

Тумачење порекла моравског пластичног украса нужно захтева претходни бар летимични осврт на његове најстарије изворе, на декоративни украс који је настао у далекој прошлости, у крилу првобитне друштвене заједнице.

У свом зачетку, декоративни украс је испољавао углавном примитивна и наивна материјалистичка схватања. Међутим, сазревањем друштвене свести овај израз почео је да постаје израз низа мање или више значајних природних и друштвених појава са којима се човек сусретао, или од којих је зависио. Мотиви као саставни изражајни и садржајни елеменат декоративног украса, све више су добијали извештајни смисао, почев од натуралистичког па до апстрактног. Доцније су губили своје првобитно значење, мењали облике у складу са новом садржином или другом симболиком. У разним епохама даљег развоја друштва, декоративни украс је коришћен на различите начине. Појавом средњовековних религиозних схватања, овај начин уметничког изражавања је добио нове видове и употребљаван је као изражајно средство у коме су били сажети сви елементи стила и укуса епохе, проткани идеолошким стремљењима религиозне, феудалне средине.

Орнаментална уметност сваког народа обилује мноштвом различитих, па и сличних мотива који настају под утицајем најуже средине. Таква средина даје овој уметности у великој мери оригиналан печат, упркос спољним утицајима. Исто тако, у орнаментацији различитих народа или средине често се налази на сличне мотиве настале у сличним условима. Па ипак она на свом тлу добија специфично национално обележје и прихвата стил средине у којој се развија⁴⁵⁶. Неоспорно је да орнаментална уметност, негована у одређеној културној средини умногоме дугује свој начин изражавања и свој оригинални стил, низу фактора проистеклих из саме такве средине. Међутим, овакви оквири нису никада затварали врата и поред извесних отпора, културним утицајима са стране. Веома често се дешавало да такви утицаји продру из културније средине и на тлу са мањом културном традицијом произведу веома снажне ефекте.

Орнаментални украс може се свуда наћи, само што је једна средина снажнија, а друга са мање снаге успевала да да овој уметности свој специфични израз, карактеристичан за одређено време и средину. Овај украс користио се на разним подручјима и интерпретиран је на различитим подлогама и на различите начине, веома често са сличним, па и истоветним мотивима. Зато се, један исти мотив може пратити и на различитим, удаљеним територијама, и у различитим стваралачким епохама. Садржина мотива у највећој мери је зависила од идејне структуре друштва, од фолклора, народних обичаја и утицаја културних жаришта суседних народа. Што се тиче технике, главну улогу је играла врста материјала који је служио као подлога на којој је уметник радио.

Чињенице говоре да је орнаментални украс настао веома рано и да је као такав негован кроз све фазе друштвеног развоја. Временом се показало да је овај начин уметничког стварања постао потреба, па чак и императив људског нагона за украшавањем. Најпогоднија и најшире коришћена подлога на којој се развијао декоративни украс, били су текстил, дрво, керамика, камен, метал и књига.

Као у свима епохама развоја декоративне уметности, орнаментални украс је и у средњем веку нашао своје место у уметничком стваралаштву. У прелазним епохама његова суштина се није много мењала. Мењали су се углавном мотиви, садржина и симболичко значење у зависности од средине и њених доминантних идејних схватања.

Паралелно са овим променама, настајале су промене у техничком поступку који је зависио од еволуције уметничког стварања. Током времена, првобитни појмови и примитивна, у суштини наивна материјалистичка схватања, трпела су промене кроз дугу историјску прошлост орнаменталне уметности. Античка религија и митологија су ову врсту уметности подвргавале својим схватањима, тако да је она носила печат савремених стремљења античког света. Даља кретања и суштинске промене социјалне, идејне и политичке структуре друштва учиниле су да орнаментална уметност добије нов израз у низу религиозних интерпретација.

Декоративна уметност средњег века била је веома распрострањена и захватила је широка подручја од истока до запада, одликујући се, у различитим временским интервалима и на различитим територијама, јачим или слабијим интензитетом. Унутар одређеног подручја, ова уметност је долазила до израза не само на религиозном, црквеном, него и на световном пољу, с тим што су се мотиви и облици узајамно прожимали.

У овом поглављу биће речи углавном о декоративној пластици религиозног карактера, посебно о облицима и пореклу моравске плиткорелефне пластике.

Досадашња научна литература није указивала посебну пажњу моравској пластици у камену. Аутори су најчешће, без довољно анализа, били углавном заинтересовани за њено порекло стављајући га у зависност од спољних утицаја. Запостављајући основне и веома важне чиниоце који су дејствовали под утицајем унутрашњих збивања и скоковитих преображаја у самој културној средини, тражили су аналогije углавном на подручјима која су тада била релативно испитана и позната. То су биле Јерменија и Грузија, Света гора, старохрватско и зетско Приморје или, још даље, Исток. Међутим; недостајало је познавање других подручја, а нарочито се осећала потреба за озбиљном студијом о распрострањености, еволуцији и развоју каменог плетерног украса.

До сада се најстудиозније на овоме проблему задржао G. Millet, указујући на утицаје са Оријента⁴⁵⁷, који су наводно са Кавказа уз Дунав допирали преко Влашке⁴⁵⁸. Следећи његову тезу, В. Петковић, у својој монографској студији о Раваници⁴⁵⁹, такође приписује највеће заслуге Оријенту, односно Грузији. М. Васић је тези о јерменско-ђурђијанским утицајима супротставио своју тезу о хезихазму у скулптури⁴⁶⁰. Тезу о преобладавањем утицајима Оријента прихватио је и А. Дероко, објашњавајући њихов пут од понтских крајева (Црног мора) све до Ирске и Италије⁴⁴¹. Већ у својој другој студији⁴⁶², аутор даје низ цртежа, поредећи неколико основних облика мотива преплета из разних подручја и оправдано поставља питање: „зашто све толико упињање да се, по сваку цену, утврди зависност једног краја и облика уметности од другог?" Ђ. Бошковић је писао да се извесни мотиви двочлане траке, која карактерише моравски преплет, провлаче чак од античке уметности, преко ранохришћанске до зреле средњовековне епохе⁴⁶³. На овом проблему се задржао и Љ. Караман⁴⁴⁴, помишљајући да треба искључити утицаје јерменођурђијанске пластике на њен развитак у Поморављу, третирајући и једно и друго подручје као периферне средине културне Византије.

Ове различите тезе и ставови, најбољи су доказ да се још није нашао прави пут за објашњење проблема порекла моравске декоративне пластике. Један од основних разлога лежао је у томе, што се овај проблем није изучавао вишестрано, него, најчешће, изоловано од многих елемената који би помогли при његовом решавању. Ни ова студија нема претензија да да коначан суд, већ само да проблем постави на право место не запостављајући ниједан од значајних чинилаца, који могу допринети да се донесе што објективнији закључак.

За добро познавање моравског плиткорелефног каменог украса неопходан је осврт на историјску прошлост ове специфичне форме скулпторалног изражавања. Потребно га је пратити на различитим подручјима и у различитим епохама, с обзиром на то да је његова распрострањеност захватала широке домене средњовековне уметности. Један од најважнијих елемената је декоративни мотив који помаже јаснијем праћењу његовог развојног тока. Не смеју се занемарити ни карактеристике скулпторалне технике која се употребљавала у различитим срединама на начин који им је био својствен и који је, у том погледу, давао овој уметности крактер саме уметничке средине.

Међу мотивима плиткорелефне декоративне пластике запажају се углавном три основна типа. Они су употребљавани понекад сваки за себе, а понекад су међусобно комбиновани. То су мотиви г е о м е т р и ј с к и х или, још боље, апстрактних, затим в е г е т а б и л н и х и најзад, з о о м о р ф н и х облика. Међу њима преовлађују облици геометризованог преплета, који нарочито карактеришу пластику Поморавља.

Група геометријских мотива је веома распрострањена и тешко је објаснити њен смисао. Ових мотива има у готово свим подручјима Средоземља, превизантијске и византијске епохе, затим на Западу у прероманској па и романској епохи, негде у већој, а понегде у мањој мери. Тако, на подручју Италије, посебно у долини реке По, ови облици декоративног украса оформили су се у такозвани „ломбардски стил“. На Хрватском приморју добио је назив „старохрватски плетер“. У Јерменији, а нарочито у Грузији, добија специфичне форме којих нема у другим подручјима. У Коптском подручју, највише у Бавиту, Староме Каиру, на комплексу Св. Јеремије у Сакари, па све уз Нил на нубијској територији, налази места у скулпторалном изражавању.

Н. Zaloscer⁴⁶⁵ поставља своју тезу, да је геометријски орнамент са двојном траком вероватно византијског порекла, док је криволинијски облик апстрактног преплета потекао, ослањајући се на теорију Ј. Strzygowskog, из области у којима је био највише распрострањен, као што је северна Европа, а нарочито Ирска⁴⁶⁶ В. Петковић⁴⁶⁷ сву „вајану орнаментику“ раваничке цркве подређује утицајима грузијско-јерменске пластике. По М. Кашанину, моравски преплет води порекло са „муслиманског Истока“⁴⁶⁸, а проф. А. Дероко у својој студији⁴⁶⁹ уочава да међу мотивима преплета има сличних, па и идентичних примера, који се јављају у различитим културним центрима. Аутор даје графички убедљиво сличне мотиве⁴⁷⁰ из Равене, Аквилеје, Венеције, Швајцарске, Задра, Дубровника, Јерменије, Грузије, Сплита, Котора и Србије у Поморављу. Дероко затим резимира, да је преплет могао да дође или са Оријента, или са народима који су га донели приликом сеобе.

Апстрактни украс преплета води сигурно порекло са Оријента и то из најстаријих епоха сумерске уметности. Једна од најстаријих појава трочлане траке са кукама изгравирана је на цилиндричном печату, 2.000 година пре наше ере, нађеном у хититском културном наслеђу⁴⁷¹. Исто тако, налази се и у ранохришћанским подним мозаицима базилика у Равени, у Аквилеји и у Истри. Ова врста украса употребљавала се као мотив на каменим меноима и парапетним плочама иконостаса рановизантијске базилике у Коринту.

Хришћанска епоха, израсла на рушевинама античког друштва донела је својом тада релативно напредном идеологијом, слободу широким масама робова. Први средњовековни градитељи су били оптерећени старим наслеђем, јер су се налазили у поседу ризнице дубоко укоренење традиције. Међутим, ова стара, монументална или, боље речено, репрезентативна уметност која је садржавала све специфичности моћне робовласничке средине, прелази убрзо у руке малих анонимних

уметника, постепено уступајући место новим схватањима. Претерано натурализовани мотиви добијају све више карактер површинске плиткорелефне апстрактне декорације. У камену пластику клесар из народа уноси много више маште и своди рељеф на две површинске равни, изражавајући са једном до две средње урезане линије, природну пластичност.

Већ од средине VII века а и раније, на еволуцију плиткорелефне резане пластике утиче нова исламска уметност. Турска селџучка и арапска племена, са својом новом религијом, била су протагонисти новог уметничког израза који се стварао на њиховим сопственим изворима. Линија као основно изражајно средство њиховог орнамента, послужила је да се криволинијским облицима формира арабеска, а правиленијским геометризованим облицима, апстрактни орнамент. Њиме су покриване широке површине фасада, портала и спољних сводних конструкција, што је уносило истовремено и живост и монотонију. Међутим, у сусрету са хришћанском уметношћу орнаменталних мотива, исламски утицаји нису никада успели да потпуно наметну свој оригинални израз. Напротив, у судару различитих схватања наступило је лагано и постелено узајамно прожимање, у време када су арапски народи снагом освајача покорили најпре хришћанска подручја на Истоку, уздрмали и онако ослабљену Византију и закуцали на врата прероманског и романског Запада преко шпанских територија. Па ипак, може се рећи да снага освајача није никада успела да разбије конзервативне оклопе хришћанских религиозних схватања. У овом сусрету двеју различитих религиозних уметничких концепција, пресудну улогу је одиграла сличност естетских осећања која су преовладавала у обема дводимензионалним уметностима.

У Византији од почетка друге четвртине VIII до средине IX века⁴⁷² сурови и оштри иконокластични покрет отворио је врата, поред исламских, александријским и сиријским утицајима са новом свежијом садржином, тако да је пластична декорација постала разноврснија и богатија услед чега су цркве, по речима савремених писаца, изгледале „као вртови или кавези“⁴⁷³. Неоспорно је да се овај продор Истока морао снажније одразити на формирању византијског стила плиткорелефне, посебно преплетне пластичне декорације апстрактног, вегетабилног, па и зооморфног карактера.

Што се ближе прилази епохи у којој се развијала моравска плиткорелефна камена пластика, све више се уочава како њене форме постају израженије. Она је негована подједнако и у оквирима културних средина под непосредним византијским утицајима и изван ових утицаја. Занимљиво је да је овај начин уметничког изражавања у камену, на сваком од ових подручја, постао стил својствен средини која га негује. Старохрватско подручје у суседству Лазаревих земаља прима непосредне утицаје из средње и северне Италије још од почетка IX века⁴⁷⁴ и на овом тлу старохрватска плетерна уметност добија специфичан карактер. Суседна Византија, која је са Србијом била у политичком и културном додиру кроз готово читав средњи век, такође негује плиткорелефну камену пластику. Нажалост, њена уметност у камену, као и живопис, једва да је у фрагментираном облику доспела до нашег времена после турских освајања. Византијски архитектонски споменици већином су после тога постали жртве разних турских адаптација, тако да се плиткорелефни камени украс једва очувао у црквеном намештају, а тек понегде и на архитектонској декорацији. Ова уметност је боље сачувана у периферним подручјима византијске културне сфере која су више или мање остала поштеђена њених освајача. Византијски тип преплетне траке веома често је у употреби на многим подручјима која се граниче са метрополом источног цивилизованог света, као што су: Грузија, коптска долина Нила и, посебно, Лазарева Србија.

На јерменођурђијанском подручју има много геометризованих преплета употребљаваних као архитектонски украс, а веома често расутих, без нарочито логичног распореда, на површинама фасада. Ову врсту преплета употребљавали су и Копти, како у живопису (нарочито Бавит) и дрвету, тако и у архитектонској скулптури⁴⁷⁵. Слично као на Кавказу, и у коптској уметности подједнако се употребљава тројна и двојна трака. У Поморављу, међутим, иако не изостаје употреба трочлане траке, преовлађује тип двојне траке, што моравску камену пластику чини оригиналном.

На крају, апстрактни преплет као мотив није никада имао одређено место на архитектури грађевине. Изгледа да га је уметник градитељ примењивао, према свом укусу и нахођењу, као декоративни украс и у архитектонској скулптури и на слободним површинама.

Поред геометријског мотива на широком подручју преплетног каменог украса јавља се, само у нешто мањем обиму, вегетабилни мотив, али готово редовно праћен двојном, ређе тројном траком. Овај мотив води далеко порекло из хеленистичке, односно ранохришћанске уметности. Његов развој може да се прати још преко спарених и сасушених облика акантусовог листа или лозице оденуте листовима бршљана са разним плодовима. Из ове уметности поникла је и спирална лозица у чијим се завијуцима наизменично ритмички јављају палмете. Ово је један од најстаријих мотива који потиче из хеленистичке уметности. Највише је негован у уметности минијатуре, а често је извођен и у металу, на бронзаним посудама или у злату. Примењује се готово све до позног средњег века. Међутим, у разним периодима, на другим подручјима овај мотив је добијао посебан карактер, и у погледу на садржину, и на технику обликовања. Логично и без двоумљења, мотиви вегетабилног орнамента су увек задржавали основну концепцију, а мењали су само облик, чему је доприносила, с једне стране културно, уметничка креативна средина, а с друге, флора поднебља.

А. Ш. Мнацаканян у својој обимној студији са веома примамљивом тезом, објашњава суштину вегетабилних мотива у орнаменталној уметности уопште. По његовом мишљењу, представа плодова у врежама, под утицајем религиозних схватања, има симболично значење. Преко дрвета, односно биљке од чијих плодова зависи егзистенција човека, до веома стилизованих ритмичких низова са представама разних облика, приказан је „појам о вечном животу са сталним смењивањем прородних појава, односно идеја јединства живота и смрти“⁴⁷⁶.

Зооморфни мотиви су ређе налазили места у плиткорелефној преплетној пластици и то у комбинацији са биљним орнаментима.

Ови мотиви примењивали су се још првих миленијума пре наше ере, у уметности номадских народа који су са стоком и лаким шаторима крстарили по степима између западне Кине и Црног мора, по Кавказу, Луристану или Туркестану. La Roche их налази и у Анурадхапура⁴⁷⁷. Н. Gliick цитира хеленског историка Ксенофана, који је забележио да су у IV веку пре наше ере риба и птица биле свете животиње у Сирији⁴⁷⁸, а веома често и омиљен средњевијековни хришћански мотив. Осим тога, под утицајима из средње Азије, године старог календара су приказиване именима животиња⁴⁷⁹.

Фигура човека је још теже продирала у средњевијековну скулптуру, готово изузетно у плиткорелефну плетерну пластику. У јерменођурђијанској каменој пластици мотив са фигуром човека је служио за приказивање ктитора⁴⁸⁰ или светачких фигура⁴⁸¹ расутих по површинама фасада. У прероманској и романској пластици старохрватског културног подручја, истина ређе, представљана је фигура владара. Чист геометризовани преплет се јавља тек у X веку. У XI веку наилази се на животињске представе стилизоване тако, да се тројна трака завршава главом неке звери или преплетом који излази из чељустима или завршава реп. Тек у романској епоси уметности, од XI века, после

прожимања византијског стила са италијанским, плиткорелефну пластику обогаћују мотиви разних животиња и птица. Од IX па до друге половине XI века, човечји лик није уопште употребљаван. Од тог времена се јављају стилизоване људске и птичије фигуре, поред гроздова са виновом лозом. Понегде се чак јављају и сцене. Нешто касније, у овој уметности се запажа појава плетерних трака у облику петолисних и шестолисних снопова.

На византијској пластици оставио је свој печат иконоборачки покрет, који је револуционарно одбацио пластично приказивање лика божанства, што је несумњиво имало последица на њен даљи развитак. Уместо људских фигура, у плетерној пластици су најчешћи геометризовани облици или појава афронтираних птица и животиња са понеким свечастим ликом или курилатим херувимима.

На територији Поморавља, декоративна пластика је углавном везана директно за архитектуру. Сви оквири отвора, лучне архиволте, прислоњене колонете, прелазни облици капитела, који носе лучне фризове кровних венаца, најчешће су украшавани геометријским или вегетабилним мотивима или комбинацијом ових мотива, док је фигурална пластика била распоређивана обично у тимпанима прозора. Уколико су и употребљавани, људски ликови и фигуре птица или животиња, веома су стилизовани, заједно са апстрактним или биљним орнаментом.

Суседна, византијска пластика релативно крутих облика, строгих геометријских пропорција, одише духом религиозно аскетског конзервативизма. Клесари на македонском тлу, кроз призив провинцијалног примитивизма, размекшавају њен стил. Насупрот томе, српска моравска пластика се одликује живљом интерпретацијом слободних клесарских схватања, са нијансом разноликости мотива, лаког и меког цртежа.

Порекло камене декоративне пластике у Поморављу не треба тражити превише далеко од подручја на коме је ова пластика настала и на коме је у релативно кратком периоду цветала, сазревала и доживела кулминацију. Па ипак, за њу се не може рећи да је самоникла. Њених корена било је у разним епохама и на многим територијама, пре него што се појавила на српском тлу.

ПОРЕКЛО ОБЛИКА

О њеном постанку, било је разних теза и противтеза. Приликом анализирања неких подручја на којима је било камене декоративне пластике, тражени су најближи и најсигурнији извори са којих је она црпела садржину, мотиве и облике. Међутим, при томе су занемариване основне чињенице, које су играле значајну улогу у тумачењу њеног порекла. Неоспорно је да су слична садржина и подударност мотива били веродостојан, али само један од многих чинилаца у решавању оваког проблема. Исто тако, неоспорно је да је близина, односно непосредно суседство, играло и те како важну улогу. Томе иде у прилог сличност облика, техника резања, па и начин обраде или још боље речено, оштрина длета и вештина руке клесара.

Уметност плиткорезане површинске пластике била је веома распрострањена на Оријенту, одакле је освајала укус многих медитеранских културних жаришта. Њена резонанца у различитим епохама и у различитим напредним срединама је била негде снажнија, а негде слабија. Па ипак, та плиткорелефна пластика је у разним епохама свог развоја увек носила у себи карактер епохе. Садржина ове уметности је била израз религиозно идеолошких схватања. Основни облици мотива провлачили су се кроз читаву епоху, само су различито интерпретирани у зависности од средине. Многе друге компоненте карактеристичне за одређину средину, одражавале су се и у овој уметности, дајући јој посебан израз и оригиналност.

Досадашња проучавања моравске пластике ограничавала су се углавном на резани камени украс, који је пратио архитектуру грађевине или испуњавао црквени намештај. Међутим, изостајао је шири

преглед ове уметности, која је била веома распрострањена не само на камену, него и на другим материјалима. Она је истовремено, па чак и раније, живела на средњовековном текстилу, пергаменту, металу и живопису, са истом тематиком, често и истим мотивима. Отуда би се могло слободно рећи да је њено продирање у нове уметничке средине најлакше ишло преко мањих предмета који су били у свакодневној употреби.

У сваком случају, потребно је свестрано испитати широко пространство у коме је ова уметност материјализована. Али без обзира на ширину њеног емитовања, она је увек носила иста идејна схватања и исту садржину. Суштина и карактер се нису мењали, а техника изражавања је само донекле мењала основне облике употребљаваних мотива.

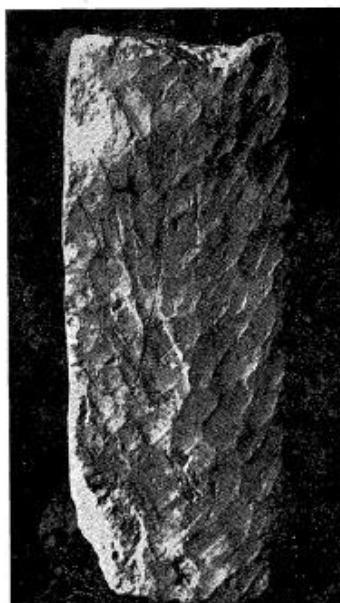
Најприкладнији материјал на коме су веома рано почели да се појављују разноврсни мотиви, био је текстил. Под непосредним утицајем Оријента, византијски текстил је брзо продро у ношењу првих српских средњовековних владарских кућа. О томе најбоље сведочи фрагмент из „Немањиног житија“ у коме Стеван Првовенчани рељефно описује свечано „одјејаније“ Немање и његове пратње приликом сусрета са византијским царем Манојлом:

..... И прѣвозмножи дары свои къ мѣстѣ различниѣ на вѣсакъ д(ѣ)нь, чашами ц(а)рѣскимъи окрашеними камѣниѣи многошбразниими, икони прѣчюдными, шбложени и ошвореними златѣиими брѣздами сѣиоуше тако сѣице и ошдивѣиоуше чл(о)вѣ(ѣ)чѣскимъи видѣи шдѣиими прѣмногѣи чрѣвицеи ц(а)рѣскимъи и вѣрѣицеи, тако и цвѣтѣи полѣици разѣличнии окрѣшении бисерѣи вѣи и камѣиѣи, такоже ц(а)рѣиѣи под(о)бѣиѣи... видѣи же, братѣиѣи моѣи прѣчюднѣи и прѣдивнѣи ѣиѣѣи моѣи сѣи сѣиѣиѣи, тако за ѣиѣѣи моѣи: дивѣиѣи и свѣрѣиѣи зѣиѣиѣи тоѣиѣи и тоѣиѣиѣи изѣвѣиѣи тако и питѣиѣиѣи сѣиѣиѣи изѣвѣиѣи ошдѣиѣиѣи мѣи, и сѣиѣиѣиѣи сѣиѣиѣи, тако г(лѣиѣи)латѣи вѣиѣиѣи: „дивѣиѣи и сѣиѣиѣи видѣиѣиѣи вѣи д(ѣ)ни сѣиѣиѣи.“⁴⁸³

У овом тексту се не треба задржавати на описивању дарова са којима је Манојло дочекан, иако царске чаше украшене разноврсним драгим камењем или оквири икона опшивени златним орнаментним тракама, говоре о богатству декорације. Занимљива је одећа на којој аутор са изразом дивљења види богато извезене животињске фигуре, разне фантастичне животиње, затим неку врсту старих припитомљених говеда: **тоѣиѣи и тоѣиѣиѣи** домаће животиње, па и **сѣиѣиѣиѣи сѣиѣиѣи**⁴⁸³. Ово су несумњиви подаци о томе да је декоративни украс, поред оријентално византијског мотива, садржао и мотив за који је уметник налазио узор у својој близини. Текст исто тако показује да се декоративни украс на текстилу у српској средини почео врло рано употребљавати. Није искључено да су слични мотиви са текстила преношени и на камену пластику профаног, па и црквеног карактера⁴⁸⁴.

Познавалац византијске културе Jean Ebersolt, говорећи о ношњи наводи да је текстил византинаца био украшаван фантастичним животињама, крилатим змајевима, разним грифонима, лављим фигурама или двоглавим орловима у кружним оквирима⁴⁸⁵. Начин одевача византијских царева је постао узор српском средњовековном двору. По Доментијановом тексту из „Житија светог Симеуна и светог Саве“⁴⁸⁶, види се да су лавови као орнаментални украс текстила веома рано употребљавани на српској владарској одећи, што несумњиво сведочи о индиректној инфилтрацији оријенталног украса преко Византије.

Продирање оријенталног византијског мотива преко текстила на наше подручје не само да се огледа у садржини орнаменталног украса, већ и у компоновању. Готово редовно, у иконографији старих сасанидско персијских тепиха примећује се да су представе људских или животињских облика распоређиване фронтално, с једне и друге стране осовине, која дели композицију на два једнака дела⁴⁸⁷. Та афронт-



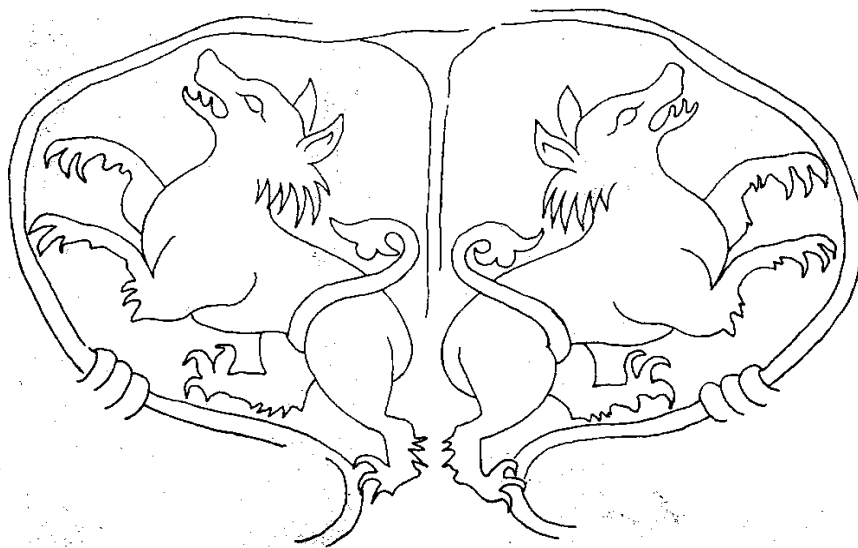
Сл. 25. Тесаници пешчара на којима су остали трагови скица скулпторског поступка у резању пластичног украса

Fig. 25. Traces d'esquisses du procédé sculptural des ciselures conservées sur pierre de taille.

раност као начин представљања припада искључиво најстаријим уметностима Оријента, а касније је снажно утицала на византијски, па и на наш текстил. Најбољи преглед преношења тканина са Оријента и из Византије, дао је Ј. Ковачевић, који каже да су византијске тканине са зооморфним мотивима ишле на Запад, не само за потребе одевања, већ и за украс у декорацији цркава⁴⁸⁸. У Малој Азији, као и код неких персијских племена, негована је мит о орлу као симболу силе и власти. Касније су га присвојили и Турци Селџуци. У Византији, на пример, од XI века Комнени замењују стари амблем цивилне и црквене моћи, једноглавог орла, двоглавим орлом. Код нас се овај мотив налази на плаштовима Стевана Првовенчаног и Радослава у Милешеву⁴⁸⁹, у Лескову и Дечанима, затим у Бугарској и живопису Бојанске цркве, на композицији из „Живота Св. Николе“⁴⁹⁰. Овај декоративни мотив је примењиван и на новцу деспота Оливера.

За време Лазара, мотив двоглагог орла је употребљаван на свечаној одећи Лазара и његовог сина. Тако одевен приказан је на раваничкој ктиторској композицији. У Љубостињи и Манасији исто тако је обучен Стефан, приказан као наследник престола, са хаљином декорисаном старим комненским амблемом двоглавих орлова.

Други сличан и веома занимљив мотив се налази на раскошном костиму кнегиње Десиславе, жене севастократора Калојана, унука српског краља Стефана, а живописан је такође у Бојанској цркви, око 1259. На хаљини су златним концима извезени медаљони са по два афронтирана грифона расцветалих репова и наглашених канци на шапама, постављена са обеју страна дрвета живота⁴⁹¹. Врло слична композиција двеју афронтираних зооморфних фигура налази се и на сачуваним остацима хаљине кнеза Лазара (сл. 26), која се сада чува као експонат Патријаршиског музеја у Београду⁴⁹². Обе животињске фигуре су вешто уметнички дате, са наглашеним и снажним попрсјима, раширеним канцама и реповима који се провлаче између ногу и на



Сл. 26. Афронтиране лавље фигуре. Детаљ са хаљине кнеза Лазара која се чува у Патријаршијском музеју у Београду

Fig. 26. Figures de lions affrontées. Détail de la tunique du prince Lazar. Musée de la Patriarchie à Beograd.

завршецима разлиставају у вегетабилни орнаменат; представљају разбеснеле лавове са разјапљеним чељустима и у нападачком ставу.

Овај кратки осврт на декорацију зооморфног карактера употребљаван у текстилу, пружа уверљиве податке о сличним, каткад идентичним мотивима, који су били широко распрострањени од истока до запада. Такви мотиви из Византије се преносе у бугарску, македонску и српску уметност, а њихово заједничко порекло несумњиво је на Оријенту. Међутим, занимљива је чињеница да су овакви мотиви налазили примену и у каменој резаној пластици. На пример, поменуте мотиве са Десиславине и Лазареве хаљине, са представама афронтираних зооморфних облика, раванички скулптор очигледно понавља у архитектонској пластици Лазаревог нартекса. То је исти мотив двају грифона на каменом медаљону, који је јеромнонах Стефан подигао из рушевина старог нартекса и уградио у северни зид свога здања (т. XXVII). Систем симетричне композиције, садржина и основни карактер мотива, упућују на исти извор, а све заједно сведочи да је постојао један савремени укус, који је преко уметничких схватања Византије освајао разне културно уметничке средине суседних византијских земаља. Савремени мотиви нису се задржавали искључиво на текстилу, већ су налазили примену и на подлогама разних других материјала.

АНАЛОГИЈЕ НА МИНИЈАТУРАМА

Као што је уметност на средњовековном текстилу обилавала мноштвом мотива међу којима се проналазе аналогije интерпретиране у каменој пластици, може се рећи, тако исто богату а и богатију ризницу ове врсте декоративне уметности, пружа сликарство минијатура. Текстови средњовековних илуминираних рукописа обилују разноврсним материјалом у коме се очигледно запажа како су слични или исти мотиви на пергаменту, текстилу и камену међусобно повезани, уз постојање веома малих разлика. Та варирања нису мењала ни садржину ни мотив, већ само донекле облик који је губио или добијао у форми под утицајем технике извођења. На пример, у минијатурама или у живописаној орнаментици, машта уметника је дозвољавала да један исти мотив буде живље и раскошније обрађен, на текстилу грубље, а нешто

грубље у камену, рађен најоштријим клесарским длетом, тако да се уметник због чврстине материјала ограничавао на нешто једноставније облике.

Неколико нових и познатих студија проф. Св. Радојчића на пољу проучавања српског минијатурног сликарства умногом доприноси да се преко генезе илуминираних рукописаних докумената лакше и прецизније сагледа еволуција сличних мотива⁴⁹³. Упоређивањем облика запажа се преовладавање пре свега одређене тематике и формираног укуса без обзира на подлогу на којој је уметник радио. На украшавању средњовековних књига и рукописа радили су уметници који су, по природи свога посла, несумњиво били у веома блиском контакту са људима од пера, изузев појединаца који су били предиспонирани и за једно и за друго. Осим тога, не изгледа невероватно да велики мајстори минијатурног сликарства нису задржали и у друге врсте уметничког стварања. За сада су њихова имена непозната, али не би било немогуће да су они припремали предлошке клесарима или радили и као скулптори. Остаје још увек нерешено питање: нису ли илуминатор Роман хроми и монах Теоктист, били истовремено и клесари камене пластике, као што је то успео да докаже Св. Радојчић за илуминатора књига Тодора, који је истовремено био и живописац руденичких фресака⁴⁹⁴. Међутим, код поређења минијатура и камене пластике, очигледно се запажа близак контакт једних и других уметника. Ову сарадњу је одлично запазио исти аутор доводећи у везу рашку пластику романског порекла са мотивима минијатура у Мирослављевом и Хиландарском јеванђељу⁴⁹⁵. У каснијем периоду средњовековног стваралаштва, нарочито у другој половини и пред крај XIV века, осећа се још ближа зависност, која се манифестује у снажнијем контакту минијатура и саме скулптуре. Поред апстрактног и биљног, илуминиране рукописе је освајао и зооморфни мотив (пореклом из македонских и бугарских уметничких радионица)⁴⁹⁶, који се јављају и у скулптури савремене камене декорације, као архитектонски украс моравских грађевина. О таквој узајамној вези сведочи низ рукописа декорисаних минијатурама које и по облицима и хронолошки припадају моравској уметности⁴⁹⁷.

Не треба заборавити да су илуминирани рукописи и књиге, као предмети који се лако преносе, били веома подесни да се из једног културног жаришта пренесу у друго. На македонском подручју било је неколико преписивачких центара у којима је у току XIII века негована орнаментика „тератолошког типа“⁴⁹⁸. У Хиландару је такође постојала преписивачка радионица. Последњим истраживањима на Синају утврђено је да је тамо доспело много рукописаних књига наших мајстора преписивача; тамо се налази податак и о боравку хиландарског старца Исаије у манастиру Св Катарина⁴⁹⁹.

Тако жив промет илуминираних рукописа између појединих културних подручја несумњиво пружа индиције о размени и укрштању међусобних утицаја у уметности минијатуре. Под притиском Турака ова уметност у пуном процесу, налази ново тло и нове услове за даље цветање. Повлачењем феудалног политичког и културног центра са југа ка северу, на територију Поморавља, повлачила се истим путем и културна елита ондашњег друштва. Још за време Лазара, а нарочито његовог наследника Стефана, запажена је изразита књижевна активност у преписивачким радионицама смештеним у Љубостињи и Ресави. Несумњиво је да су се у оваквим центрима нашли, поред најбољих књижевника, и уметници минијатурног сликарства. Њихова настојања на пољу културе у новој средини, била су почетак снажног препорода који је одбацивао строге форме конзервативне традиције, и наглим заокретом унео свежину у литературу, скулптуру, па и у зидно сликарство.

Није потребно дуго трагати за доказима о очигледно тесној вези минијатуре са моравском пластиком. Исто тако, не треба ићи за анало-

гијама даље од извора који су непосредно утицали на моравско подручје, иако се могу чинити аналогije и када су у питању прилично удаљени примери, настали захваљујући веома живим везама и размени утицаја између подручја у којима је владао сличан савремени укус. J. Strzygowski је писао да је Србија обилазећи Византију могла да стоји у директном контакту са подручјима хришћанског Истока, преко својих монаха који су често одлазили на Синај, у Сирију или Палестину. Аутор сматра да Византија услед навале Турака није имала снаге да ствара монументална дела, због чега су снажни центри православног монаштва постали Палестина и Атос са Хиландаром⁵⁰⁰.

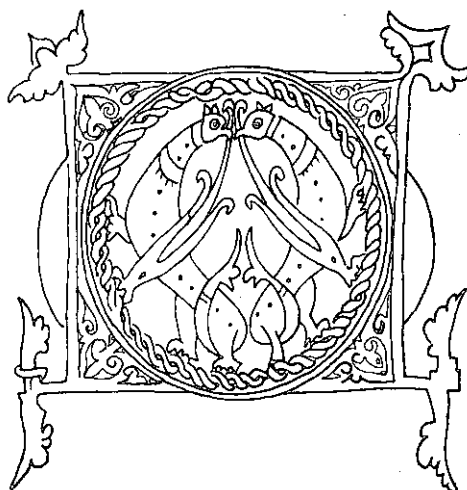
Тако, на пример, у сликарству минијатура, поред биљног, геометријског и зооморфног мотива наилази се и на аналогije појединих елемената архитектуре. Најчешћи и најраспрострањенији је мотив биљног и геометријског облика. У Хомелијама Григорија Синајита из XII века, на спољашњој архитектури приказане грађевине виде се типичне парапетне плоче са византијским геометријским преплетом⁵⁰¹. Насловна страна Јеванђеља Јурјевског манастира украшена је низом разноврсних мотива са тракама вегетабилног орнамента⁵⁰². Вегетабилни мотив палметица у срцоликим пољима, које се ритмички ређају у тракама, налази се и у грчким минијатурама из XII и XIII века. Изразит пример пружа рукопис грчког четворојеванђеља у пољском музеју Czartoryski. Поједини примерци орнамента којима су уоквирене фигуре евангелиста, очигледно показују да је ова орнаментика негована пре него што је настала у каменој пластици у Поморављу⁵⁰³. Други мотив каменог резаног орнамента на архиволти северног прозора западне фасаде, који се понавља и на широкој архиволти око горњег прозора јужне фасаде ђаконикона (т. XLIV), води далеко порекло у византијским минијатурама с краја XI и из XII века. Налази се на минијатури познатог рада Јована Хризостома који се чува у Националној библиотеци у Паризу⁵³⁴, или у минијатурама из Хомелија Григорија Назијанца, које се чувају у ризници манастира Св. Пантелејмон на Атосу⁵⁰⁵. Исти мотив уоквирује фигуру Св. Марка у Григоријевим Хомелијама, које су својина Националне библиотеке у Паризу (Cod. gr. 68, fol. 56)⁵⁰⁶.

Двочлани апстрактни преплетни украс је још чешћи у минијатурама и скоро редовно формира њихову основну конструкцију. За њега постоји велики број аналогija. Међутим, посебну пажњу треба посветити зооморфним мотивима. Они се по својим одређеним и карактеристичним облицима везују за аналогне примере у минијатурама и знатно убедљивије сведоче о узајамној повезаности и зависности једних од других. Мотив двају афронтираних грифона који украшавају богату хаљину севастократорке Десиславе у Бојанском манастиру, употребљава у XIII веку, као иницијал на пергаменту, мајстор београдских Паримија⁵⁰⁷. Сличан мотив се налази и у рукописима Св. Тројице у Сергијеву, датованим у XIV веку⁵⁰⁸. 1340-их година употребљен је као украс тунике византијског регента Алексија у медаљонима са златним тордираним оквирима⁵⁰⁹. Скоро идентичан мотив постоји и на остацима Лазареве хаљине. Још убедљивије сличности запажају се на минијатури бугарског Норовског псалтира датованог у XIII век (сл. 27)⁵¹⁰. Најзад овакав мотив раванички скулптор на врхунцу своје снаге, веома рафинираног укуса и длета, клеће у медаљону за тимпан средње бифоре нартекса (т. XXVII).

Стилизовани животињски мотиви налазе се и у сликарству минијатура у периферним византијским подручјима, као што је Јерменија. Изванредну стилизацију и испреплетеност фигура показују примери које је у својој студији сакупио В. В. Стасов⁵¹¹, међу којима су крилати грифони снажних истурених попрсја, издужених и укрштених вратова, и који се завршавају птичјим главицама⁵¹². Слично укрштена тела и вратови змија односно крилатих аждаја које је скулптор моравске пластике исклесао на северном прозору западног травеја рава-

Сл. 27. Минијатура са афронтираним грифонима. Бугарски Норовски псалтир из XIII века

Fig. 27. Miniature aux griffons affrontés. Le Psautier bulgare de Norovo. XIIIe siècle, (selon S. Radojčić).



ничке цркве, на Лазарици и Каленићу, налазе се на представи петкуполне цркве познатог руског псалтира рађеног у Смоленску. На њему су сви елементи који карактеришу моравску пластику, веома жив и богат апстрактни преплет, афронтиране стилизоване птичије представе, па и архитектура преломљених лучних архиволти на сараценски начин⁵¹³. Међутим, још ближе аналогије за наше моравско подручје пружа крилати грифон са телом змије, јарећом главом и роговима из илуминираног јеванђеља Диваша Тихородића из 1330. године⁵¹⁴.

Афронтиране птичије представе у раваничким тимпанима северних прозора западног травеја и протезиса, такође се веома често сусрећу у минијатурном сликарству. На њих се наилази у афронтираном ставу код В. В. Стасова⁵¹⁵, и ту се оне хране плодовима са дрвета живота, или, код А. Ш Мнацаканяна⁵¹⁶, са фигурама постављеним здружено, са прислоњеним леђима, аналогно оним двома у тимпану протезиса. Појаву таквог мотива Мнацаканян је објаснио као симболичну представу парења, плодности, односно рађања⁵¹⁷. Овакав поредак са по две птичје фигуре провлачи се кроз средњовековну уметност још од најраније хришћанске епохе. Сличним мотивима афронтираних птица украсио је јерменски илуминатор четворојеванђеље из XII века⁵¹⁸.

У моравској пластици је као архитектонски елеменат често употребљавана розета, која није изостајала у минијатурама. Изванредни примерци којима су декорисане заставице на јерменским четворојеванђељима око средине XIII века⁵¹⁹, пружају аналогије не само за камену пластику, већ и за радове мајстора на оковима икона. Средњој розети коју је публиковао А. Ш. Мнацаканян⁵²⁰ слична је по мотиву издуженог средњег копљастог листа палмете, одговарајућа хиландарска розета у северном тимпану.

Фрагмента пуне розете која је стајала у једном од тимпана бифора Лазаревог нартекса (т. XXVIII, XXIX), показује потпуну подударност са розетом минеја из 1342. године⁵²¹. Мотив дијагонално распоређених петолисних палметица између Кракова крста, имао је широку примену и на оковима икона⁵²², а често и у орнаменталном зидном сликарству. Исто тако богат материјал пружа и српски рукопис из XIV века који илуструје живот Александра Великог, чуван у Народној библиотеци СР Србије у Београду. Посебно пада у очи сличност розете са тимпана бифоре Лазаревог нартекса, са уплетеним троугаоним фигурама које симболизују Соломонов печат украсен палметицама на одговарајућој минијатури овог рукописа⁵²³.

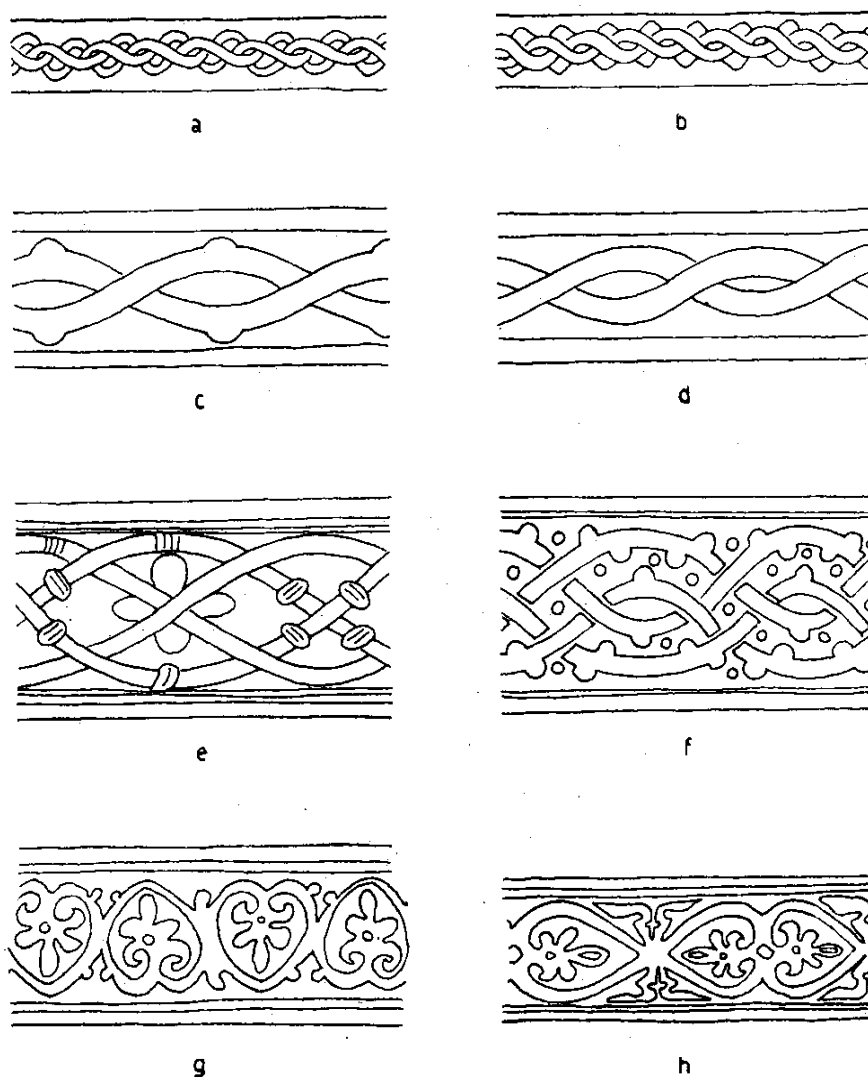
Узајамна веза и испреплетаност мотива на текстилу, у минијатурама и у каменој пластици сведочи о заједничком извору, блиским схватањима и истом укусу различитих средина у којима се стварало. Та повезаност орнаменталне уметности са рукописа и камене декоративне пластике је очигледна. Судећи по многим аналогијама, не гу-

бећи при том из вида старије порекло минијатуре, може се рећи да је моравски скулптор за свој камени резани украс црпео највећи број мотива из богате ризнице минијатурног сликарства XIII и XIV века, што је већ једном потврђено⁵²⁴.

АНАЛОГИЈЕ У СТАРИЈЕМ
ЖИВОПИСУ

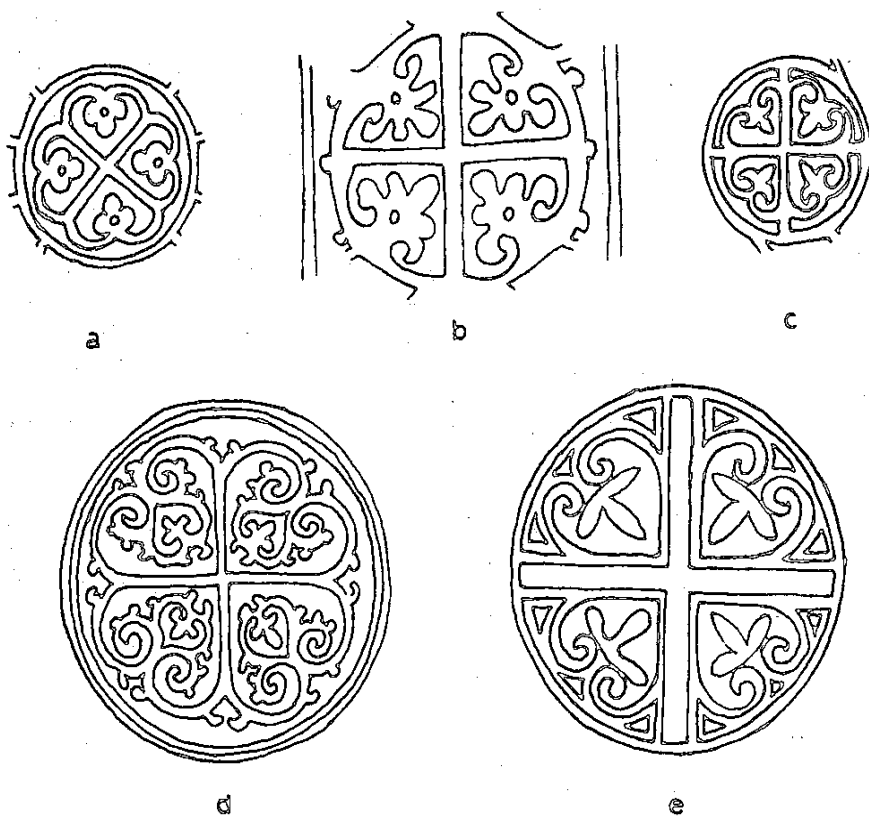
Осим на текстилу и у минијатурама, мотиви моравске камене пластике могу се често наћи и у орнаментици зидног сликарства, у старијем а и савременом живопису, поготову на познијим фрескама. Коментаришући утицај минијатуре на зидно сликарство Св. Радојчић, вероватно бацајући тежиште на иконографску садржину и композицију, уздржљиво закључује да овај однос још није довољно проучен, мада каже да је у области орнаментике минијатура предњачила⁵²⁵.

Осим мотива за сликану орнаменту, зидно сликарство изгледа није много позајмљивало из минијатуре. У сликаној орнаментици је најчешће у употреби вегетабилни, ређе зооморфни, а скоро изузетно геометријски апстрактни мотив. Можда би се неповезаност сликара фресака и сликара минијатура могла тумачити тиме, што богати наративни репертоар са обиљем иконографских тема зидног сликарства није тражио никакву другу допуну осим ове.



Сл. 28. Живописана орнаментика, а, b и h у Матејчи, c, d, и f у Раваници и e и g у Дечанима

Fig. 28. Ornaments painted, a, b, h in the monastery of Matejč; c, d, f in the monastery of Ravаница; e, g in the monastery of Dečani.



Сл. 29 Живописана орнаментика розета а) у Ст. Нагоричину, б) у Дечанима, с) у Студеници, д) у Жичи и е) у Градцу
 Fig. 29. Ornaments paints. Rosaces, a) St. Nagoričino; b) Dečani; c) Studenica; d) Žića; e) Gradac.

У графичким конструкцијама минијатура и орнамената зидног сликарства, била је редовно, без изузетка, полагања боја. Међутим, сличан поступак је скулптор често спроводио на моравској пластици, како на старијим, тако, још осетније, и на млађим споменицима. На пример, на раваничкој пластици боја је нестала, али на фигурама птица у тимпану северног прозора протезиса, затим, на главној западној розети цркве, или на пуној каменој розети у тимпану јужног прозора западног травеја, остали су несумњиви трагови боје. Трагови полихромисане пластике су утврђени и на пронађеним фрагментима Лазаревог нартекса. Овај поступак је спровођен и на полихромисању материјала употребљаваног за зидање, као што је опека. Међутим, боја полагања на порозној опеци се задржала знатно боље, најпре из разлога што је премаз вршен директно бојом у којој је било извесних масних супстанца, док је на пластици боја полагања преко врло fine и танке малтерске подлоге. Камена пластика манастира Велућа и Каленића је такође била полихромисана и допуњавана фреско орнаментиком⁵²⁶. Овакво бојење или имитирање пластике на фреско малтеру потврђују и грађевине једва нешто млађе од Раванице. На Љубостињи и Руденици протомајстор је био у тешњем контакту са живописцем или је сам био живописац. Уместо компликованог и одговорног рада на резању розета у камену, протомајстор је ове елементе архитектонске скулптуре изводио не само у камену, већ и на фреско малтеру⁵²⁷ (сл. 13). На врхунцу ове епохе споменика, управо, у доба њене декаденце, коју карактерише мали триконхос Св. Стефана у Милентији, богата декоративна пластика је и поред живости и разноврсности мотива била истицана још и полихромним ефектима.

Овако честа употреба боје на фасадама, било на каменој пластици или на фреско малтеру, указује на постојање некаквих узорака којима

су се служили градитељи при обликовању моравских грађевина. Како нису сачувани у целини примерци бојене пластике изузев изразито фрагментираних налаза са траговима боје, није се могла добити потпунија слика, а тиме ни могућност да се дође до неких значајнијих резултата. При свему томе не треба губити из вида могућност да су моравски скулптори могли имати на располагању увећане узорке минијатура, а можда и орнамената зидног сликарства. То би умногом помогло објашњењу очигледних аналогичности као и порекло технике бојења примењене на моравској каменој пластици.

Геометризирана трака преплета ређе је примењивана у живописаној орнаментици. Тамо где се јавља, она није дељена средњом линијом да би се добио утисак двочлане или трочлане траке, него је задржала углавном сличан често и идентичан мотив у систему наизменичног преплитања, док су празне површине између трака омогућавале живописцу да их лаким потезима четкице испуњава тачкицама или разним стилизованим флоралним орнаментима (сл. 28)⁵²⁸.

Међутим, мотив палмета распоређених међу крацима крста у медаљну кружног облика, какав је компонован на пуној розети раваничког нартекса, био је раније познат (сл. 29) у хронолошки старијој живописној орнаментици зидног сликарства, од Студенице, Жиче и Градца, па преко Старог Нагоричана и Дечана, док га нису најзад транспоновали моравски скулптори као мотив камене пластике⁵²⁹.

Осим овога облика у затвореном кружном медаљону, палмету врло често сликари и скулптори Поморавља користе као мотив орнаменталне траке у којој се понавља више пута у ритмичном низу. Овакви случајеви налазе се, још пре појаве у долини Мораве у живопису Матејче⁵³⁰, у мозаичном орнаменту у цркви Св. апостоли у Солуну⁵³¹ или на оквиру фреске Св. арханђела Михаила у Леснову⁵³².

Постоји још једна варијанта са мотивом палмете, на архиволтама бифоре Лазаревог нартекса, у срцоликим пољима формираним врежастим орнаментом, где се свака следећа палмета наизменично окреће својом осовином за 180°. И овакав мотив није био непознат живописцима XIII века⁵³³. Налази се у живописаној орнаментици Св. апостола у Пећи, а затим, већ потпуно оформљених облика, у богатом орнаменталном сликарству живописа Дечана⁵³⁴. Поред тролисне и седмолисне, петолисна палмета је веома често у употреби.

Веgetабилни орнамент спиралне лознице архаичног порекла нашао је места у моравском каменом украсу, мада је нешто живље и раскошније модифициран. Коришћен је не само на текстилу и у минијатурама, него често и у живопису⁵³⁵. Овај класични мотив са јаком традицијом јавља се, у свим изражајним видовима, далеко кроз средњи век. Када је већ реч о употреби палмете као мотива у сликаноме орнаменту, треба се задржати на облику осликаном на хоризонталном консоластом венцу у наосу раваничке цркве. Овакав мотив није примењен на каменом украсу цркве, а ни у пронађеном материјалу старог Лазаревог нартекса. Као орнамент, налази се рано у живопису Жиче⁵³⁶, Св. Ђорђа у Старом Нагоричану⁵³⁷, у грачаничком нартексу на композицији „Крштење“, у лучном оквиру фреске Св. Никита на истоименој грађевини⁵³⁸, касније у живопису манастира Дионисију изнад капитета стубова⁵³⁹, као и на многим другим местима.

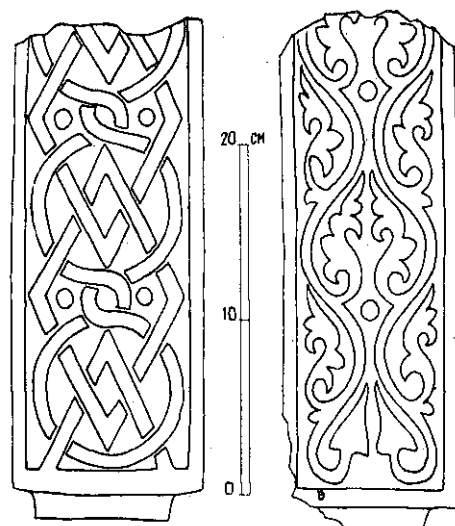
Сличност појединих мотива плиткорезане камене пластике и живописане орнаментике несумњиво говори о узајамној повезаности међу њима. Орнаментални мотиви са сличним графичким конструкцијама налазе места истовремено, а често и знатно раније, у сликарству као и у скулптури. Та сличност, па и идентичност, међу два различита изражајна техника, указује на сарадњу градитеља, скулптора и живописца, уколико се није радило о истим, даровитим лицима. У случајевима када није било тога, очигледно је да је било угледања на заједничке мотиве који су одговарали савременом укусу средине.

Распрострањени декоративни украс примењиван на средњовековном текстилу, минијатурама и на зидном сликарству, пре него што се појавио у каменој резаној пластици моравских скулптура био је познат оријенталној и византијској уметности, као и уметности разних њихових, периферних подручја. На византијским подручјима, ова уметност се развијала симбиозом утицаја из метрополе и нових, културних средина, у којима је налазила погодно тло. Знатно пре него на Лазаревим грађевинама, плитки површински камени украс негован је, истина у различитим техникама резања, на разним подручјима хеленистичке сфере утицаја.

Преплет клесан у камену као чест мотив средњовековне декорације примењиван је од ранохришћанске ере, па све до позног средњег века. Међутим, његова распрострањеност не иде само у дубину, већ и у ширину. Многи мотиви оваквог декоративног украса омиљени су како на Оријенту и Византији, тако и на прероманском или романском Западу. Исто тако на многим подручјима примењен је и на разним материјалима, и клесан у камену.

Моравска камена пластика и њени мотиви нису посебна новина у односу на ову уметност у тадашњим средњовековним културним жариштима изван Лазаревих земаља. Међутим, то је јединствена уметност коју је Лазарева средина начинила својственом и оригиналном, како у техници клесања, тако и у примени. Мотиви коришћени као декор цркава у Поморављу, били су познати и употребљавани као спорадичан украс у камену на многим средњовековним подручјима, на територијама романског Запада и много чешће, на подручјима под византијско оријенталном сфером утицаја. Та невероватна, често изненађујућа сличност између појединих мотива вајаних клесарским длетом моравских скулптура и оних који се налазе у разним епохама процвата византијске камене пластике, уверава да су такви мотиви били омиљени и коришћени кроз скоро цео средњи век. Разлика међу њима је само у томе, што су на појединим подручјима овакви мотиви чинили, у једно одређено време, основ уметничког изражавања (коптска, прероманска, старохрватска, Јерменија и Грузија, владиросуздаљска, итд.), док су у појединим подручјима играли споредну улогу, не дајући таквој уметности свој специфични израз услед сиромашније употребе (на пр.: романска). Разлика је још и у томе, што су слични мотиви скоро исте графичке композиције, у разним културним срединама обрађивани различитом техником длета и друкчије повезивани за архитектуру, али су зато задржали карактер плитко резане површинске пластике, каква је непрекидно негована кроз цео средњи век у Византији и на Оријенту. У том погледу, проф. А. Дероко налази и убедљиво графички упоређује сличност мотива из Италије, Далмације (X, XI в.), Грузије (XII в.) и Србије (XIV в.)⁵⁴⁰. У још већој мери илустративно, аутор ређа по хронологији постанка готово идентичне мотиве из италијанске романике, Далмације, Грчке, Јерменије, Грузије, Македоније и Србије⁵⁴¹. Тражећи објашњење порекла моравске пластике, аутор претпоставља да је она настала, „под импулсом Јерменије и Грузије“?

Сличности у тематици и мотивима декоративног украса на веома удаљеним територијама, које је уочио и на изузетан начин сабрао и приказао проф. А. Дероко, указују на међусобну зависност таквих територија. Сличности у мотивима на различитим подручјима, па и у различитим епохама не могу да послуже искључиво као доказ неких директних утицаја. Такве сличности виђане су и у мотивима текстила, минијатурном сликарству, живопису, па и у камену. При томе, не треба заборавити да је реч о сличностима у мотивима! Међутим, тражење сличности у начину резања таквих мотива, затим у њиховом интерпретирању, па и у њиховој примени и вези са архитектуром, било би узалудно јер подударности у том погледу не постоје. То је, заправо оно, што камену пластику Поморавља чини оригиналном. То је исто оно,

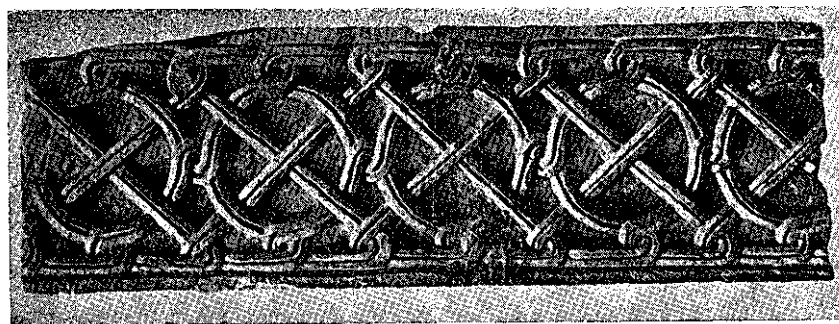
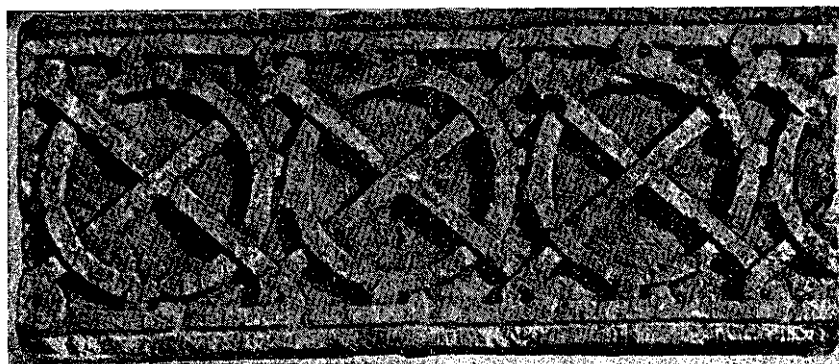


Сл. 30. Камени украс на преградним стубићима иконостаса рановизантијске базилике у Старом Коринту

Fig. 30. Ornaments sculptés. Colonnnettes de l'iconostase de la basilique à Stari Korint. Epoque haute byzantine.

што јерменогрузијанску, старохрватску, или коптску пластику по мотиву узајамно повезује, а по техници резања и примени на архитектури раздваја.

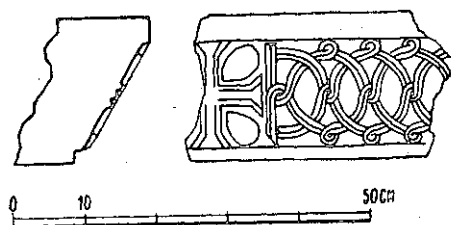
Ова необична и изненађујућа сличност мотива пружа занимљив податак, да су често слични мотиви употребљавани кроз цео средњи век, да се њихова примена простирала и по хоризонтали и по вертикали. У тражењу далеких извора оваквих мотива, пут води на приобална подручја источног Средоземља на којима се касни хеленизам укрштен са снажном домаћом традицијом оријента одразио на репре-



Сл. 31. Камена декорација фризова ископаних у капели А и В у Бавиту, сада у музеју Лувра

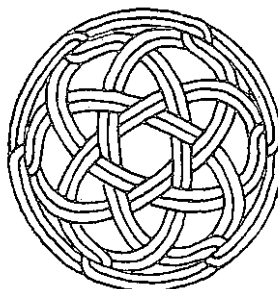
Fig. 31. Ornaments sculptés. Frises trouvées dans les chapelles A et B à Baouit Musée d-u Louvre.

Сл. 32. Одломак фриза са цркве Св. Ђорђе (Тезејон, Атина). Fig. 32. Fragments de frise. Eglise St Georges (Musée Athènes).



Сл. 33. Розета са двочланом траком на фрагменту рановизантијског циборијума (Византијски музеј у Атини, инв. бр. 300)

Fig. 33. Ciboire byzantin (fragment). Rosace à bandes bilobées. (Musée byzantin, Athènes).



зентативну уметност Византије одакле се каткад јаче, каткад слабије, ширио на уже локалне и периферне центре око метрополе.

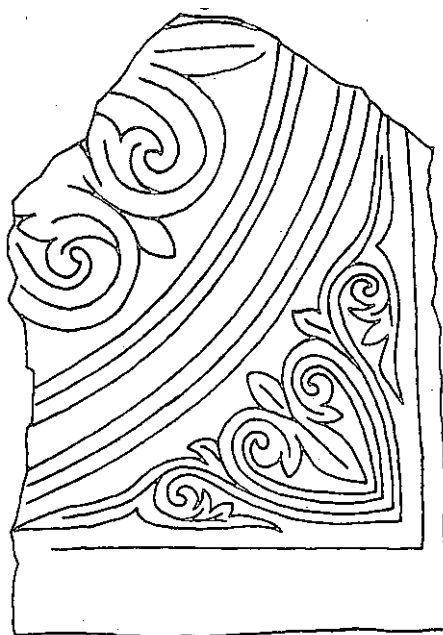
Др М. Васић се у својим студијама највише бавио овим проблемом и често се налазио у недоумици тражећи прави извор утицаја. У својим веома једностраним и необичним закључцима, давао је првенство Приморју. Он упозорава истраживаче да скулптовану орнаментику Лазаревог времена не треба тражити на Оријенту, специјално у јерменској уметности, када се она може наћи у Далмацији, на споменицима XIII и XIV века⁵⁴².

После др М. Васића, Ј. Стојановић⁵⁴³ је инсистирала на снажнијим утицајима Приморја него Јерменије и Грузије. И. Николајевић-Стојковић помишља да је у другој половини XIV века репертоар декоративне пластике са македонских споменика, коју су неговали византијски мајстори после пропасти Самуилове државе, могуће „донекле условио развој и тематику архитектонске скулптуре тзв. моравске школе“⁵⁴⁴.

Објашњавајући феномен настанка пластике у Поморављу, проф. Ђ. Бошковић наводи као могућност за решавање овог проблема, из-

Сл. 34. Фрагмент парапетне плоче са трочланом виизантијском траком и палметима рановизантијске базилике у Старом Коринту

Fig. 34. Plaque du parapet à bandes trilobées byzantines et à palmettes. Basilique à Stari Korint. Style haut byzantin.



међу осталог и контакте Србије са манастиром Св. Катарина на Синајском полуострву, и постојање неколико мањих јерменских колонија на средњем Балкану, посебно у Србији и Македонији. Исто тако, аутор доводи у везу и зетско Приморје са Моравом)⁵⁴⁵.

Др В. Петковић налази највише сличности за моравску пластику са декорацијом јерменогрузијских цркава а затим на Истоку преплављеном грузијанским монасима у време бујања и процвата монаштва⁵⁴⁶.

G. Millet, иако даје предности утицајима са Кавказа, анализирајући пластику XI и XII века на подручју византијског тла, долази до закључка да је вегетабилни, геометријски и животињски украс после овог времена постао најомиљенија декорација црквеног ентеријера, иконостаса пре свега, парапетних плоча, амвона, капитела, а каткад, само ређе, оквира врата, док врло ретко на спољашњим фасадним површинама, које су византијски градитељи радије полихромисали специјалним облицима теракоте, каменом и опеком. Аутор примећује да после феудалне расцепканости Душанове државе „српско-византијска школа, за време Вукашина и Марка, прави доста места за пластични украс”.

Зар не изгледа прилично уверљиво да је G. Millet био на правом путу? Као одличан познавалац византијске архитектуре и уметности, он је не само наслутео него готово открио кретање укуса нових уметничких средина који се чинио са јужног Балкана, нарочито од средине XIV века. Међутим, изгледа да му је недостајао доказни материјал, тако да није проследио до краја релативно спори ход нових стремљења. Имајући у виду несређено стање проузроковано феудалном расцепканошћу освојених македонских земаља, и доста јаку устаљену традицију грађења под непосредним византијским утицајем, нови декоративни украс ипак је неосетно ту и тамо отварао пут новој епоси, која се коначно афирмисала кроз нагло и полетно стваралаштво Лазаревог доба.

Историја као да се понавља онда када постоје слични политичко-друштвени услови. Шездесетак година тринаестог века било је довољно да Византија, иситњена на мање феудалне јединице, у својим уским доменима, под одређеним условима лагано напусти конзервативну традицију стила метрополе. Средином XIV века слично се дешава и на бившим територијама Душанове државе. У новим околностима и под новим утицајима увек долази до нових схватања и нових тежњи одлучног и брзог напуштања старог. До тада плитко резана камена пластика, која је украшавала ентеријере византијских грађевина, све више налази места и у спољњој обради. Захваљујући решењима ентеријера, на црквама постаје све изразитија тенденција спољашњег китњастејег и декоративнијег обликовања. Крута и строга традиција даје отпор у Цариграду, али зато периферни делови Византије много брже прихватају нова схватања.

G. Millet налази на Балкану два стила камене пластике, која се паралелно развијају и то један у Грчкој, а други у Македонији⁵⁴⁸. Није ли то једна од индикација да ова два географски и политички различита подручја, доскора под непосредним културним утицајем Византине, у једном повољном тренутку почињу да одгајају у својим културним срединама нову технику стила декоративног украса? Нови стил у свакој од таквих средина негован је под специфичним условима, а битне одлике дали су му уметници скулптори одгајани у таквим културним жариштима. Неоспорно, културно уметничка средина мале Лазареве Србије била је концентрисана на релативно уском територијалном простору. Она је свој нови укус извајала у пешчару првих моравских грађевина, које су постале узори млађим споменицима.

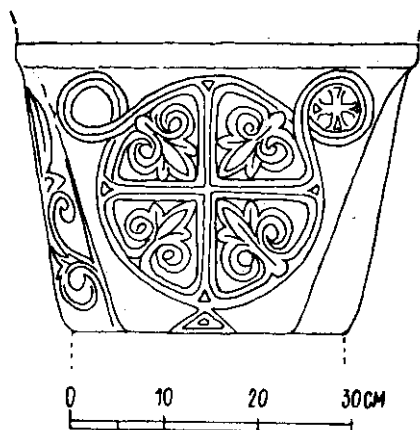
После пропасти велике византијске државе, брзо су нестајале и тековине њене културе. Турски освајачи су многе црквене грађевине прилагођавали за своје богомоље, уништавајући црквене инвентаре,

мозаике и зидно сликарство, док су спољашњост често облагали малтером. Поред тога, византијски споменици у самој престоници и ужој околини, мало су проучавани. Једва да су крајем прошлог и на почетку овог века извршена успела снимања архитектуре, најчешће постојећег стања, а да не говоримо о темељнијем истраживању студијског карактера. Најновији истраживачки радови последње деценије нису усмеравани на откривање и систематско сакупљање материјала, који би послужио за проучавање византијске пластике, већ су се углавном сводили на чишћење мозаика и живописа (Аја Софија, Монетис Хорас) и њихову конзервацију. Међутим, истраживања на споменицима византијске престонице у овом правцу, изгледа да би пружила много више података од оних којима се сада располаже. Истина, спољашност ових грађевина се јаче манифестовала кроз полихромни декор, али је зато црквени намештај у камену и дрвету, текстил или илуминирани украс црквених књига обиловао мотивима декорације, која се постепено преносила и на камен спољних фасада.

Византијски скулптори су изводили углавном површинску пликорељефну пластику, врло прецизно и круто, утискујући у дубину позађа извајаних мотива црну смоласту масу која је истицала снажнији контраст. Већ ка измаку класичне епохе, посебно у провинцијама као што су Грчка и Македонија, круте форме испод оштрих длета уступале су место меканом цртежу са све већим богатством мотива. И док је раније преовладавао апстрактни геометријски облик у декорацији, касније, нарочито у XIV веку, репертоар пластике је употпуњавао вегетабилни и зооморфни облик, а често оба заједно.

Још међу остацима рановизантијске базилике у Старом Коринту наилази се, на фрагментима менао старог иконостаса, на геометријску и биљну орнаментику (сл. 30). И геометријска трака и лозица бршљена су пуне, неподељене једном или двама средњим линијама које би остављале утисак двојне или тројне плетенице. Трака је пуна и излази из равни позађа за 3—4 mm, али зато код укрштања увек непогрешиво једном прелази, док се други пут подвлачи под суседну. На оба примерка менао уметник са изванредним осећајем мере и укуса, проширена и празна поља попуњава још једним детаљем, елементима кружних бобица, које се истовремено могу наћи као мотив и на споменицима коптске пластике изложеним у Коптском музеју у Каиру. Треба погледати само сличности са примерцима фризова ископаних у рушевинама капела А и Б у Бавиту⁵⁴⁹, који се данас чувају у музеју Лувра. Може ли се порећи да ови споменици, украшени геометријским преплетом, не носе, иако међусобно удаљени, карактер времена у коме су поникли (сл. 31)? Није ли очигледна сличност, чак и у нешто вештијем и рафинованијем длету коптског уметника на фризу из јужне цркве (капела Б) и грчког скулптора навикнутог на клесарску технику у мермеру, од кога нам је остао на Тезејону, приликом адаптирања за цркву Св. Ђорђе, одломак фриза из V века (сл. 32)? У овом случају оба клесара не остављају равну површину траке преплета, већ је деле средњом линијом и на тај начин образују тип двочлане траке.

И други примери рановизантијске пластике у Атини, на Пелепонезу или на приобалном делу Италије, у базиликама Равене и Аквилеје сведоче да је Оријент врло рано утицао на укус византијских клесара. Они су убрзо затим на широком пространству византијских подручја, и истока и запада, преносили дух нове каменорезачке уметности који је неговао плитку површинску технику резања обогаћену обиљем разноврсних мотива. У исто време, уметници мозаика украшавају под равенске базилике San Giovanni Evangelisto, скулптор на коринтској базилици клеше парапетне плоче са мотивом палмета, распоређеним дијагонално у срцоликим пољима, што чине и његови далеки потомци на капителу гробљанске цркве Благовештења у Хиландару⁵⁵⁰ или у Лазаревом Поморављу на пуној розети нартекса (т. XXVIII, сл 35). Исто



Сл. 35. Капител на трему гробљанске цркве Благовештења у Хиландару

Fii-g. 35. Chapiteau. Eglise de l'Annonciation cimetière. Chilandari.

тако, фрагмент са розетом рановизантијског циборијума, инвентарисан под бројем 300 у Византијском музеју у Атини није служио као узорак клесарима Лазарице и Велућа, али се може поуздано тврдити да је овакав мотив употребљаван још у рановизантијској пластици (сл. 33).

У даљем трагању наилази се на парпетним преградама ротонде у Коњуку, на мотив спиралне лозице, чије кривине испуњавају елегантно извијени листови биљног орнамента. Исти мотив је налазио места и у живопису, па и у камену, све до краја средњовековне епохе. Међутим, ово није једини, нити усамљени случај. Друга богатија варијанта мотива спиралне лозице налази се на многим источњачким споменицима у суседству Византије: у пластици сиријске хеленистичке базилике Калат семана⁵⁵¹, у интерпретацији сличног мотива са грождем грузијских клесара у Звартноцу⁵⁵², затим, исти мотив али са петолисним палметама на архиволти изложеној у Коптском музеју у Каиру, коме је по облику најближи пластични украс двојне аркаде Лазаревог нартекса (Т. XXVI, сл. 36).

Доцније, у класичном периоду византијске уметности, архитектура, сликарство, па и скулптура примају репрезентативне и озбиљне форме. У најужем центру Византије у то време на уметност донекле утиче карактер аутократско бирократске концепције друштва. У другостепеној пластици се још увек задржавају хеленистички облици који, истина, постају уморни, крути и лагано почињу да се губе. Напротив томе, период иконокластичних сукоба отворио је врата Оријенту. Од тада се почео осећати све јачи прилив александријско сиријских и исламских схватања. Но, ова уметност, иако је претрпела осуду цркве после измирења са државним, административним апаратом, ипак није могла заувек нестати из византијске средине.

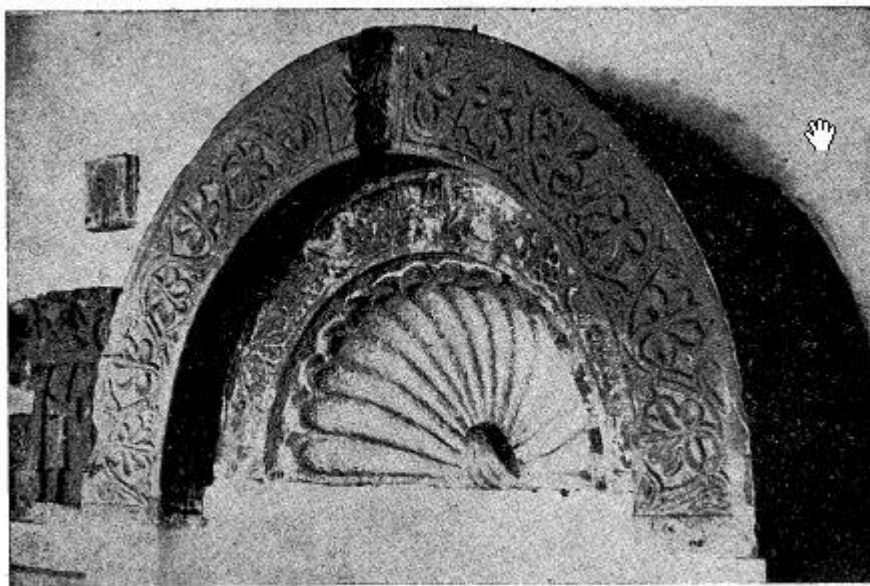
У X, XI па и у XII веку клесари вешти у резању мермера, доводе до врхунца такозвану класичну византијску скулптуру⁵⁵³. Они су, пре свега у Цариграду, а и у јачим периферним жариштима која су се држала стила метрополе, инкрустирали у мермер геометријску траку, биљне или животињске елементе, дајући у почетку предност апстрактној, а касније биљној и животињској декорацији. Клесарска техника је достигла савршенство и прецизност тачног цртежа, финоћу резања, живост полихромних контраста, али увек у пуној једноставности и озбиљности. Оваква декорација је налазила места углавном у ентеријерима црквених грађевина, пре свега на иконостасима, капителима, венцима, амвонима, оквирима ниша, затим на порталима или споља на колонетама дуж преломних страна апсида, а каткад на конзолама између слепих arkada.

Клесари у грчим провинцијама, као и у Македонији, нису никада поштовали префињени стил ове скулптуре. У овим релативно сиромашним периферним срединама, нарочито у XIV веку, радило се по укусу и према потребама нових схватања у којима је преовладала

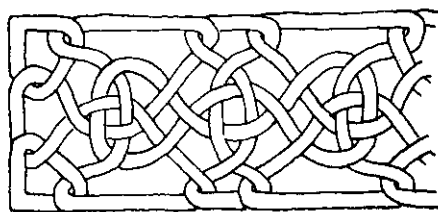
тежња за изразитијом декоративношћу грађевина. Уметници нису имали снаге да подражавају стил престонице, али су зато у материјалу јефтинијем од мермера вајали слободнију, живљу и разноврснију декоративну пластику. И док је преплетна пластика у провинцијама била радије прихваћена и заузимала све више места као изражајно средство у декорацији, конзервативна престоница и јаче монашке средине захтевале су од својих клесара да им још увек вајају акантусов лист и палмете на архитравима иконостаса и надвратницима, бршљанову лозицу на довратницима, или да праве комбинације трочлане траке и кругова на парапетним плочама иконостаса.

Милутин уграђује у Хиландар око четрнаест парапетних плоча с краја XII века⁵⁵⁴, рађених у строго класичном духу цариградске каменорезачке технике. На истој грађевини, међутим, налазе се апстрактни преплетни мотиви, истина, бојени и испуњавани смоластом масом, које Милутин није желео да понавља на својим црквама у северној Македонији и Србији. То су орнаменталне траке на доњој површини архитрава западног портала наоса и на оквиру источног улаза на северној страни нартекса (сл. 37). Његови вешти мајстори украшавају капители биљним орнаментом лиснате лозице, уплитањем на особит начин, што се види на капителима источне трифоре. Њима су слични украси на капителима Григоријевог ексонартекса који носе тројну аркаду између лође отвореног трема и северног простора на спрату. За једног од њих може се са пуно сигурности наћи веза са украсним елементима на раваничким конзолама, које носе фризове слепих аркада на апсидама (сл. 38, т. LXIV—LXVII).

Оваквим типом орнамента украшаване су и цркве у Цариграду. Лазаревим клесарима сличне узорке пружају мотиви на спољашњим конзолама или довратницима цариградске цркве Богородица Памакаристос и Панаκραнтос⁵⁵⁵. Занимљиво је да је мотив на конзолама компонован као целовита композиција, слично поменутих случајевима на хиландарским и орхидским капителима. На колонетама апсиде јужне цркве Панаκραнтоса клесан је орнамент биљног мотива, облика петолисне палмете у срцоликим пољима. Но, судбину цариградске пласти-



Сл. 36. Петолисна палмета на архиволти из Коптског музеја, Каиро
Fig. 36. Palmettes à cinq feuilles sur l'archivolte. Musée de Copte. Caire.



Сл. 37. Преплетне траке на доњој страни архитрава западног портала наоса Милутиновог Хиландара

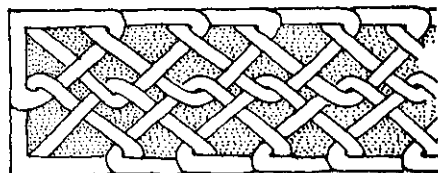


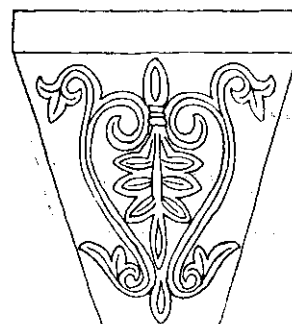
Fig. 37. Entrelacs. Partie inférieure de l'architrave. Portail occidental du naos. Chilandari.

ке очигледно илуструје пример парапетне плоче, накнадно узидане у последњу кулу Теодосијевих градских зидова који избијају на Златни рог, на којој су клесани мотиви биљног и геометријског преплета истовремено са трочланом и двојном траком. Зар цветни орнамент уоквирен тордираном траком преплета као украс капитета на стубовима подкуполног простора Теотокоса у Солуну, не пружа ретко очуван пример, који својим обликом и декорацијом наговештава појаву новог стила у грчкој пластици⁵⁵⁶?

Ови примери нису приказани са циљем да укажу на директну везу са скулпторалном декорацијом у Лазаревој Србији. Напротив, преко ових треба се само подсетити да је на византијским територијама негована ова врста декоративне пластике са мотивима који се јављају како у декору унутрашњости цркава, тако и изван њих, на тканинама, минијатурама илуминираних рукописа итд.

АНАЛОГИЈЕ НА НАШЕМ
СРЕДЊОВЕКОВНОМ ТЛУ,
АРХИТЕКТОНСКИ УКРАС,
ЦРКВЕНИ ИНВЕНТАР,
ГРОБНИ БИЉЕЗИ.

Напуштајући за сада ову репрезентативну пластику, треба погледати како се почео развијати камени плитко резани украс на сиромашнијим подручјима, изван строго конзервативних центара византијске метрополе. G. Millet је већ навео две школе које су се паралелно развијале на почетку XIV века, једну у Македонији, а другу у Грчкој⁵⁵⁷. Аутор је увидео да су обе напустиле класични укус цариградских скулптора и окренуле се оријенталним и исламским изворима. Међутим, око средине XIV века, наводно, у Македонији се широм отварају врата утицајима хришћанског Истока, Јерменије и Грузије, па и Русије⁵⁵⁸. Да ли су у питању само несумњиви утицаји Оријента, или су и други, који су допринели формирању новог стила пластичног украса? Није ли ту пресудни моменат у одвајању провинције, у којој је увек раније и брже усвајано ново него у строго конзервативним срединама? Најзад, у којој је мери и под каквим условима прилив нових утицаја допринео новом стилу декоративног изражавања?



Сл. 38. Мотив декорације на капитулу Григоријевог ексонартекса Св. Софије у Охриду

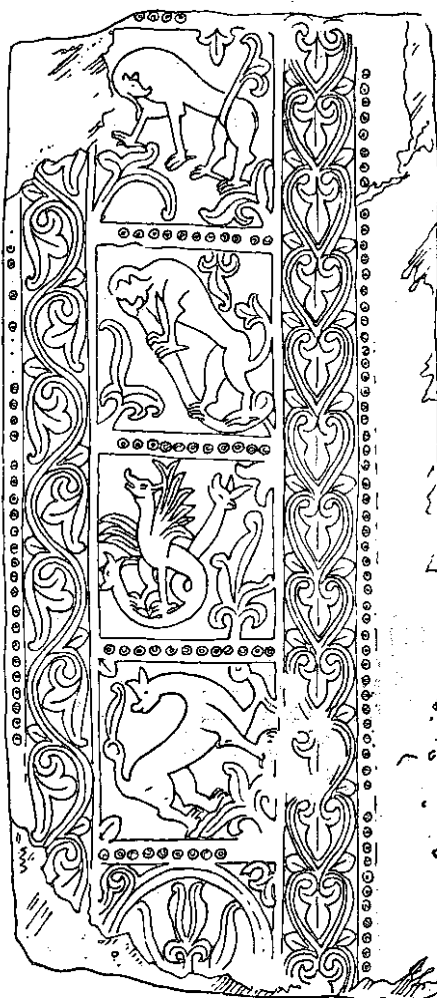
Fig. 38. Motifs décorés. Chapiteau de l'exonarthex de Grégoire. Ste. Sophie à Ohrida.

Чињеница је да је византијска скулптура, иако тешко и sporo, ипак примала доста са Оријента, нарочито у последњем периоду ове велике уметности. Али зато су сви нови утицаји лакше и брже продирали у њене провинције које су биле политички и територијално отргнуте од метрополе. Хришћански свет са Истока, потискиван од Турака, масовно је тражио уточишта на византијским територијама, носећи са собом своја схватања, која су се манифестовала у богатом и разноврсном репертоару оријенталних декоративних мотива, посебно вегетабилног и зооморфног карактера. Исто тако, богата ризница византијске уметности, била је непозната у њеним балканским провинцијама. Чувене минијатуре илуминираних кодекса, камени пластични украс, црквени инвентар резбарен у дрвету, били су извор неограничене инспирације македонских и српских скулптора. Без канона и круте традиције, ослобођена провинцијска пластична уметност, кренула је новим путем. Подручја грчког и македонског тла теже су се ослобађала традиције, стидљиво и постепено, док су у Лазаревој Србији од самог почетка постојали повољни услови за афирмацију нових схватања.

Појава декоративног пластичног украса у Поморављу условљена је низом чинилаца. Пре свега, у земљи коју су населили Срби повлачећи се на север, није било никакве раније традиције. Долина поморавља одједном је постала стедиште напредних снага које су под окриљем Лазара наишле на погодан услов да испоље раније стечена искуства. Наговештаји новог стила, који су се наслућивали у декорацији византијских, македонских и српских споменика, у новој средини се распламсавају и дају обележје новој епоси српске пластике.

На територији Македоније, на којој је Millet запазио инфилтрацију нових и непознатих мотива, тражећи им порекло на оријенталним подручјима⁵⁵⁹, скулптори су почели да исте мотиве клешу у камену неколико деценија пре него што су то учинили клесари на споменицима Поморавља. Овај доскора непознати терен чија је декоративна пластика у камену само узгред привлачила пажњу истраживача тако да није систематски сакупљена и обрађена, пружа драгоцене податке за анализу. Њен најбољи познавалац Millet је већ изнео извесна запажања са циљем да објасни порекло не упуштајући се у анализу њеног даљег деловања.

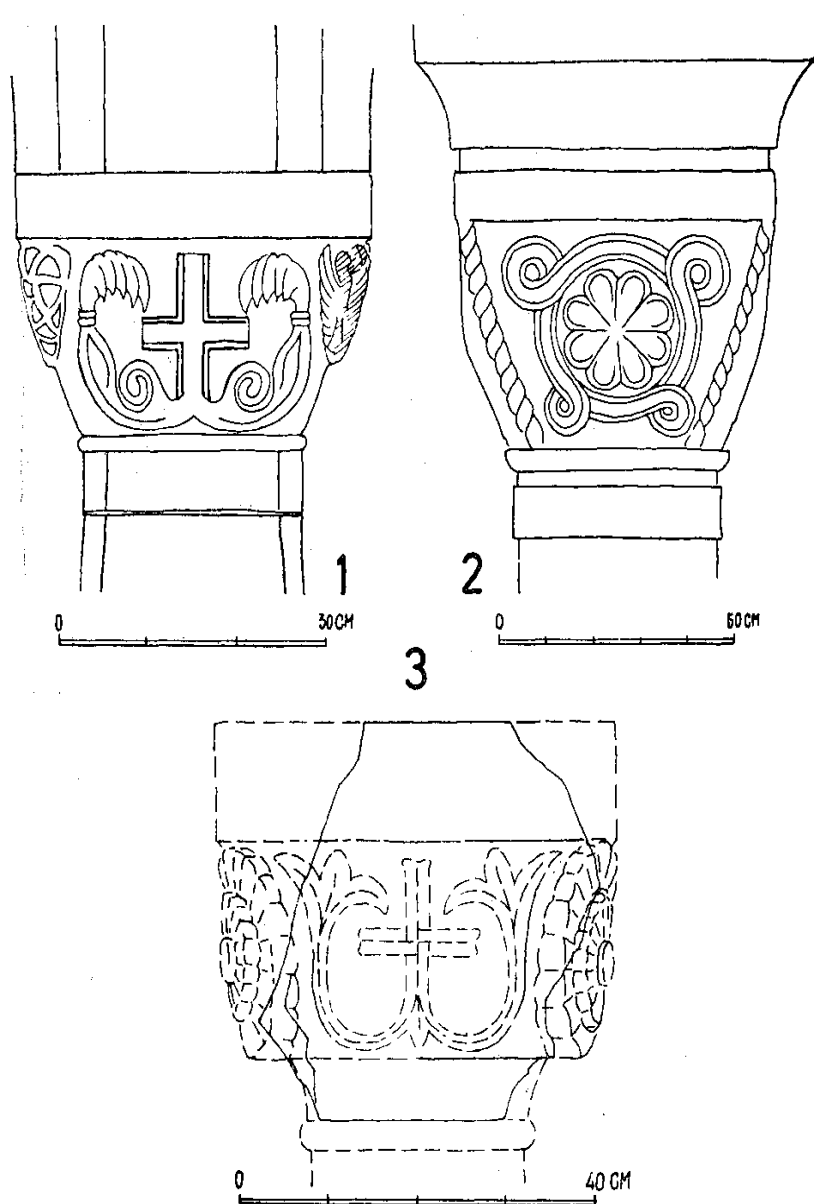
Македонски скулптор налази и обрађује геометријске, биљне и животињске мотиве које је средњовековна уметност већ познавала и



Сл. 39. Фрагмент пластично обрађеног портала нађеног у Скопљу.

Fig. 39. Ornaments sculptés. Portail trouvé à Skoplje.

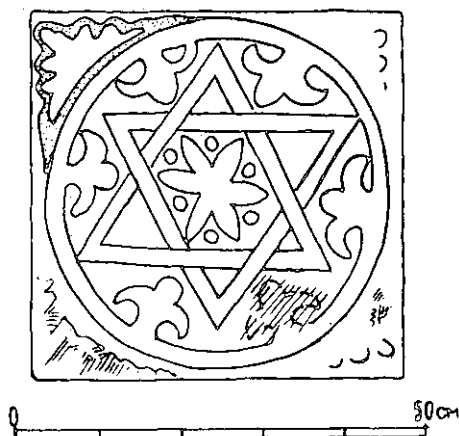
интерпретирала на разним материјалима и у разним видовима. Истина, он им даје својствен израз релативно сиромашне средине, слободну конструкцију композиције, лак и жив цртеж уз извесну дозу примитивизма. Спирална лозица бршљана на лесновском порталу из 1341, сасвим је слична поменутиим мотивима на сиријским, јерменским и коптским споменицима. Ови мотиви украшавају оквире медаљона на парапетним плочама хиландарског ексонартекса⁵⁶⁰. Али, још рафинованије длето, резало је биљни оквирни орнамент двочлане спиралне стабљике и наспрам ње ритмичну траку палмета у срцоликим пољима двојне траке, на очуваном фрагменту манументалног портала из Скопља (сл. 39). Могу ли се наћи адекватније аналогије за моравски, иначе чест мотив биљног орнаmenta⁵⁶¹?



Сл. 40. Капители: 1. Лесново, капител источне бифоре; 2. Теотокос у Солуну, капител стуба у поткуполном простору; 3. реконструисани фрагмент капитела

рзваничког нартекса

Fig. 40. Chapiteaux: 1. Lesново, chapiteau de la fenêtre géminée sud. 2. Théotokos à Salonique, chapiteau du pilier sous coupole. 3. Ravanica, chapiteau du marthex reconstruit.



Сл. 41. Амвонска плоча у Леснову (снимак Ђ. Бошковића, ал. бр. 4)

Fig. 41. Plaque d'ambon. Lesnovo (D. Bošković, al. n° 4).



Сл. 42. Илуминирани рукопис о Александру Великом (цртеж по Вл. Петковићу)

Fig. 42. Manuscrit enluminé du roman SUR Alexandre le Grand, (dessin selon VI. Petković).

Поред стилизованог биљног орнаментa на македонским споменицима не изостају необични примери зооморфних мотива, митолошких животиња или крилатих грифона. Ове занимљиве апстрактне представе животиња преко физиологуса су инспирисале још веома рано средњовековног уметника који их је вешто интерпретирао на текстилу, приликом украшавања рукописа, у металу, на дуборезу и камену. На слободним површинама око окулуса цркве Св. Николе на Трески, налазе се грифони и лавови распоређени у биљном декору. Кентаур у борби са змијом, василик стилизованих крила, затим, необичне животиње са репом који се између задњих ногу провлачи и на завршетку разлистава, појединачно распоређене у квадратним пољима и у природном покрету, показују зрелог и рутинираног скулптора скопског фрагмента. Поред далеког призвука прерађеног мотива из класичне уметности (кентаур), поступак уоквиравања појединих елемената малим рупицама врћених сврдлом, упозорава на путеве који воде у коптско подручје. Неколико експоната пластике изложене у Коптском музеју у Каиру, исто тако сведочи о утицају кујунџијске технике рада у металу.

Мало невештијом руком лесновски мајстор, у дубини рељефа на 2—3 mm, обрађује крилатог грифона, високо у горњем делу северног трансепта цркве. Примитивна стилизација ове пластике очигледно заостаје од разиграних, афронтираних, снажних грифона на раваничком медаљону. Али, зато су ту сви елементи, који су претходили његовој каснијој интерпретацији под руком раваничког скулптора: јако стилизована крила која се неспретно повијају око главе, разлистани реп провучен између задњих ногу и рачvasti нокти ногу⁵⁶². Међутим, скулптор манастира Леснова, овде релативно млад и неискусан, рекло би се као да је касније усавршио своју клесарску вештину у Поморављу. Нужно је указати на мотив декорације капитела олтарске бифоре, са крстом уоквиреним биљним орнаментом, који стоји фронтално између два украсна елемента на угловима. Њему одговара и по концепцији и по избору декоративног мотива фрагментовани примерак капитела са Лазаревог нартекса (сл. 40/3). Исто тако, флорални мотив срцолике композиције са другог капитела се понавља на угаоним конзолицама раваничке јужне певничке апсиде (т. LV, LXIII—LXVII и сл. 40/3). Осим биљног и животињског мотива, скулптор је на Леснову комбиновао са цветним и геометријски орнаменат. Плитку пластику, квадратне, вероватно амвонске плоче треба упоредити са нешто компликованијом конструкцијом резаном у тимпану бифоре раваничког нартекса (т. XXVI,

сл. 41). У обе композиције кружне розете појављују се слични елементи, само су у лесновској примитивнији и још незрели, док су у раваничкој рафиниранији и савршенији⁵⁶³.

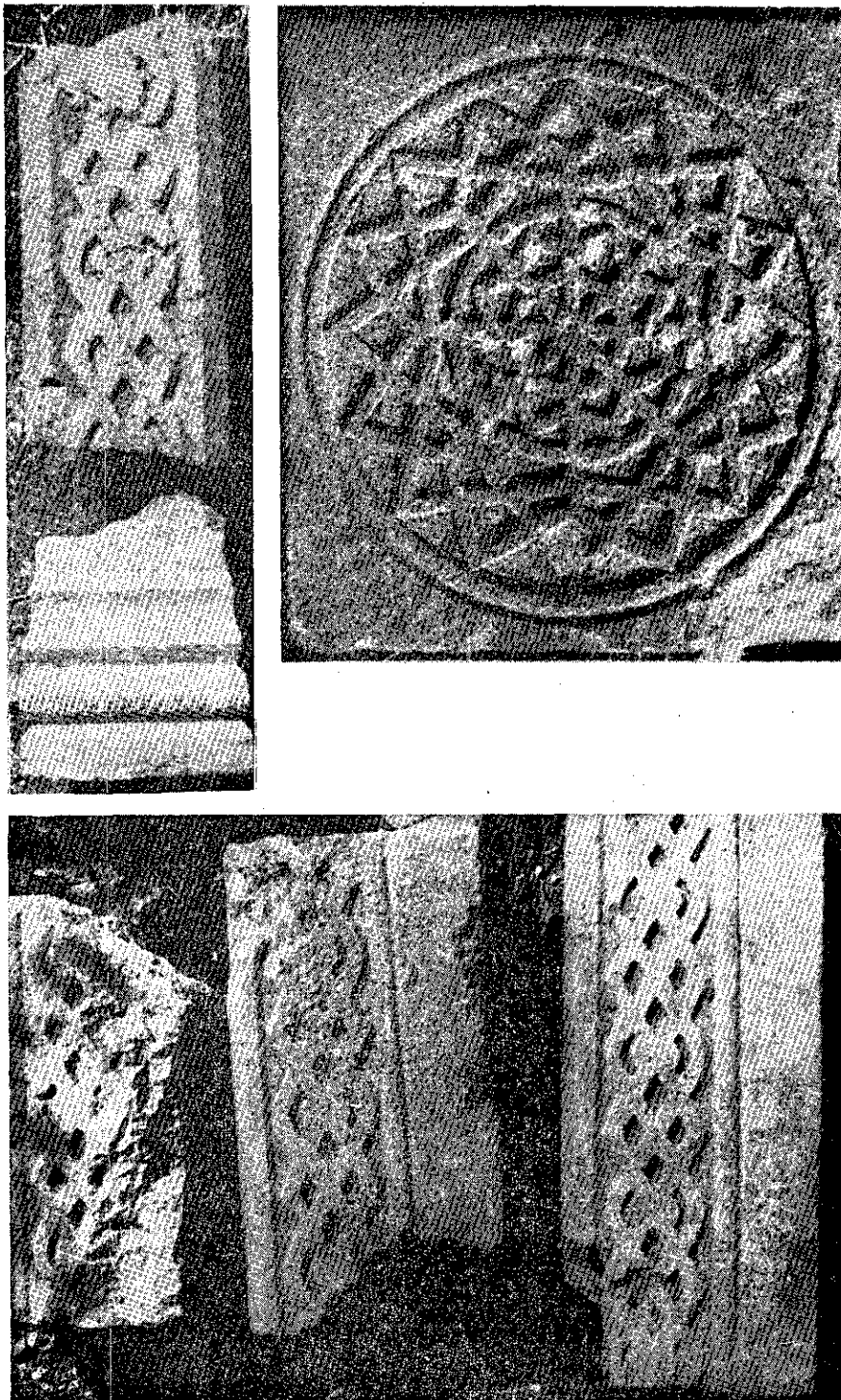
Тако примитивни облици каменог пластичног украса налазе се на недавно откопаној скулптури рушевина триконхалне грађевине манастира Рђавца у селу Мочаре, близу Косовске Каменице⁵⁶⁴. Пронађени мено са западне бифоре, допрозорници и пуна, неперфорирана розета, остављају утисак све већег приближавања стилу моравске пластике. Вештој клесарској руце није измакла тачна и прецизна графичка конструкција плиткорезаног апстрактног преплета, али уметник очигледно још није знао да моделује профил траке са средњом урезаном линијом (сл. 43).

По свој прилици, ниједан елеменат моравског декора у камену, није до те мере сматран производом романских утицаја са Приморја, као што је то случај са розетом која је затварала округле прозорске отворе. На романском Западу па и на нашем Приморју, овакви облици кружних прозорских перфорација масовно су употребљавани. На Кавказу је розета коришћена искључиво у декору, као пунопластични украс, а скоро никада као архитектонски елеменат. Па ипак, многи истраживачи су тражили аналогije или у богатој романској пластици или у многим и разноврсним мотивима на споменицима јерменођурђијанског подручја. Али оне нису биле непознате, пре него што су се појавиле у Поморављу, ни македонско српским скулпторима и сликарима. За то има довољно доказа. Розете Св. апостола у Пећи, у Жичи, Св. Атанасија у Лешку или Св. Николе у Љуботену пружају најбоље примере инфилтрирања утицаја са Приморја⁵⁶⁵. Међутим, њихови мотиви приморског типа нису неприкосновено поштовани у новој средини. У сукобу са источњачким схватањима, убрзо је и македонски и српски уметник овом елементу дао печат сопственог укуса и израз своје средине. Клесар поменуте пластике триконхоса у Мочарама, клеће розету по површини квадратне плоче пешчара, формирајући звездолики мотив траке која се уплиће. Слично њему, мајстор пунопластичне розете у Леснову пружа узорак којим се инспирише раванички каменорезац.

На македонским и српским споменицима XIV века, хронолошки старијим од ових у Поморављу, осећали су се сигурни призвучи рађања новог стила, који се на своме тлу споро и тешко одвајао од традиције. На том спором путу није ни доживео ренесансу због турских освајања. Међутим, нова српска отаџбина, помогла је великим мајсторима да савремена схватања о пластичној декоративној уметности и архитектонским облицима, изразе кроз један синтетичан модел црквене грађевине Поморавља.

Треба погледати како је та тежња за новим облицима декорације испољавана средствима технике живописа на црквама манастира Пећке патријаршије. Данилов сликар изводи на фасадама црква српске метрополе, у фреско малтеру, мотиве које су касније скулптори резали у камену на Раваници, Хиландару, Љубостињи или Каленићу. Како су остаци боје скоро ишчезли још увек се разазнају траке геометријског и биљног орнамента, па и розета⁵⁶⁶.

Мотив спиралне лозице на тимпану и допрозорницима Данилове бифоре јужног забата ексонартекса, познат је у старијем живопису на орнаментима палмета, које украшавају тимпане источног и североисточног прозора тамбура Св. Богородице, налази најближе аналогije за камени украс архиволти на Љубостињи. Други мотив који носи у себи карактер геометријског преплета, осликан као фриз испод кровног венца олтарске апсиде Св. Богородице, по свој прилици је могао да послужи вештом каменорезцу Каленића за украшавање архиволти. Није искључено да живописана, али доста невешто изведена, једноставна трака са две плетенице, у окулусу, са стране наоса Св. Богородице, не припада истом живопису.



Сл. 43. Новооткопана камена пластика на триконхосу у селу Мочаре код
Косовске Каменице

Fig. 43. Ornaments sculptés sur le triœnque. Fouilles récentes au village Močare
près de Kosovska Kamenica



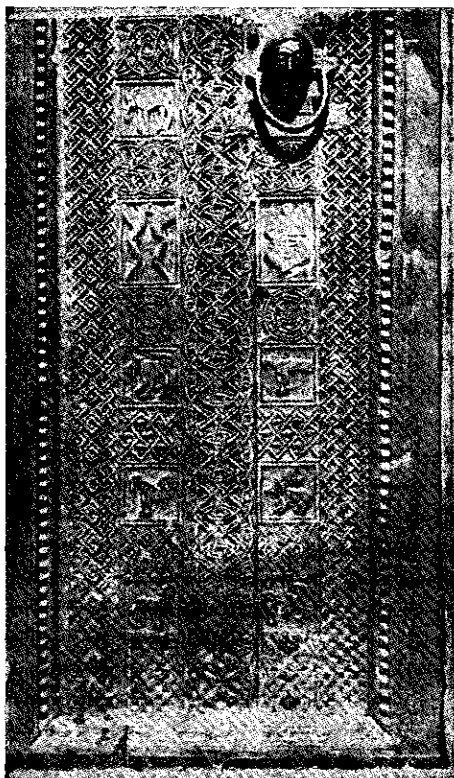
Сл. 44. Крило царских двери Св. Николе прилепског.

Fig. 44. Vantail du portail royal. St. Nicolas de Prilep.

Међутим, чак и занимљивије аналогije пружају живописани мотиви у облику розета. Зар се није на исти начин раванички уметник играо својим цирклом на свежој глини опеке спремљене за печење (сл. 2), као пре њега сликар розете на јужном делу источног постоља Богородичине цркве! Може ли се сумњати да су после тога Лазареви мајстори овај мотив пренели у камен хиландарског ексонартекса и, најзад, готово редовно понављали у декору Лазарице, Велућа, Каленића и других споменика. Следећи ове примере, несумњиво је на исти начин доспео на камен и други сликани пример розете са палметама, сачуван на кубичном постољу Св. апостола. Иако га нема на Раваници, ипак се налази у Хиландару, Лазарици и Љубостињи. Није случајна сличност раваничке западне розете са трећом пећком розетом израђеном по мотиву осмица које се преплићу преко радијалних елемената. Овај раванички тип се после тога готово без изузетка налази на многим споменицима.

За жаљење је што се није више сачувало оваквог живописа у Пећи. Но, и поред тога, релативно мале сачуване површине пружају изванредне аналогije. Оне сведоче још једном да су мотиви који су претходили моравској декоративној пластици, живели у сликарској техници још пре него што су транспоновани на камен.

Аналогije за моравску пластичну декорацију често се налазе и на црквеном инвентару. На томе је са правом инсистирао Љ. Караман, доказујући сродност облика орнаментике у резбарији црквеног дрвеног намештаја, са моравским мотивима⁵⁶⁷. Али, за ове везе које се не могу порицати, остало је релативно мало сачуваног материјала. То су ретко сачуване царске двери, иконостаси, престоли или седишта за свештенике, који су услед недовољно отпорног дрвеног материјала, били краћег века. Па ипак, о употреби и распрострањености преплетаног биљног



Сл. 45. Резба дрвених двокрилних врата цркве ман. Слeпчe код Битолја

Fig. 45. Boiseries. Porte à deux battants de l'église du monastère Slepča près de Bitolj.

и животињског украса на овим деловима црквеног намештаја сведоче с једне стране ретко очувани старији примерци, а с друге стране, примену такве декорације богато илуструје и млађи материјал на коме се одржала иста традиција украшавања.

Подручја најближа Србији на којима је негован овакав украс, била су Македонија, Грчка и Бугарска, што не значи да је ова уметност припадала искључиво овом делу шире византијске сфере. На против, њени утицаји су се осећали и у Италији, на хрватском Приморју (Сплит), па чак и на далеком коптском подручју. На једној старој таваници у експозицији Коптског музеја, налази се изрезбарена трочлана византијска трака, која се кружно уплиће око цветних орнамената⁵⁶⁸. Овај пример пружа доказ о томе да је мотив византијске траке са средњом јачом линијом био употребљаван на разним подручјима хришћанског света, али да је под рукама различитих мајстора добијао различите нијансе.

У тражењу порекла зоморфних мотива моравске пластике, G. Millet се пита нису ли они са Оријента или из Охрида у коме су већ скулптовани у дрвету⁵⁶⁹. Ово изванредно запажање научника, који у обиљу познатог материјала упозорава и на ове изворе, заслужује пажњу. Конзервативна, крута и уморна пластика византијских иконостаса, већ у Нерезима почела је да уступа места новом зооморфном стилу. Парапетне плоче нерешког иконостаса могле су да послуже македонским резбарима као најближи узорак за украшавање црквеног намештаја. Заиста, старије облике иконостаса рађене у камену, постепено су замењивали лакши и подеснији за обраду, али зато краткотрајнији дрвени иконостаси.

Декор иконостаса на презбитерју Св. Марије Космедин обиљује преплетима⁵⁷⁰. Међу парапетним плочама Св. Луке у Стири налази се онај исти мотив розете са палметама раздвојеним крацима крста, као и доцније на иконостасу Св. Димитрија у Пећи или, још касније, на раваничком нартексу⁵⁷¹.

Може ли се а priori одбацити могућност угледања на старије узорке које нуде Нерези или материјал из Богородице Љевишке? Македонски резбар на вратима царских двери Св. Николе прилепског, у висини парапета компонује на исти начин као и, византијски клесар нерешког иконостаса. Он у кружним медаљонима, уоквиреним у преплет, прави распоред слободних животињских фигура, птица и двоглавих орлова. Поред зооморфних фигура у горњим зонама прави места и за геометриске, биљне, па и мотиве розета⁵⁷² (сл. 44). Сличан пример пружају и дрвена врата Св Николе охридског⁵⁷³. Богато украшена двојним геометријским преплетом и животињским мотивима, она су најизразитији пример веза између моравског каменог декора и македонске резбарске вештине (сл. 45). Ово потврђује случај Андреаша на коме савременици Лазаревих каменорезаца, Маркови резбари, украшавају пластични рељеф светацких фигура на царским дверима са двочланом траком преплета.

Није ли ово потврда да је широка распрострањеност плиткорелефног пластичног украса имала места и у црквеном инвентару, посебно у дрвеној резбарији? Релативно мали број сачуваних споменика, који су били склони бржем распадању и који су се услед лаке покретљивости могли чешће смењивати, ипак пружа добру слику о изгледу многих несталих и за увек изгубљених предмета црквеног намештаја. Али ова уметност, која је улепшавала унутрашњост црквених грађевина, негована пре појаве моравске пластичне декорације у крајевима јужно од Лазарева Србије, била је очигледно у пуном цветању. Све бржим измицањем испред утицаја византијске традиције у Македонији, посебно на новом тлу Србије у којој је иначе била изражена тежња за декоративношћу, овакви мотиви пластичног украса су могли да се са намештаја у ентеријеру пренесу и употребе за полихромне ефекте фасадних површина.

Пластична декорација овог типа налазила је места и на меморијалним гробним споменицима. Вертикална плоча из Миговија у Абердеизиру⁵⁷⁴ или далеки саркофаг из Тулуза, са гробља св. Сатурна⁵⁷⁵ украшавани су двочланим преплетима. У Барији, у катедрали Св. Сабина (Tomba di Boemondo) уклесан је орнамент палмете у ритмичном низу какав се види и у раваничкој пластици⁵⁷⁶. Са друге стране, у четврти Мурата II у Бруси, део веома старог византијског саркофага који су Турци употребили као бунар, носи урезан мотив палмета распоређених међу крацима крста⁵⁷⁷. Стела из још даљег коптског поручја, сада у Ватиканском музеју, оденута је плитко резаном тордираном преплетном траком и мотивом лозице⁵⁷⁸. Друга, инвентарисана под бројем 1814 у Британском музеју, рађена у дрвету, пореклом из VII—VIII века⁵⁷⁹, такође пружа изврстан пример коришћења мотива розета и двојне спиралне траке, која у приплитању формира кружна поља по оквирима стеле. Богатом преплетном декорацијом украшавано је и гробно камење на јерменођурђијанском тлу⁵⁸⁰.

На српском средњовековном подручју је ређе у употреби преплетни украс али се зато чешће јавља украс са вегетабилним мотивом. Надгробна плоча са натписом, нађена приликом радова код Св. Петра у Бијелом Пољу, има као декоративни елеменат спиралну лозицу са полупалметама; сличну мотиву плоче нађене у Сопоћанима. Овај веома распрострањени орнаменат који се може пратити и у нашем живопису, затим, на плитким архиволтама раваничке цркве исклесан је и на фрагментима мраморних допрозорника уграђених у донжон кулу утврђења манастира Раванице.

Трагање за аналогијама украсног орнаменталног мотива Лазаревих триконхоса не може се завршити, а да се не помену и охридске иконе из XIV века, са богатим репертоаром геометријских и биљних мотива и, нарочито розета.

Да ли је потребно, у тражењу аналогија за моравску преплетну пластику, ићи и на удаљенија подручја изван сфере византијских утицаја? Свакако да није. То би било узалудно тражење ретких, спорадичних мотива, иначе широко распрострањених, међу којима се могу наћи сличности, али се не могу доказати директне везе са орнаментиком раскошног каменог декора у Поморављу. Milletова ранија наслућивања, допуњена новим, претежно изворним материјалом, јасно оријентишу на јужна српска, македонска и грчка подручја.

У далекој Грузији, па и у коптској области, у мањем обиму, негује се слична камена пластика знатно раније него у Србији. Међутим, неких директних утицаја из ових крајева на Србију, није било. Још у VII веку арапска, а пред крај XI века селџучка племена, нагоне на бегство веште грузијске клесаре, али подаци из историјских докумената не пружају довољно доказа о томе да су они стизали и на Балкан. Влашка и Молдавија, као прве на удару оваквих емиграција, ипак примају, тек крајем XIV и почетком XV века, облике грађевина и декорације из Србије. Истина, раније смо помињали појаву јерменских колониста, насељених у долини Пчиње за време Милутина, али њихов утицај на развој и, ток уметности, није оставио никаквих видних трагова. Нешто уверљивијих трагова има у источној Србији, на Тршкој цркви, на Ладовом витовничком натпису или познатом рељефу Исусовог покрсја, али сав тај материјал је минималних размера, да би се у њему нашле аналогије за моравску декорацију. Осим тога, декоративни камени украс грузијских и српских црквених грађевина може да буде само сличан, али никако да то мере блиског карактера, да би се могло поверовати у узајамну зависност. Клесар камена у Грузији прави чвршћи и тврђи цртеж свога мотива, који се у резачкој техници битно разликује од лаких и меких потеза српског мајстора. Његов основни елемент у геометризираним, преплету је трочлана трака која је чешће у употреби од двочлане, док у Поморављу доминира двојни преплет. Намена розете иде у прилог супротних схватања: на обронцима Кавказа овај елемент је употребљаван искључиво као декоративни украс на пуној каменој површини, а у Србији има функционалну намену да затвара округле перфорације прозорских отвора и на тај начин оправдава своју примену у општем декору. Другим речима, пластична декорација у Поморављу је функционална, распоређена је са циљем да истакне конструкцију архитектонског склопа грађевина. Насупрот томе, јерменогрузијски камени украс чешће је расут по површинама фасада за које није органски везан⁵⁸¹.

Пластични камени украс моравских грађевина налазио се у разним епохама средњег века, на различитим подручјима, и на разноврсним споменицима. Слични мотиви примењивали су се у текстилу, на минијатурама, живопису, камену, црквеном инвентару, гробним стелама, па и у металу. Такви мотиви су неговани у готово читавој средњовековној уметности. Међутим, масовно су примењени први пут, на свој особен начин, на нашем Приморју под утицајем италијанских културних жаришта, у сфери византијско источњачке доминације на тлу Јерменије и Грузије и, најзад, на споменицима последњег српског средњовековног подручја. Временски и територијално међусобно доста одвојена, плиткорелефна пластика носила је на сваком од ових подручја специфичности своје средине, услова и схватања. Акумулирањем нових схватања и искустава, која су долазила до изражаја кроз нове облике, у долини Мораве је у историјском тренутку поникао нови облик грађевине и њен декоративни украс.