

Конзерваторски запис о живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице

— II ДЕО —

РАДОМИР НИКОЛИЋ

Од четири јеванђелиста на пандантифима, у поткуполном простору, остала су само три. На југоисточном пандантифу је јеванђелист Јован — *сѣи иванъ* (бела слова). Натпис је уоквирен правоугаоном белом линијом. Јеванђелист је у светлозеленосивом химатиону и лазурно плавом хитону. Он седи на великој светлоокер столици, са високим наслоним, исплетеној од прућа, изванредно сликаном. Десно и лево од њега је сликана архитектура са стубовима, светлозелених и виолетних тонова, са пурпурном завесом, на којој су четири беле крупне тачке. Испред јеванђелиста је окер пулт за писање, са уздигнутим постољем за књиге, уоквиреним такође правоугаоном белом линијом. У левој руци јеванђелист држи бели свитак са црним словима *исконнь вѣ слово про...ѣ*. Испод текста повучена је црна водоравна линија, а испод ње су исписана два слова, одвојена једно од другог — *Ѣ* и *Ѥ*.⁸⁹ Прво слово је сасвим читљиво, док се за друго то не би смело тврдити. Изненађује да је та *Ѥ*ер на тексту са свитка исписано иза слова *и*. Посреди је очито својеврстан начин писања, рукопис за чијег се аутора не би могло рећи да зна правилну употребу танког јера (*Ѥ*). Горњи део тела јеванђелиста је потпуно уништен и омалтерисан. Оштећени су и доњи део високе столице, пулт за писање и архитектура. Јеванђелист је окренут ка северној страни.

На североисточном пандантифу је јеванђелист Матеј — *сѣи матѣи*: (окер златна слова) — као пандан Јеванђелисту Јовану и окренут ка њему, тј. ка јужној страни. И његов натпис је уоквирен белом правоугаоном линијом. Он је у светлозелено маслинастом химатиону и плавом лазурном хитону; седи на масивној окер столици без наслона, на којој је пурпурни јастук. На отвореном јеванђељу које држи на крилу, на белој основи, исписано је црним словима: *† кнѣга рожд... Левом, испруженом руком Матеј придржава јеванђеље, а десну, у којој држи перо, испружио је ка мастионици која је на окер (дрвеном) сточићу, са умбра сенкама. Десно од мастионице је ножић са сивосветлоплавим сечивом и црном дршком. Изнад сточића је као саставни део постоље за књигу, (изгледа да се оно помоћу завртња дизало и спуштало). Та слика се понавља и код других приказаних јеванђелиста. Иза јеванђелиста Матеје насликана је окер архитектура у чији састав улазе зелени венац, кармин кров, светлоплавосиви стубићи, окер капители, и умбра осенчени делови на капителима. Стубићи су многострани, светлосиви, местимично тамносиво сенчени, а једна осветљена страна је све-*

тлоплава. Лице јеванђелисте истовремено зрачи чудесном мисаоношћу и сетом (сл. 1). Кратка седа густа коса и брада, у јасно издвојеним коврцавим праменовима, окермаслинасто лице, са кругшим наглашеним очима, дају лику посебан израз снажне индивидуалности. Златни нимб и плави тонови позадине и доње одеће и светлосивозелено маслинасти тон горње одежде, у троуглу пандантифа, дају целој слици узвишеност која се у старом српском сликарству никад више неће достићи. Ова фреска је оштећена многим ударцима кесера или неког сличног оштрог предмета. На срећу, сачувана је од „рестаураторских“ интервенција сликараконзерватора, па убедљиво сведочи како фреске, на овај начин оштећене, не треба дирати. Фреска у таквом стању је откривена пре 36 година. То је довољно време да се укаже да ће она, као и остале фреске у истом стању, уз будну пажњу коју заслужују, моћи још дуго и дуго да опстану, разумљиво — под условом да не дође до већих земљотреса или неких других несрећа. Од посебног значаја за сагледавање начина на који је фреска сликана су оштећења фрескомалтера на делу десног образа (са брадом) и врата јеванђелиста. Ту

⁸⁹ Тек када се скела буде подигла и омогући се најближи приступ јеванђелисту Јовану, моћи ће се поузданије говорити о овоме. Но, посебну пажњу привлачи столица с високим наслоним, исплетена од прућа. Само јеванђелист Јован има овакву столицу, с наслоним до главе. Остали јеванђелисти су на обичним столицама без наслона. Није случајно што су исто тако приказани и јеванђелисти на пандантифима у Сопоћанима и Ариљу. Тешко је веровати да је царски мајстор из Цариграда могао да прикаже такву „просту“ столицу. Он, вероватно, тако штогод никад није ни видео. Цариградска представа јеванђелиста Јована из XIII века на коју указује В. Н. Лазарев, *Византијская живопись*, Москва 1971, 259, нема такву представу. Истина, и ту јеванђелист Јован једино има столицу с наслоним, док остали јеванђелисти немају. Али, то је масивна дрвена столица, са ситним правоугаоним отворима. Међутим, П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутимије*, Скопје 1967, 66; т. LXV даје представу јеванђелиста Јована из Богородице Перивлепте у Охриду (1295) и Протатона (крај XIII века) на Светој гори, из којих се јасно види да овај јеванђелист нема столицу с наслоним. Очито је у питању солунска традиција у приказивању овог јеванђелисте, у XIII веку. Сопоћански и ариљски сликар угледају се на његову представу у Студеници. Зашто јеванђелист Јован у XIII веку код Срба мора да седи на столици с високим наслоним, исплетеној од прућа, тешко је сада разрешити. Могло би се само рећи да је највероватније у питању српска традиција. Од XIV века ова традиција, изгледа, нестаје.

се јасно види да је испод фреско-малтера, дебелог око 1 cm, био виолетнокармин цртеж браде, што би значило да је зограф испод фреске прво сачинио синопију целе фигуре јеванђелиста на првом слоју фрескомалтера, само у виолетнокармин цртежу. При будућим сликарскоконзерваторским радовима овом цртежу би се морала посветити посебна пажња, да се случајно не би попунио конзерваторским малтером, као што је учињено са натписом краља Вукана.

Између североисточног и југоисточног пандантифа насликан је свети Убрус — *сѣнѣ ѿвѣрѣсѣ* (бела слова). На светлосивобелом убрусу премреженом окерзлатном мрежом ромбова и двема умбра вертикалним линијама са стране, нешто размакнути једна од друге, насликан је Христов лик са златним ореолом (сл. 2). То је можда најдуховнији и најосећајнији лик у старом српском сликарству. На жалост и он је настрадао под оштрим ударцима алатке Самуила Ракића. Чини се да је натпис изнад ове представе исписао и позадину ретуширао зограф Лонгин.⁹⁰

На југозападном пандантифу представљен је јеванђелист Лука — *сѣнѣ ѿвѣрѣсѣ* (бела слова).

Он је у сивоумбравиолетном химатиону и светлоплавом хитону. Десно од њега је сликана архитектура коју чини светлоплава фасада са умбра кровом и индијскоцрвеним линијама, а лево је архитектура насликана у виду вишестраног балдахина са светлосивозеленастим сводом и четири окер стуба. Стубови су осмострани са капителима. Лик јеванђелиста је сасвим избледео. Лонгин је овај лик ретуширао и изнова досликавао.

Између јеванђелиста Јована и Луке налази се окер медаљон са попрсјем арханђела Михаила, у тамнолазурноплавом огртачу и доњој светлосивој одежди, знатно избледео и оштећен.

Јеванђелист Лука је окренут ка северозападном пандантифу на коме је био приказан јеванђелист Марко, чија је фигура потпуно уништена (виде се само фрагменти сточића, ореола и сивозеленасте архитектуре). Између њих је била насликана индијско црвеном бојом света Керамида, украшена са два реда бисера између две окер правоугаоне линије. Видљив је само један фрагмент; остало је све веома оштећено.

Северозападни пандантиф је сада без малтера. Први конзерваторархитекта, по завршетку другог светског рата, оставио га је тако да би се видела структура зидања пандантифа.⁹¹ Медаљон са попрсјем арханђела Гаврила између северозападног и североисточног пандантифа је уништен.

На луковима између пандантифа били су исликани медаљони, са попрсјима светитеља. На жалост, сви су тешко оштећени. Нема ниједног на коме би био лепо сачуван лик. Неке је ликове ретуширао Лонгин, али одећа са насликаних попрсја светитеља је првобитна. Највише медаљона се задржало на јужном луку,

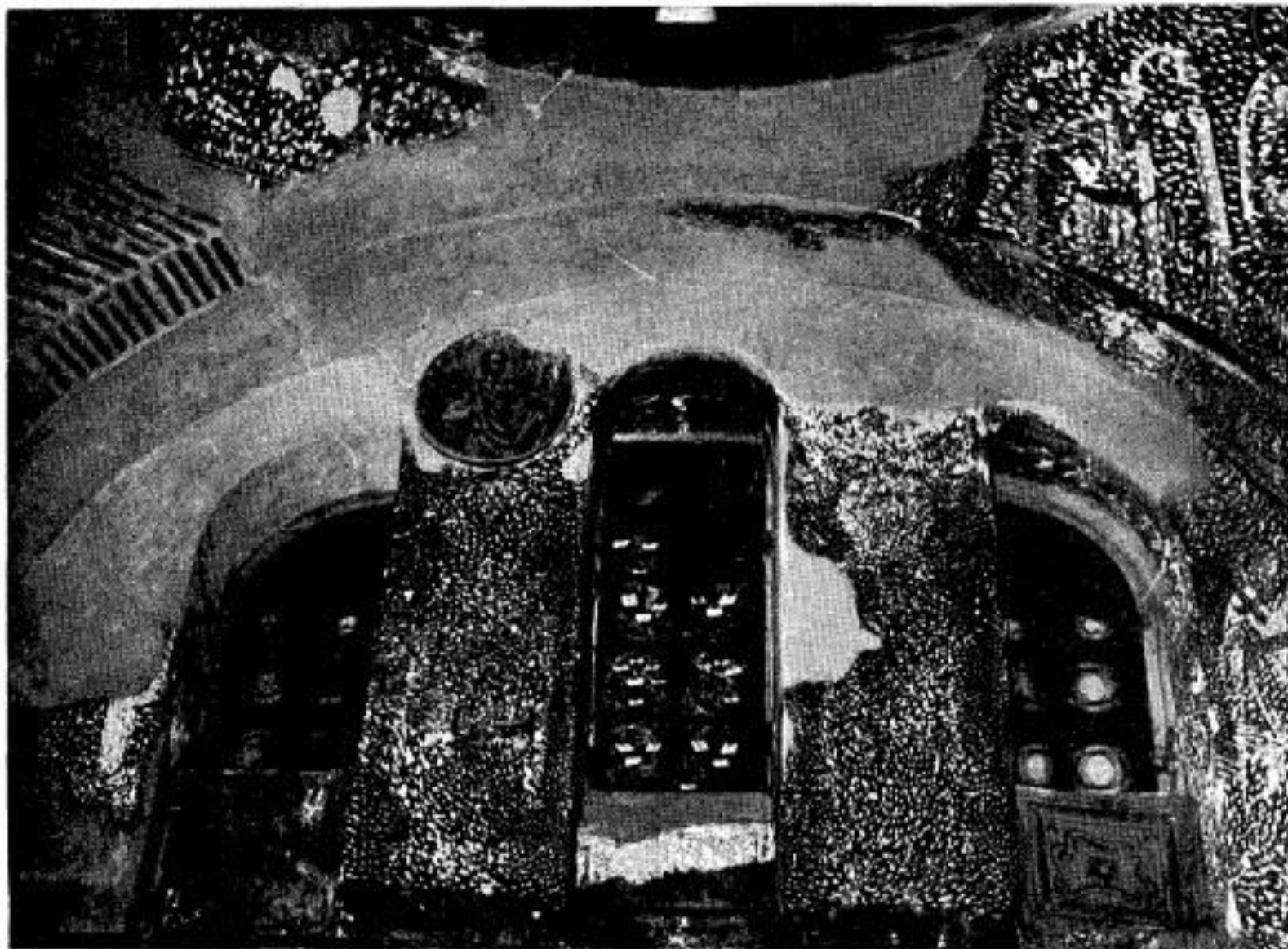


Сл. 1. Јеванђелист Матеј, североисточни пандантиф, 1209. године, детаљ

Сл. 2. Лик Исуса Христа са св. Убруса, између југоисточног и североисточног пандантифа, 1209. године, детаљ

Fig. 1. Évangéliste Matthieu, détail, pendentif nord-est, 1209

Fig. 2. La Sainte Face sur le linge d'Elisabeth, détail, mur entre le pendentif sud-est et le pendentif nord-est, 1209



Сл. 3. Изглед горњег дела северног зида наоса, између североисточног и северозападног пандантифа (источно од средњег прозора је пророк Илија, једино идентификован; медаљон западно од средњег прозора је из 1846. године — једини преостали фрагмент овог сликарства које је до 1951—1953. иступавало цео куполни и поткуполни простор)

Fig. 3. Partie supérieure du mur septentrional du naos, entre le pendentif nord-est et le pendentif nord-ouest (à l'est de la fenêtre du milieu: saint Elie, le seul identifié; médaillon à l'ouest de la fenêtre du milieu, 1846, le seul fragment subsistant de la décoration de cette époque qui, avant 1951—1953 toute les coupole et tous les murs au-dessous de la coupole)

између југоисточног и југозападног пандантифа. Ту их има седамнаест. Први има црвено; други — окер; трећи — сиво (избледело); четврти — зелено; пети — сиво; шести — црвено (фрагмент); седми — окер (фрагмент); осми — окер (фрагмент); девети — окер; десети — кармин; једанаести — окер (фрагмент); дванаести — зелено (фрагмент); тринаести — кармин; четрнаести — сиво; петнаести — окер; шеснаести — тамносиво; седамнаести — сив (избледело) поље. На северном луку преостало је седам медаљона, и то на страни према истоку. Први има црвено; други — светлосиво; трећи — зелено; четврти — розе; пети — маслинастозелено; шести — кармин и седми — окер поље. На луку између југозападног и северозападног пандантифа видљиво је пет медаљона. Први има окер; други — виолетно; трећи — кармин; четврти — тамносиво и пети — кармин поље. На луку између југоисточног и североисточног пандантифа према југу налазе се четири медаљона са попрсјима епископа. Први медаљон има зеленоокер; други — светлозелено (избле-

дело); трећи — светлозелено (избледело) и четврти — окер (незнатан фрагмент) поље. На истом луку према северу, при дну, виде се само два медаљона. Први има кармин, а други светло зелено поље.

⁹⁰ Одоздо, голим оком, види се да је Лонгин ретуширао позадину у црно. Где год је такав тон и његов карактеристичан епитет (бела слова), а вероватно и правоугаоне беле линије, могло би се са правом рећи да је то он обнављао. При првим будућим радовима треба пажљиво истраживати све Лонгинове интервенције.

⁹¹ Први је архитектконзерватор Студенице, после другог светског рата, Слободан Ненадовић. Под његовим руководством извршено је унутрашње малтерисање Богородичине цркве. Постојећи малтер сасвим је неприкладан за живопис. У првим наредним радовима на конзервацији живописа треба цео простор без фресака обрадити конзерваторским малтером из Ариља, којим је недавно украшен сав простор унутрашњости цркве без живописа. На тај начин овим би малтером студеничке фреске дошле до пуног изражаја, исто онако као и ариљске, које су раније сасвим недолично изгледале.



Сл. 4. Пророк Соломон, на северној половини источног лука над олтаром над југоисточним и североисточним ступцем, 1209. године, ретуширан сав инкарнат од зографа Лонгина 1569/1570. године

Fig. 4. Prophète Salomon, moitié septentrionale de l'arc oriental devant le sanctuaire, au-dessus des pilastres sud-est et nord-est, 1209; l'ensemble de la carnation retouchée par Longine, 1569—1570

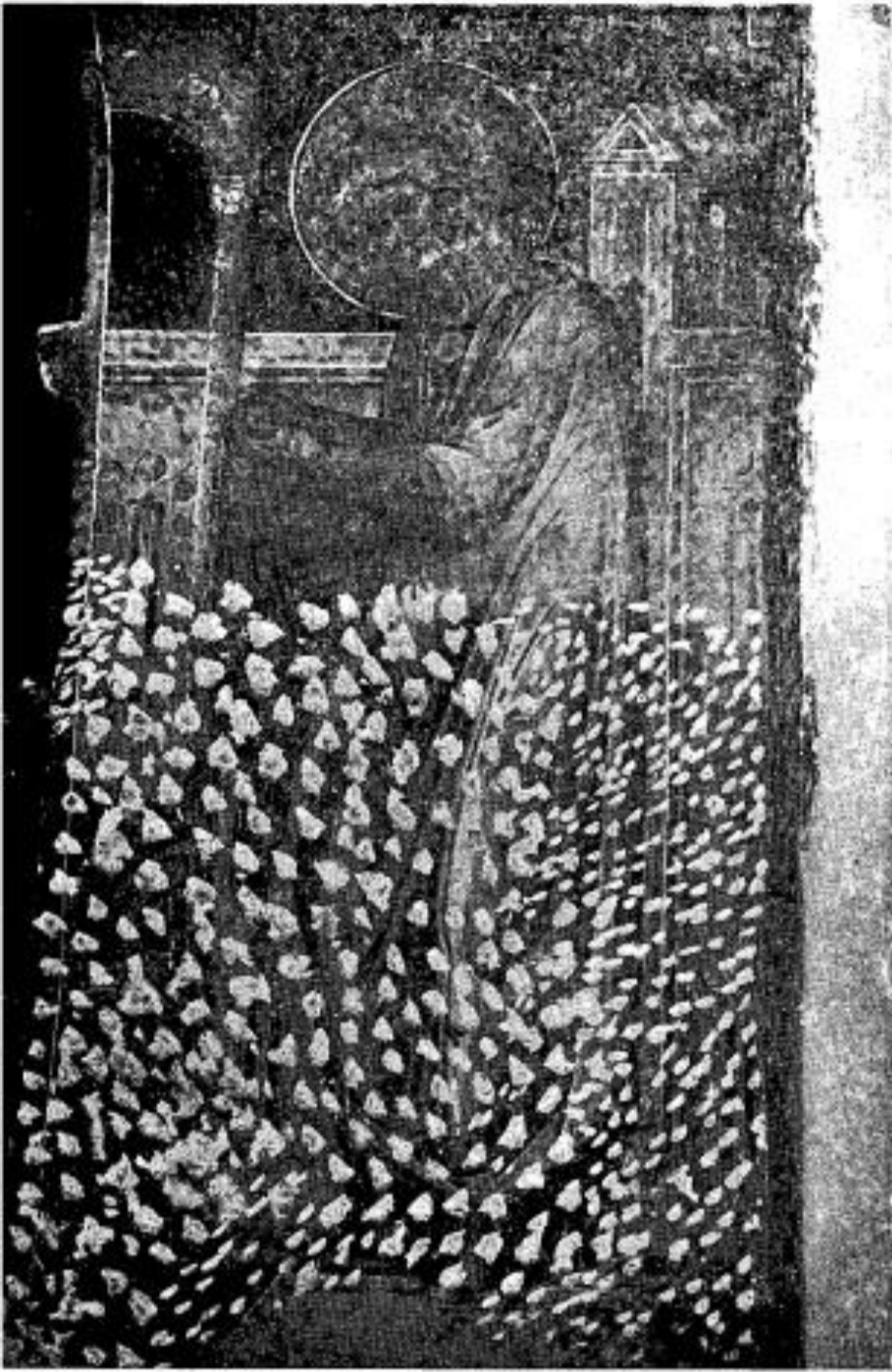
Јужни и северни зид се изнад каменог венца у врху полукружно завршавају са по три прозора. Крајњи прозори су у облику четвртине пресечене полуелипсе, а средњи нешто виши, у врху лучно засведен, под луковима између пандантифа. На зидовима су насликане по две фигуре пророка и по два архијереја, један ка источној а други ка западној страни. Пророци и архијереји су тешко оштећени мноштвом удараца кесером или неким другим оштрим предметом (сл. 3). Њихове фигуре су сачувале првобитан облик. Но, судећи према пророцима и архијереју на

јужном зиду, могло би се закључити да је све ликове као и црну позадину иза њих ретуширао Лонгин. Лице и део браде пророка, западно од средњег прозора, на јужном зиду, „обновљени су“ током сликарско-конзерваторских радова од 1951 до 1953. године.⁹² Делови зидова испод прозора били су украшени фрескоорнаментиком. Фрагмент ове првобитне орнаментике у виду преплета лозе задржао се испод средњег прозора на северном зиду. На истом зиду су и преостали орнаменти зидног сликарства Самуила Ракића.⁹³ У врху зида, између западног и средњег прозора, сачуван је једини документ сликарства Самуила Ракића, светлозелени медаљон са нешто више од три четвртине фигуре светог Сергија

— **СТЫИ СЕРГИЕ** (бела слова), окренутог ка истоку. Свети Сергије има кратку густу кестењасту косу и брадицу, у једноставном је виолетном огртачу, без икаква украса, са белим осветљеним деловима; доња одежа му је светлосива, са тамносивим наборима, има окер крагну око врата, окер опасач, и окер перибрахион око десног рукава. Светитељ у десној руци у висини груди држи нешто већи окер крст, а у левој, мало одмакнутој од тела, црно копље. По свој прилици сликар из 1846. године није знао да је исти светитељ већ насликан у самом темену на западном луку у поткуполном простору, на страни према југу.

Од свих пророка у поткуполном простору најбоље су очувани пророци — цареви Давид и Соломон на луку источног зида изнад иконостаса.⁹⁴ Пророка Давида је у XVI веку обновио Лонгин. Он се налази на јужној страни лука. Пророк Соломон је на северној страни лука — **ПРОРОКЪ СОЛОМОНЪ** (окер-златна слова). На глави му је круна с кармин тканином, украшена драгим камењем и бисерима. Огрнут је кармин огртачем, украшеним бисерима по окер порубима. Доња одежа му је маслинастозеленосива, с црним наборима. При дну је украшена широким порубима из којих по средини и са стране иду увис, према пасу и бедрима, дуже траке које се постепено сужавају и на врху завршавају у облику три четвртине круга. Све је украшено бисерима и драгим камењем (сл. 4). Десна пророкова рука је уздигнута са дланом окренутим увис; у левој држи свитак на коме је црним словима исписано:

† МНОГИ ДЪШЕРИ СТВОРИШЕ СИЛЕ. ТИ ЖЕ ДЪШТИ ПРЕВЪДЕ ПРЕДШИК ЋХЪ. Лонгин је само ретуширао сав инкарнат на овом пророку. Све остало, као и златни ореол и натпис, оригинално је. Осим ове двојице пророка, по један пророк био је приказан и у врху јужног и северног пиластра источног зида, пред олтарским простором. Оба пророка су изнова досликана у XVI веку. У врху северног пиластра, на страни према југу, распознаје се пророк Данило. Други пророк, пандан њему, на јужном пиластру је уништен. На источном зиду, под луком југоисточног



Сл. 5. Симеон Богопримац из Сретења, на горњем делу југоисточног ступца пред олтаром, на страни према западу, досликан од зографа Лонгина 1569/1570. године; горња половина „обновљена“ — ретуширана 1951—1953. године

Fig. 5. Siméon le Théophore de la Présentation du Jésus au Temple, partie supérieure du pilastre sud-est, devant le sanctuaire, côté ouest, achevée par Longine, 1569/1570; partie supérieure «rénovée» — retouchée en 1951—1953

и североисточног пандантифа преостала је сцена Благовести, исликана на окер позадини. Јасно се распознаје да је на Богородици ретуширан инкарнат а доња хаљина неспретно поправљана. Горњи део фигуре арханђела Гаврила је сасвим уништен. Судаћи по његовим босим ногама, ретуширан му је био, изгледа, само инкарнат. У средишту сцене је ограђен врт. Чини се да је окер позадина местимично ретуширана. Сликана архитектура у позадини била је, изгледа, поштеђена тог обнављања. О иконографији ове композиције постоји посебна студија.⁹⁵

Испод Благовести, на ступцима, преостао је мањи део првобитне сцене Сретења.⁹⁶ На североисточном ступцу је изнова сликана Богородица са дететом. На неретушираном делу окер позадине иза Богородице може се видети првобитни део ореола. Изгледа да је првобитно сликана и архитектура иза и десно од Богородице. Лево од Богородице, на пиластру се налази тешко оштећена фигура Јосифа, коју је изнова досликао Лонгин. На југоисточном ступцу је Лонгин у целини досликао Симеона Богопримца, са црном позадином и сивозеленом архитектуром. Током сликарскоконзерваторских радова од 1951. до 1953. године покушано је делимично обнављање горњег дела ове фигуре (сл. 5).⁹⁷ На супротном пиластру, десно од Симеона Богопримца, као пандан фигури Јосифа, приказана је фигура пророчице Ане, обновљена у XVI веку, али тешко оштећена.

Цео источни зид, односно сав поткуполни простор, на више места је оштетио Самуило Ракић безбројним густо збијеним ударцима оштрим предметом. Зато се у горњим зонама и не могу сасвим јасно распознавати ретуши зографа Лонгина.

⁹² Ова обнова, такође, сведочи да фреске не треба досликавати-ретуширати (в. Р. Николић, *Пово-Одом педесетогодишњице откривања фресака у цркви Светих Апостола у Пећи*, Гласник Друштва конзерватора Србије, Београд 1982, 16—17).

⁹³ Под средњим прозором видљива су нека слова на фреско-слоју првобитне орнаментике, која би требало пажљиво проучити, кад се буде омогућио приступ са скеле.

⁹⁴ Иконостас је сликао Живко Павловић, молер пожаревачки. Он је о томе оставио свој запис споља на мермерној фасади олтарске апсиде. Натпис гласи:

По жаревачки. Въ Путьѣже temple согради Г: Живко Павловић молеръ Дуборез за овај иконостас је, по свој

прилици, радио Никола Мојсеовић из Дебра око 1842. Он је, изгледа, умро убрзо после окончања рада на дуборезу. Његов гроб се налази у порти манастира Студенице, у близини јужног вести била. Натпис на надгробној му плочи гласи:

починаѣтъ рукаѣ гдѣи Николай Моисеовић дуборезаѣ житѣлъ Деб-рански оу Ябланин поживѣ лет... преставѣа во 1843: аидѣ апрѣлѣи 18 го.

⁹⁵ С. Радојчић, *Одјек Песме над песмама у српској уметности XIII века*, Рашка баштина 1, ед. Завод за заштиту споменика културе Краљево, Краљево 1975, 29—32. Но, аутор, као и В. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 32 нису напоменули да је ова композиција ретуширана у XVI веку.

⁹⁶ За ову сцену С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 31. мисли да припада XII веку. По њему су све фреске на жутој позадини из XII века (Богородица Оранта у конхи олтарске апсиде, Причешће апостола, Евхаристија, Благовести и Сретење). В. Ђурић, *нав. дело*, 32. чак наводи да су сцене Благовести и Сретења исликане на исти начин као и Богородица Оранта, за коју, ваљда, омашком каже да држи Христа на рукама. Она је приказана са уздигнутим рукама, а Христосдечак јој је у медаљону на грудима. По њему, оне су исликане тако што су преко „жуте позадине“ излепљени златни листићи на којима су „бојом изведене коцкице што подражавају мозаик“. Међутим, од свега тога нема никаквог трага. Мора да је у питању нека омашка.

⁹⁷ Вид. нап. 82.

Изненађује да у главном делу наоса, у поткуполном простору, нема светих апостола у живопису. У Жичи, Милешеву, Сопоћанима, Градцу и Ариљу, у певничким просторима су насликани поједини апостоли. У Богородичиној цркви у Студеници остала је само једна апостолска фигура, вероватно Јован Богослов, и то на источном зиду јужног вестибила, одмах до светог Трифуна. Јован Богослов је у сивоокер химатиону са кармин наборима и тамноплавом хитону са црним наборима. Десна му је рука на грудима, кажипрст јако наглашен, а остали прсти савијени. У левој руци мало одмакнутој од тела, и спуштеној, држи свијен свитак. Нешто боље је сачуван горњи део тела. Чак и под претпоставком да се Лонгин није држао ранијег редоследа фресака, очигледно је да су западни зид јужног вестибила и западни зид северног вестибила били испуњени фигурама значајних монахасветитеља. Чињеницом да је у првом плану Кирил Философ као монах, иако насликан у XVI веку, потврђује се да је и западни зид северног вестибила био замишљен као пандан истом зиду у јужном вестибилу. Дакле, могло би се само сумњати да је архијерејске фигуре, једну у јужном вестибилу, јужно од нише на источном зиду, и четири у северном вестибилу — две на источном и две на северном зиду — досликао Лонгин сасвим произвољно, не поштујући стари живопис. То би значило да је у оба студеничка вестибила било насликано укупно шест стојећих фигура апостола. На северном зиду северног вестибила, на страни према западу, насликан је свети Евстатије, српски архиепископ, необично сигниран:

евста(тинѣ) архиепископъ патриархъ нов(бела слова). Фигура је уништена, а остао је само натпис. На основу светог Евстатија могло би се помишљати да је заиста све архијереје у вестибилимa Лонгин изнова досликао наместо некадашњих шест апостола, који су вероватно тада били тешко оштећени. На јужном зиду јужног вестибила свакако су били првобитни прикази светога Константина и свете Јелене. Фрагменти њихових приказа се и сада виде. Вероватно су инспирисали и ариљског сликара да их исто прикаже у јужној певници, само на западном зиду.

У првој најнижој зони, изнад мраморног сокла, у поткуполном простору, под посебно исликаним кармин дебљим луком били су првобитни свети ратници. На жалост, није сачувана ниједна њихова фигура. Све их је Лонгин одвећ ретуширао и изнова досликао. Свети ратници су били смештени до самог олтарског простора, на северном и јужном зиду. Ни на једном месту у старом српском сликарству њихове фигуре нису тако постављене. Зашто је свети Сава поставио монументалне фигуре светих ратника до самог олтарског простора? Рођен и одрастао у народу са јуначким традицијама, у чијој су се епској поезији опевали подвизи народних ју-

нака и славни бојеви, као најмлађи Немањин син, док је још био господар Хума, Сава је запамтио многе песме и легенде о српским ратницима. Његова сећања на херојску епску поезију, по свој прилици, одлучујуће су га подстакла да свете ратнике у том броју поређа до самог олтарског простора. Свети ратници ће слично бити смештени и у манастиру Жичи.⁹⁸ У касније подигнутим храмовима такође ће се водити рачуна о месту приказивања светих ратника. Њихово исликавање у Студеници и Жичи биће вековима узор како их треба наглашавати. Но, треба имати на уму да су највиши представници српске средњовековне аристократије и краљвладар у главном делу владарског храма стајали напред, испред свих осталих. Присуство светих ратника за ту наоружану аристократију имало је своју посебну симболику.

Са правом се може веровати да би се поредак и начин приказа светих ратника у Студеници тешко могао наћи у било ком значајнијем споменику фрескосликарства на тлу некадашњег византијског царства током XII и прве половине XIII века. Сваки народ у православном свету градио је своје храмове, и украшавао их живописом према својој традицији.

На северном зиду, од запада ка истоку, приказани су: св. Нестор, Димитрије и Георгије. На узаној страни испуста зида, до самог Стефана Првомученика, на уласку у проскомидију, приказан је св. Меркурије. На јужном зиду, од запада ка истоку, у првом плану је свети ратник, чији је натпис нестао. То је једини свети ратник који је остао под исликаним дебљим кармин луком без стубића. Сличан је светом Трифуну, који се налази одмах до њега, на луку при улазу у јужни вестибил. Да ли је тај свети ратник, можда, био свети Прокопије кога су Немањина Топлица, Горња и Доња, посебно славиле? До њега су св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат. На узаној страни испуста зида, на уласку у ђаконикон, до самог св. Николе, био је, по свој прилици, св. Јаков Персијски. Неки од светих ратника били су приказани на странама пиластра и западног лука, изнад југозападног и северозападног пиластра (види схему 1 и 2).

Значајно је да је зограф Лонгин „обнављајући“ свете ратнике сачувао њихову првобитну одежду. Сви познати Лонгинови свети ратници (на припрати Пећке патријаршије, у манастиру Црна Река код Рибарића, у Прибојској Бањи, у манастиру Дечани итд.) увек су у оклопу. Студеничке представе имају само украшене огртаче и доње дуге одеће. Лонгин је у исликавању св. Георгија сачувао у потпуности његов првобитни штит. Веће димензије овог штита и његов необични полукружни облик чија је доња права вертикална линија претворена у три романске аркаде, сведочили би да је студенички првобитни сликар добро познавао ратну опрему свога

доба. Карактеристично је да је Лонгин црвене ципеле св. Георгија ретуширао у сиве. Свестранија истраживања помоћу савремених технолошких средстава свакако ће дати још занимљивије податке о Лонгиновим интервенцијама на светим ратницима из 1209. године. Јасно се види да само св. Георгије, Теодор Тирон, Јаков Персијанин(?) и Меркурије држе танки бели крст у десној руци на грудима, док левом придржавају или штит или мач. Колико је познато, таква представа светих ратника, уколико би била првобитна, одиста одудара од уобичајених приказа светих ратника. Чињеница да свети ратници у северној певници цркве Св. Ахилија у Ариљу држе у десној руци крст, а у левој мач или копље, могла би да укаже да су студенички свети ратници били узор ариљском сликару."

Упореди ли се изглед светих ратника у Нерезима и Студеници, уочиће се драстична разлика. Нерески ратници су у гиздавим металним оклопима, богато наоружани, у обема рукама им је, углавном, оружје, и зачудо, у задужбини византијског принца, они су распоређени иза истакнутих светитељамонаха пред олтаром, на западном зиду наоса и у западном травеју.¹⁰⁰ У Студеници је обратно. пред олтаром су свети ратници, а ка западном травеју свети монаси. Нереске ратнике, како се може са правом веровати, насликао је зограф, који је изврсно познавао царску цариградску традицију у исликавању светих ратника. Они су типични за фрескосликарство у многим споменицима солунског царства прве половине XIII века, а у најзначајнијим споменицима XIII века у Србији приказују се у сасвим другом виду, без оклопа. Зато би се морало са правом поставити питање — у којој су се традицији васпитавали зографи средњовековне Србије XII и XIII века. Чини се да би било нелогично да су српске црквене власти захтевале искључиво представе светих ратника без оклопа. Хеленистичко наслеђе у византијској уметности, а особито у сликарству на царском двору у Константинопољу (Цариграду), јасно се исказивало и на представама светих ратника. На познатој сјајно колорисаној минијатури византијски цар Василије II Бугароубица, из прве четвртине XI века, приказан је као свети ратник, у раскошном златном оклопу, са мачем и копљем. На минијатури су и попрсја светих ратника у медаљонима (сл. 6), међу којима се јасно распознају св. Димитрије, Георгије и Теодор.¹⁰¹ Та минијатура уверљиво сведочи какве су традиције на царском двору у Цариграду преовладавале када су се приказивали св. ратници. Минијатура се данас налази у Венецији (Biblioteca Marciana, Cod. Gr. 17).

На територији византијског царства током XI, XII и прве половине XIII века представе св. Георгија и Димитрија као да се не могу замислити без раскошних оклопа. Несхватљиво је да у Студеници, Милешеви, Сопоћанима,

Грацу и Ариљу нису приказани онако како су их сликали царски мајстори из Константинопоља и најистакнутији уметници из Солуна. Зар да се у главном делу Сопоћана у време кад је ратничка слава многих победа краља Уроша довела српску земљу до наглог напретка, не прикаже св. Георгије у раскошном ратничком оклопу, слично царским византијским представама? Овом светитељу је посвећена и посебна капела у Сопоћанима. Средњовековни Срби су га изузетно славили. Стефан Немања му је подигао манастир на највећем узвишењу. Ниједан храм у средњовековној Србији није подигнут на таквом вису. Зар је могуће да у Бугарској, у Бојани, више од петнаест година пре Сопоћана (1259. године), буду приказани св. Теодор Тирон и св. Димитрије у изразито гиздавим оклопима, као у Нерезима, а да у сопоћанском храму нема ниједног таквог светог ратника. Бојанска црква је готово неугледна у односу на моћно сопоћанско здање. Треба нагласити да су на Кипру, у Грузији и Русији представе св. ратника у XI, XII и XIII веку такође у наглашеним оклопима. Све би ово сведочило да је истина у томе да су по српској ликовној традицији тога доба свети ратници примани у другојачијем виду. Зар Србима који су били склони јуначким биткама не би више одговарале представе светих ратника са надасве богатом витешком опремом? Зар средњовековним српским витезовима тога доба не би био милији приказ св. Георгија као у Цариграду или Солуну? У српском фрескосликарству XIII века особито је наглашена епска монументалност. Из хеленистичког наслеђа узето је све оно што оплемењује и уздиже ликовну визију о једном светитељу.¹⁰² Али, будући да је српска уметност XIII века особита синтеза ликовности Истока и Запада, то се у њој исказивала и оригинална визија светих ратника. Чини се да је та српска визија била најуспелија у Студеници, Милешеви и Сопоћанима. У Студеници су на темену западног лука у наосу, испод поткуполног простора, сачуване две првобитне фигуре

⁹⁸ У Жичи, на јужном зиду до олтара су првомученик Стефан и в. Георгије, а пандан њима, насеверном зиду, до олтара су св. Сава Јерусалимски и св. Димитрије. Уп. Б. Живковић, *Жича, цртежи фресака*, Београд 1985, 22—25.

⁹⁹ Б. Живковић, *Ариље, цртежи фресака*, 9; 12.

¹⁰⁰ R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, *нав. дело*, план 6—7; П. Миљковић-Пепек, *Нерези*, Београд 1966, сл. 40—41.

¹⁰¹ D. T. Rice, *Рани средњи век*, Београд 1976, 115. Ицрпну иконографију о св. Георгију дао је В. Н. Лазарев, живопис *Русская средневековая*

Москва 1970, 55—102. На жалост, он тада није знао за представе св. Георгија у Студеници, Сопоћанима и Ариљу; К. Цонев, *Степенисте в Боянска црква*, Софија 1957, т. 34 и 35.

¹⁰² E. Kitzinger, *The helenistic Heritage in Byzantine Art Reconsidered*, XVI Internationaler Byzantinisten-kongress, Akten 1/2, Wien 1981, 657—675.



Сл. 6. Византијски цар Василије II „Бугароубица“ (976—1025), минијатура из царског псалтира, Венеција, Biblioteca Marciana, Cod. grč. 17, прва половина XI века

Fig. 6. Empereur byzantin Basile II «le Bulgarocide» (976—1025), miniature du psautier impérial, Venise, Bibliothèque Marciana, cod. grec 17; première moitié du XI^e siècle

св. Сергија (Срђа) и Вакха, који су приказани као свети ратници.¹⁰³

Свети Сергије — *сты серги* (бела слова) је голобради младић, са кармин огртачем који му покрива задњи део тела. Огртач има окер поруб, а на десном рамену се прикопчава округлом бисерном копчом (сл. 7). Око врата је украшен бисерима у једном низу. Горњи и доњи део доње дуге светлосиве одежде су украшени порубима у облику широке окер траке. Од ње се посебно издвајају три траке које се постепено сужавају и завршавају трима четвртинама круга, чији је пречник знатно шири од суженог дела траке одакле почиње. Горња средња трака пада наниже по средини груди, а траке са стране преко рамена наниже, дуж рукава, до лакта. Код доње траке, средња иде по средини навише ка пасу, а оне са стране ка бедрима. Светитељ у десној повијеној руци дри дугачки окер крст, а левом придржава мач са тамнокармин корицама, окер балчаком и кармин каишем. Има сиву обућу. Доња одежа овог светитеља је исликана на карактеристичан начин. Она је на грудима наборана у виду полуелипсе, са полукругом наниже. Преко паса хаљина мало пада, а од десног бедра наниже формира се набор у виду големог бадема, испод кога се спушта низ набора у облику латинског слова V, поређаних један испод другог, од најмањег до највећег. Такви набори на хаљинама су врло карактеристични за студеничког зографа. То је свакако научио током школовања у византијским центрима, Светој Гори и Цариграду. Он се, изгледа, најочљивије изразио на доњој хаљини код Мирноснице која се налази поред Богородице из Распећа у предњем плану (сл. 8). На идентичан начин су сликани набори доње хаљине и апостола на западном зиду у јужној певници цркве манастира Жиче, што би само потврђивало да их је сликао исти зограф. Набори на доњим одеждама што образују бадемаста поља византијски су манири од XI до XII века. Упореде ли се нерески или било који са студеничким, уочиће се да је чак и на овим манирима студенички зограф испољио снажну индивидуалност. Рукопис, односно потпис својеврстан је и не може се тако лако фалсификовати. А он се јасно види и у Жичи (сл. 9).¹⁰⁴ Свети Вакх — *сты вакхъ* (бела слова) — је такође голобради младић, са богато украшеним кармин огртачем, чији су поруби око врата украшени бисерима и два кружна копчама. Доња одежа му је црвеносива, с тамнокармин наборима а украшена као и доња одежа св. Срђа. У десној руци спуштеној до паса св. Вакх држи дугачки окер (дрвени) крст, а у левој окер мач. Доњи

¹⁰³ Треба подсетити да су се у манастиру Милешеви чувале мошти св. Сергија и Вакха (в. Р. М. Грујић, *Свети Сава и мошти св. Срђа и Вакха*, Гласник Скопског научног друштва, књ. XV—XVI,



Сл. 7. Св. ратник Серги (Срђа и Вакх), на горњој јужној половини западног лука, 1209. године

Fig. 7. Saint militaire Serge (Serge et Bacchus), sur la moitié méridionale supérieure de l'arc occidental, 1209

Скопље 1936, 357—358). Зато је и природно да се ови светитељи, слављени дуж Приморја, а особито у Хуму, и посебно истичу, као пандан источном луку, где су приказани Давид и Соломон, тј. у поткуполном простору. Овакав приказ могао би се тумачити као битност у иконографији светих ратника за Рашку, Зету и Хум, а вероватно и за Босну, тј. за „све српске земље”.¹⁰⁴ Д. Тасић, *нав. дело*, 80—85, сасвим исправно је први указао на сродност студеничког и жичког живописа. Изненађује гледиште да је Жича дело солунских сликара (в. Г. Суботић, *Манастир Жича*, Београд 1984, 15). Аутор, вероватно омашком, приписује Доментијану, уместо Теодосију податак да је свети Сава приликом свог боравка у манастиру Филокалу, у Солуну, наручио извесна сликарска дела.



Сл. 8. Мироносице из Распећа, 1209. године, детаљ (обратити пажњу на типичност моделирања доње хаљине код мироносице до Богородице)

Fig. 8. Sainte femme de la Crucifixion, détail, 1209 (prêter attention au modelé typique du cotillon de la sainte femme peinte à côté de la Vierge)



Сл. 9. Жича, апостол, неидентификован, на западном зиду јужног вестибила, 1221—1223. године (обратити пажњу на типичност моделирања одежде, битну за студеничког зографа 1209. године)

Fig. 9. Monastère de Žiĉa, apôtre non-identifié, mur occidental du vestibule méridional, 1221—1223 (prêter attention au modelé typique du vêtement sacerdotal, caractère essentiel de la peinture de Studenica de 1209)

део тела код ногу је уништен и знатно избледео.

Зашто су св. Срђ и Вакх представљени као свети ратници са крстом и мачем у рукама? Можда зато што су их славили у многим насељима у Јужном Приморју.¹⁰⁵ Представе ових мученика као светих ратника непознате су у живопису на територији некадашње античке Македоније (апостола Павла), са средиштем у Солуну. Њих нема ни у фрескосликарству Кипра.¹⁰⁶ Може се веровати, са правом, да таквих представа нема ни у осталим православним просторима. Како првобитни свети ратници у Студеници, у доњим зонама, нису сачувани, то су ова два једино преостала приказа светих ратника у живопису из 1209, драгоцен за проучавање њихових иконографских особености и посебних обележја за ликовну традицију у исликавању



Сл. 10. Сопоћани, св. Никита, западни травеј северног зида наоса, око 1276. године

Fig. 10. Monastère de Sopoćani, saint Nicéas, travée occidentale du mur septentrional du naos, vers 1276

светих ратника уопште у Србији XIII века. Има се утисак да је сопоћански св. Никита, у западном травеју северног зида наоса, у доњој зони, најимпресивнији од свих српских светих ратника без оклопа (сл. 10).¹⁰⁷ Изузетно је важно нагласити да сопоћански сликар чак ни у Распећу Христовом не слика св. Лонгина и остале војнике у оклопу, како су их у Цариграду и Солуну сликали, и како их је и сам студенички зограф насликао, већ их приказује у једноставним одежама, са мачем или копљем у рукама.¹⁰⁸ Можда би се могло сматрати да је сопоћански мајстор одвећ веран српској традицији у приказивању светих ратника. Дакле, ако се имају на уму студенички ликови св. Јоасафа, Стефана Првомученика, Ђакона Евпла, младог апостола Јована из Распећа, мученика Никифора и Трифуна, може се веровати да су студенички свети ратници својим поетским реализмом и изузетним индивидуализмом надмашивали све свете ратнике у старом српском сликарству.

¹⁰⁵ Вид. напомену 103.

¹⁰⁶ А. Stilianou and J. A. Stilianou, *The Painted churches of Cyprus*, Trigraph—London 1985, 122. Књига брачног пара Stilianou је од изузетне вредности, јер својим бројним илустрацијама са фрескама из краја XII века најбоље сведочи да студеничко сликарство припада потпуно другом свету. Не само да је у питању сасвим други цртеж и колорит, већ и сасвим другојачије представе ликова, које су очито из сасвим друге средине. У Студеници је српска традиција. Уп. В. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, Сава Немањић — историја и предање, међународни научни скуп, децембар 1976, ед. САНУ, Београд 1979, 255—256, који за поједине фреске из цркве Богородице Аракиотисе близу села Лагудере каже да су веома блиске студеничким. Ту је и сва литература о студеничком живопису из времена светог Саве, као и најисцрпнији осврт на стилске сродности живописа са краја XII и почетка XIII века на Кипру, Синају, Грузији и византијским средиштима у Цариграду и Солуну, и другим земљама, у односу на студенички живопис, наравно, са тезом да је Сава позвао најбољег сликара, Грка, из Цариграда, да ислика Богородичину цркву. Било је сликараконзерватора, који су у давном усменом разговору с аутором овог рада заступали гледиште да су грчки сликари могли писати старословенске текстове на фрескама Богородичине цркве у Студеници. Јавиће се вероватно и други који ће исто тако мислити. Чини се да је В. Ђурић најбоље увидео да је таква претпоставка неоснована. По њему, као што је већ напоменуто, Грци су сликали, а Срби писали текстове. Ко год је иоле дубље схватио битну разлику између грчке и српске палеографије крајем XII и почетком XIII века, увериће се да натписе на фрескама у студеничкој Богородичиној цркви никако не би могли писати Грци.

¹⁰⁷ Студенички св. Никита је приказан на северозападном пиластру, на страни према истоку, изнад св. Антонија Великог. Њега је Лонгин, као и остале ратнике у најнижој зони до олтара, сасвим обновио. Могуће је да је првобитно приказан без оружја, тј. као мученик.

¹⁰⁸ В. Р. Петковић, *La peinture serbe du moyen âge*, Београд 1936, 19. сл. а.

Испод св. Вакха је св. Теодор. Њега је Лонгин 1569. изнова насликао, па га је зато морао најпре добро изубијати оштрим алатом, да би се нови фреско-малтер што боље прихватио. Не зна се како је скинут Лонгинов приказ овог светитеља. Остао је само у врху фрагмент његовог живописа, са три последња слова светитељевог имена... **ДΩΘ**, исписана белом бојом. Иако је првобитна представа мученика на многим местима ситно оштећена, јасно се распознаје кармин огртач, без поруба, и доња плава одежа са широким порубом, украшеним бисером и драгим разнобојним камењем (плавим, кармин). У десној руци св. Теодор на прсима држи крст, а лева рука му је испод огртача. Горњи део тела — глава и десно раме су уништени. Испод св. Теодора, а изнад св. Јована Продрома, представљен је мученик св. Никифор — **СТЫ НИКИФОРЪ** (златна слова). Он је у тамноокермаслинастом огртачу, са умбра наборима, окер порубима, и окер правоугаоним пришивком (тавлионом) до саме ивице огртача на грудима. Огртач му се на десном рамену придржава копчом са плавим драгим каменом по средини. Доња одећа му је индијско црвенокармин, са белим осветљеним деловима. На десном рукаву му је перибрахион са бисерима и драгим камењем. Доња одежда јг при дну порубљена широким окер порубом. Огртач му је украшен једноставном орнаментиком налик на мањи изврнут стилизовани крин. Коса св. Трифуна је у танким густо ситним коврцастим праменовима, као што је данас у моди. Лепо лице са кратком брадом и брчићима, уоквирено таквом косом, добија особит израз. Тај јединствен и необичан приказ младог мученика са правом се може уврстити међу најзначајније исликане светитељске фигуре у целокупном византијском фрескосликарству XIII века. Овде се најбоље може видети на каквој су позадини приказане појединачне светитељске фигуре. Позадина је одозго до испод колена лазурнотамноплава, а до доње индијско црвене бордуре тамноокермаслинастозелена, са местимице светлоокер мрљама како би се што реалније приказала земља.

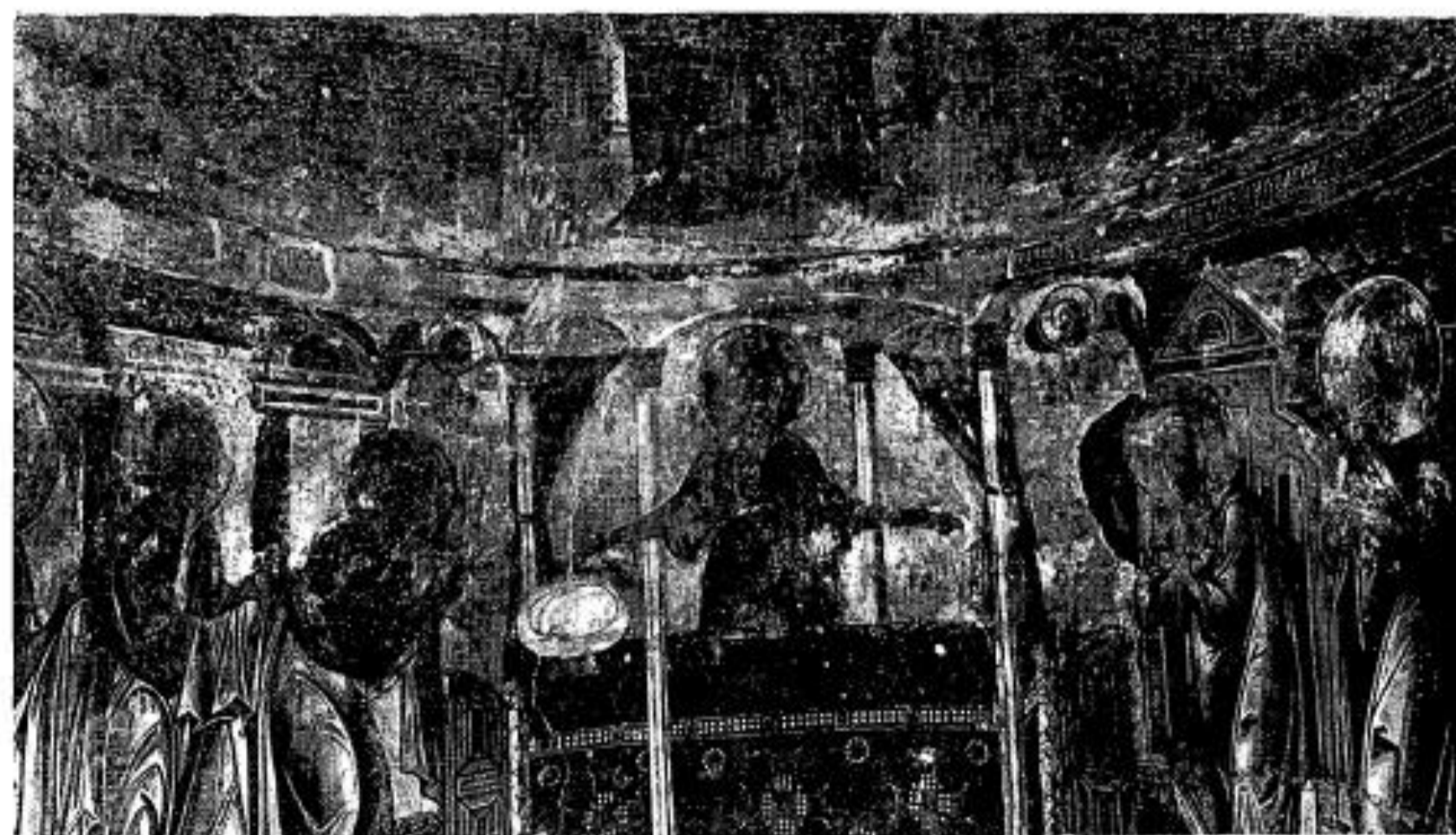
Пандан св. Никифору, на супротној страни, тј. на југозападном пиластру, изнад стојеће фигуре св. Саве (Освећеног), био је преостали доњи део фигуре св. Саве Стратилата (сл. 11). Имао је светлоплави огртач, са тамноплавим наборима и окер порубима. Доња одежда му је црвенокармин са широким окер порубом богато украшеним умбра орнаментиком. У десној испруженој руци, удаљеној од тела, као код ариљских светих ратника у северној певници, држао је крст.¹⁰⁹ Зограф Лонгин је обио целу фигуру и на новом фрескомалтеру насликао ју је изнова. Он је, углавном, поштовао боју одежде. Плавулазурну и светлоплаву замењивао је црном, како за позадину, тако и за одежду светитеља.



Сл. 11. Св. Сава Стратилат, северна страна истуреног дела југозападног пиластра, изнад св. Саве Освећеног, 1209. године; преко ове фигуре изнова је зограф Лонгин досликао нову представу св. Саве Стратилата, 1569—1570. године

Fig. 11. Saint Sabas le Stratélate, face septentrionale de la partie en saillie du pilastre sud-ouest, au-dessus de Sabas de Jérusalem, 1209; par-dessus cette figure Longine peignit une nouvelle représentation de saint Sabas le Stratélate, 1569—1570

109 Б. Живковић, *нав. дело*, 9. Исти, *Сопоћани, цртежи фресака*, Београд 1984, 13; 20—22; чији су цртежи сопоћанских ратника у наосу од посебног значаја за сагледавање њиховог изгледа. Чак и под претпоставком да је таквих приказа ратника-светитеља било на фрескама у Цариграду или Солуну, што је тешко веровати, поставља се питање зашто би Срби у XIII веку само такве представе светих ратника неговали у свом фрескосликарству.



Сл. 12. Богородица Оранта са анђелима, у конхи главне олтарске апсиде, 1209. године, ретуширано и досликавано 1569—1570. године

Сл. 13. Христос под балдахином, средишњи део Евхаристије, с романичко-готичким путиром и дискосом од горског кристала (венецијански рад ?), 1209. године. Јужна група прве тројице апостола, с Павлом на челу, изнова досликана од колена на више од зографа Лонгина, 1569—1570. године. Зограф из 1209. године успешно је насликао леву Христову шаку како се назире кроз провидни путир од горског кристала

Fig. 12. La Vierge Orante entourée d'anges, conque de l'abside principale du sanctuaire, 1209, représentation retouchée et achevée en 1569—1570

Fig. 13. Le Christ sous un baldaquin, tenant un calice romano-gothique et un disque en cristal de roche, partie centrale de l'Eucharistie, (provenant de Venise?), 1209. Le groupe méridional de premiers trois apôtres, ayant à sa tête l'apôtre Paul, fut repeint au-dessus des genoux des personnages par Longine, 1569—1570. Le peintre de 1209 exécuta avec beaucoup de succès la main gauche du Christ transparaissant au travers du calice en cristal de roche

Међутим, положај десне руке првобитне фигуре није поштовао. Код његовог светитеља ова рука је на грудима: левом руком испод огртача придржава бели крст.

Од првобитних мученика преостала су још два попрсја у медаљонима, на широј страни североисточног пиластра, изнад монументалне фигуре св. Стефана Првомученика. У западном медаљону приказан је св. Мартирије — *сты мартѳри* (црна слова). Студенички зограф је грчко слово Υ читао као Υ . Голобради светитељ је у кармин огртачу, са правоугаоним окер пришивком на грудима, у доњој светлој црвеној одежди. Поље медаљона је сиво, па кружна окер трака и бела кружна линија завршавају медаљон. Попрсје другог голобрадог светитеља није идентификовано. Натпис је уништен. Светитељ је био у окер огртачу и доњој зеленој одежди. Доста је истрвен и избледео. Поље медаљона је кармин, с окер траком околом и белом линијом. Медаљон је у XVI веку досликаван. Оба ова медаљона је Самуило Ракић оштетио густим ударима оштрог предмета.

У олтару су сачуване три композиције: Богородица Оранта, Евхаристија (око 1/4 првобитне композиције) и Литургијска служба. Видљив је сасвим незнатан фрагмент првобитне композиције Вазнесења, на јужној половини олтарског свода, и то траг земље са стопалима апостола.

Богородица Оранта се налази у самој конхи апсиде (сл. 12). На грудима јој је окерцрвенкасти кружни медаљон са попрсја Христа дечака.¹¹⁰ Она има карминтамновиолетни мафорион са црним наборима. Доња хаљина јој је црносива, такође са црним наборима. Очито ју је ретуширао Лонгин. Богородичин лик је нешто боље очуван у горњем делу — очи и чело. Уздигнуте руке су јој оштећене и избледеле. Њихов инкарнат је био, по свој прилици, ретуширан. Христосдете је у нешто тамнијој окерцрвенкастој хаљиници. Његов лик је потпуно идентичан лику Христа дечака на рукама Светаје Мати Студеничке. Он десном руком благосиља, а у левој држи свијен свитак. Медаљон са Христом је првобитан; ту се бар голим оком одоздо не види ретуш. Лево и десно од Богородице је по један анђеоло, у погнутом ставу. Леви анђеоло је, изгледа, био у индијскоцрвеном химатиону, и зеленом хитону. Десни анђеоло је био у зеленом химатиону и црвеном хитону. Одежде анђеоло су избледеле, тако да су горње сада сиве, али се назире трагови првобитне боје. Стопала и доњу црвену одежду (хитон) код десног (јужног) анђеоло, а и добар део позадине, све до паса анђеолу Лонгин је изнова досликавао. Код црносивог ретуша очигледно је погрешно. Лонгин је заборавио на ону линију која издваја горњи део окер позадине од доњег мањег дела позадине, ретуширан у црносиво, а који је првобитно по свој прилици био као на позадини св. Никифора, на

северозападном пиластру. Слично је поступио и код левог (северног) анђеоло, али не тако наметљиво. Дуж целе ивице конхе, по црном фрескомалтеру, тј. првобитним ивицама које је „обновио“ Лонгин, Самуило Ракић је својим оштрим предметом направио густа ситна оштећења.

Евхаристија (Благодарење) — тренутак је кад Христос иза часне трапезе, под балдахином, обема рукама благосиља вино (симбол његове крви) и честице хлеба (симбол његовог тела). Са јужне и северне стране стоји по шест апостола који очекују да почне чин самог Причешћа. Апостоли с ореолима око главе распоређени су овим редом: с јужне стране — Павле, Матеј (?), Марко, Андреј, Јаков и Филип, а са северне — Петар, Јован Богослов (?), Лука, Симон, Вартоломеј и Тома. С обзиром да апостоли Петар и Матеј у Причешћу апостола у Нерезима немају покривене руке драперијама својих горњих хаљина и да су обојица окренута ка Христу, док у Студеници Петар има покривену леву руку, а Јован (?) обе, и окренут је апостола иза себе, можда би се смело помишљати да се и студеничким приказом поменутих апостола хтело указати да је то чин Евхаристије, а не самог Причешћа. Испод насликаног светлоплавог мермерног балдахина (од белог мермера), који је својим сводом прелазо преко каменог венца, смештена је часна трапеза (сл. 13). Четири стуба балдахина, са дубоко профилираним жљебовима, тако да се јасно у предњем плану виде три полукружна испупчења (стуб је у пресеку четворолист), приказана су у таквој светлости, да се може рећи да нико у старом српском сликарству није насликао такав балдахин. Тешко је у било ком православном простору наћи такву импресивну представу балдахина. Нерески приказ Причешћа апостола ни иконографски ни ликовно не може да досегне маштовитост и уметност студеничког.¹¹¹ Камени венац што иде дуж целог унутрашњег простора студеничке цркве на овој висини сликару је управо био као поручен за представљање што стварније, уверљивије и достојанственије свечаности и простора под којим се збива чин Евхаристије. Јужно и северно, до саме часне трапезе, налазе се отворене окер дрвене вратнице, дубоко профилиране, са уписаним правоугаоним пољима. У врху су обликоване у виду полулука. Оне су везане за омање светлосивоцрвенкасте шарене мермерне стубиће који су у врху обликовани у виду мале кугле, истог пречника као и сами стубићи. Часна трапеза је покривена црвенокарминпурпурном тешком тканином, богато украшеном бисерима и драгим камењем. Тканина је прекрасно изаткана окер и плавим дебљим концем у богатој орнаментици са уплетеним линијама, криновима, круговима и спојеним волутама у облику окренутог срца. Предња страна тканине што се спушта украшена је са три окер

крста. Крстови имају дебље кракове, испуњени су низовима бисера и драгим камењем по средини сваког крака и у самом средишту. На угловима сваког крака је по једна издужена елиптична бисерна перла. Између крстова је по пет окер кружних поља, украшених бисерима и драгим камењем у средишту. Цела предња вертикална страна тканине оивичена је широком окер траком, украшеном са два низа бисера и драгим каменом, у окер квадратном пољу, на подједнаком одстојању. Између северног предњег и задњег стуба балдахина виси пурпурна завеса са тамнозеленим широким порубом у врху, чији је доњи део набран и спојен, и везан за задњи стуб. Између јужног предњег и задњег стуба виси такође завеса, истог облика, али је наслоњена уз предњи стуб. Обе завесе су причвршћене окерзлатним тракама. Са врха, с окер црвенкасте позадине, испод каменог венца, северно и јужно од балдахина, слеће по један анђеоло, у попрсју. Оба су у светлосивом химатиону. Христос стоји иза часне трапезе, раширених руку које благосиљају. На жалост, његово лице с ореолом је знатно избледело, боја је местимично потпуно нестала. Десна рука му је испред северног предњег светлоплавог стуба с балдахина, а лева између јужног предњег и задњег стуба. Левом благосиља кристални путир с вином. Путир стоји на танком стубићу с нешто ширим кружним базисом, попут ниско пресечене купе. Сликара је веома успело приказао провидност кристалног путира тако што се лепо назире леви Христов длан са прстима. Исто тако, и дискос има провидан базис кроз који се јасно наслућује пурпурна тканина која покрива балдахин. Ове „свете потребе“ од горског кристала на часној трапези у чину Евхаристије тешко да се игде могу наћи у фрескосликарству православних земаља на Истоку крајем XII и у првој половини XIII века. Да ли је то млетачка уметност изражена на овим „светим потребама“.¹¹²

Христос је у црносивом химатиону (ретуширао га је Лонгин) и првобитно светловиолетном хитону, са сивобелим осветљеним деловима и кармин наборима. Видљиве су нешто мање од две трећине његове фигуре иза часне трапезе. Апостол Петар је у окер горњој и океркармин (!) доњој одежди. Одежда није уобичајено лазурноплава као у Успењу које је обновљено у XVI веку. (Понегде се може назрети његова првобитна одежда!).¹¹³

Апостол Јован Богослов (?) има маслинасто окер химатион са белим осветљеним деловима и умбра наборима, и лазурноплави хитон, с црним наборима. Апостол Лука је у горњој виолетно-сивој одежди, са белим осветљењима и кармин наборима, и доњој лазурно-плавој, са црним наборима. Сва три апостола стоје на шареном мраморном поду (сл. 14). Иза апостола је сликана архитектура у виду трема са кармин мермерним стубовима,

светлоплавим мермерним венцем над којим је тамнозелени свод. Виде се оба тимпанона, са једног и другог краја трема, кармин цртежом означени. Цела архитектура је у оној типичној византијској инверзној перспективи. Само су ова три апостола из северне групе сачувала своју првобитну ликовност, с окер позадином. Међутим, код прве три фигуре апостола из јужне групе задржан је оригинални изглед, и то доњих делова, управо до колена (сл. 15). Ту се јасно види да је апостол Павле био у виолетном химатиону са белим осветљењима и кармин наборима, и у тамнолазурно-плавом хитону са црним набо-

¹¹⁰ Вид. нап. 96.

Карактеристично је да В. Петковић, *Студеница*, 55, уопште не спомиње ову композицију. Да ли је њу обновио Самуило Ракић, није се могло дознати. Како В. Петковић ниједну сцену С. Ракића није споменуо, а било их је доста у целом поткуполном простору (Благовести, Сретење, Успење итд.) док је старе фреске из XIII и XVI века доста брижљиво описивао, тешко је веровати да је ову главну композицију у олтарској апсиди могао да превиди. Чини се да је она у његово време била рад С. Ракића. Но, није искључено да је учињен и превид.

¹¹¹ П. Миљковић-Пепек, *нав. дело*, сл. 12; 30 и 31; А. Stylianos and J. A. Stylianos, *нав. дело*, сл. 83, на којој се види типична цариградска представа балдахина, готово истоветног као у Нерезима, с изузетно танким стубићима. У односу на студеничку представу циборијума из Евхаристије исказује се као сасвим апстрактна стилизација. Представа студеничког циборијума и остале сликане архитектуре очито није могла да изађе из цариградске ликовности с краја XII века, као ни студеничке фигуре светитеља (уп. фигуре из Богородице Аракиотисе близу Лагудере).

Распоред апостола Матеја и Јована, а и осталих апостола, осим Петра и Павла, није увек исти. Како су њихови ликови или избледели, или их је у потпуности обновио Лонгин, то је тешко утврдити какав је био првобитни распоред апостола у Евхаристији.

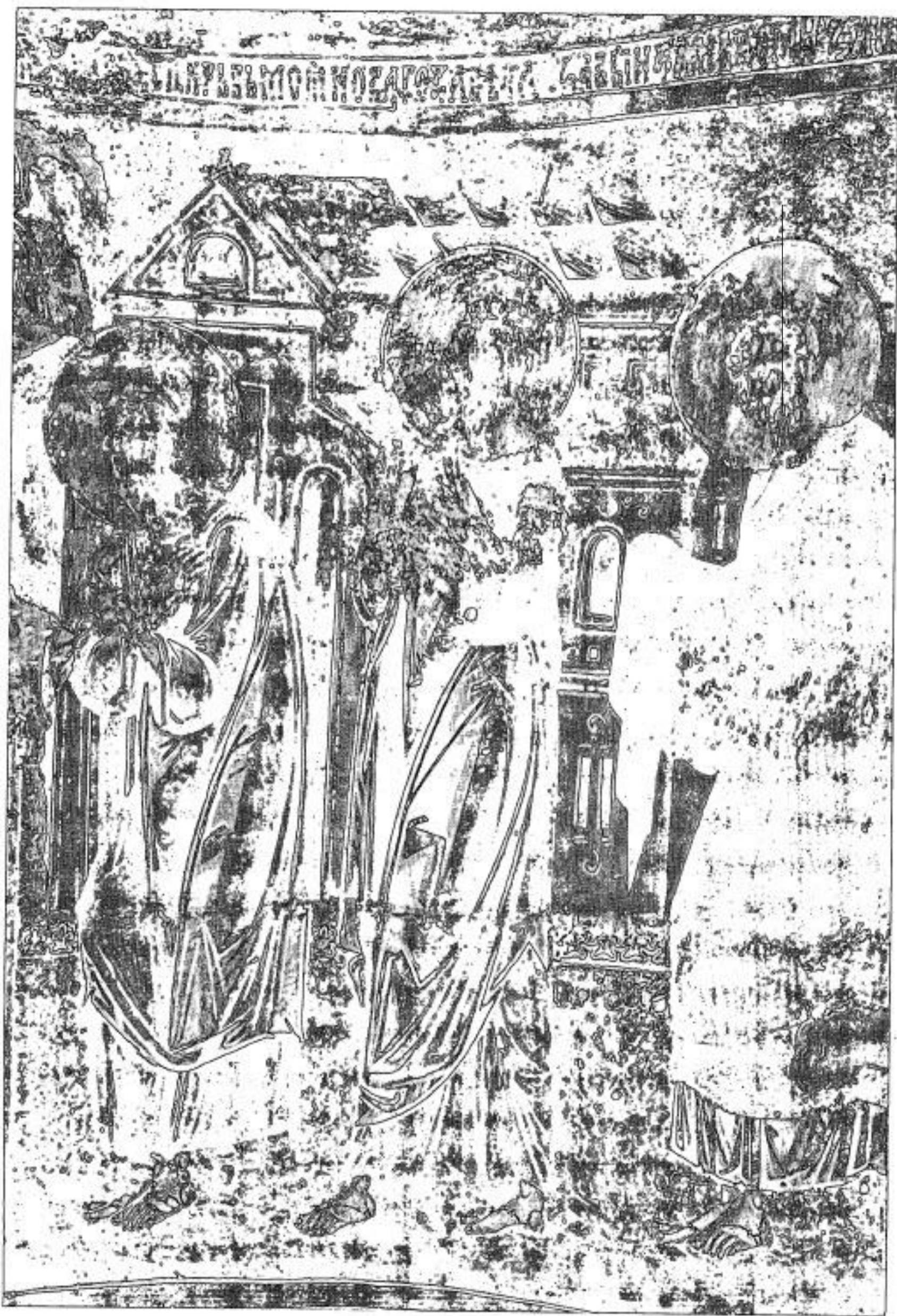
¹¹² Већ крајем XII века романички путири се јасно разликују од византијских. Путир од горског кристала у Богородичиној цркви је очито романички (в. М. Шакота, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, Београд 1981, 62). Има ли се на уму да је Јадранским приморјем владала у то доба Венеција, и да се у њој рано израђивани предмети од горског кристала, није искључено да се студеничка представа, о којој је овде реч, управо везује за венецијанске путире од горског кристала. Не доказују ли ови елементи да је тешко прихватити цариградско порекло сликара у Студеници? Појединости, као што је случај са романичким путиром, или романичко-готичким свећњацима, о којима ће доцније бити речи, па и готичко тролучје над фигурама Стефана Првомученика и св. Николе, довољно би уверљиво посведочили да ту не би могла бити цариградска ликовност, солунска још мање, већ неког другог света, где су романичко-готички утицаји одвећ присутни.

¹¹³ На овој композицији би требало вршити најпомнија сликарско-конзерваторска истраживања. Овде је Лонгин не само поштовао иконографију првобитне ктиторске композиције, већ је задржао и димензије првобитних фигура; чак је код апостола Петра сачувао првобитну моделацију косе (уп. Г. Бабић, *О иконографији Успења Богородичиног у Студеници*, *Старинар*, н. с. XIII—XIV, Београд 1965, 261—265).



Сл. 14. Апостоли Петар, Јован и Лука из
Еохаристије, 1209. године

Fig. 14. Apôtres Pierre, Jean et Luc de
l'Eucharistie, 1209



Сл. 15. Апостоли Павле, Матеј и Марко, доњи део испод колена из 1209. године, а горњи заједно с натписом, из 1569—1570. године

Fig. 15. Apôtres Paul, Matthieu et Marc, la partie d'au-dessous des genoux datant de 1209, celle d'au-dessus, y compris l'inscription, de 1569—1570

рима. Стопала ових апостола боље су очувана. Апостол Матеј (?) је у маслинастоокерсивом химатиону са белим осветљењима и умбра наборима, и лазурноплавом хитону са црним наборима. Оба ова апостола држала су, судећи по апостоли Павлу, прекрштене руке на грудима. Чини се да би се могло веровати Лонгину да је поштовао првобитни положај руку код свих апостола из Евхаристије, које је изнова досликао, као и боје њихових првобитних одежди (осим лазурноплаве коју је замењивао црном). Иза апостола Матеје (?) је апостол Марко, јеванђелист, у тамнолазурноплавом хитону, са црним наборима, и виолетно-сивом хитону, с белим осветљењима и кармин наборима. Обе руке су му покривене драперијама горње одежде. Иза ове прве тројице апостола у јужној групи Лонгин је досликао црвенкастим тоновима архитектуру, у виду тробродне базилике, покривене оловним плочама (тамносивим), и црну позадину. Изнад ових апостола, на фрескомалтеру по каменом венцу, црно обојеном, исписао је Лонгин белом бојом натпис:

ПИТЕ ѿ НЕ ВЪСИ ЕСТЬ
КРЪВЬ МОЯ НОВАГО ЗАВЕТА ЗА ВЪ ИЗЛИВАЕМИ И ЗА
МНОГЕ.¹¹⁴ На јужном и северном зиду, који се надовезује уз горњи део олтарске апсиде, Лонгин је досликао још по три апостола. Да би се у свему сагледала првобитна најдужа и највећа композиција у студеничком живопису, требало би указати и на ове досликане апостоле. На јужном зиду, иза апостола Марка, насликан је апостол Андреја, у црвенкастоокер химатиону са кармин наборима и сивом хитону с белим осветљењима и тамносивим наборима. Он је обе руке истурио испред себе, десну испружену, а леву, повијену у лакту, са голим шакама. Апостол Андреј гледа на задњу двојицу апостола иза себе. Иза њега је апостол Јаков у тамнозеленом химатиону (ту боју првобитни сликар није имао; она је, по свој прилици, била тамномалинастоокер) и црвеном хитону с белим осветљењима и кармин наборима. Обе руке су му покривене драперијама горње одежде. Апостол Филип, крајњи, је у светлосивовиолетном химатиону са умбра наборима и црвеном хитону с кармин наборима. Руке су му спуштене, голих шака, обе повијене у лакту. На северном зиду, иза апостола Луке, приказан је апостол Симон, у окерсивом химатиону са белим осветљењима и умбра наборима и светлосивом хитону с тамносивим наборима. Првобитни хитон је свакако био светлолазурноплави. Пошто Лонгин није имао лазурноплаву боју, јер је била прескупа, он ју је, зависно од тона, замењивао час црном, час сивом. Апостол Симон је десну руку, повијену у лакту, подигао испред груди, а лева му је покривала драперија горње одежде. И апостол Симон, као четвртипандан апостоли Андреји, на јужном зиду, гледа у двојицу апостола иза себе. Апостол Вартоломеј је у светловиолетном химатиону

са белим осветљењима и тамновиолетним наборима и у црвеном хитону са белим осветљењима и кармин наборима. Десну руку, повијену у лакту, истурио је испред груди, а леву са голом шаком држи на грудима. Апостол Тома, последњи, насликан је у црвеном химатиону са белим осветљењима и кармин наборима, и сивом хитону са белим осветљењима и тамносивим наборима, који су вероватно првобитно били светлолазурноплави. Иза Лонгинових апостола је насликан окер зид са вертикалним ниским кулама, покривеним индијско црвенокармин црепом.

Иако је композиција Евхаристије великим делом „обновљена“, због њеног сачуваног средишњег дела, са Христом под балдахином и преосталим фигурама апостола Петра, Јована Богослова (?) и Луке, може се с правом веровати да је ова сцена била највеличанственија сликарска визија студеничког зографа. У старом српском сликарству њу нико није био кадар да досегне својом уметношћу. Само се сликар Милешеве својим Богородичиним Успењем по захватима у сликарске тајне може упоређивати са студеничким зографом. Али, он поима православне фрескослике у XIII веку на знатно нижем нивоу него што то чини студенички зограф. Он токове ликовности романике много више наглашава него студенички зограф чија је синтеза источног и западног поимања пиктуралности и структуре садржајности слике, уопште, нашла далеко савршеније тумачење. Довољно је упоредити сопоћанско Причешће апостола, са Петром и Андрејом на челу, па се уверити у очитост студеничке узвишености и свечаности, и њену изразиту и недостижну духовну снагу.¹¹⁵ Сопоћанско Причешће апостола далеко заостаје по својим сликарским квалитетима од студеничке Евхаристије, пуне чудесне светлости стилизоване поетскореалистичке пиктуралности. Сопоћански сликар Причешћа апостола одежде својих апостола још увек слика прилично маниристички с елементима комненског линеаризма с краја XII века, иако слика готово седамдесет година после студеничког зографа. Упореди ли се, пак, сликарске вредности Причешћа апостола из Нереза¹¹⁶, највреднијег досад познатог споменика византијског фрескосликарства друге половине XII века, с оним из студеничке Евхаристије, види се да је у студеничком живопису надасве наглашено досад невиђено обистињење цртежа и колорита, маштовитости и симболике, монументалности и епског ликовног узлета. Студеничка ликовност далеко превазилази нереску. Није ту само у питању квалитет сликарства. Далеко уочљивији су снажни индивидуалистички ликови, чије карактерне и духовне особености сведоче да се никако не би могли везати за ликовну традицију цариградског сликарства, из кога, како се са правом сматра, проистиче и нерески живопис. Реч је, очито, о грчковизан-

тијском — са једне и српскословенском духу — са друге стране. Пред сликаром је ерминија која саветује како да се сликају апостол Петар или св. Никола. Али, сва је прилика да у стваралачком чину, као што студеничке фреске потврђују, сликар несвесно светитељске ликовне ради према ликовима из свога народа. То би, изгледа, био основни закон стваралаштва у фигуративној уметности сваког великог сликара. Отуда Дирерова Мадона не може бити Шпањолка, већ само Немица; руска новгородска Богородица никако не би могла бити цариградска Богородица. Ако је ово тумачење исправно, а стваралаштво генијалних уметника то потврђује, онда би требало веровати да се српска Богородица, настала у уметничкој синтези Истока и Запада, морала разликовати од цариградске и солунске.¹¹⁷ Сигурно је да се не би могло све ставити под византијски схематизам. Самим тим што је Византија омогућила Словенима да своју културу стварају на свом матерњем језику, она је тиме и убрзала развој самородности и националног обележја ликовне културе сваког словенског народа понаособ. Рећи за сликарство Бојане да је византијско, а не бугарско, значило би не признавати очигледност националне ликовне традиције тога народа. То би исто важило и за руски иконопис, па, разумљиво, и за живопис средњовековне Србије. У српским просторима од Јадранског мора до Паноније стасали су неимари кадри да подигну Студеницу, изузетно оригиналну у обликовању камена (сиге), опеке и сјајно полираних мраморних плоча и блокова. Студеничка мраморна скулптура, иако одвећ скромна у односу на храмове са Запада, у то доба, својим особитим решењима убраја се међу најлепша скулптурална остварења у Јадранском приморју крајем XII века. Српски натписи на главном западном порталу можда би најверљивије сведочили о пореклу те мраморне скулптуре. Изгледа да би се са правом могло веровати да ништа мање нису били способни ни српски зографи, међу којима је био и студенички зограф, творац живописа Богородичине цркве и њене најзвишеније композиције Евхаристије.

Зограф Лонгин је великим делом „обновио“ сцену Евхаристије. Мора да је и сам био задивљен сликарским умећем студеничког зографа. Трудио се да што савесније дослика сваку оштећену првобитну апостолску фигуру. У првој јужној групи апостола, са Павлом на челу, покушао је, чак, да подражава студеничког зографа и у начину моделације драперије. На жалост, томе није био дорастао, иако је важио за једног од најбољих сликара из групе Макарија Соколовића. У будућим сликарскоконзерваторским истраживањима би требало посветити посебну пажњу начину на који је зограф Лонгин исликавао нове фреске. Није искључено да ће се можда

негде открити мало боље очувана фигура апостола. Лонгин је, изгледа, своју „обнову“ живописа започео најпре у олтару. Зато тај његов почетак и заслужује савесније и свестраније истраживање.

Литургијска служба је при дну олтарске апсиде, између сцене Евхаристије и мраморног сокла, који иде дуж целе цркве. Позадина је лазурноплава. Доњи првобитни део позадине био је зелен, но део испод водоравне беле линије, вероватно из 1846, знатно је ретуширан. Но, могуће је да је то нека каснија интервенција. У средишту Литургијске службе су стојеће фигуре два арханђела, Михаила и Гаврила, са позлаћеним ореолима. По један арханђео је на сваком допрозорнику великог прозора у средишту олтарске апсиде. Са спољне стране прозора је трифора од белог мрамора, богато украшена флоралном и зооморфном скулптуром. Оба арханђела приказана су као да силазе са прозора; са јужног допрозорника Михаило, усмерен према групи архијереја са св. Јованом Златоустим на челу; а са северног допрозорника Гаврило, према групи архијереја са св. Василијем Великим на челу. Арханђео Михаил — *михаил(а)ъ* (златна слова — слово Л се не види, можда је избледело или је грешка у писању) је у сивобелој одежди са тамносивим наборима; око врата и при дну одежде пришивена је широка окер украсна трака, богато декорисана кармин орнаментиком. У коси му је по средини светлоплава трака с елиптичним драгим пурпурним каменом са четири бисера (сл. 16). Одежда је истоветна доњој одежди светих ратника Срђа и Вакха

¹¹⁴ Није се могло утврдити шта је било са Лонгиновим натписом на северном делу каменог венца, који је пандан овоме. Тешко је веровати да Лонгин није дописао у целини неопходан текст засцену Причешћа апостола. Чињеница је да студенички зограф из 1209. није дао никакав натпис за ову највећу и највелелепнију представу у XIII веку у старом српском сликарству, и не само у њему.

¹¹⁵ Чињеницу да у сопоћанском Причешћу апостола јужну групу апостола предводи Андрија, а не Павле како је то уобичајено, и да досадније позната композиција ове садржине са челником Андријом у јужној групи апостола, чини сада би требало теолози да објасне. Исто тако, усопоћанском Причешћу неуобичајена је представа малих анђела-дечака под циборијумом (нису ли то архетипске представе дечака-министраната изкатоличке цркве?!) који држе рипиде. Такву представу дечака-анђела у другој половини XIII векане познаје источни хришћански свет. Ако је тојединствен преседан у старом српском сликарству, онда некакав крупан разлог мора да постоји (вид. Б. Живковић, *Сопоћани, цртежи фресака*, Београд 1984, 14—15).

¹¹⁶ П. Миљковић-Пепек, *нав. дело*, 30—31.

¹¹⁷ Р. Николић, *Рашка ликовност*, Свеске Друштва историчара уметности, бр. 13, Београд 1982, 1—7.

и пророка Соломона, о чему је већ било речи. Арханђео Гаврило је у истој одежди као и Михаило, само његова има кармин наборе. Сачувао се само златним словима исписан епитет **АРХАНГЛЪ**. Натпис с именом је уништен, јер је био исписан у источној половини допрозорника који је сада без фрескослоја. То исто се десило и код арханђела Михаила — где је сачувано име, а епитет уништен. Оба арханђела у левој руци држе орар у виду дуге узане беле траке, која им пада са левог рамена, и спушта се из руке ка земљи. На траци су наизменична окер мала правоугаона поља, означена кармин цртежом, а између њих на одређеном одстојању је по један мали умбра крстић. Арханђел Михаил држи у руци дискосе, у виду једноставне окер дрвене кутије, означене кармин цртежом, Гаврилу карминпурпурна тканина покрива шаку, спуштајући се у виду сажетог правоугаоника, готово сличног квадрату. На тканини је светлоокер орнаментика у виду полукружних линија између којих су по четирн бисера распоређена у облику крста и плаво драго камење у четворолисним кармин пољима. Изнад тканине је златни дискос у облику

правоугаоне кутије. Код оба арханђела се примећује да су им преостали делови крила окер, на позадини нешто тамније лазурноплавој него што је цела фигура. Мора да је сам сликар интервенисао у тонирању позадине. То се боље види код арханђела Гаврила. Те новотониране, мало светлије позадине, има свуда у олтарском простору на живопису из 1209. године. Треба нагласити да је Лонгин досликао и ликове и очи арханђела. Приликом сликарскоконзерваторских радова од 1965. до 1966. године са слика је скинут ретуш, док је остао око очију. У доњем делу прозора је засечен зид — каменог блока. На јужној и северној страни овог усека је окер орнаментика лозе, оивичена индијско црвеном бордуром. Да ли је између овог усека био представљен Агнец?

Поворку светих Отаца Васељенске цркве у Литургијској служби сачињавају: у јужној групи — св. Јован Златоусти (сл. 17), Григорије Богослов (сл. 18) и Кирил Философ, словенски просветитељ (сл. 19); у северној групи — св. Василије Велики (сл. 20), Атанасије (сл. 21) и Јован Милостиви (сл. 22). Карактеристично је да само св. Јован Златоусти и св.



Сл. 16. Арханђео Михаило из Литургијске службе, 1209. године; ретуширан му лик 1569—1570. године, детаљ (ретуш делимично скинут 1965—1967. године)

Fig. 16. Archange Michel de l'Office liturgique, détail, 1209, son effigie ayant été retouchée en 1569; cette retouche fut partiellement enlevée en 1965—1967



Сл. 17. Св. Јован Златоусти из Литургијске службе, 1209. године, детаљ

Fig. 17. Saint Jean Chrysostome de l'Office, détail, 1209

Василије Велики имају позлаћене епитрахиље са позлаћеним кићанкама и позлаћене кићанке на омофорима. Сви архијереји имају омофоре и епитрахиље са наборима у истом тону; златне ореоле, златне натписе, златне набедренике, златне наруквице на рукама и беле свитке са црним натписима.

Св. Јован Златоусти — *сѣи ѡванъ златоустѣи* је у белом полиставриону са умбратамновиолетним крстовима и светловиолетним наборима и у белој доњој одежди са двама јаче наглашеним вертикалним пругама и сивим наборима. Сви архијереји имају на доњој одежди црне вертикалне пруге, само св. Кирил има умбратамновиолетне. Св. Јован Златоусти у рукама држи отворени свитак са натписом:

† БѢ БѢ НАШѢ ИЖЕ НЕБЕСНЫ ХЛѢБѢ. Ако је игде студенички сликар исказао свој дар за поетскореалистичко казивање у слици, тј. изузетну маштовитост визија ликова својих светитеља, онда је то учинио у портретисању св. Јована Златоустог. То је онај умни и префињени лик, орловског носа, чије очи са уздигнутим већама (карактеристичним код храбрих људи, способних за изузетне акције, неуништиве моралне и духовне снаге) у да-

том тренутку замишљености, сажимају цео његов израз у узвишену мисао. Испијено лице св. Јована Златоустог још више издужује његово ионако дугуљасто обличје. Само он и св. Василије Велики имају такве изузетне веће. То нису оне стилизоване полулучне обрве, особито код св. Николе, св. Пантелејмона и св. Димитрија, типичне за византијско сликарство XII века већ веће које је студенички сликар уочио помно посматрајући људе. Како је само изванредно насликано високо умно чело великог беседника! Са врха темена четири гргурава коврцаста прамена косе, један од другог јасно одвојени, падају на високо чело. Преостали део косе изнад левог светитељевог уха раздјељен је у три кружне коврце једна испод друге, од којих је доња

највећа, а са које пада коврцаст прамен преко слепоочнице поред самог уха. Ликови св. Јована Златоустог са мозаика из Свете Софије у Кијеву (1042—1046) и са живописа из Свете Софије у Охриду (1040—1045) представљени у сувој стилизацији, без тоpline и осећајности, сушта су супротност лику овог светитеља у студеничком фресосликарству. Поменути ликови би само могли да потврде да је студе-



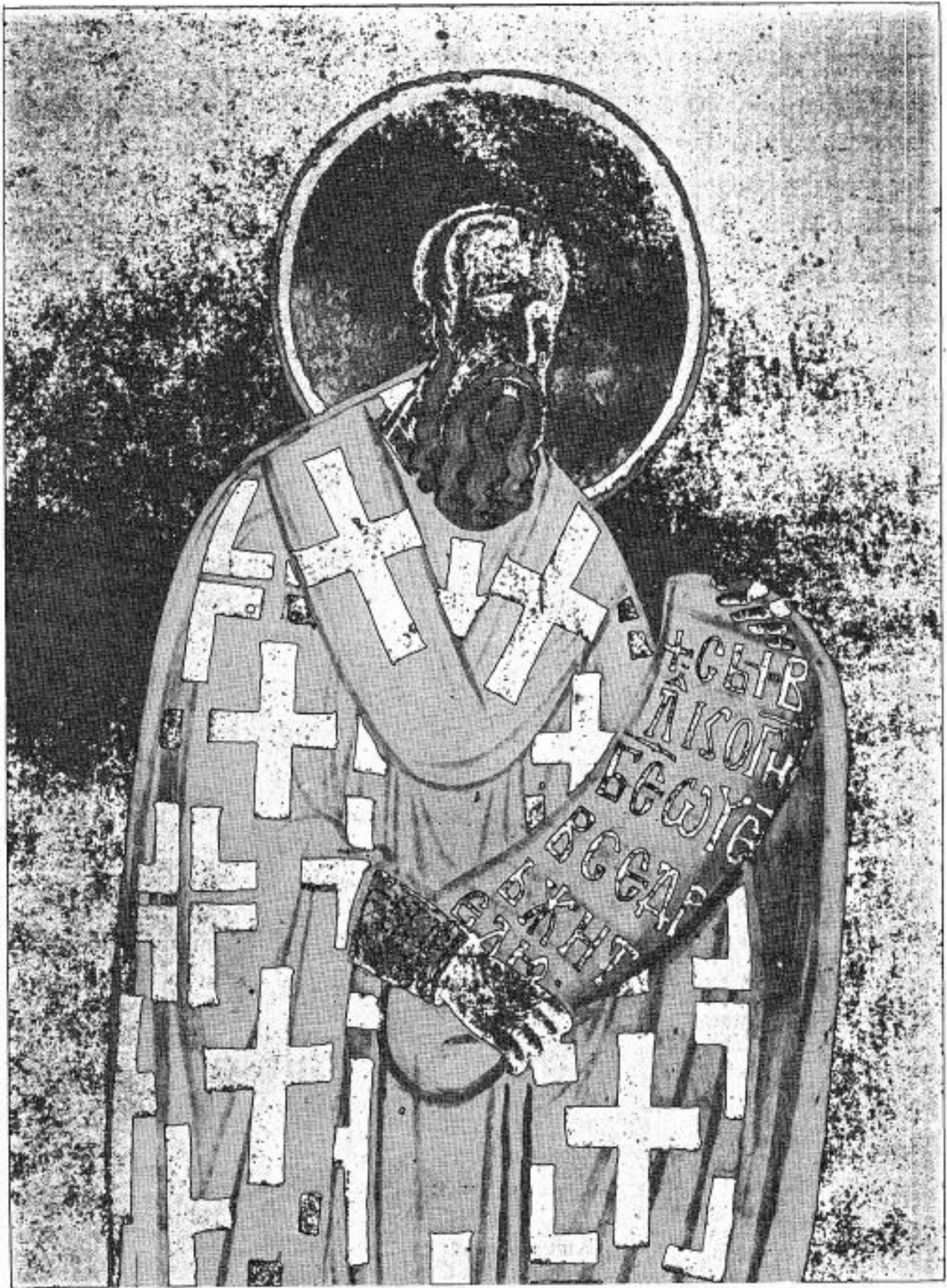
Сл. 18. Св. Григорије Богослов из Литургијске службе, 1209. године, детаљ

Fig. 18. Saint Grégoire le Théologien de l'Office, détail, 1209



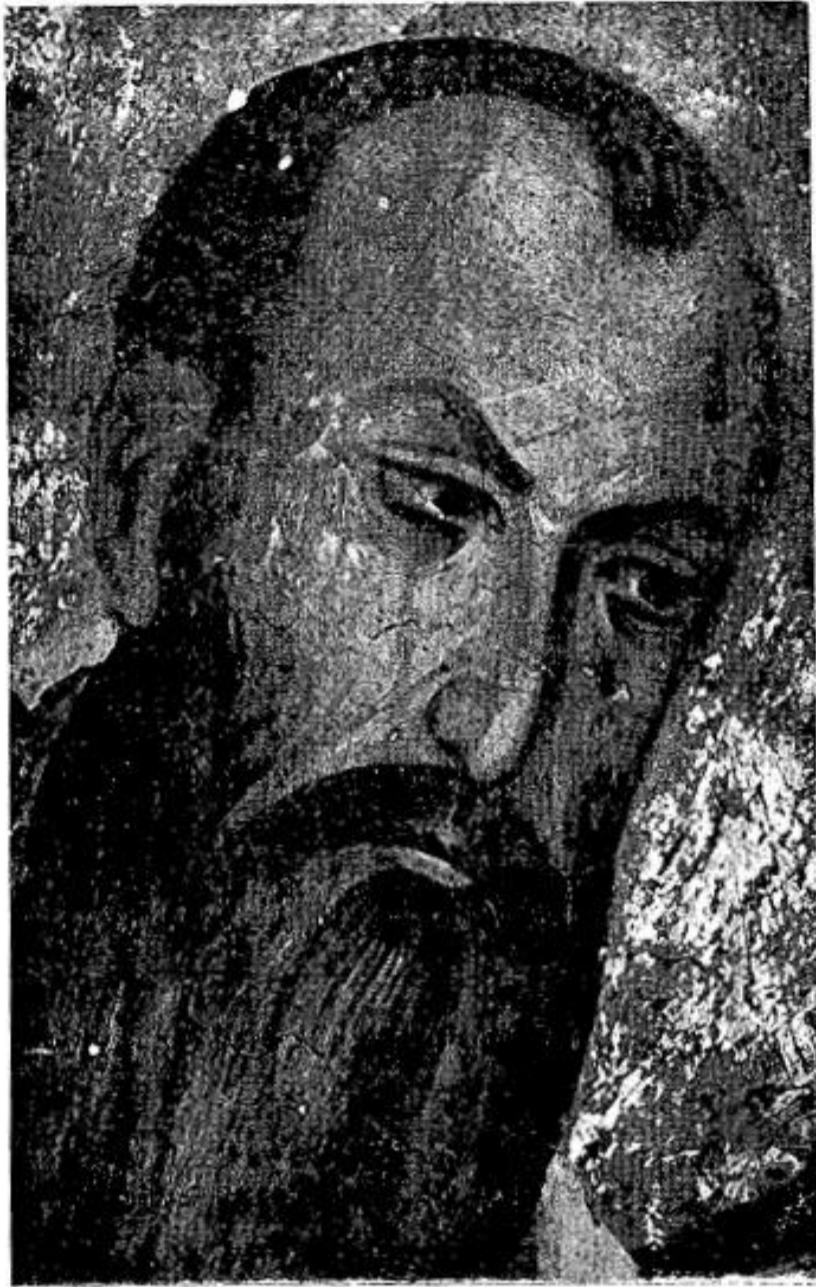
Сл. 19. Св. Кирил Философ из Литургијске службе, 1209. године, детаљ

Fig. 19. Saint Cyrille le philosophe de l'Office, détail, 1209



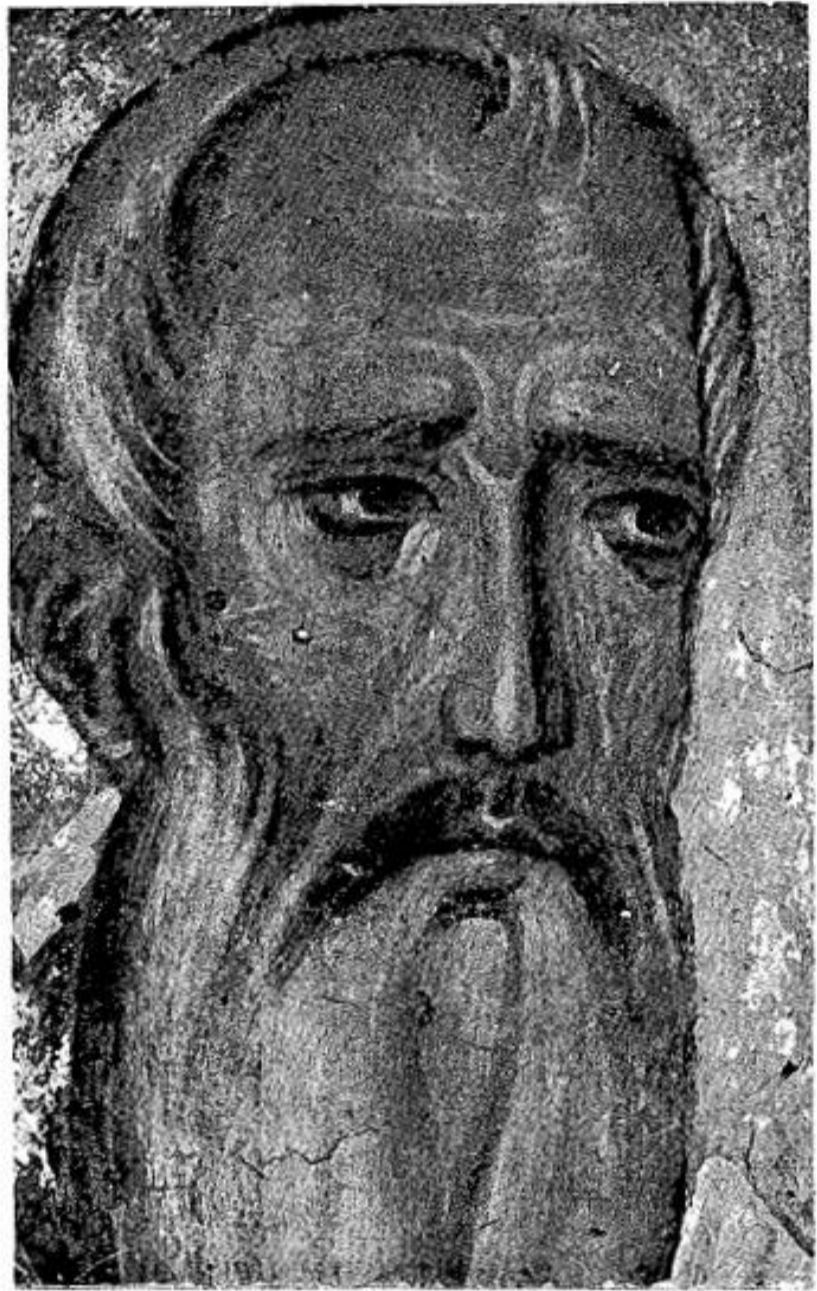
Сл. 21. Св. Атанасије Велики из Литургијске службе, 1209. године, детаљ

Fig. 21. Saint Athanase le Grand de l'Office, détail, 1209



Сл. 20. Св. Василије Велики из Литургијске службе, 1209. године, детаљ

Fig. 20. Saint Basile le Grand de l'Office, détail, 1209



Сл. 22. Св. Јован Милостиви из Литургијске службе, 1209. године, детаљ

Fig. 22. Jean l'Aumônier de l'Office, détail, 1209

нички портрет св. Јована Златоустог једино могао изаћи из другојачије сликарске традиције.¹¹⁸

Свети Григорије Богослов — **СТЫ ГРИГОРИЕ**
— има бели полиставрион са умбратамновиолетним крстовима и зеленкастоокер наборима, бели омофор са црним крстовима и окер наборима и доњу белу одежду са два вертикална црна пругама и светловиолетним наборима. Натпис на свитку гласи:

† **ВѢ СТЫХЪ ПОЧИВАЕМЫ ИЖЕ ТРЪС . .**

Свети Кирил Философ, словенски просветитељ

— **СТЫ КИРИЛЬ** —

има на свитку текст:

† **ВЛВИ ВЛВЩЕИТЕ ГИ ИШ** О овом светитељу већ је било речи. Потребно је само указати да студенички сликар намерно друкчије слика његову архијерејску одежду. Једино он има полиставрион са црним крстовима и окер наборима, омофор са умбра крстовима и светловиолетним наборима и доњу одежду са два вертикална умбратамновиолетна пругама и зеленоокер наборима. Представа овог светитеља са Немањинима — светим Савом, Симеоном Немањом, ктитором Мораче, Стефаном, Вукановим сином, на великој ико-

ни из Мораче (из средине XVII века), као да је постала симбол за дом Немањића.¹¹⁹

¹¹⁸ В. Н. Лазарев, *Византийская живопись*, Москва

1971, 150; 179. У студеничком сликарству обрве као св. Јован Златоусти имају само четири личности. Христос из Распећа, Јован Златоусти, Василије Велики и св. Стефан Нови, заштитник сликара. Ни то није случајност. Упореди ли се лик св. Јована Златоустог из 1192. из Богородице Аракиотисе близу Лагудере, за коју се, као што је речено, претпоставља да негује цариградско сликарство са краја XII столећа, јасно ће се уочити да студенички св. Јован Златоусти припада другом свету (вид. А. Stylianos and J. A. Stylianos, *нав. дело*, сл. 98; L. Hadermann-Misquich, *нав. дело*, 245—249; уп. В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, 256, који сматра да је сликар иконе св. Јефимија из Синаја, „не само попоступку него и по способностима“ раван „главном мајстору у Студеници“. За ову икону он пише: „Њој као одјек појављују се у Студеници неколико светитеља из поворке архијереја у апсиди цркве.“ Синајски сликар је веран источњачким схватањима слике — апстрактном мистицизму и стилизацији; код студеничког је бар на портретима архијереја у олтарској апсиди највише испољен реалистички приступ).

¹¹⁹ *Свети Сава — споменица поводом осамтогодишњице рођења (1175—1975)*, Едиција Српске православне цркве, Београд 1977, 272—273, колор репродукција.

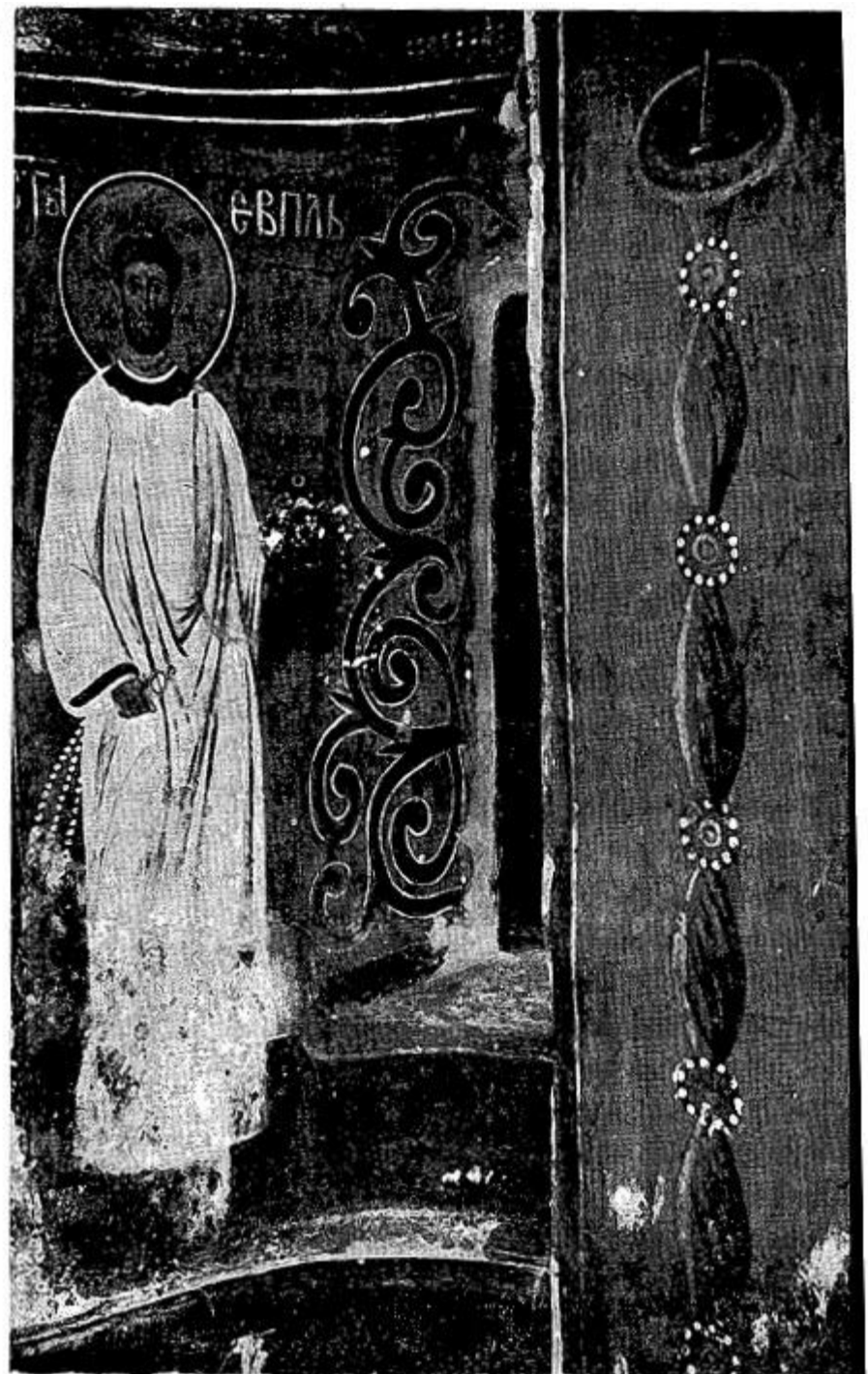
Св. Василије Велики — **сты василии** — има бели полиставрион са умбра тамновиолетним крстовима и сивим наборима, бели омофор с црним крстовима и сивим наборима, и белу доњу одежду са вертикалним црним пругама и окер наборима. Његов натпис гласи:

† **никто** же достоинъ **свезаши** . . . **ск**. Већ је указано да је и овде слово дебело јер — **ъ** — исписано са горњом хоризонталном цртицом у супротном смеру тако да личи на слово Б као код св. Јована у Распећу. Да ли је ово слово било намерно посебно изведено? Пажњу заслужује чињеница да је сликар једино испод руке св. Василија, на крајичку свитка исписао последња два слова — **ск**. Да ли је то некакав посебан знак? Истина, ова слова су саставни део текста који означава предлог — са —. Али она се нису ни морала исписати. Сликара је то знао. Чини се да је он намерно нарушио изглед исписаних свитака у рукама свих архијереја, да би слова била уочљива.

Свети Атанасије Велики — **сты атанасије** — има бели полиставрион са умбратамиовиолетним крстовима и сивим наборима; с омофором са црним крстовима и окер линијама. На доњој белој одежди су две наглашене црне пруге и светловиолетни набори. На свитку је текст: † **сы вадко ги бе оче вседръжителю**.

Св. Јован Милостиви — **сты јованъ млтви** — има бели полиставрион са умбратамиовиолетним крстовима и светловиолетним наборима; бели омофор са црним крстовима и окер наборима и доњу белу одежду са двама наглашеним црним вертикалним пругама и окер наборима. У рукама држи златно јеванђеље, украшено бисерима и карминпурпурним драгим камењем. На левом делу беле парне стране мало отворене књиге види се црни крст.

На северном и јужном ступцу царских двери насликана су два епископа. На северној страни јужног ступца, у првој зони, изнад мраморног сокла, насликана је стојећа фигура неидентификованог епископа — **сты**... у црвеном сакошу са кармин наборима и у доњој окер маслиастој одежди са умбра наборима, са белим омофором с црним крстовима и сивим наборима. Епископ сед, високог чела, дуже браде са брковима, нешто необичног, озбиљног и продорног погледа упереног ка верницима пред иконостасом, тј. пред царским дверима, чудно означених усана. Грета иконостаса покрила му је име. Претпоставља се да би то могао бити св. Климент Охридски. На јужној страни северног ступца представљен је св. Ахилије — **ахилије**. Го је сед човек, с издуженом шиљастом брадом и брковима, мршаваг лика. У светловиолетбелом сакошу је, с окер и кармин линијама; доња одећа му је с окер линијама и црним вертикалним пругама. Десна половина тела му се не види јер је покривена иконостасом. У левој руци, под сакосом, држи окер јеванђеље украшено бисерима и



Сл. 23. Св. Еупло, северна половина апсиде проскомидије и детаљ насликаног романичко-готичког свећњака, венецијанског порекла, 1209. године

Fig. 23. Saint Euplus, moitié septentrionale de l'abside de la proscomidie et détail de la représentation peinte d'un chandelier romano-gothique, provenant de Venise, 1209

драгим камењем. Изнад ове двојице светаца насликана је по једна мања икона са попрсјима св. епископа. Испод апостола Филипа из јужног дела Евхаристије, а изнад неидентификованог архијереја (св. Климента Охридског?) приказана је икона с окер позадином — на лазурнотамноплавом позађу. На икони је насликано попрсје неидентификованог светитеља са наглашеном овалном седом брадом — **сты**... Натпис с именом покривен је иконостасом. Светитељ је у виолетном сакошу са белим омофором на коме је црни крст у облику четворолиста.¹²⁰ Изнад св. Ахилија, а ис-

под апостола Томе, из северног дела Евхаристије, насликана је икона са црвеном позадином. На икони је млади светитељ са кестењастом косом и брадицом (код косе му је греда од иконостаса увучена у зид). Лик му је оштећен. Светитељ је у виолетносивом сакосу са белим омофором, са црним крстовима и окер линијама. Сачувао се бели натпис на црвеном позађу иконе — **парфени**. То је св. Партеније. Како су у време светог Саве, па и касније, српски писци и сликари слично Русима често претварали грчко слово Т у Ф, то је и у Богородичиној цркви у Студеници учињено у натпису код св. Партенија.

Између апсиде олтара и апсиде ђаконикона — са једне, и апсиде олтара и апсиде проскомидије — са друге стране, налази се узана равна површина, на којој је насликан по један раскошан, издужен романичкоготички свећњак (од бронзе или дрвета?), у виду високог тордираног стуба, састављеног од пет издужених елиптичних и пет кружних делова (сл. 23). Ови кружни делови (мале кугле) украшени су у средишту драгим камењем, а по ивици једноредним низом бисера. Издужени елиптични делови су тордирани. Стопа свећњака је у облику треношца, са високим луком између сваке ножице, а горња јој је површина полукружна. На врху свећњака је кружно постолје на чијем је средишту шиљак за свећу. Стопа свећњака, између проскомидије и олтара, има масивнији треножац (у виду изврнутог стилизованог крина чији су бочни листови при дну јаче наглашени) и јасније у врху означен шиљак за свећу. Веће дебље свеће набијене на шиљак су упаљене. Њихов пламен је сликарски ефектно приказан. Облик ових свећњака је готово идентичан оном бронзаном свећњаку из треће четвртине XII века, који се чува у ризници катедрале у Бамбергу. Свећњак има пет кугли и четири шипке, које следе једна за другом, као и код студеничког. Разлика је само у томе што студенички свећњак има пет кугли и пет тордираних елиптичних делова. На овај облик надовезују се и каснији свећњаци из XIII и XIV века. Слични су, нпр., оном пару од горског кристала из 1296. године, поклону Карла II Анжујског, који се чува у ризници цркве Св. Николе у Барију, и оном другом пару, такође од горског кристала, са почетка XIV века из ризнице цркве Св. Марка у Венецији. Оба пара свећњака дело су венецијанских мајстора.¹²¹ Ова очито романичкоготичка примењена уметност западних земаља — Италије, Немачке и Француске, од X до XII века, није случајност у студеничком живопису. Она је израз вековних струјања са Јадранског приморја коме господари „царица Јадрана“, моћна Венеција, млетачко господство. Зашто је свети Сава настојао да се у олтару задужбине његовог оца прикажу венецијански путир и дискос од горског кри-

стала у сцени Евхаристије и пар типичних романичкоготичких свећњака, пред самом олтарском апсидом? Није ли то, можда, намера да се у олтару очеве задужбине осликају оне драгоцености које су биле у Задужбини? Тешко је веровати да се било где у православном свету раног XIII века могу наћи композиције Евхаристије или Причешћа апостола у којима би тако репрезентативно били приказани поменути предмети, с очитим романичкоготичким обележјем. Исто важи и за ужљебљене стубове од белог мрамора са балдахина под којим усамљен стоји Исус Христос у сцени Евхаристије. Чини се да су то битни елементи за сагледавање порекла оног префињеног стилизованог поетског реализма у студеничкој пиктуралности, као и својеврсног израза духа једне уметничке средине. У нереском фрескосликарству, као изразу највишег цариградског уметничког круга из краја XII века, таквих насликаних „светих потреба“ нема јер нема ни услова да се искажу. То исто важи и за кипарско, грузијско и руско сликарство тога доба. Поједине формалне стилске сличности морале би да постоје између живописа поменутих простора и студеничког, јер се ради о одређеном временском распону од 1160. до 1210, тј. од педесет година, који, као што је познато у развоју сликарских праваца, поготову тога доба, не представља велики времеток. Фрескосликар-

¹²⁰ У Ариљу приказани архијереји са наглашеним четворолисним крстовима на омофору представљају невернике (вид. Б. Живковић, *Ариље*, 15). У Студеници може бити да је реч о неком светитељу са Запада. Није ли то можда Кирилов брат Методије, епископ моравски? Карактеристично је да св. Кирил и св. Методије у Манастиру Жичи, на обновљеном живопису у олтару, у Поклоњењу Агнецу, имају исте беле капе, са једним крстом (вид. Б. Живковић, *Жича, цртежи фресака*, Београд 1985, 16—17). Није искључено да су сликари из XIV века, као пандан Кирилу, који је последњи у јужној групи архијереја, насликади светог Саву, последњег у северној групи архијереја. То би посведочио необичан начин сликања омофора (?) преко двоструких епитрахила, а и посебан набедреник. Једино је овај архијереј тако представљен. Једино се њему и св. Василију (?) види нешто више рукав изнад нарукнице доње одежде, али са наглашеним декоративним мотивом. Не би имало разлога да се овај архијереј посебном представом издваја од осталих архијереја, да није у питању свети Сава. Представа св. Кирила и светог Саве у Поклоњењу Агнецу, у Жичи, првом седишту независне српске архиепископије, не би била нелогична. Ако је у Пећким Апостолима већ у првој половини XIII века, у Поклоњењу Агнецу, представа Кирила и Саве I, имала своју симболику, за друго вековно седиште српске независне архиепископије и патријаршије, могло би се веровати да је надлежни архијереј за обнову живописа светог Саве у Жичи, почетком XIV века, имао толико духа да ту симболику понови и у првом седишту независне српске архиепископије.

¹²¹ *Der Schatz von son Marco*, Katalog Romischgermanisches Museum der Stadt Köln, Torino 1984, 282—283; 285; т. 37—38а.

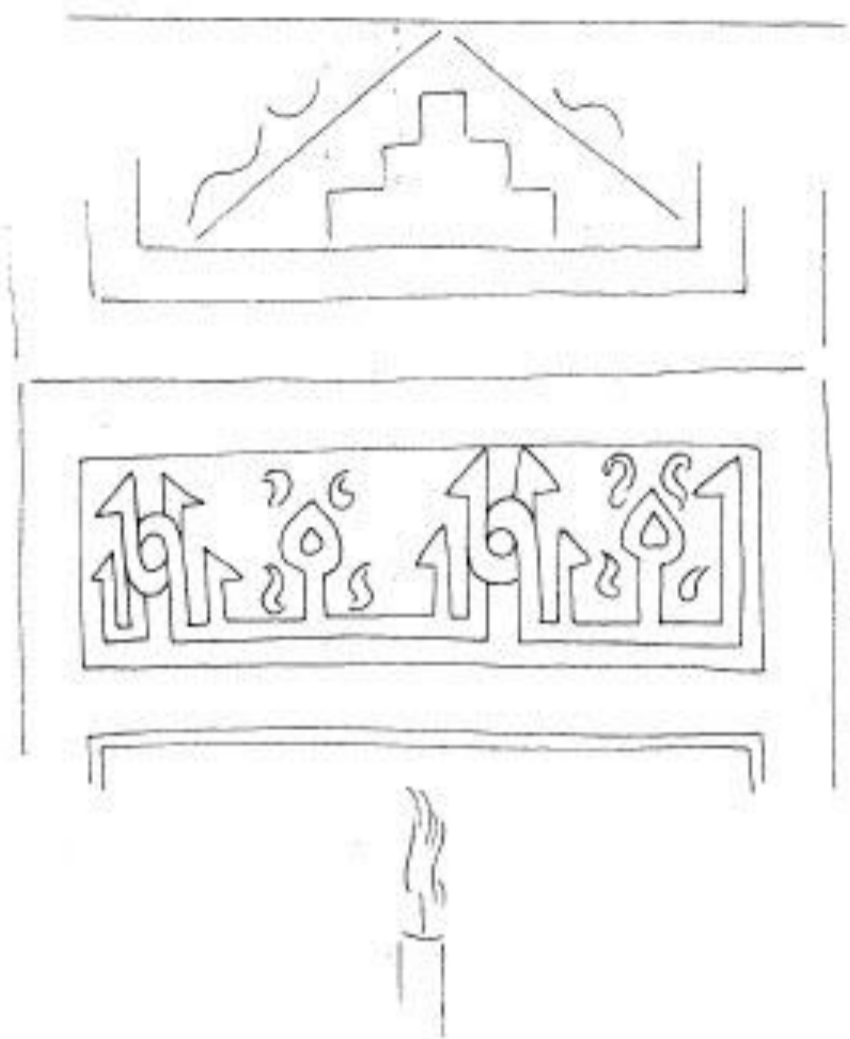
ство у Охриду, Касторији и другим провинцијама византијског царства комненски линеаризам негује чак и у ДРУГОЈ половини XIII века, док се у студеничком живопису из 1209. тај линеаризам једва примећује. У њему је присутан један потпуно нови правац и новидух, који је по суштини сушта супротност уметности Комнена из краја XII века. Пошто су романичкоготички елементи у студеничким фрескама јасно наглашени, могло би се помишљати да су оне одиста само исказ једне особите синтезе уметности Истока и Запада, неговане у једној независној и моћној држави тога доба.

Изнад свећњака, тј. у врху оба узана зида, пред олтарском апсидом, одакле почиње један лук што се везује за југоисточни и други за североисточни стубац, налази се узано бело правоугаоно поље. Оно је оивичено индијско црвеном бордуром, и у њему је исписан исти куфски натпис, чији би српски превод гласио: „У име Бога“ или „Има Бога“ (сл. 24),¹²² Сличан натпис, али исписан златом, налази се још увек под дебљим премазом боје на троугаоном каменом забату, изнад некадашњих престоних икона. Сликари и конзерватори који буду чистили ове куфске натписе морали би бити веома опрезни.

У северном делу апсиде ђаконикона, у првој зони, изнад мраморног сокла насликан је епископ св. Елевтерије — **св. елевтерије**. Светитељ је приказан у белом сакосу с окер наборима; доња одежа му је бела с црвеним и црним вертикалним пругама, са кармин набедреником, једноставним кармин епитрахилем и белим омофором с црним крстовима. Светитељ десном руком благосиља, а у левој, нешто удаљеној од тела, држи јеванђеље с окер корицама украшеним бисерима и драгим камењем.¹²³ У јужном делу апсиде ђаконикона је неидентификовани ђакон, у белој одежди с окер наборима. У десној руци држи сиву кадионицу с белим, сребрним ланцима. На левој руци су му пурпурна тканина и дискос у виду окер кутије с умбра орнаментиком. Горњи део фигуре је доста оштећен и избледео. У самом прозору апсиде ђаконикона исликана је дебља кармин лоза са белим линијама на плавој позадини.

У другој зони апсиде ђаконикона је Исус Христос — **Анђео Великог Савета — ис хс великаго съвета шча аггль**. Натпис је из 1569. Обновио га је већим делом Лонгин. Од првобитне представе остао је само јастук, са Христовим ногама, одлично очуваним.

На северном зиду ђаконикона, изнад лука, на плавом позађу, насликана су три медаљона. У њима су попрсја св. архијереја с белим омофорима и црним крстовима. Архијереји десном руком благосиљају, а левом, под сакосом, придржавају јеванђеље с окер корицама, украшеним бисерима и драгим камењем; и црних натписа крај њихових ликова.



Сл. 24. Куфски натпис са значењем „У име Бога“ или „Има Бога“, два пута поновљен (испред главне олтарске апсиде и апсиде проскомидије, и испред олтарске апсиде и апсиде ђаконикона), 1209. године

Fig. 24. Inscription signifiant «Au nom de Dieu» ou «Dieu existe», reproduite deux fois (devant l'abside principale du sanctuaire et l'abside de la proscomidie et devant l'abside principale du sanctuaire et l'abside du diaconicon), 1209

Први медаљон је светлозелен (од истока ка западу). На њему је попрсје младог голобрадог епископа св. Никифора — **св. никифоръ** —

плавом сакосу. На десној руци окер наруквица (с доње одежде) има пет црних тачака, распоређених у виду крста. Такве исте тачке (само беле) има такође на доњем делу десног рукава и Богородица са мозаичке иконе из Хиландара о којој је раније било речи. То је, очигледно, манир самог сликара. Од више од тридесет описаних Богородица у познатој студији о иконама, само Богородица из Хиландара има тих поменутих пет тачака.¹²⁴ То, наравно, не би смео да буде никакав пресудан елемент, како за њено датовање, тако и за њено везивање за студенички живопис. Но, има ли се на уму њена свеукупна ликовност, о чему је већ било речи, то и ових пет тачака на манжетни доње одежде иду само у прилог гледишту да је мозаичка икона Богородице из Хиландара дело студеничког сликара.

На кармин позађу другог медаљона је попрсје св. Тарасија — **св. тараси** — у окер маслинастом сакосу. Трећи медаљон је светлозелен, а на њему је попрсје патријарха

св. Германа — **сты германъ** — у карминтам новиолетном сакосу. Једино је лик овог светитеља неуобичајено сликан. Он има густу кратку седу косу у праменовима, позади високо подшишану. Његово старачко испијено лице без браде избраздано је мноштвом бора. Овде је до пуног изражаја реалистичко сликовно казивање студеничког зографа.

На југоисточном ступцу, код ђаконикона, на страни према југу, изнад мраморног сокла, приказана је стојећа архијерејска фигура св. Власија — **сты власиѣ** (бела слова на плавом позађу). То је сед светитељ, шиљасте дуже браде, у сивоокербелом сакосу, у доњој окер одежди, с белим омофором с црним крстовима. На рукама у нивоу груди, испод сакоса држи јеванђеље окер корица, богато украшених бисерима и драгим камењем. Изнад св. Власија је кармин медаљон са попрсјем св. Климента Анкирског — **сты климентъ анкирски**. Светитељ је сед, има мало косе на глави, кратку седу браду, очи изразито испитивачке. У сивом је сакосу, са белим омофором са црним крстовима. Десном руком придржава јеванђеље с окер корицама, богато украшеним бисерима и драгим камењем.

У северном делу апсиде проскомидије, у првој зони изнад мраморног сокла приказан је св. ђакон Еупл — **сты еуплѣ** (бела слова на плавом позађу). Вакон је у белој ђаконској одежди са светлоплавим наборима, са пурпурним порубом око врата и око руке. У спуштеној десној руци држи окер кадионицу с белим (сребрним) ланцима и окер златном дршком која спаја ланце (сл. 23). На левој руци има пурпурну тканину преко које је дискос у виду окер кутије, украшен бисерима и драгим камењем. У јужном делу апсиде проскомидије је св. ђакон Роман — **сты романъ** (бела слова на плавом позађу). У белој је одежди с кармин наборима. У десној руци држи окер умбра кадионицу с белим (сребрним) ланцима и белом (сребрном) дршком која спаја ланце. На левој руци има плаву тканину с окер крстом, а на њој дискос у виду окер кутије, украшен бисером и драгим камењем. Кутија има романичкоготички поклопац у виду кружне ребрасте шкољке са кружном металном (сребрном) алчицом (плавичасто светле боје). У прозору апсиде проскомидије, на плавом позађу, исликана је карминумбра дебља лоза са белим линијама. У конхи апсиде проскомидије представљена је стојећа фигура Христадечака, у окер горњој и црвеној доњој одежди. Лонгин је сликао горњи део тела. Нарочито је „освежавао“ лик; ноге и јастук на коме стоји Христос није дирао. Кармин јастук је украшен везом и са два реда бисера. Позадина је лазурно плава, а доле зелена. Горњи део фигуре је избледео.

На јужном зиду проскомидије, изнад лука, на плавом позађу, налазе се три разнобојна медаљона. У њима су попрсја архијереја, са

белим омофором са црним крстовима. Архијереји десном руком благосиљају, а левом, под сакосом, придржавају јеванђеље с окер корицама, украшеним бисерима и драгим камењем. Крај њихових ликова су црни натписи. Први медаљон је зелен (од истока ка западу). У њему је попрсје св. Нифонта, епископа кипарског — **сты нифъ**. Он је у плавом сакосу, високог чела, голог темена, са кестењастим залисцима косе са стране, изнад ушију, јаче наглашене кестењасте браде која се при дну завршава једним увијеним праменом.¹²⁵ Други медаљон је црвенокармин. У њему је попрсје неидентификованог архијереја, у зеленкастосивом сакосу; густе косе, са раздельком по средини, и кратком округлом брадом.¹²⁶ Трећи медаљон је зелен. У њему је попрсје св. Вавиле — **сты вавила** — у сивоокер сакосу, са умбра наборима; седе косе и наглашене шиљасте браде. На североисточном ступцу, код проскомидије, на страни према северу, изнад мраморног сокла је стојећа архијерејска фигура св. Амвросија (сл. 25) — **сты амвроси** (бела слова на плавом позађу). Св. Амвросије има седу косу и дужу рачвасту браду, у светлоокер је сакосу са тамноокер наборима; с окер набедреником богато исликаним умбра орнаментиком; с изобилно украшеним епитрахиљем (лоза, шахпоља). На доњој тамновиолетној одежди су тамнокармин набори и сиви осветљени делови. Има бели омофор са црним крстовима и белим дугим ресама. Десном руком на грудима придржава јеванђеље с окер корицама, богато украшеним бисерима и драгим камењем а левом руком под сакосом придржава одоздо јеванђеље. То је један од најосећајније насликаних портрета студеничких светитеља у олтару и на њему су поетске реалистичке ликовне испирације студеничког сликара најуочљивије. Изнад овог светитеља је

¹²² Р. Николић, *Kufische Inschrift in der Malerei der Muttergotteskirche in Studenica aus dem Jahre 1209*, XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/5, Wien 1981, 177—183.

¹²³ Студенички сликар је, по свој прилици, из југозападних крајева средњовековне Србије, јер је судећи по начину како је исписао име овог светитеља, а и по честој употреби јата (Ѣ), ијекавац

¹²⁴ К. Weitzmann, М. Chatzidakia, С. Радојчић, *Иконе*, Београд 1979, сл. 141.

¹²⁵ Постоји и св. Нифонт, новгородски архиепископ, који се слави 8. априла. Проглашен је за светитеља још у XII веку. Међутим, у руском *Житију светих* представа св. Нифонта Кипарског, који се слави 23. децембра најближа је студеничкој, па је највероватније да је у питању овај светитељ. Он је савременик и пријатељ св. Ата насија Александријског (IV век); вид. *Житија*

святыхъ на русскомъ языкѣ, Москва 1903, 617; *Θεολογική καὶ ἱστορική ἐκκλησιαστικὴ φωνὴ τῶμας*, Аθῆναι 1966, 432. Остали светитељи с именом Нифонт су из каснијег времена, тј. после светог Саве. Сликара је у Студеници само кратко исписао ово име: Ниф.
¹²⁶ В. Петковић, *нав. дело*, 59. читао је: „сты мѣста“.

медаљон с црвено-кармин позаћем, на коме је попрсје архијереја св. Аутономоса — **СТЫ АУТНОМОС**. (црна слова). То је сед старац, са наглашеном брадом подељеном на шест праменова, од којих је трећи, са леве му стране, најдужи. Високог је чела, има мало косе на темену и необичне залиске изнад ушију. У маслинастоокер је сакосу с умбра наборима; с белим омофором с црним крстовима и светлозеленим линијама. Десном руком благосиља, а левом под сакосом придржава одоздо јеванђеље. О њему је већ било речи кад се спомињала аутономија српске цркве.

На северном зиду проскомидије, изнад мраморног сокла, налазе се три стојеће фигуре архијереја, с белим омофорима с црним крстовима. Натписи крај њихових ликова исписани су белом бојом, и сви су тешко читљиви. Позадина иза њих је добрим делом ретуширана у црно, нарочито њена доња половина. Ту је Лонгин осим ретуширања позадине досликавао и одежде светитеља архијереја. Први светитељ (од истока ка западу) је неидентификован. Чини се да се последњи део његовог имена може читати као **ори(дъ)кы**. Његов лик је добро очуван. Има високо чело, кестењасту косу и дужу шиљасту браду; један прамен косе му пада по средини чела. По кестењастој коси и бради могао би бити св. Наум, али под условом да крај његовог лика одиста пише „охридски“. Светитељ је у маслинастозеленоокер сакосу и доњој плавој одежди (ретушираној у црно). Набедреник и епитрахилъ богато су му украшени умбра орнаментиком на окер позадини (сл. 26).¹²⁷ Други, средишњи архијереј је св. Петар Чудотворац — **ЧУДОТВОРАЦЪ**. То је, заправо, св. Петар Александријски — сед архијереј, високог чела, кратке округле браде. У црвеном је сакосу с тамнокармин наборима; у окер доњој одежди с црним вертикалним пругама, с окер набедреником и епитрахилъем. Обема рукама на грудима придржава јеванђеље. Карактеристично је да је на идентичан начин насликан и у Ариљу, али се тамо налази у Поклоњењу Агнецу, у северној половини олтарске апсиде, као задњи, трећи архијереј у групи са св. Василијем Великим на челу.¹²⁸ Трећи архијереј је неидентификован. То је сед старац, високог чела, с наглашеном шиљастом брадом; лице му је знатно истрвено. У црном је сакосу (Лонгинов ретуш), у црвеној доњој одежди с окер набедреником и епитрахилъем. Десном руком на грудима благосиља, а у левој у висини груди држи јеванђеље. Ову фигуру је Лонгин највише ретуширао. Да ли је то Климент Охридски?

У прозору северног зида протезиса очувани су фрагменти првобитних архијерејских стојећих фигура. Источни архијереј је у светловиолетном сакосу, с белим омофором с црним крстовима. Десном руком благосиља, а у левој држи јеванђеље. На западном архијереју распознаје се пурпурникармин огртач и окер



Сл. 25. Св. Амвросије, на северној страни североисточног ступца у проскомидији, 1209. године, детаљ

Fig. 25. Saint Ambroise, détail, face septentrionale du pilastre nord-est de la proscomidie, 1209

доња хаљина. Десном руком благосиља, а левом придржава јеванђеље. Источни архијереј је много више оштећен. Лево од прозора, на узаној површини, налази се избледели свећњак, сличан онима пред олтарском апсидом, само маљих димензија. Десно од прозора, на нешто широј зидној површини, назире се избледели фрагменти стојеће архијерејске фигуре. Највише се распознају окер и тамновиолет боја. На западној страни проскомидије, тј. на истуреном делу северног зида, код улаза из наоса у проскомидију, на страни према истоку насликан је велики свећњак, истоветан онима, приказаним пред олтарском апсидом. Ови јединствено насликани свећњаци, необичног изгледа и сјајно колористички моделовани, искључиво у олтарском простору, имали су, по свој прилици, одређену поруку. Они никако нису случајно решење сликареве воље, већ највероватније датост коју је, бар сада, тешко разрешити и одгонетнути. Исто тако и насликана орнаментика лозе у свим прозорима наоса и олтарским прозорима, као и на западним зидним површинама у проско-



Сл. 26. Св. Петар Чудотворац и св. Наум Охридски (?), на северном зиду проскомидије, 1209. године, детаљ

Fig. 26. Saints Pierre le Thaumaturge et Nahum d'Ochrid (?), détail, mur septentrional de la proscomidie, 1209

мидији и ђаконикону, вероватно имају свој смисао. Слично је и са орнаментом „степеничастих“ крстова у луковима између олтара и ђаконикона и проскомидије (на северном луку су окер крстови, међусобно спојени дебљом линијом, а унутар кругова су „степеничасти“ крстови). Богатство ове орнаментике заслужује посебну пажњу. Она, такође, представља битно обележје студеничког живописа из 1209. године.

Један дуги златни натпис у прстену тамбура, под каменим венцем, изнад пандантифа, неком чудном случајношћу остао је једини у највишој зони. Налази се изнад свих преосталих фрескоповршина у Богородичиној цркви, и драгоценост је сведочанство које потврђује да је сав тај, на срећу, сачувани део живописа из времена светог Саве настао у години коју он означава, тј. 1209. године.¹²⁹

У живописању храмова током XIII века, у простору око планине Голије, изгледа да се неговала посебна традиција. Натпис о ктитору

или години живописања смештао се у прстен тамбура монументалне рашке куполе. Тако је у Богородичиној цркви у Студеници, у Сопоћанима и у Ариљу. Може се веровати да се и у Грацу налази на истом месту, тим пре што се зна да се градачки сликар у појединим решењима у распореду живописа угледао на студеничког зографа.¹³⁰ Натпис светог Саве гласи:

„СЕИ ПРЕСВЕТИ ХРАМ ПРЕЧИСТИЕ ВЛАДИЧИЦЕ НАШЕ БОГОРОДИЦЕ САЗДАН БИСТ ВЕЛЕСЛАВН (им господином вс) ЕЕ (србскије зем)ЛЕ ВЕЛИМ ЖУПАНОМ И СВАТУ ЦАРА ГРЧСКАГО КИР АЛЕКСЕ СТЕ-

¹²⁷ Овде би се могло разрешити о ком је охридском светитељу реч, ако би се користили специјални савремени апарати за откривање трагова појединих слова.

¹²⁸ Б. Живковић, Б. Живковић, *Ариље*, 4.

¹²⁹ Овај натпис је први објавио С. Мандић (вид. Саопштења I, Београд 1957, 39).

¹³⁰ В. Ђурић, *Византијске фреске*, 41; нап. 42 (198—199); Р. Николић, *Када и ко је живописао манастир Градац?*, Рашка баштина 2, 88.

ФАНОМ НЕМАНЕЈУ ПРИЕМШУМУ ЖЕ АНГЕЛСКИ ОБРАЗ СИМЕОНУ МНИХУ. СВ (рши се и пописа се трудом велеславнога господина все србскије земле велиега жупана и севастократора Стефана и брата) МУ ВЕЛИЕГА КНЕЗА ВЛКАНА. В ЛЪЕТО • **СѢЗІ** ДИКТА • **Ѣ** • И МЕНЕ РАБОТАВША(го помене) ТЕ САВУ ГРЕШНАГО."¹³¹

Овај натпис сасвим јасно показује да је храм Свете Богородице у Студеници саградио Стефан Немања; да се трудом Стефана Немањића и брата му Вукана завршио и пописао овај храм, и да је натпис живописан 1209. године. Натпис, као и цео студенички живопис, обично се датује у 1208/1209. годину. Месец није наведен. С обзиром да је година по средњовековном календару најчешће почињала 1. септембра, то се запис или натпис који има само годину, а нема месец, често датује у претходну и обележену годину. Но, не треба сметнути с ума да се у време светог Саве означена година могла рачунати по тзв. „мартовскофлорентинском стилу”.¹³² Међутим, из досад познатих натписа о извођењу живописа може се јасно видети да је украшавање цркве живописом започињало у пролећним месецима. Јесењи месеци у Студеници због планинске климе нису повољни за било какве радове, а о чему сведочи и Лонтинов дужи натпис о „обнови” живописа из 1569. године. Натпис се налази испод сцене Успења, на северном зиду, у поткуполном простору. С правом се може тврдити да су најстарије фреске у Богородичиној цркви могле почети да се исликавају у пролеће 1209. године. Познато је да живописање црква почиње од куполе. Зато је и свети Сава означио ову годину. Она симболизује почетак пролећнег рада на исликавању цркве. Натпис је, дакле, исликан те године.

Натпис је живописао Сава I Немањић, свети Сава. Но, на жалост, оваквом јасном тврђењу, које сам натпис пружа, данас се у науци супротстављају два тумачења. Прво је исказано тврдњом: „Наведена грађа из писаних споменика и садржина средњовековних записа казује нам да 'работати' није синоним за 'радити' (радити нешто), већ — 'робовати' или 'служити' (некоме или нечему). Тако је и 'Сава грешни' *духовно служио* ('работао') храму који је 'саздао' његов отац Стефан Немања, у анђеоском лику назван Симеон”.¹³³ Друго тумачење, вероватно увидевши неоснованост и нелогичност првог тумачења, сматра да је Сава I био организатор и саветодавац у изради живописа, тј. да је његовим трудом фрескама украшена Богородичина црква.¹³⁴ Опширнији осврт на ова тумачења већ је дат.¹³⁵

Одавно је познато да свако тумачење истине може да одведе у неистину. Како су већ изнета поменута гледишта, неопходно је казати овог пута још коју реч.

Натпис је дугачак нешто више од 19 m. Слова су велика 10 до 12 cm. По својој изу-

зетној особености истичу се слова К, З, Д, Е, М, У и грчко омега (ω). Слово К је јединствено у старом српском сликарству. Оно је најчешће у облику пресеченог слова В, тј. његова је лева вертикална линија јасно одвојена од десног дела, исписаног под оштрим угловима. Доња коса линија овог слова готово увек је при дну са хоризонталном цртом уназад, ка вертикали, на целокупном живопису (сл. 2/1 део). Слово З карактерише знатно наглашени горњи оштри део, док је доњи сасвим кратак, у виду десне половине слова О. Слово Д, за разлику од слова А, има продужену хоризонталну црту, тј. прелази леву косу и десну вертикалну линију. И ово слово се ретко јавља на нашем старом живопису. Хоризонтална црта слова Е је увек знатно дужа од средишњег унутрашњег простора, означеног лучном линијом. Слово М се исписује тако што средња линија између вертикалних бочних линија почиње из њиховог средишта. Слово У има два облика. Први сачињавају слово О и грчко У, исписани у виду латиничног V. Грчко омега (ω) пише се тако да се полукружне линије у врху сасвим приближавају. Треба нагласити да су сва слова овог натписа веома сродна српској палеографији са Београдског Паримејника из почетка XIII века.

Да је овај натпис исликао сам свети Сава сведочили би сви досад познати ауторски записи и натписи. Нигде у нашем свеукупном културном наслеђу не постоји запис или натпис, исписан у првом лицу једнине, да би гласио: **И МЕНЕ РАБОТАВШАГО ПОМЕНЕТЕ САВУ ГРЕШНАГО**, а особито са епитетом „грешни” за који би се могло тврдити да није ауторов запис, тј. порука самог писца.¹³⁶

Има ли се на уму да је натпис дугачак преко 19 m, да је морао бити изведен златом, а да техника исписивања златом једног таквог дугог натписа захтева не само пажњу, већ и дужи стваралачки напор, и да је све то немали сликарски подухват, онда је сасвим разумљиво што је свети Сава нагласио: „И мене работавшаго помените.”

Да се глагол „работати” може употребити за уметничко стваралаштво, дао је пример Ђуро Даничић у свом *Рјечнику из књижевних старина српских*: **ПАРТЕ**

(поруби на хаљинама — Р. Н.)

ИДНЕ РАБОТАНЕ ЗЛАТОМ И СВИЛОМЪ.¹³⁷

Надовезујући се на постојање оваквог израза, могло би се рећи да би било неумесно да свети Сава напише: „И мене помените Саву грешнаго који сам писао овај натпис работан златом”, јер је сваком јасно и очито да је натпис златом изведен. Као даровит писац, непосредан и сажет у казивању, који најчешће говори у првом лицу, свети Сава је на крају свог сажетог историјског записа језгровито поручио: **И МЕНЕ РАБОТАВШАГО ПОМЕНИТЕ САВУ ГРЕШНАГО**.

Досад познати ауторски потписи светог Саве такође би могли посведочити да је студенички натпис исписала његова рука.

1) „РАДИ ТОГА ПИСАХ И ПОТПИСАХ ОВАЈ СВОЈ РУКОПИС (У ГОДИНИ 6707. тј. 1199) ПОСЛЕДЊИ ОД СВИЈУ ГРЕШНИ САВА.“¹³⁸

2) „АКО ЛИ ПРЕКРШИТЕ ОВУ ЗАПОВЕСТ, УВРЕДИЋЕТЕ ОНО МЕСТО, ТО НЕКА ВАМ ЈЕ СУПАРНИК НА СТРАШНОМ СУДУ ПРЕПОДОБНИ ОТАЦ САВА И ЈА СМЕРНИ.“¹³⁹

3) „ПИСА МИЛОШЋУ БОЖЈОМ ПРВИ АРХИЕПИСКОП СВЕ СРПСКЕ ЗЕМЉЕ САВА ГРЕШНИ.“¹⁴⁰

4) „ТО (ОНДА) ТУ У ТВОЈОЈ ПРИЈЕЖНОСТИ ПОМЕНИ И МЕНЕ ГРЕШНОГА МОНАХА САВУ.“¹⁴¹

5) „ЈЕР ЈА ГРЕШНИ ПРЕПИСАХ ОВАЈ ПСАЛТИР.“¹⁴²

6) „А ЈА НЕДОСТОЈНИ И ЛЕНИ И ХУДИ МОНАХ САВА.“¹⁴³

И последњи натпис који би се, такође, могао везати за светог Саву је онај урезан на спољној мермерној фасади апсиде ђаконикона, до саме јужне мермерне лезене, и гласи: *сава грѣшнѣ* (сл. 27). Овде изненађује танко јер (**ѣ**) иза самогласника и. Чињеница да се то види и у натписима на фрескама и у натпису на свитку јеванђелиста Јована само потврђује да се, одиста, ради о потпису светог Саве. Карактеристично је да је овде Сава I урезао и свој монограм С Г (Сава грешни)

¹³¹ Сјајну реконструкцију првобитног натписа извршио је С. Мандић, *Древник*, Београд 1975, 82—83. Треба само напоменути да је у уништеном оригиналном тексту могло бити и по неко дебело јер (**ѣ**), тим пре што се у натписима на фрескама оно чешће среће. Нпр. могло је да пише *срѣвскѣ*.

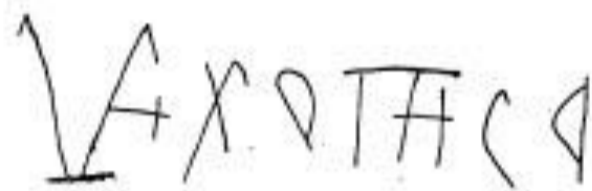
Горњи текст се разликује од Мандићевог како у читању тако и у писању.

¹³² В. Мошин, *Повеља Светог Саве манастиру Светог Николе у Врањини, Свети Сава — споменица поводом осамстогодишњице рођења 1175—1975*, ед. Српска православна црква, Београд 1977, 98—100.

¹³³ Ђ. Трифуновић, *Глагол работати у студеничком натпису из 1209. године, Зограф · Ђ · Београд 1967, 6—7. Изненађује да аутор не наводи како Ђ. Да-ничкић и други стручњаци за старословенски је-зик тумаче шта све значи глагол „работати“.*

¹³⁴ М. Кашанин, *нав. дело, 20*; С. Мандић, *нав. дело, 86*. Оба аутора тумаче да се горњим натписом жели истаћи да је свети Сава уложио „организаторски и саветодавни“ труд око исликавања живописа. У свим досад познатим старим српским записима и натписима нема оваквих израза. Довољно је само рећи да ниједном средњовековном монаху не би пало на ум да истиче да је био „организатор и саветодавац“. То су изрази савремене правноадминистративне терминологије. У средњовековном монашком систему, где се, како Доментијан пише, работало по цео дан, таква терминологија није позната.

В. Ђурић, *нав. дело, 31*, истиче: „Заслугу браће и свој труд око украшавања храма Сава је поменуо у дугом златном исписаном натпису...“ Овакво тумачење чини се најприхватљивијим. Међутим, као што је већ наглашено, натпис јасно одговара чијим је трудом пописан храм: — трудом Стефана Немањића и брата му Вукана.



Сл. 27. Потпис Саве I Немањића — светог Саве — са иницијалима С Г (Сава грешни) и непрогумаченом речју „Уихописа“ или „Уихоптиса“, урезано на мермерном блоку фасаде ђаконикона, споља, око 1209. године

Fig. 27. Signature of Sava I^{er} Nemanjić — Saint Sava — initiales S.G. (Sava grešni — l'humble Sava) et le mot «Uihopisa» ou «Uihoptisa» qui n'a pas encore été déchiffré, le tout gravé sur le mur extérieur du diaconicon, dans un bloc de marbre, vers 1209

¹³⁵ Р. Николић, *Поводом 775 годишњице натписа светог Саве под куполом Богородичине цркве у Студеници (1209—1984)*, Гласник Друштва конзерватора Србије, бр. 9, Београд 1985, 47—51.

¹³⁶ В. Ђоровић је написао две обимне студије о старим српским записима и натписима: 1) *Утицаји и одношаји између старих грчких и српских записа и натписа*, у издању СКА (данашње САНУ), Београд 1910; 2) *Узајамне везе и утицаји код старих словенских записа*, ед. СКА, Београд 1938. Ове две студије су незаобилазне у проучавању старих српских записа и натписа. Карактеристично је да сви аутори који су покушали да тумаче горњи натпис светог Саве уопште не спомињу В. Ђоровића. Чини се да су пажљивије проучавали његове поменуте студије, да би и њихови текстови о натпису светог Саве били друкчији.

¹³⁷ Ђ. Даничић, *нав. дело, 1—3*.

¹³⁸ Ј. Мирковић, *Стиси Светог Саве и Стефана Првовенчаног*, Београд 1939, 34.

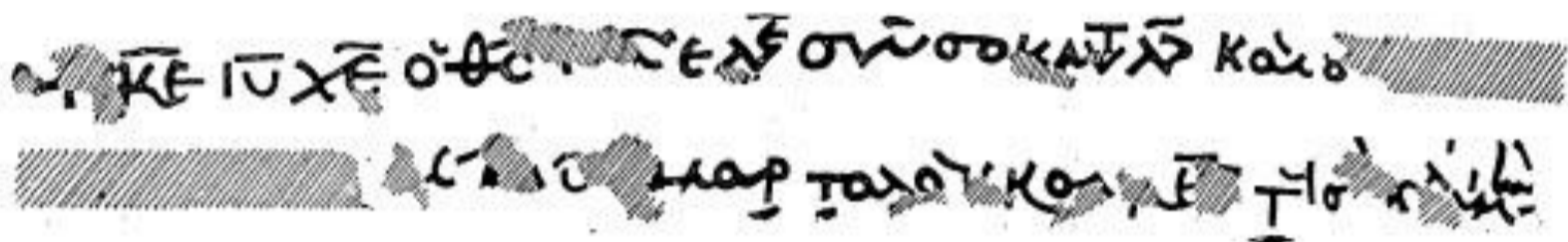
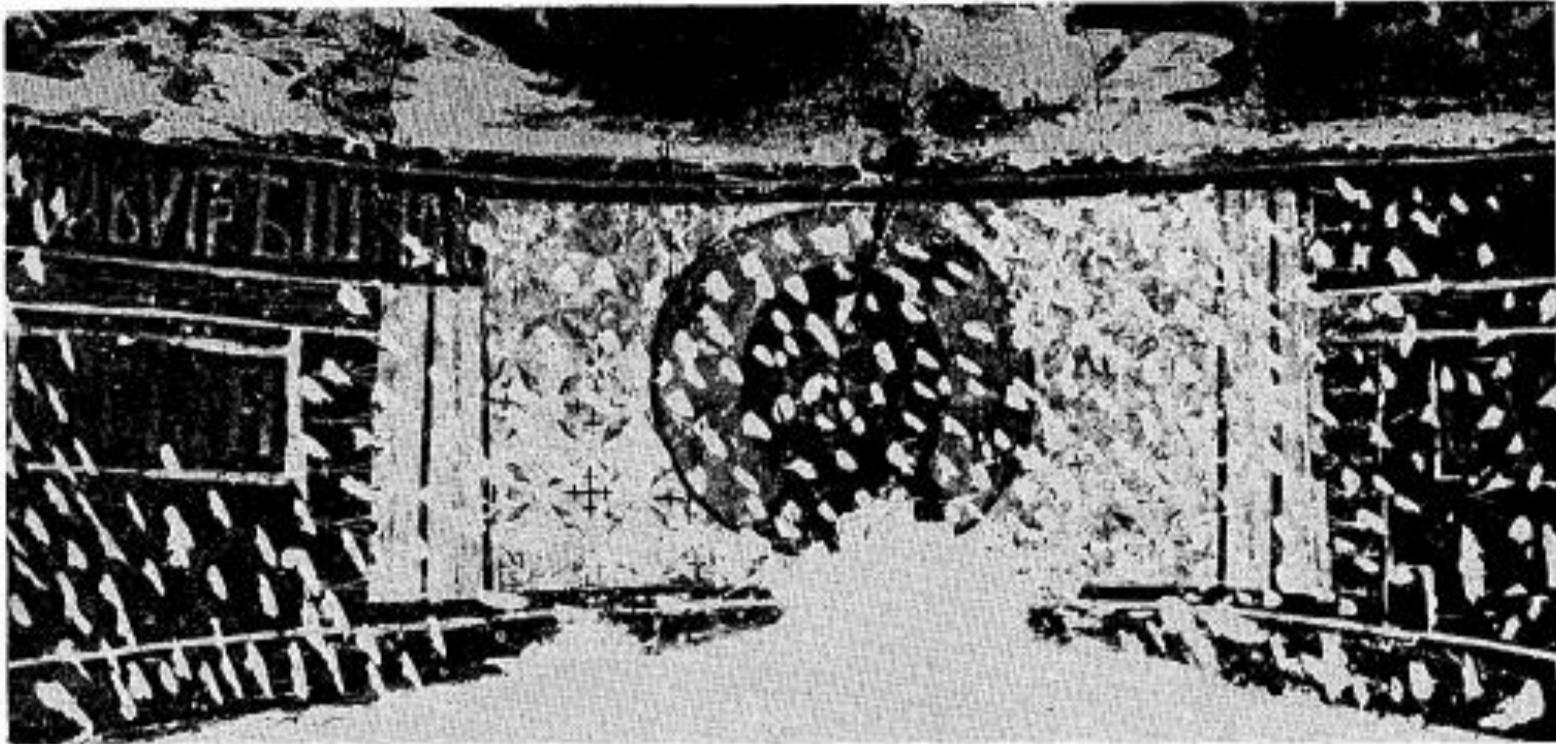
¹³⁹ *Исто*, 106.

¹⁴⁰ *Исто*, 150.

¹⁴¹ *Исто*, 155. Овде се свети Сава обраћа самом читаоцу. Уп. С. Мандић, *нав. дело, 81—88*. Погрешно се тумачи да је ауторски натпис само онај ако у њему пише „Помени Господи“. Међутим, молба за помен у ауторском натпису може бити, као што сведочи горњи текст, упућена и читаоцу, затим монасима, било ком светитељу, па чак и моштима одређеног светитеља, а не само Богу. Најпресуднија реч за одређивање ауторског натписа на било ком уметничком делу је реч „грешни“ (вид. В. Ђоровић, *нав. дела*; М. Шакота, *нав. дело, 69—70*). Има више натписа где се исти уметник час обраћа са „Помени Господи“, а час са „Помените“, тј. читаоцима.

¹⁴² Ј. Мирковић, *нав. дело, 155*.

¹⁴³ *Исто*, 156.



Сл. 28. Почетни и завршни део натписа Саве I Немањића — светог Саве — у средини источног дела прстена тамбура са св. Убрусом, под профилисаним каменим венцем, 1209. године

Сл. 29. Грчки потпис под св. Убрусом, с молбом за помен, испод молбе за помен Саве I Немањића — светог Саве

Fig. 28. Début et fin de l'inscription de Sava I^{er} Nemanjić — Saint Sava — au milieu de la partie orientale de l'anneau du tambour, au-dessous de la corniche en pierre profilée, 1209

Fig. 29. Inscription en grec au-dessous de la Sainte Face sur un linge, contenant la prière du peintre d'être commémoré; celle-ci figure au-dessous de la prière de même contenu faite par Sava I^{er} Nemanjić

у преплету лозе, онако као што су се у то време исписивали иницијали у појединим деловима рукописних књига. Доња реч исписана брзописом могла би да се чита као „уихописа" или „уихоптиса". Њено значење је засад тешко одгонетнути. Као да је кованица неке грчке и српске речи. Но, овде треба указати и на чињеницу да на спољној апсиди ђаконикона од средњовековних натписа нема ниједног осим натписа Саве I. На спољној апсиди проскомидије је урезан само монограм средњовековног мајстора Радована. Та два средњовековна потписа, на апсиди и проскомидији, свакако су имала своју одређену поруку: архитект на проскомидији; монахзограф на ђаконикону. То није случајност. Истина, на једном необичном мермерном блоку, при дну саме олтарске апсиде, тј. на првом блоку одоздо, посред апсиде, у виду пресеченог крста код доњег хоризонталног крака, доста дубоко је урезано име мајстора Радоте.¹⁴⁴

Сви наведени потписи Саве I само су део богате збирке ауторских записа и натписа у

којима је реч *грешни* увек присутна и без које се њихов типичан ауторски израз не може ни замислити. Најјаснији, пак, ауторски запис или натпис монаха, књижевника или уметника, у коме он моли да се спомене, јесте онај који је исписан у првом лицу једнине и поред чијег имена стоји епитет „грешни".

Било би неопходно одгонетнути како је дошло до тога да последња реч „грешнаго" из студеничког натписа Саве I уђе у горњи леви (северни) део приказа св. Убруса с особито насликаним Христовим ликом (сл. 28). Изгледа да би једино објашњење могло бити да је после набацивања фрескомалтера за исликавање у прстену тамбура изнад пандантифа, Сава I најпре тачно по средини источне стране на означеној белини исликао најпре св. Убруса.¹⁴⁵ После тога, тачно по средини западне стране прстена тамбура, насликао је св. Керамиду. Коначно, живописао је и попрсја арх. Михаила и Гаврила у медаљонима, и то Михаила на средини јужне, а Гаврила на средини северне стране прстена тамбура. По

завршеном послу, приступио је исликавању дугог златног натписа на плавој позадини. Иако је свакако претходно прорачунао неопходни му простор за свој натпис, он је приликом његовог извођења, ипак, био принуђен да свој уобичајени ауторски, уметнички и стваралачки епитет „грешни“ испише делом у самом св. Убрису. Како су четири златна слова — НАГО (од „грешнаго“), на плавој позадини, морала ући у белину св. Убруса, то је дошло до повреде његовог приказа. Вероватно је због тога Сава морао да одмах испод свог „греха“ на узаној плавој позадини између насликаног св. Убруса и доње беле линије испише натпис грчким брзописом обраћајући се Исусу Христу да му „грешном“ опрости и да га помене (сл. 29).¹⁴⁶

¹⁴⁴ Треба истаћи да споља на мраморним фасадама Богородичине цркве нема ниједног урезаног средњовековног натписа исписаног латиницом. Овде се не рачунају надгробни натписи. Карактеристично је да на јужној фасади средњег дела цркве има највише урезаних натписа. Особит по садржају је натпис уметника Смиља, који

гласи: *рѣв хѣоу смилѣ грѣшнѣ: сѣи николѣе пѣмнѣоуи мѣ грѣшнаго. ѣмоу же богѣство г ѣен* Испред натписа урезан је крст Хетимасије, необичног облика. Овај натпис по својим палеографским обележјима, а и због употребе дебелог јера, могао би се датовати у крај XII или почетак XIII века. Урезивање својих порука у средњем веку, на фасадама владарских задужбина, особито у XII и XIII веку, представљало је изузетну повластицу, само за најистакнутије особе. О томе најверљивије сведоче сами студенички натписи урезани од XII до XIV века.

¹⁴⁵ Има ли се на уму кратка молитва за сликаре, тј. када им се признаје да су савладали занат, у којој се олмах на почетку помиње „Свети Убрус“ (вид. Ерминия, *Діонисіе фурноірафіотъ, 1701—1755 год., Киевъ 1868, V—VI*), може се помишљати да је у прстену тамбура, изнад пандантифа, прво био насликан Убрус, па тек после све друго што се ту налази. У истој поменутој молитви за сликаре помиње се и молба за „отпуштеније греха“. Очито је да су ствараоци који су сликали или вајали Христа, Богородицу и остале светитеље сматрали себе „грешним“ (вид. Р. Николић, *Поводом педесетогодишњице откривања фресака у Пећкој патријаршији*, Гласник Друштва конзерватора бр. 6, Београд 1982, 17—18).

¹⁴⁶ С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 7—8. Сматра се да је Убрус био насликан на жутој позадини, а да је потом други мајстор прекрио жуту позадину плавом бојом, а нови мајстор потписао се на старијој туђој фресци, на доњој ивици Убруса бојом која је карактеристична за 1209. годину. Но, на жалост, ово домишљање нема никакве основе. Оно је вероватно исходило из уверавања С. Мандића, *нав. дело*, 87, да је овај грчки потпис изведен у XVI веку. Касније се сам уверио да је тај потпис из 1209. године. Ј. Мирковић је први покушао да протумачи овај грчки текст. Но, он је том приликом изнео без основа тврдњу да се ту потписао сликар Никола. У оштећеном тексту се уопште не може наслутити део имена његовог аутора (вид. С. Радојчић, *нав. дело*, 10). За доказ своје тезе да су Студеницу сликали цариградски царски сликари, већина проучавалаца старе српске уметности (осим С. Радојчића!) узима као аргумент овај оштећени грчки текст, исписан тачно испод потписа светог Саве. В. Ђоровић, *Узајамне везе и утицаји код старих словенских записа*, 134, ука-

зао је на примере да су српски аутори после српског текста дописивали и грчке записе. Овде треба указати да је слово Е, изведено у грчком брзопису, идентично свим онима који су исписани у дугом златном натпису и у свим осталим натписима на фрескама, тј. његова хоризонтална црта излази редовно из поља која је лучна линија овог слова оивичила. То није случајност. Зашто се не би могло веровати да је Сава I знао и грчки, можда не сасвим савршено, али ипак поуздано. Уосталом, како сведоче његови натписи на фрескама, он није сасвим поуздано владао ни српским правописом. Он је био више уметник, а мање књижевник. Може се поставити и питање зашто би један једини грчки текст био доказ да га је сликао царски мајстор из Цариграда. Тако би се могло на основу куфских натписа доказивати да је реч о сликару с арапских простора.

Средњовековно аристократско друштво имало је оштру хијерархијску подвојеност и потчињеност. Код највише аристократије, владајуће класе, постојао је и одређени морал, заснован на аристократској и витешкој части, тј. на њеним владајућим правима. То се мора имати на уму кад је реч о студеничком сликарству које је у суштини прво нарушило грчку традицију у живописању храмова на тлу византијске Охридске архиепископије, и тиме наговестило борбу за аутокефалност српске средњовековне цркве. Творац овог сликарства припадао је тој аристократији. Немањину задужбину није могао било ко да ислика. О томе се водило рачуна.

Чак и кад не би постојао натпис Саве I Немањића, изведен у злату, а који би као очигледно ауторски натпис најверљивије сведочио ко би могао бити аутор живописа Богородичине цркве у Студеници из 1209. године, с правом би се поставило питање који би се грчки сликар из Цариграда или Солуна усудио да учини такав преседан, да у било ком храму на територији византијске, грчке Охридске архиепископије, а поготово у владарском маузолеју, наруши њену традицију у исликавању фресака. Зар би он могао насликати Кирила Философа, творца словенске писмености и словенског светитеља, у самој олтарској апсиди, у сцени Литургијске службе или поклоњења Агнецу, заједно с највећим светитељима архиепископијама источне хришћанске васељенске цркве — св. Василијем Великим, Јованом Златоустим, Григоријем Богословом, Атанасијем Великим и Јованом Милостивим, и да све фреске у олтару и наосу те владарске задужбине наслика без иједног грчког натписа? То свакако не би смео да учини ниједан сликар. Не зато што би се плашио да му црквене власти заувек забране зографску делатност, или да га искључе из цркве (висока црквена аристократија није нимало била милостивија од дворске! — то је и он сам добро знао!), него што је и његово дубоко уверење било да мора бити веран византијској традицији. Зар фреске у Ђурђевим Стубовима, Немањиној задужбини, не сведоче да су у олтару и наосу могле бити исписане само грчким натписима? Грчка традиција Охридске архиепископије морала се уважавати у било ком простору њене територије.

Тешко је веровати да би се грчки сликар могао пред својим црквеним властима позивати на вољу и наредбу Саве I Немањића, тада архимандрита Студенице, тј. изјавити да му је Сава I изричито заповедао да слика по његовој жељи. Нити је он могао да се тако понаша (та и он је припадао аристократији!), нити би Сава I Немањић дозволио да се грчки сликар нађе у таквом положају. Као представник највише аристократије у средњовековној Србији на развоју између XII и XIII века, као син Стефана Немање, творца српске средњовековне државе у то доба, и као брат „велеславног господина всеје србскије земље велијега жупана и севастократора“, Стефана Немањића, тј. тадашњег владара Србије, и

Натпис светог Саве почињао је са источне стране, тј. јужно од св. Убруса, а завршавао се његовом ауторском молбом за помен тачно на источној страни. Дакле, све је било смишљено и прорачунато. Упореди ли се палеографске особине овог натписа с натписима на територији византијског царства из XI и прве половине XIII века уочиће се огромна разлика. Грчка палеографија тога доба је са издуженим, збијеним и китњастим словима, са препуно акцената. Натписи са фресака у Нерезима, Курбинову и са живописа на Кипру с краја XII века уверљиво указују на типична обележја ове палеографије.¹⁴⁷ Велика је разлика и између руске палеографије са натписа на фрескама у цркви Спасовог Преображења на Нередицама из 1199. и студеничке из 1209. године.¹⁴⁸ Српски сликари су писали и сликали натписе својим палеографским обележјима, јасно препознатљивим и типичним за њихово доба, и њихов рукопис.

Натпис светог Саве под каменим венцем, изнад пандантифа, над којим се уздиже моћна купола, сведочи да је он исписао најсажетију повест о свом оцу и својој браћи, везану за храм Свете Богородице у Студеници. Отац га је сазидао. Да би уздигао његово име, Сава посебно истиче да је он сват (пријатељ) грчког цара Алексија III Анђела (1195—1203). Није случајно што намерно саопштава да је *трудом* његове браће, Стефана и Вукана, Богородичин храм завршен и *пописан*. У поруци за далеку будућност он велича своју браћу, коју тек што је измирио после њиховог сукоба око престола. Обојица су заслужна за овај храм са прекрасном архитектуром и велелепним фрескосликарством. Да није било њих и њиховог труда, не би било ни храма ни живописа. Сава је прави монах, стваралац. Он смерно моли, као у свим својим досад познатим потписима, да га сви који читају овај натпис помену, јер га је он *радио* — *сликао*. Разборитост постепености израза, везаних за градњу храма, чита је: саздати, трудити се, и радити. Отац је саздао, браћа су се трудила, а Сава је радио.

Слова његовог натписа имају посебна обележја. Она су израз једног људског рукописа, једног људског карактера. У њима се препознаје потпис уметникааутора. Како ова слова постоје код свих натписа на фрескама, а будући да својим изгледом и ритмиком дају целој слици изразиту јединствену пиктуралну садржајност, то би и једина могућа претпоставка била да је свети Сава творац оригиналног и непоновљивог ликовног израза целокупног живописа Богородичине цркве у Студеници из 1209. године.

Ако би се на крају свитка јеванђелиста Јована, два слова — С и Х, исписана испод црне линије, могла протумачити као Сава худи (зли, рђав), дакле, слично као у оном натпису на спољној фасади ђаконикона — С Г (Сава грешни), и ако би се слова на чиз-

мама св. војника Лонгина из Распећа — У С — могла читати као латинска U(ltimus) S(ava)¹⁴⁹, и најзад ако би се слова — *th*, потпуно издвојена у доњем делу свитка св. Василија¹⁵⁰ из Литургијске службе у олтару, сматрала као знак за име Сава, онда би све то, одиста, могла бити тежња Саве I да почетним словима свог ауторскогстваралачког потписа на појединим деловима живописа посведочи да је он исликао очеву задужбину.

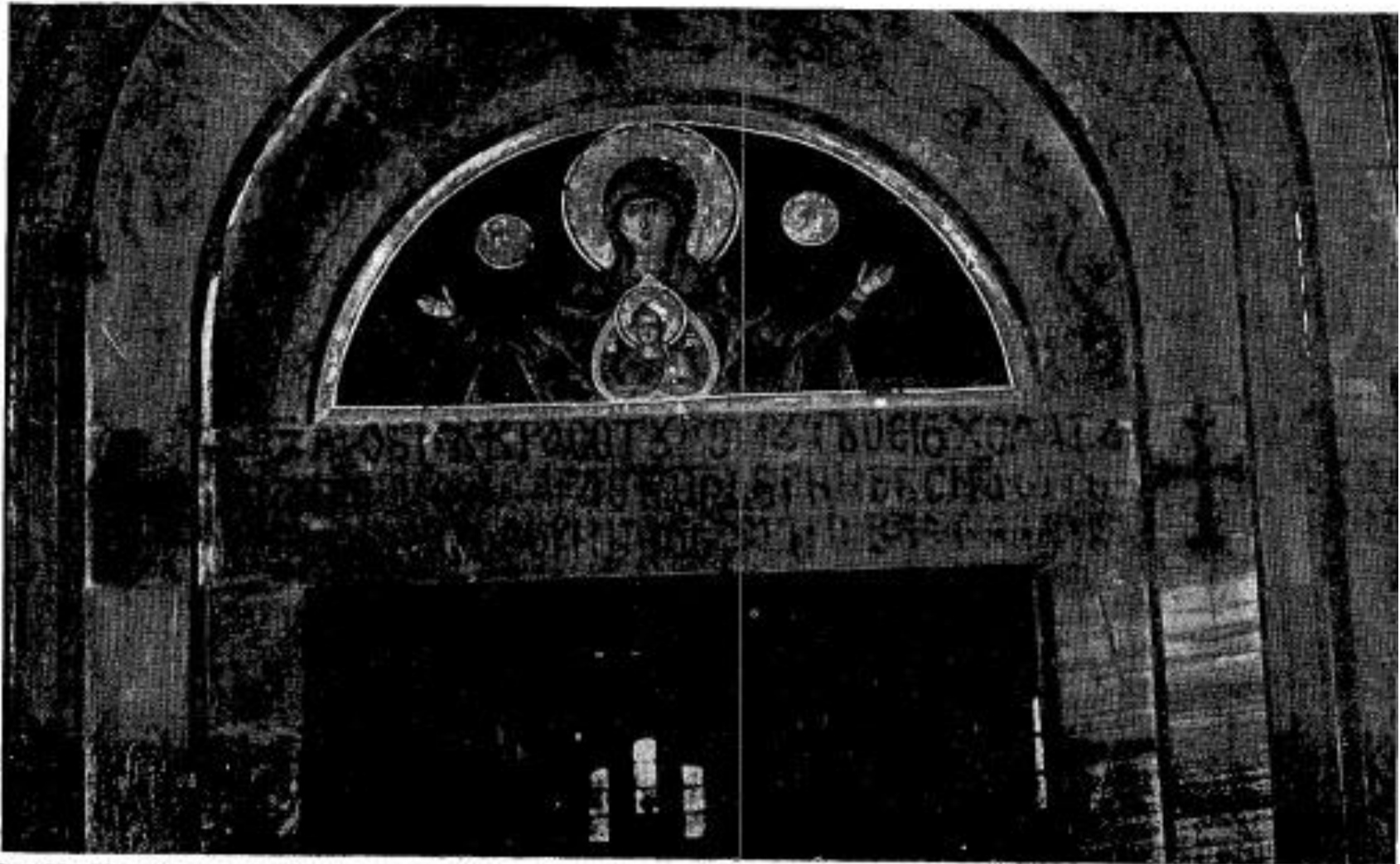
Осим ових натписа, остао је сачуван и у припрати дужи натпис Саве I, религиозног карактера. То је управо део једне лепо замишљене сликарске целине над улазом из припрате у наос. У лунети мермерног портала било је насликано попрсје Богородице са дететом, које је Лонгин обновио, тј. изнова насликао.¹⁵¹ На узаном делу профилисаног мермерног лука изнад саме лунете био је приказан орнамент палмете (?) или нешто слично. Изнад овог, на знатно ширем делу лука је орнамент лозе. На самом мермерном надвратнику, из једног блока, у виду издуженог правоугаоника, исписан је натпис у првом лицу једнине:

† ВЗЛЮБИХ · КРАСОТЪ ДОМЪ ТВОЕГО · ХОДАТАИЦЪ
ТЕ ПРЪДЛАГАЕ ВЪЦЕ ДВРИ НЕБЕСНА · ШТЪВРЪЗИ НАМ · ДВРИ
МИЛОСТИ СВОЕ · ЕИ ВЛАД(ИЧИ)ЦЕ.¹⁵²

Лево и десно од натписа, на посебним мермерним блоковима, истих димензија, представљен је крст, у висини натписа. Кракови крста се на крају завршавају попречним мањим дебљим линијама при крају повијеним. Ова целина је била изведена златом које се лепило за мрамор неком посебном смесом. Злато је нестало, а остала је та умбрацрна смеса (сл. 30). Била је то изузетно замишљена сликарска целина пред улазом у главни део цркве.

Натпис из припрате је посебно значајан за тезу да Сава I није добро познавао употребу дебелог и танког јера (ѣ; ѡ). Понекад пише као правесник Вуковог начела „пиши као што говориш”. Тако, нпр., речи **ВЗЛЮБИХ И НАМ** исписује без танког јера (ѡ). У речи „взљубих” између В и З може да буде каткад и дебело јер (ѣ). Слово танко јер код њега је покаткад иза самогласника што је случај у потпису на апсиди ђаконикона, на свитку код јеванђелиста Јована, пророка Соломона, о чему је већ било речи. Очито је Сава далеко вештији кад исписује златне натписе крај ликова светитеља. Рукопис му се свуда лако препознаје, чак и у текстовима на светитељским свицима које местимично небрижљиво исписује. Сви његови сачувани натписи, па и они које је ретуширао Лонгин, учинивши их на тај начин још небрижљивијим (то сваки ретуш по оригиналу чини!), заслужују да се посебно проуче са језичке стране.

Сачувани фрагмент крста Хетимасије и нека нечитка слова над некадашњим гробом Анастасије Немањине у припрати, на мермерном блоку источног пиластра, на страни према западу, у соклу нише јужног зида, испод композиције Моленије монахиње Анастасије, коју



Сл. 30. Натпис на надвратнику и орнаментика, с крстовима, на порталу припрате који води у наос, 1209. године (Богородица с Христом у медаљону рад је зографа Лонгина)

Fig. 30. Inscription et ornements contenant des croix sur le linteau du portail qui mène du narthex au naos, 1209 (la Vierge à l'Enfant dans le médaillon a été peinte par Longine)

је Лонгин у XVI веку обновио, довољно уверљиво потврђују да су и они и натпис над мермерним надвратником у припрати изведени сличном техником, тј. златом.

Овим би се завршио преглед оног што је преостало од живописа из 1209. године, исликаног и написаног на зидовима Богородичине цркве у Студеници.

*

Ако је уметност недељива, онда би се, изгледа, можда најближе било истини да су као монах, који је своје учење заснивао на начелу „... и тако смо свагда достојни да се бринемо сами собом, да не оставимо ближњима да се брину за нас...“, Сава I је једини могао и смео да прекине с византијским правима на тлу Охридске архиепископије. На своју одговорност је преузео исликавање очеве задужбине, Богородичине цркве у Студеници, фрескама на којима ће се св. Кирило, словенски светитељ, наћи као архијереј у Литургијској служби, у најсветијем делу храма, у олтарској апсиди, и на којима ће бити искључиво српски натписи у свим просторима цркве. Он је овим поступком наговестио своју одлучност да се избори за независност и самосталност српске цркве. Само је он, као архијереј кога су признали солунски митрополит и три епископа — јеришки, касандријски и адрамерејски — како тврди Доментијан (*Живот светог Саве*, 90) могао и смео да у име свог отацства прекине са традицијом Охридске архиепископије. Треба имати на уму писмо врло ученог поглавара Охридске архиепископије, Димитрија Хоматијана, писано маја 1220. године, и његов оштри укор, упућен

Сави Немањићу, првом српском архиепископу, убрзо по добијању независности српске цркве (1219), и наслутити како би се тек 1209. године провео „грчки сликар“ за учињени поменути преседан у Богородичиној цркви у Студеници.

¹⁴⁷ П. Миљковић Пепек, *нав. дело*, сл. 14, 35, 43—45; В. Ђурић, *нав. дело*, табле у боји за Курбиново, IX и XII; А. Stylianos and J. A. Stylianos, *нав. дело*, сл. 84—98, и даље.

¹⁴⁸ В. Н. Лазарев. *Русская средневековая живопись*, Москва 1970, 282.

¹⁴⁹ Већ је било речи о овим словима када се говорило о Распећу. Био је манир слова исписивати на одећи и чизмама светих ратника. Али, ако су ово заиста латинска слова, а могла би бити, није искључено да се њима не казује и нека порука.

¹⁵⁰ Никако се не би смео сметнути с ума завет Василија Великог, за све монахе: „Молитву испуњавамо док радимо. Благодаримо Оном који нам даје моћ руку да радимо и мудри ум да стечемо потребно знање, и оном који нам дарова материју како ону за оруђе тако и за занате којима се будемо бавили, и молимо се да дела наших руку послуже сврси угађања Богу.“ (курзив Р. Н.) Не би било нимало нелогично да се Сава I, монах уметник, издвојеним словом „С“ означи код портрета св. Василија.

¹⁵¹ Ово погрешје требало би, ако је икако могуће, скинути, наравно уз помоћ и врских стручњака из иностранства, ако затреба, јер тешко је веровати да је првобитно погрешје Богородице Благодатнице могло бити одвећ уништено. Са правом се може веровати да би се исплатио труд да се овај посао успешно реши.

¹⁵² Дух народног језика овде је можда највише изражен, особито оним зовом „еј, Владичице“.

стваралачки художествени токови са Јадранског приморја деловали не само на српску средњовековну архитектуру и скулптуру, већ и на старо српско фрескосликарство и иконопис. Колико су у поједином живопису ти токови били јачи или слабији, зависило је, пре свега, од географског положаја самог споменика, тј. од удаљености од Јадранског приморја, као и од политичких и економских односа с Истоком или Западом у одговарајућем веку. Има свакако истине у оном класичном гледишту да што су политички и економски односи једне земље отворенији према Западној Европи, то она више прихвата и њена естетска поимања. Тешко да би икаква правоверност било које идеологије могла спречити то прожимање. Архитектура, скулптура и фрескосликарство Богородичине цркве у Студеници из 1209. као блистава уметничка целина, најверљивије сведоче да је уметност недељива. Познато је да се српска средњовековна историја у доба раних Немањића стварала управо на развијеним односима с Истоком и Западом. Свакако је и високи ниво српске средњовековне уметности постигнут захваљујући развијености и отворености. Одакле би се на студеничком живопису у сцени Евхаристије појавили романичкоготички путир од горског кристала, или готички свећњаци пред олтарском апсидом, или готичко тролучје над монументалним и сјајно исликаним стојећим фигурама Стефана Првомученика и светог Николе? Српски владоци Немањићи, у првој половини XIII века, имали су веома блиске родбинске и политичке везе с главним представницима истакнутих дворова на Западу. Економски односи средњовековне Србије у то доба највећим делом развијају се преко Јадранског приморја. На новцу, моћном чиниоцу у економском систему, у свеукупном животу, па и у уметности било које земље, тада су у Србији били углавном латински натписи. Тешко је веровати да у таквим условима у једином сликарству није могло бити утицаја са Запада. Свакако је истина, непорецива и трајна, да се готички анђеоски са катедрале у Бамбергу (1235—1240) и анђеоски са катедрале у Амијену (1236) никако не би могли сврстати под општи назив — готичка скулптура. Јер, ту су исказана два упечатљива духа — дух немачке готике и дух француске готике. То су два света, формалностилски блиска, али далека по сржи духа стваралачког и националног обележја. Истина је ова давно уочена, но није наодмет подсетити се кад је реч о националним школама у византијском сликарству, о којима је Виктор Никитич Лазарев уверљиво писао.¹⁵³

Фрескосликарство Нереза (1164), Курбинова (1191), Манастира у Маврову (1271) и Светог Јована Канеа у Охриду (око 1275), на територији провинције западног византијског царства има јасну развојну нит, битну за провин-

цијску традицију насталу у окриљу солунске ликовности. Није чудно што су проучаваоци византијске уметности приликом првог сусрета са фрескама у Манастиру у Маврову сматрали да су оне настале у XI—XII веку.¹⁵⁴ Реч је о једној дубоко увреженој ликовној традицији у провинцији западног византијског царства, насељеној словенским живљем. Средњовековна Србија у XII и XIII веку има своју уметничку традицију која је не само на неупоредиво вишем уметничком нивоу, већ и по свом духу далеко независнија, савременија и отворенија. Треба само упоредити ликовне св. Еупла из Курбинова и Студенице, па се уверити да ту није само у питању нови стилски израз у фрескосликарству, већ да су то два потпуно различита света у поимању самог лика овог младог ђакона. О томе треба превасходно говорити када је у питању однос између старог српског сликарства и живописа на тлу византијског царства на Балкану. Још уверљивије делује поређење св. Стефана Новог из цркве манастира Светог Неофита са Кипра из 1196.¹⁵⁵ са студеничким, о коме је већ било речи. Не ради се само о одређеној ликовној традицији, већ и о сликарском „етносу“, ако се тако може рећи за битне и суштинске разлике у приказу истог светитеља. Очито је да кипарски и студенички св. Стефан Нови нису могли из истог сликарског „етноса“ да се обликују. Има ли се на уму да је кипарско сликарство из краја XII века углавном под утицајем Цариграда, о чему је такође већ било речи, то се тешко може прихватити гледиште да је цариградско сликарство могло да се искаже у Студеници. Могао је нестати колористички линеаризам тзв. комненског стила, али није могла да се измени наслеђена сликарска визија о једном светитељу. То најбоље сведоче прикази светих ратника. Између студеничког, сопоћанског и ариљског светог ратника нема разлике у изразу духа, не само што нису означени у оклопу, већ што су из истог сликарског „етноса“. У поређењу са приказом светих ратника у Цариграду и осталим просторима православља, који су увек приказивани у раскошним оклопима, поготово у репрезентативним споменицима, царским или у онима које су подигли славне личности, њихов израз је надасве упечатљив. То су чињенице које се не могу заобићи.

Средњовековна Србија је непомирљиви супарник византијског царства. Њена култура изграђивала се у борби за независност. Стефан Првовенчани кад описује победе свога оца, великог Стефана Немање, најверљивије изражава мржњу према Грцима: „Остале градове пообара, и поруши, и претвори славу њихову у пустош, истреби грчко име, да се никако не спомиње име њихово у тој области...“¹⁵⁶ Многи извори сведоче да је средњовековна нетрпељивост према Грцима била прилично наглашена. Па и сама одлука

светог Саве да очеву задужбину украси искључиво српским натписима у извесном смислу је некакав израз против грчке традиције. Било је то опште стање ратоборног духа према византијском царству у време Стефана Немање и Стефана Првовенчаног.

Средњовековна Србија већ од IX столећа постаје самостална држава која се упорно бори за своју независност. Од IX до XII века она је час слободна, час зависна од Византије, али увек спремна да се бори за свој престиж и углед. Велики Симеон Немања, ктитор Студенице, створио је моћну средњовековну Србију 1170. Овај времето од друге половине IX до друге половине XII века, тј. ова три века у средоземној медитеранској култури означавају огромно време за развој уметничког стваралаштва код једног народа. Енглески научник Н. Хордерн, проучавајући културу Ацтека у Јужној Америци, записао је: „Ратоборни Ацтеки су основали царство које се стално ширило. За мање од 200 година, некада варварски Ацтеки, створили су такву цивилизацију која је навела вођу шпанских конквистадора да изјави како је њихова престоница Тенохтитлан најлепши град на свету”.¹⁵⁷ Указали смо на ове редове да би се наслутило шта су за пуних триста година могли српски уметнички посленици да створе у својој земљи у окриљу средоземне медитеранске културе, на античкој традицији, више римској него грчкој. Тако се могу одгонетнути и корени оне очито изредне ликовне традиције од Петрове цркве код Новог Пазара из IX—X века, Ђурђевих стубова (1171), Мирослављевог јеванђеља (око 1195), па преко Студенице (1209), Милешеве (1221), Жиче (1222), Пећких Апостола (око 1245), Мораче (око 1265), Сопоћана (око 1276), Граца (око 1280), па све до Ариља 1296. године. Та уметничка стваралачка нит лако је препознатљива, не само у архитектури и скулптури, већ и у сликарству.

Својеврсна ликовност фресака Богородичине цркве израсла је на тлу ликовних традиција Доментијановог „западног отацтва”, на синтези уметничког стваралаштва Истока и Запада. У тренутку када је Цариград пао под Латинско царство 1204. године, кад је свитао XIII век, озвездавала се у Србији Немањића и нова ликовност. Темеље тој сликарској визији уградио је Сава I Немањић, свети Сава. Његову стваралачку уметничку делатност Доментијан је описао овим редовима: „И умножи бдење изнад силе... још прилежније приносећи дела духовна и богоугодна... Пошто је тако успевао и цветао добрим делима и изванредним подвизима, никад не заборављајући обичне службе ... други пут у манастирским *работама*, а други пут у *трудоима духа*... био је телом без сна у свим манастирским *делима*, а умом и душом настањиваше се у небесним обитељима” (курзив — Р. Н.).¹⁵⁸

Сава I је био типичан средњовековни уни-

верзални стваралачки дух. Није било посла уметничког („манастирског дела”) у који он није био упућен. Сва његова „дела богоугодна” су управо стваралачка дела. Чак се и у Ерминији из XVIII века јасно наглашава шта су то богоугодна дела: „Да и безбројна чуда насликаних икона Господа и Богоматере и осталих светитеља, као и оних које се сликају, доказују да је *иконописаније дело угодно Богу*” (Р. Н.).¹⁵⁹

„Без упуштања у хипотезе може се утврдити да постоји тесна веза између наших првих дела из области књижевности и сликарства”.¹⁶⁰ Ова дискурзивна опаска исказана је на основу великог истраживачког искуства, у часу када се заступало гледиште о најстаријим српским фрескама у студеничкој Богородичиној цркви. Велика књижевност Стефана Првовенчаног и Саве I, пуна песничких и узвишених визија, дубоко надахњује и прожима студеничко сликарство.

Истина би, по свој прилици, могла бити у томе да су Симеон Немања и његови синови, Вукан, Стефан и Сава, сачинили договор да се Богородичина црква у Студеници не исликава све док у њу не дође Сава. Отац је оставио аманет синовима да га сахране у Студеници, и да њу, најмилију му задужбину, украси његов најмлађи и најдражи син, Сава. Он се већ на Светој Гори уверио каквим се „богоугодним делима” велелепно узвисио његов син међу светогорским монасима. И завет се очев испунио.

Тако су сви подухвати српског народа од Јадранског мора до Паноније, од преко три стотине година (тј. од X века, када је претходно већ окончана културно просветитељска мисија браће Кирила (+ 869) и Методија (+886) за словенски језик и словенско богослужење), на зидању цркава и клесању камене скулптуралне декорације, на дуборезу у Дрвету и кости, на сликарству у књигама, на иконама и фрескама, крунисани коначно великим открићењем уметности на последњој задужбини Стефана Симеона Немање. Тако је свеопштој културној ризници човечанства, а посебно Европе, дариван један својеврстан и необично редак дар узвишеног стваралачког подвижништва, с изредним националним духом и жудњом ка свечовечанству и свевековљу.

¹⁵³ В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1947, 172—173.

¹⁵⁴ В. Ђурић, *нав. дело*, 184, нап. 12; где је и сва литература о Манастиру у Маврову.

¹⁵⁵ А. Stylianos and J. A. Stylianos, *нав. дело*, сл. 218.

¹⁵⁶ Стефан Првовенчани, *Живот св. Симеона Немање*, ед. М. Башић, Београд 1924, 42.

¹⁵⁷ Н. Хордерн, *Открића и истраживања, Нови свет, Злато и слава*, Београд—Љубљана 1979, 21.

¹⁵⁸ Доментијан, 79—82; 266; вид. Р. Николић, *О уметничкој делатности светог Саве у књижевном делу Доментијана*, Саопштења XVII, Београд 1985, 21—36.

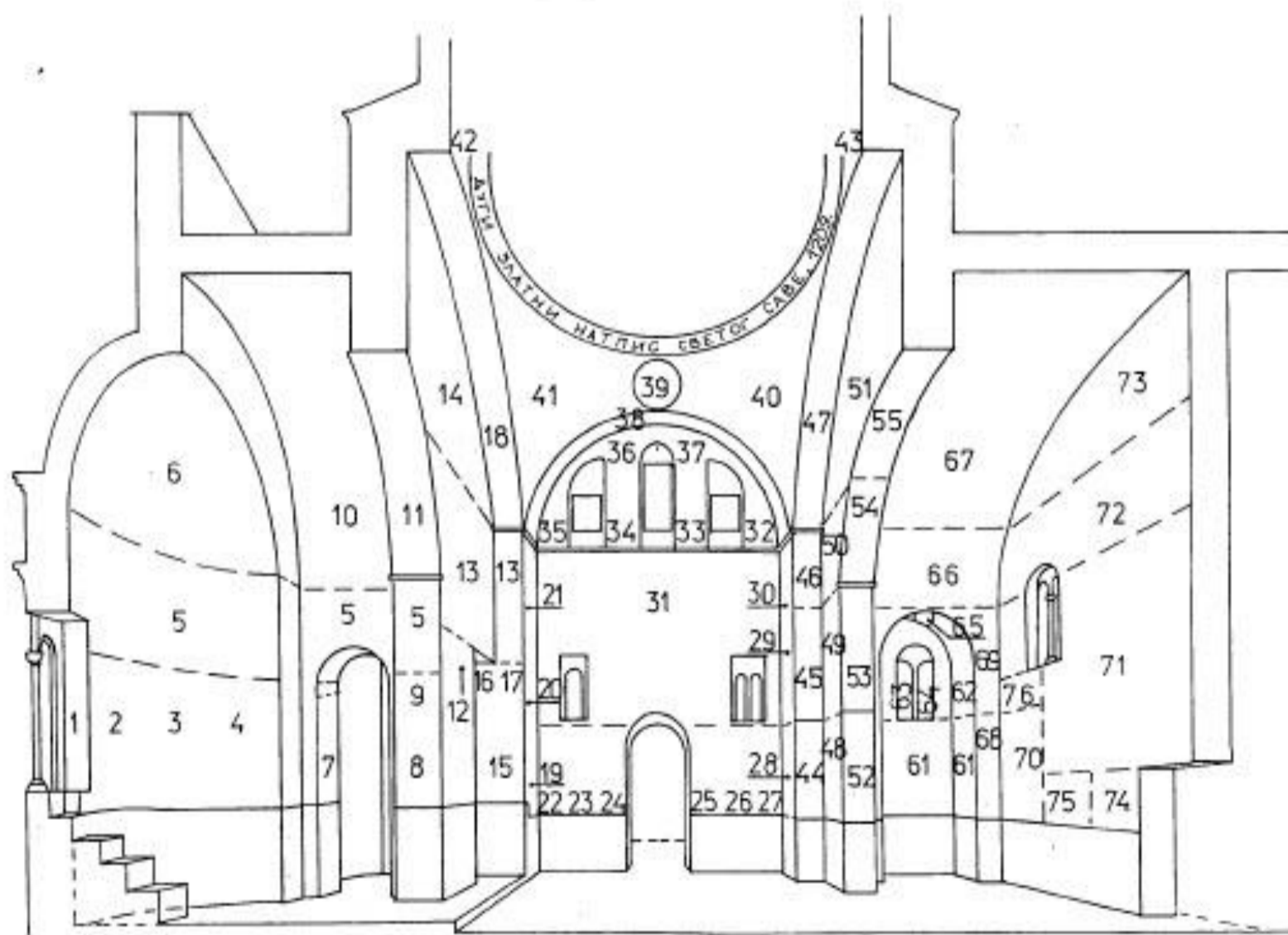
¹⁵⁹ Ерминија, VIII.

¹⁶⁰ С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 30.

СХЕМАТСКИ РАСПОРЕД ЖИВОПИСА

СХЕМА 1. ЈУЖНА ПОЛОВИНА ОЛТАРА И НАОСА

1. Арханђео Михаил, 1209. Ретуширано лице 1569.
2. Св. Јован Златоуст, 1209.
3. Св. Григорије, 1209.
4. Св. Кирил, словенски просветитељ, 1209.
5. Евхаристија, средишњи део са Христом из 1209, сви апостоли из 1569.
6. Богородица с анђелима и дететом у медаљону на грудима, уздигнутих руку — Богородица Оранта, 1209. Ретуширано 1569.
7. Романичко-готички свењак са куфским натписом, 1569.
8. Св. Климент Охридски (?), 1209.
9. Св. Методије, словенски просветитељ (?), 1209.
10. Фрагмент композиције Вазнесења, 1569.
11. Пророк Давид, 1569.
12. Ту је била икона Исуса Христа (престона). На каменом троугластом забату, у врху, под премазом су златни куфски натписи (?), 1209. Све омалтерисано.
13. Симеон Богопримац и пророчица Ана на пиластру, Сретење, 1569. Фигура Симеона „обновљена“ 1951—1953.
14. Богородица и део врта из Благовести, 1209. Ретуширано 1569.
15. Св. Никола, под насликаним готичким тролучјем, 1209.
16. Св. Игњатије, попрсје у медаљону, 1569.
17. Св. Лаврентије, попрсје у медаљону, 1569.
18. Јужна половина лука са четири преостала медаљона с попрсјима архијереја, 1209. Ретуширано 1569.
19. Св. Јаков Персијанин (?), 1569.
20. Уништена стојећа фигура, омалтерисано.
21. Уништена стојећа фигура, омалтерисано.
22. Св. Теодор Тирон, 1569.
23. Св. Теодор Стратилат, 1569.
24. Св. ратник (?), 1569.
25. Св. монах (?), 1209. Ретуширано 1569.
26. Св. монах (?), 1209. Ретуширано 1569.
27. Св. Монах (?), 1209. Ретуширано 1569.
28. Св. Варлаам, монах, 1209. Ретуширано 1569.
29. Египатска царица, из Христовог рођења, 1569.
30. Анђео изнад пејсажа, а доле град, из Христовог рођења, 1569.
31. Христово рођење, 1569. Горњи део уништен. У доњем делу анђео се јавља Јосифу у сну; Јосифов прекор; купање детета и Бекство у Египат, фрагменти.
32. Св. архијереј (?), 1209. Ретуширано 1569.
33. Пророк (?), 1209. Ретуширано 1569. Лице обновљено 1951—1953.
34. Пророк Ноје, 1209. Ретуширано 1569.
35. Св. архијереј (?), 1209. Ретуширано 1569.
36. Медаљон са попрсјем светитеља (?), 1209. Ретуширано 1569.
37. Медаљон са попрсјем светитеља (?), 1209. Ретуширано 1569.



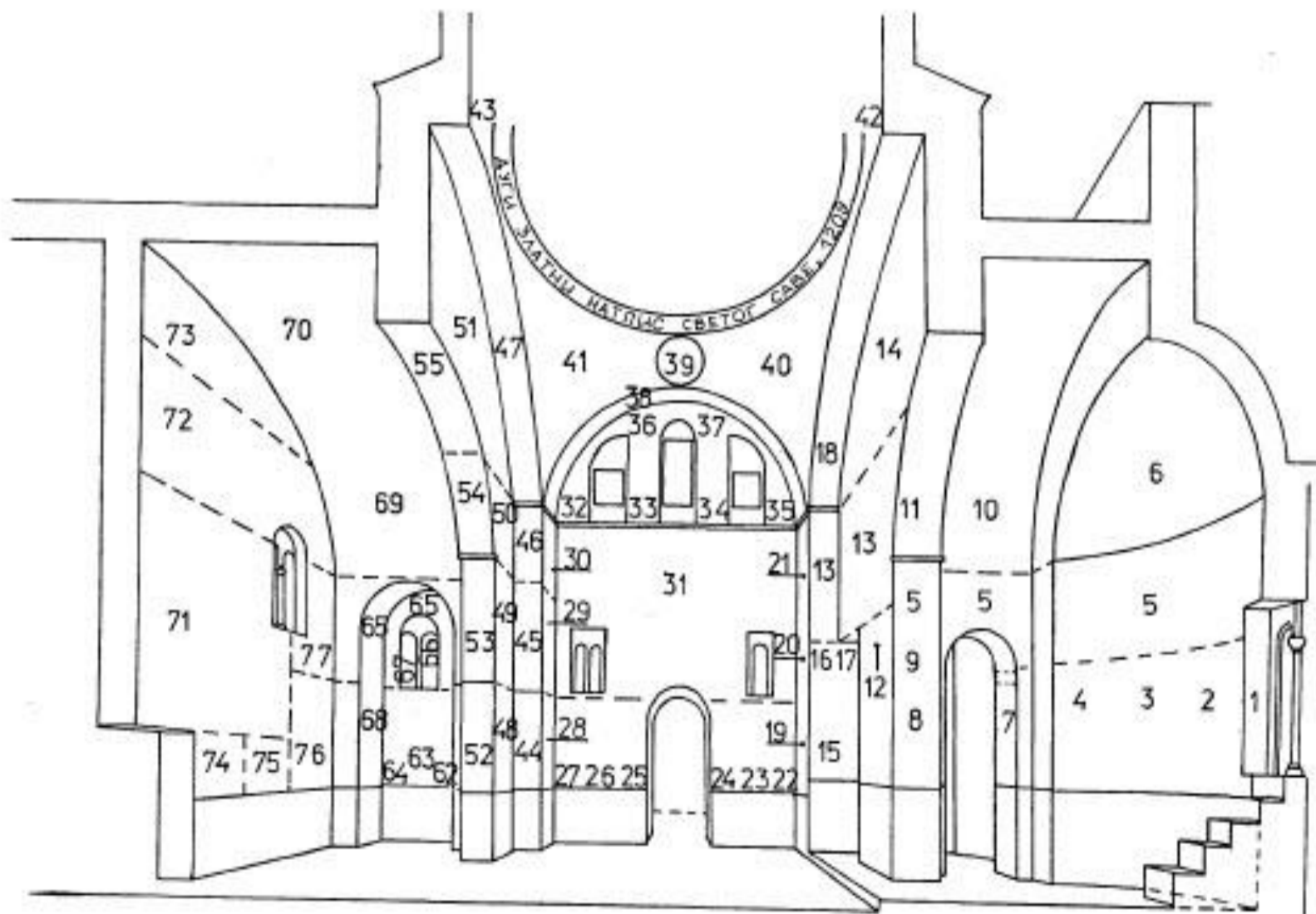
ПРЕСЕК ГЛАВНОГ ДЕЛА ЦРКВЕ

38. Лук са низом мањих медаљона са попрсјима мученика (?), од којих се наслућују седамнаест, и то према источном делу лука, 1209. Ретуширан инкарнат и позадина 1569.
39. Арханђео Михаило у медаљону, попрсје, 1209. Ретуширано 1569.
40. Јеванђелист Лука, 1209. Одвећ ретуширано 1569.
41. Јеванђелист Јован, 1209. Мање ретуширано 1569.
42. Св. Убрус, 1209. Мање ретуширано 1569. Изнад св. Убруса, дуж целог прстена тамбура, под каменим венцем је дуги златни натпис светог Саве I, српског архиепископа, из 1209.
43. Фрагмент св. Керамиде, 1209.
44. Св. Јосаф, 1209. Ретуширано 1569.
45. Св. Јустин, 1569.
46. Св. Лот, 1569.
47. Лук са низом мањих медаљона, од којих се наслућује пет, са попрсјима мученика (?) и то према јужном делу лука, 1209. Ретуширано 1569.
48. Светаја Мати Студеничкаја, 1209.
49. Св. Јермил, 1569.
50. Св. Гордије, 1569.
51. Фрагменти уништене композиције Силазак св. Духа, 1569.
52. Св. Сава Освећени, 1209. Ретуширано 1569.
53. Св. Сава Стратилат, 1209. Обновљено 1569.
54. Св. Лавр, 1569.
55. Св. Сергије, 1209. (св. Срб, ратник)
- 56—60. Види схему 4.
61. Ктиторска композиција, 1569.
62. Анђео на Гробу Господњем, 1569. (Васкрсење).
63. Св. Јован Рилски, 1569.
64. Св. Сава (Псковски ?), 1569.
65. Медаљон са попрсјем арханђела, 1209. Ретуширано 1569.
66. Крштење, 1569.
67. Преображење, 1569.
68. Св. Алимпије Стапник, 1569.
69. Св. монах (?), 1569.
70. Св. Јован Лествичник, 1569.
71. Распеће Христово, 1209. Задња мирносоца ка југу, 1569.
72. Васкрсење Лазарево, 1569.
73. Попрсје Христа Анђела, 1569.
74. Сликана икона апостола Петра, 1569. Ретуширано 1846.
75. Сликана икона св. Климента Охридског, 1569. Ретуширано 1846.
76. Сликана икона са попрсјем св. Јована Јањинског (?), 1569.

СХЕМА 2. СЕВЕРНА ПОЛОВИНА ОЛТАРА И НАОСА

1. Арханђео Гаврило, 1209. Ретуширано лице 1569.
2. Св. Василије Велики, 1209.
3. Св. Атанасије Велики, 1209.
4. Св. Јован Милостиви, 1209.

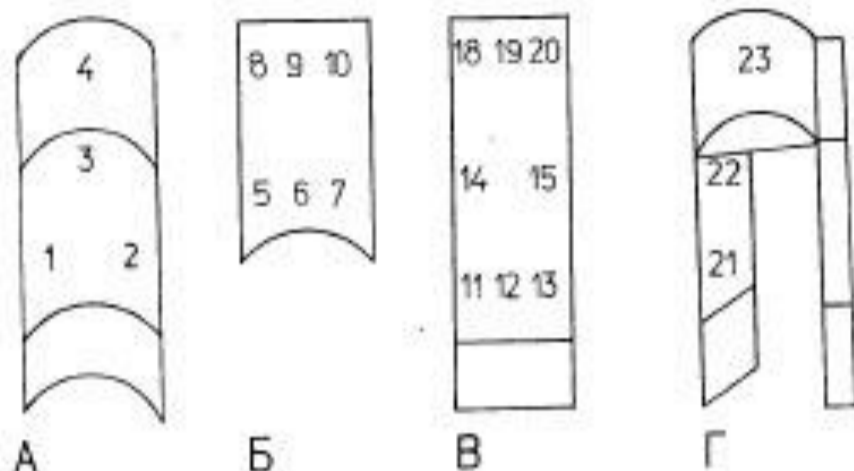
5. Евхаристија, средишњи део са Христом и прва три апостола, Петар, Јован и Лука, 1209. Остало све досликано 1569.
6. Богородица с анђелима и дететом у медаљону на грудима, уздигнутих руку — Богородица Оранга, 1209. Ретуширано 1569.
7. Романичко-готички свећњак са куфским натписом, 1209.



ПРЕСЕК ГЛАВНОГ ДЕЛА ЦРКВЕ

8. Св. Ахилије, 1209.
9. Св. Партеније, 1209.
10. Фрагмент композиције Вазнесења 1569. (Ноге апостола, 1209).
11. Пророк Соломон, 1209, Инкарнат ретуширан 1569.
12. Ту је била престопа икона Богородице са дететом. На каменом троугластом забату, у врху, под премазом су златни куфски натписи (?), 1209. Све омалтерисано.
13. Богородица са дететом и Јосиф на пиластру, Сретење, 1209. Знатно ретуширано 1569.
14. Анђео Гаврило и део врта из Благовести, 1209. Ретуширано 1569.
15. Св. Првомученик Стефан, под насликаним готичким тролучјем, 1209. Ретуширано 1569. Глава и груди „обновљени” 1968.
16. Св. Мартирије, 1209.
17. Медаљон са попрсјем светитеља (?), 1209. Ретуширано 1569.
18. Северна половина лука са два преостала медаљона са попрсјима архијереја, 1209. Ретуширано 1569.
19. Св. Меркурије, 1569.
20. Св. Максим, 1569.
21. Пророк Данил, 1569.
22. Св. Георгије, 1569.
23. Св. Димитрије, 1569.
24. Св. Нестор, 1569.
25. Св. Пахомије, 1569.
26. Св. Павел Тивејски, 1569.
27. Св. Јефрем Сирин, 1569.
28. Св. Антоније Велики, 1209. Доња половина фигуре, 1569.
29. Св. Никита, 1569.
30. Св. Андроник Стратилат, 1569.
31. Успење Богородице, ретуширано и досликано 1569. При дну композиције натпис зографа Лонгина.
32. Св. Архијереј (?), 1209. Ретуширано 1569.
33. Пророк Илија, 1209. Ретуширано 1569.
34. Пророк (?), 1209. Ретуширано 1569.
35. Св. Архијереј (?), 1209. Ретуширано 1569.
36. Св. Сергије, тричетврт фигуре, у медаљону, 1846.
37. Медаљон са попрсјем светитеља (?), 1209. Ретуширано 1569.
38. Лук са низом мањих медаљона, са попрсјима мученика (?), од којих се наслу-
ћују четири, према истоку, 1209. Ретуширано 1569.
39. Уништен медаљон са попрсјем арх. Гаврила, 1209. Ретуширано 1569.
40. Јеванђелист Матеј, 1209. Незнатно ретуширање 1569.
41. Уништена фигура Јеванђелисте Марка. Знатно ретуширано 1569.
42. Св. Убрус, 1209. Незнатно ретуширање 1569.
43. Фрагмент уништене св. Керамиде, 1209.
44. Св. Иларион Велики, 1209.
45. Св. Еуксентије, 1569.
46. Светитељ (?), 1569.
47. Северна половина лука на којој ниједан медаљон није сачуван.
48. Св. Стефан Нови, 1209. Доњи део фигуре 1569.
49. Св. Артемије, 1569.
50. Светитељ (?), 1569.
51. Фрагменти композиције Силазак св. Духа, 1569.
52. Св. Јован Продром, 1209.
53. Св. Никифор, 1209.
54. Св. Теодор, 1209. Име светитеља на фрагменту фрескослоја из 1569.
55. Св. Вакх, 1209.
- 56—61. Види схему 4.
62. Св. Дамњан, 1569.
63. Св. Пантелејмон (?), 1569. Незнатни фрагменти.
64. Св. Козма (?), 1569. Незнатни фрагменти.
65. Фрагменти композиције из Христовог живота (?), 1569.
66. Св. монах (?), 1569.
67. Св. Монах (?), 1569.
68. Уништена фигура светитеља. Све омалтерисано.
69. Уништена композиција из Христовог живота. Све омалтерисано.
70. Преображење, 1569. (Незнатни фрагменти).
71. Распеће, 1209. Мањи ретуши сасвим при дну, 1569.
72. Цвети (Улазак Христов у Јерусалим), 1569.
73. Попрсје Христа анђела, 1569.
74. Сликана икона апостола Павла, 1569.
75. Сликана икона са светитељем (?), 1569.
76. Св. Монах (?), 1569.
77. Уништена сликана икона са попрсјем светитеља. Све омалтерисано.

СХЕМА 3. РАСПОРЕД ЖИВОПИСА У ПРОСКОМИДИЈИ



РАСПОРЕД ЖИВОПИСА У ПРОСКОМИДИЈИ

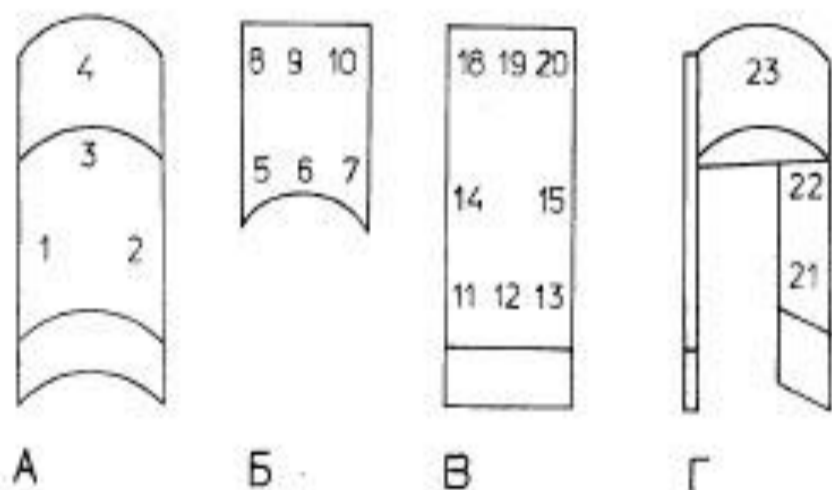
а) источни зид — апсида; б) део јужног свода и зида; в) део северног свода и северни зид; г) западни простор

- а) 1. Св. Еупло, 1209.
2. Св. Роман, 1209.
3. Христос-дечак (Емануил), доњи део фигуре 1209. Горњи, 1569.
4. Пророк (?), 1569.

- б) 5. Медаљон са попрсјем св. Нифонта Кипарског, 1209.
6. Медаљон са попрсјем св. Модеста, 1569.
7. Медаљон са попрсјем св. Вавиле, 1209.
8. Пророк (?), 1569.
9. Пророк (?), 1569.
10. Пророк (?), 1569.
в) 11. Св. архијереј (?), 1209. Ретуширано 1569.
12. Св. Петар Чудотворац, 1209. Ретуширано 1569.
13. Св. Наум Охридски (?), 1209. Ретуширано 1569.
14. Насликан романско-готички свећњак, 1209.
15. Св. архијереј (?), 1209. Ретуширано 1569.
16. Св. архијереј (?), 1209. Ретуширано 1569.
17. Св. архијереј (?), 1209. Ретуширано 1569.
18. Пророк (?), 1569.
19. Пророк (?), 1569.
20. Пророк (?), 1569.
г) 21. Св. Амвросије, 1209.
22. Св. Аутономос, 1209.
23. Св. Пророк (?), 1569.

На узаној површини западног дела, до самог северног зида, изнад мраморног сокла, насликан је романско-готички свећњак, 1209. Изнад њега је орнамент лозе у преплету. Орнамент сличног мотива увијене лозе је у лунети. На луку зида под јужним делом свода (б) насликан је орнамент степенчастог крста у низу кругова из 1209. Остала орнаментика, преплет лозе, из 1569.

СХЕМА 4. РАСПОРЕД ЖИВОПИСА У БАКНИКОНУ



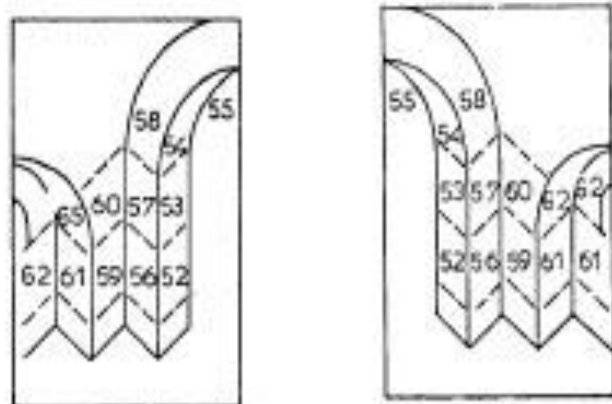
РАСПОРЕД ЖИВОПИСА У БАКНИКОНУ

а) источни зид — апсида; б) део северног свода и зида; в) део јужног свода и јужни зид; г) западни простор

- а) 1. Св. Елевтерије, 1209.
2. Бакон (?), 1209.
3. Исус Христос као анђео великог савета, 1569. Христове ноге и јастук, 1209.
4. Пророк (?), 1569.

- б) 5. Медаљон са попрсјем св. Германа, 1209.
6. Медаљон са попрсјем св. Тарасија, 1209.
7. Медаљон са попрсјем св. Никифора, 1209.
8. Пророк (?), 1569.
9. Пророк (?), 1569.
10. Пророк (?), 1569.
в) 11. Св. Кириак Цариградски, 1569.
12. Св. Иларион Мегленски, 1569.
13. Св. Маркијан Сиракузијски, 1569.
14. Св. Арсеније I, пећки архиепископ, 1569.
15. Орнаментика лозе, западно од бифоре, 1569.
16. Св. Јефрем, пећки патријарх (означен као архиепископ!), 1569.
17. Св. Марко Ефески, 1569.
18. Пророк (?), 1569.
19. Пророк (?), 1569.
20. Пророк (?), 1569.
г) 21. Св. Власије, 1209.
22. Медаљон са попрсјем св. Климента Анкирског, 1209.
23. Пророк (?), 1569.

На узаној површини западног дела, до самог јужног зида, изнад мраморног сокла, па све до свода, насликан је орнамент лозе у преплету, 1569. И остала орнаментика у западном простору је из 1569. На луку зида, под северним делом свода (б) насликан је орнамент — низ уписаних степенчастих крстова, мањих у већи.



СЕВЕРОЗАПАДНИ ПИЛАСТЕР

ЈУГОЗАПАДНИ ПИЛАСТЕР

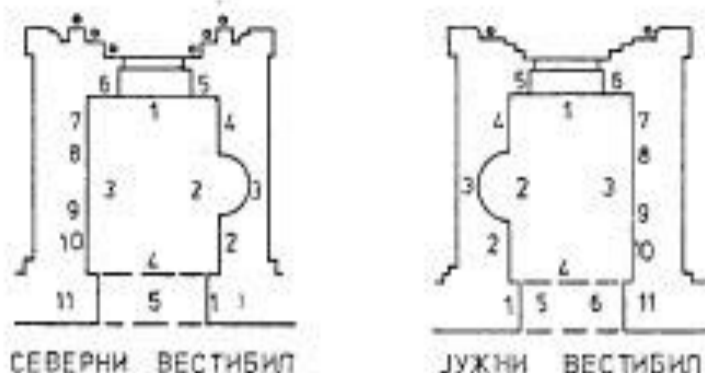
СХЕМА 5. СЕВЕРОЗАПАДНИ ПИЛАСТЕР И ЈУГОЗАПАДНИ ПИЛАСТЕР

Северозападни пиластер

- 52—55. Види схему 2.
 56. Светитељ (?), 1569.
 57. Светитељ (?), 1569.
 58. Северна половина лука под сводом, страна према западу, са фрагментима некадашњих тринаест медаљона од којих се данас јасно распознају само три, 1569. Види јужну половину лука.
 59. Светитељ (?), 1569.
 60. Светитељ (?), 1569.
 61. Светитељ (?), 1569.
 62. Види схему 2.
 65. Фрагмент композиције из Христовог живота — Христово јављање апостолима (?), 1569.

Југозападни пиластер

- 52—55. Види схему 1.
 56. Св. Атанасије Атонски, монах, 1569.
 57. Св. Теодктист, монах, 1569.
 58. Јужна половина лука под сводом, страна према западу, са фрагментима некадашњих тринаест медаљона, од којих су два (изнад св. Теоктиста) и један на самом темену лука добро очувани. То су:
 1) Медаљон са попрсјем св. Саватија, 1569.
 2) Медаљон са попрсјем св. Дорминта, 1569.
 3) Медаљон са попрсјем св. Калистрата, 1569.
 59. Св. Симеон Стапник, 1569.
 60. Св. Ефросин Преподобни, 1569.
 61. Св. Стефан Дечански, 1569.
 62. Део композиције Анџео на гробу Господњем, 1569.



СЕВЕРНИ ВЕСТИБИЛ

ЈУЖНИ ВЕСТИБИЛ

СХЕМА 6. СЕВЕРНИ И ЈУЖНИ ВЕСТИБИЛ

Северни вестибил

доња зона:

1. Св. Луп, 1569.
2. Св. Прока, 1569.
3. Христос на престољу, у апсиди, 1569.
4. Светитељ (?), 1569.
5. Св. Григорије Палама, 1569.
6. Св. Евстатије, 1569.
7. Светитељ (?), 1569.
8. Светитељ (?), 1569.
9. Светитељ (?), 1569.
10. Св. Константин — Кирил Философ, словенски просветитељ, као монах, 1569.
11. Св. Козма Творац, 1569.

горња зона:

1. Аврамова жртва, 1569.
2. Три младића и ужарена пећ, 1569.
3. Жртва Каина и Авела, 1569.
4. Светитељ (?) и Пророк Илија са својим коњима и колима, 1569.
5. Медаљон са попрсјем св. Аврамија (Смоленског ?).

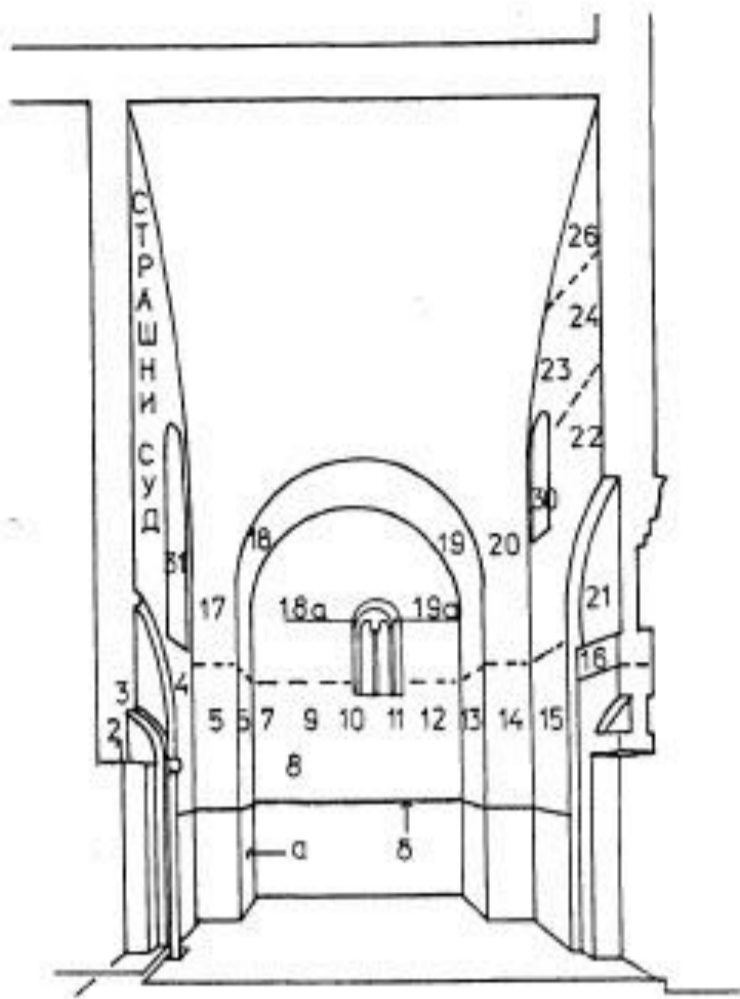
Јужни вестибил

доња зона:

1. Св. Трифун (?), 1209.
2. Јован Богослов, 1209.
3. Богородица са дететом на грудима, у апсиди, 1569.
4. Св. Андреја Критски, 1569.
5. Св. Јелена, 1569.
6. Св. Константин, 1569.
7. Св монах (?), 1209.
8. Св. монах-мелод, 1209.
9. Св. монах-мелод, 1209.
10. Св. монах-мелод, 1209.
11. Св. Јован-Дамаскин, 1209.

горња зона:

1. Поклоњење Давидово, 1569.
2. Четрдесет мученика, 1569.
3. Четрдесет мученика, 1569.
4. Четрдесет мученика.
5. Медаљон са попрсјем св. монаха (?), 1209.
6. Медаљон са попрсјем св. монаха (?), 1209.

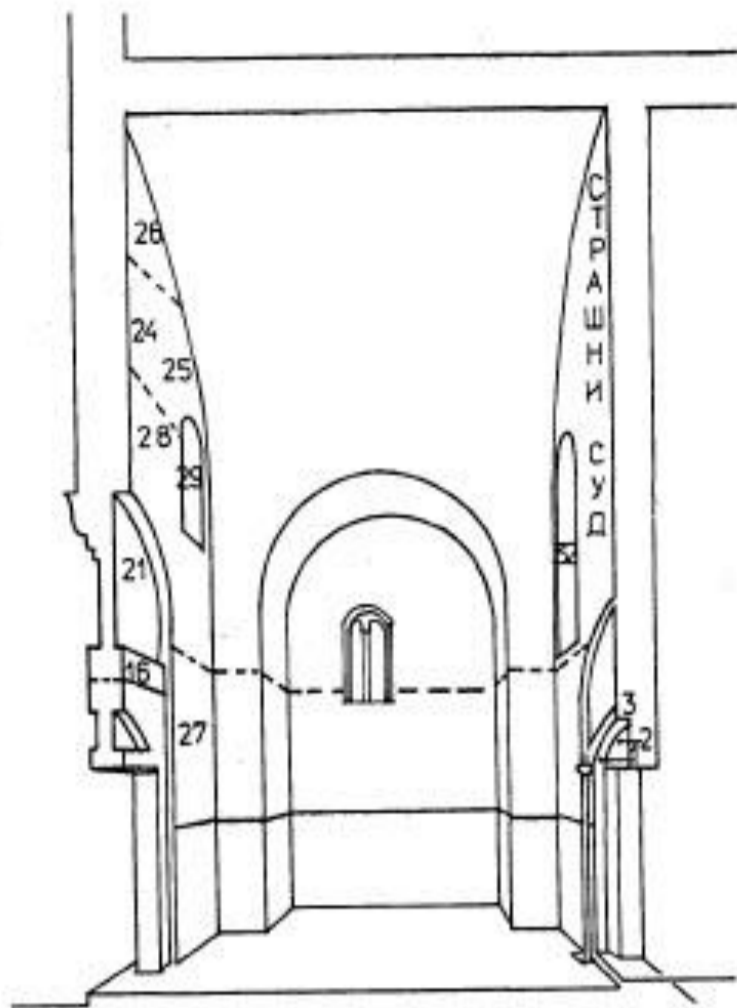


ЈУЖНА ПОЛОВИНА ПРИПРАТЕ

СХЕМА 7. ЈУЖНА ПОЛОВИНА ПРИПРАТЕ

- а) Крст Хетимасије на мраморном соклау, изнад гроба монахиње Анастасије, 1210—1216.
 б) Надгробни натпис захумског епископа Теодосија, најмањег Вукановог сина Растка.

1. Натпис на надвратнику, 1209.
2. Попрсеје Богородице са дететом — Благодатељице, 1569.
3. Орнамент палмете и лозе, 1209.
4. Арханђео Гаврило, 1569.
5. Св. Данило Стапник, 1569.
6. Арханђео Рафаил, 1569.
7. Богородица са дететом на престолу, 1569.
8. Монахиња Анастасија, мајка светог Саве, 1569.
9. Св. Марко Трачки, 1569.
10. Св. Онуфрије, 1569.
11. Св. Петар Атонски, 1569.
12. Св. Алексије Божји Човек, 1569.
13. Св. Георгије Нови, 1569.
14. Св. Јован Калевит, 1569.
15. Тајна вечера, 1569.
16. Литургијски натпис, 1569.
17. Христос у Гетсиманском врту, 1569.
18. Издајство Јудино, 1569.
- 18а Светитељ, монах (?), 1569.
19. Христос пред Кајафом, 1569.
- 19а Светитељ, монах, 1569.
20. Петрово одрицање, 1569.
21. Христос учи Јудеје и фарисеје, 1569.
22. Христос пред Пилатом, 1569.
23. Лик светих жена, из Страшног суда, 1569.
24. Лик преподобних монаха, из Страшног суда, 1569.
26. Анђели развијају небеса.
 Цео источни зид у горњим зонама исликан представом Страшног суда: Христос у мандорли; око њега анђели; огњена река са грешницима; Уготованије престола с Адамом и Евом, 1569.



СЕВЕРНА ПОЛОВИНА ПРИПРАТЕ

30. Јужна отворена бифора западног зида с исликаним представама крста, 1569.
31. Јужна отворена бифора источног зида са флоралном орнаментиком из 1209.

СХЕМА 8. СЕВЕРНА ПОЛОВИНА ПРИПРАТЕ

25. Лик св. архијереја, из Страшног суда, 1569.
27. Прање ногу, 1569.
28. Ругање Христу, 1569.
29. Северна отворена бифора западног зида с исликаним представама крста, 1569.
32. Северна отворена бифора источног зида са флоралном орнаментиком из 1209.

Остали бројеви на северној половини припрате везују се за њену јужну половину.

НАПОМЕНА: Доњи део свода јужног и северног зида вероватно је био украшен представама апостола како седе на клупи (по шест), а иза њих анђели; сасвим у врху свода биле су вероватно остале сцене из Страшног суда. У самој ниши северног зида припрате, у доњој зони, изнад мраморног сокла били су, највероватније, портрети Немањића: Стефана Немање, Стефана Немањића, Радослава, Предислава и Владислава, Вукана, и Саве, и студеничког игумана, а изнад њих вероватно Осезаније (Неверство) Томино. Тако би се распоред фресака у студеничкој и милешевској припрати по садржају знатно приближио.

Свеукупно студеничко сликарство из 1569. је дело зографа Лонгина, једног од најталентованијих сликара из уметничког круга патријарха Макарија Соколовића (1557—1572).

ОВАЈ РАД ЈЕ ПРЕДАТ ЈАНУАРА 1986. Исте године, поводом прославе 800 годишњице манастира Студенице (1186—1986), осим бројних пригодних написа у разним листовима и часописима, појавила су се у Београду и три значајна дела, посвећена проучавању историјскоуметничких вредности овог манастира. То су: 1) Осамто година манастира Студенице, ед. Архијерејски Синод Српске православне цркве, с радовима више аутора; 2) Студе

ница — аутори: С. Ђирковић, В. Кораћ и Г. Бабић, ед. „Југословенска ревија“; 3) Студеница — аутори М. Кашанин, М. ЧанакМедић, Ј. Максимовић, Б. Тодић и М. Шакота, ед. „Књижевне новине“.

Цртежи фресака из првог дела овог рада (Саопштења XVIII, стр. 25) рад су Стојиловић Слободана — Данета, акад. сликараконзерватора.

Notes sur la peinture murale de Saint Sava dans l'église de la Vierge à Studenica

RADOMIR NIKOLIĆ

La peinture murale de 1209 subsistant dans l'Église de la Vierge de Studenica — dans l'espace audessous de la coupole, dans le sanctuaire et dans la partie occidentale de l'église — dont il a été question dans la première partie de la présente étude (voir Saopstenja, XVIII) représente un bel ensemble cohérent. La longue inscription en lettres dorées, conservée dans l'anneau du tambour, audessous de la corniche en pierre et audessus des pendentifs sur lesquelles repose la coupole, nous porte à croire que cette magnifique oeuvre picturale est due à Sava I^{er} Nemanjić. En effet, cette inscription, longue de plus de 19 mètres nous informe que l'Église de la Vierge fut bâtie par Etienne Némanja, qu'elle fut achevée et *décorée* grâce aux efforts de ses deux fils, Etienne et Vukan, et que l'inscription et toute la peinture murale, rehaussées d'or, furent exécutées par son fils le plus jeune, le moine Sava, qui devint par la suite le premier archevêque serbe — Saint Sava. Que Sava I^{er} en fût l'auteur, c'est ce qui est confirmé aussi par la dernière phrase de l'inscription qui dit: «*Et commemoz moi, l'humble Sava, qui y travaillai*». Toutes les inscriptions et notes médiévales serbes dues à l'auteur d'une oeuvre montrent que l'invocation de celui-ci — adressée à Dieu, au Christ, à la Vierge ou à un moine voire aux moines en général ou bien à un lecteur, voire à tous les lecteurs et demandant qu'on le commémore, et surtout lorsque cette invocation est énoncée à *la première personne du singulier* et qu'elle contient l'expression bien connue d'«humble» — est caractéristique de tous les auteurs de productions littéraires et artistiques. Donc, Sava I^{er}, en sa qualité d'artiste s'adresse à tout le monde par la prière d'être commémoré. Comme les caractères de son inscription renferment de nombreuses particularités paléographiques, propres à l'ensemble de la peinture murale de Studenica et que ces caractères, tant en or qu'en couleur, ne constituent pas seulement un élément inséparable de l'ensemble pictural, mais représentent aussi une de ses propriétés essentielles, c'est à juste titre que l'auteur de la présente étude a pu supposer que les qualités plastiques des fresques peintes à Studenica en 1209 sont l'oeuvre de Sava I^{er}.

La représentation d'un calice de style à la fois roman et gothique et d'un disque en cristal de roche, la manière dont la main gauche du Christ a été peinte, transparaissant au travers d'un calice en cristal, la présence, tout près du sanctuaire, d'un arc trilobé gothique entourant, dans sa partie septentrionale, saint Etienne le

Premier Martyr et, dans sa partie méridionale, saint Nicolas, ainsi que la vision réaliste de l'ensemble de la peinture murale de 1209, comportant des éléments poétiques et épiques fortement accentués (surtout dans les représentations de Saint Jean Chrysostome et de Basile le Grand), ne font que confirmer que cette peinture constitue une synthèse de l'art de l'Orient et de celui de l'Occident. Le fait que la peinture murale de Studenica, exécutée à l'époque de Sava I^{er}, ne comporte pas, tout comme celle de Sopoćani et d'Arilje, les saints militaires cuirassés, et que, à l'époque, dans les régions orthodoxes, surtout dans les grands monuments byzantins de Constantinople et de Salonique, on ne peut même pas imaginer ceux-ci dénués de somptueuses cuirasses, dont étaient revêtus surtout saints Georges et Démétrius, on peut affirmer à bon droit que la représentation des saints militaires dans la peinture murale serbe du XIII^e siècle était une expression des traditions picturales serbes de l'époque. Ce fait, ainsi que la présence d'éléments propres à l'art romanogothique, font que l'on peut difficilement adopter le point de vue selon lequel les peintres saloniciens ont pu prendre part à la décoration des fondations royales serbes du XIII^e siècle, et d'autant moins à celle de Studenica. Les qualités picturales de la décoration de 1209 de cette église, inconnues jusquelà, sont restées uniques; elles furent rehaussées par la poésie qui les imprégnait profondément, exhalée par les oeuvres des premiers écrivains serbes du premier quart du XIII^e siècle, Etienne le Premier couronné et Sava I^{er}.

Svetozar Radojčić écrivit à bon droit: «Sans se lancer dans des hypothèses, on peut établir qu'il existe un lien étroit entre nos premières oeuvres du domaine de la littérature et celles de la peinture». Cette observation discursive fut exprimée sur la base d'une grande expérience dans les recherches, dans une étude que l'auteur en question avait consacrée aux fresques les plus anciennes de Studenica. L'architecture, la sculpture et la peinture murale de 1209 représentant un magnifique ensemble artistique, témoignent d'une manière convaincante que l'art est indivisible. Les courants culturels et artistiques venant de l'Est et de l'Ouest, c'est-à-dire l'ouverture de la Serbie, à l'époque des premiers Némanides, et auparavant aussi, aux mouvements artistiques de l'Orient et de l'Occident contribuèrent à ce que l'art tout entier de l'Église de la Vierge de Studenica présentât, au début du XIII^e siècle, de hautes valeurs originales.