

# Остаци фресака у припрати Манасије

РАДОЈКА ЗАРИЋ

Манастир Манасија, велелепна задужбина деспота Стефана Лазаревића; са монументалним утврђењем и раскошним фреско-сликарством, ствараним између 1406. и 1418. године, привлачила је пажњу и изазивала дивљење и савременика, и посетилаца и истраживача потоњих столећа.<sup>1</sup> Префињеним одбором је непознати естетa, око 1420. године, ресавско сликарство сврстао међу антологијска остварења српског уметничког стваралаштва средњег века, записавши: „Призренске цркве патос, и дечанска црква и пећка припрата, и бањско злато, и ресавско писање (сликарство) не налазе се нигде.“ Највише је текстова посвећено фрескама Ресаве, а потом архитектури њене цркве и утврђења, где су разматрани и проблеми који се односе на облике и време изградње нартекса.<sup>2</sup>

Али, несразмерно са интересовањем које су истраживачи посветили проучавању архитектуре, живопис у припрати, додуше сачуван само на неколико избледелих фрагмената, измицао је њиховој пажњи и само је поменут у монографијама о овом споменику.<sup>3</sup> Ти скромни остаци некадашњег фрескоукраса велике манасијске припрате, лепог и прегледног унутрашњег простора, виде се на источном зиду изнад улаза у наос, на јужном зиду десно од врата и споља у лунети над северним улазом.<sup>4</sup>

Шта је узрок тако великом уништењу живописа у припрати Манасије? Историјски извори, који би о томе говорили, скоро да и не постоје. Љ. Стојановић наводи да су Турци заузели Ресаву 1439. године.<sup>5</sup> Ипак, изгледа да црква није била опустошена па „је после повратка деспота Ђурђа (1443) поново пропојала“.<sup>6</sup>

У једном запису на рукопису је забележено да је Ресава горела приликом похода Турака на Београд 1456. године.<sup>7</sup> Тај податак је доста уопштен, јер се из њега не види шта је у Ресави горело. Како је напад од Београда одбијен, Турци су напустили Ресаву, да би је, коначно и без отпора, заузео 1458. године Махмуд-паша Анђеловић.<sup>8</sup> Турци су, издајом неког калуђера, однели 1476. године велика звона из Ресаве, што С. Станојевић сматра доказом да је манастир у то доба још појао, како је остало све до 1689. године, иако су Турци у утврђењу држали мањи одред војске.<sup>9</sup> Те године, у великом продору, уз помоћ Срба, аустријска војска је накратко освојила Манасију. Она је, међутим, поново била под влашћу Турака до 1784. године, изу-

зев у периоду од Пожаревачког до Београдског мира (1718—1739) кад је ове крајеве држала Аустрија. За тадашњи боравак аустријске војске у Манасији везује се велико разарање припрате, јер је експлодирао барут складиштен у њој.<sup>10</sup> Вероватно је тада и живопис заувек страдао. Уследила је тако обимна обнова да су, приликом освећења 1735. године, названи као ктитори припрате господа Јован и Јанађије Константиновић.<sup>11</sup> Разне поправке и конзерваторски захвати вршени су током XIX и XX века.

<sup>1</sup> Манасији су посвећене три монографије: С. Станојевић, Л. Мирковић, Б. Бошковић, *Манастир Ма-насија*, Београд 1928 (где о историји споменика пише С. Станојевић, о сликарству Л. Мирковић, а о архитектури Б. Бошковић); В. Ј. Ђурић, *Реса-ва*, изд. „Југославија“ Београд 1963 (=издање на француском језику); С. Томић, Р. Николић, Б. Живковић, *Манасија. Историја-живопис*, Београд 1964, где су публиковани резултати конзерваторских радова на живопису; најзначајније студије о сликарству Манасије: В. Ј. Ђурић, *Солунско по-рекло ресавског живописа*, ЗРВИ 6 (Београд 1960) 111—126; исти, *Фреске црквице св. Бесребреника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа*, ЗРВИ 7 (Београд 1961) 125—136; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 196—203; В. Ј. Ђурић, *La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture by-zantine*, L'école de la Morava et- son temps, Sym-posium de Resava 1968, Beograd 1972, 277—291; М. Кашанин, *Ресава деспота Стефана*, Зограф 3 (Бео-град 1969) 8—10; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 99—101 (са старијом литературом и коментарима).

<sup>2</sup> С. Ненадовић, *Конзерваторска документација о архитектури манастира Ресаве*, Zbornik zaštite spomenika kulture XII (Beograd 1961) 51—81; Б. Бошковић, *Неколико опсервација о Манасији*, Моравска школа и њено доба, Научни скуп у Ресави, Београд 1972, 263—267; А. Стојаковић, *Ктиторски модел Ресаве*, исто, 269—274.

<sup>3</sup> Л. Мирковић, *нав. дело*, 55, помиње две фреске у лунетама, које су се само и виделе пре конзервације, и датије их у XVII век; Р. Николић, *нав. дело*, 96, проширује списак са још три новоочишћене фреске, које без описа и анализе датије у XV век, док Две композиције у лунетама (*Силазак св. Духа на апостоле и Богородица с Христом*) датије у XVIII век, што понавља и Б. Живковић у легендама цртежа.

<sup>4</sup> Б. Живковић, *Манасија. Цртежи фресака*, Бео-град 1983, цртеж IX.

<sup>5</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и лето-писи*, Београд 1927, 232.

<sup>6</sup> Ст. Станојевић, *нав. дело*, 4.

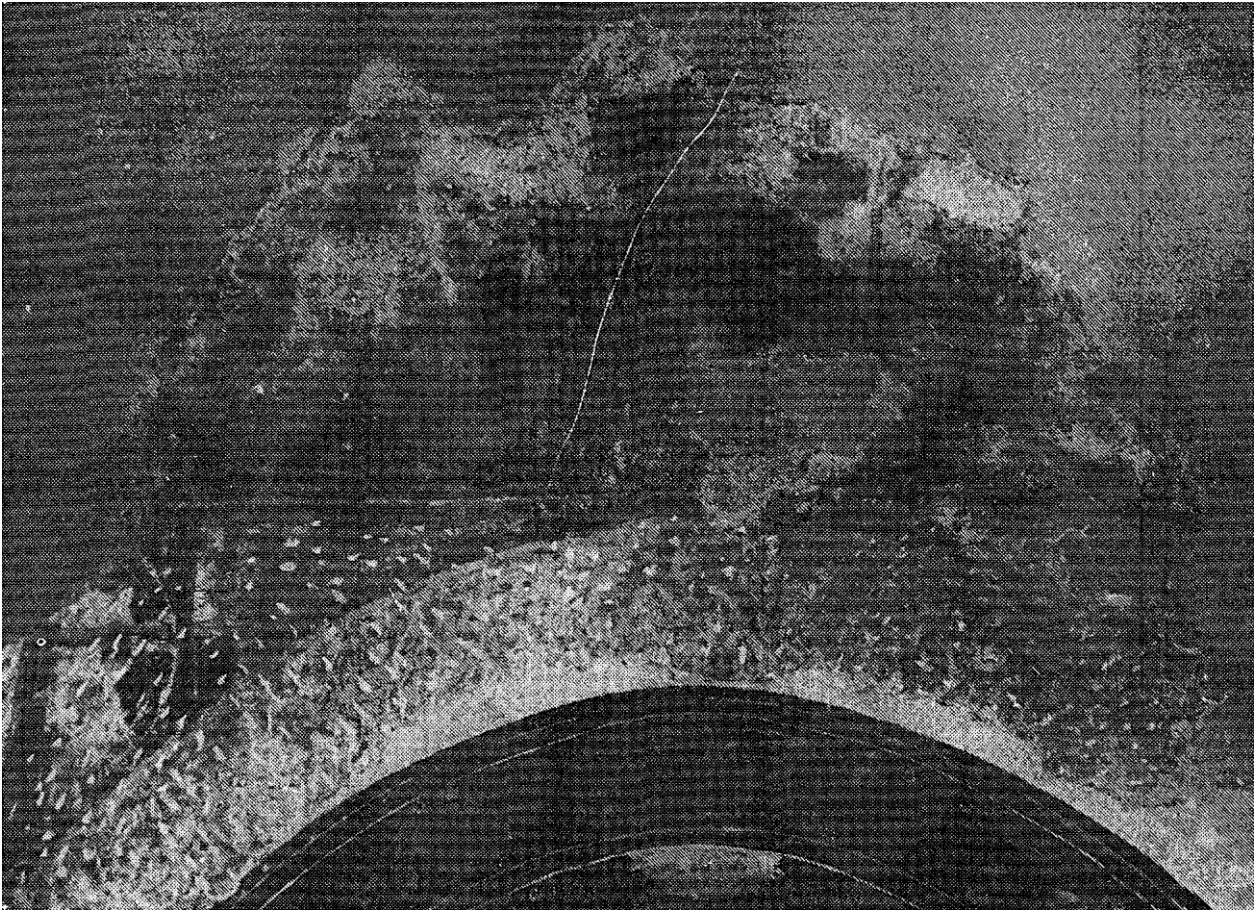
<sup>7</sup> Љ. Стојановић, *нав. дело*, 240.

<sup>8</sup> Ст. Новаковић, *Последњи Бранковићи*, Летопис Матице Српске 146 (1886) 23, 34; Љ. Стојановић, *нав. дело*, 243.

<sup>9</sup> Ст. Станојевић, *нав. дело*, 4. <sup>10</sup> Исто,

<sup>5.</sup>

<sup>11</sup> С. Ненадовић, *нав. дело*, 71.



Сл. 1. Источни зид припрате, остаци фресака из циклуса менолога и штукo-декoрације, 1418.

Fig. 1. Mur oriental du narthex, vestiges des fresques du cycle de martyrs (ménologe) et décoration en stuc, 1418.

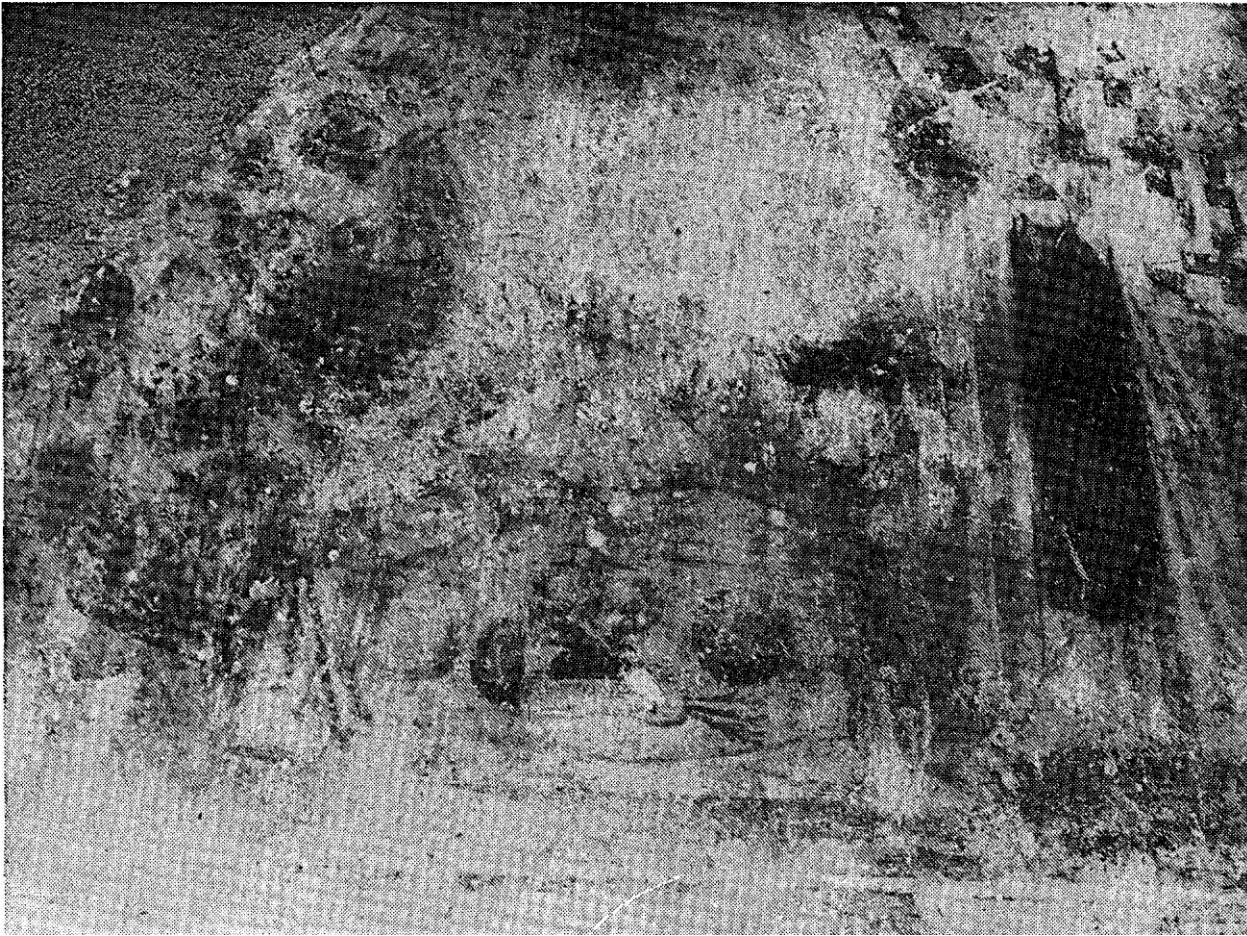
Циљ нам је да у овом тексту, уз опис преосталих фресака и иконографску анализу, одредимо којим су циклусима припадале и време кад су насликане. То што је од фресака сачувано у нартексу Манасије дели се у две целине. Првобитне су фреске на источном зиду изнад главног улаза у наос, на јужном зиду десно од јужног улаза у припрату и споља у лунети над северним улазом у припрату. У време обнове нартекса у XVIII веку насликане су композиције у лунетама главног и северног улаза у наос. На тим избледелим и физички оштећеним преосталим фрагментима на источном зиду, изнад главног улаза у наос, пажљивим посматрањем распознајемо трагове раскошног лука који га је, у штукотехници и бојен, оивичавао у ширини од око пола метра, а затим и делове композиција некада развијених у више зона и раздвојених хоризонталним бордурама. Ове о којима говоримо припадале су два зона живописа (сл. 1).

У горњој зони, слева надесно, налазимо следеће представе: на првој, у предњем плану види се ниско постављена трпеза са понудама у разним посудама, прибором за јело (издваја се нож азурног сечива) и свежим поврћем које личи на роткву. Око трпезе седе личности које се само називу, тако да

је тешко тачно одредити чак и њихове положаје и покрете руку. Поред њих, десно, стоји непознат архијереј, окренут им улево у полупрофилу, са рукама подигнутим, и чини се, у неком заштитничком ставу. На жалост, и глава и шаке овог архијереја су уништене, па је и наше виђење ове слике тешко документовати. Архијереј је одевен у светли стихар са тамним рекама, полиставрион и омофор (сл. 2).

На следећој слици представљен је непознат свети столпник, али је и његов лик уништен и само се назире контура попрсја у кагштелу лепо зиданог ступа од ружичастог мермера са наглашеним шарама у структури. Изнад високог постамента види се издужен, полукружно завршен улаз у ступ, на којем се светитељ подвизава (сл. 3).<sup>12</sup>

У наставку фриза је сцена од које се распознаје само део тела једне удесно окренуте фигуре што пружа десну руку ка округлом отвору великог, бокастог, земљаног суда (ћупа). Не види се да ли је ова фигура нешто држала у руци. Пошто није сачувана ни глава, не знамо да ли је реч о мушкој или женској особи, као ни да ли је поред ње била насликана још нека личност. Не знамо, такође, да ли је у земљаном ћупу било



Сл. 2. Источни зид припрате, детаљ из менолога, 1418.

Fig. 2. Mur oriental du narthex, ménologe, détail, 1418.

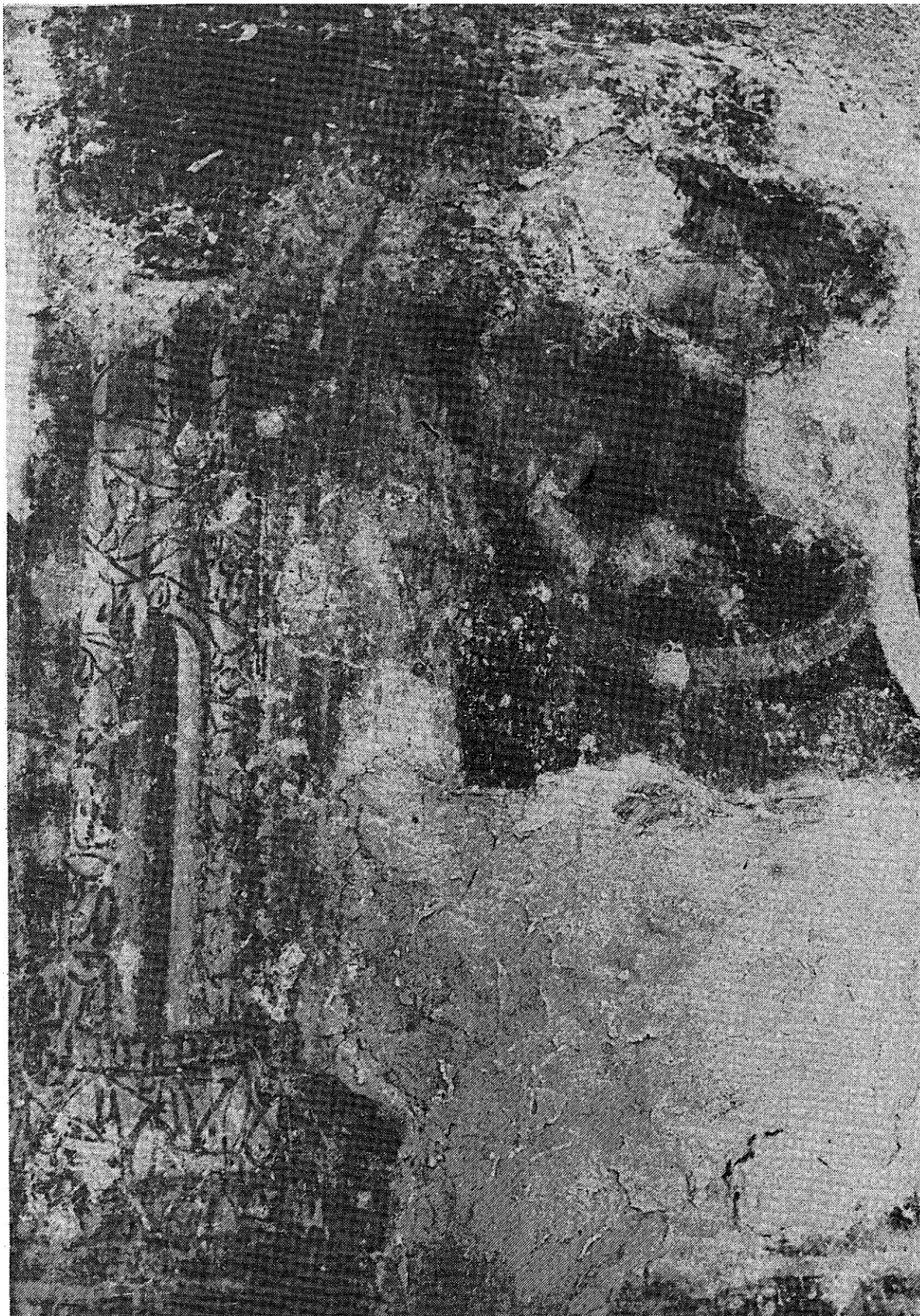
нешто насликано (мошти?), јер је више од половине ове слике оштећено (сл. 4). Од последње фигуре у овом низу, окренуте удесно, разазнаје се доњи део изгледеле одеће и обуће.

Из ниже зоне преосталог живописа, северно од темена украшеног лука над порталом, види се десни део црвеног точка, оивиченог и споља и изнутра белом линијом. Точак је у средњовековном сликарству био оруђе за мучење неких светитеља. Овде није могуће то одредити, јер се никакви други трагови не виде. Занимљиви су, међутим, неки други детаљи видљиви на овој слици. Наиме, кад је она већ била насликана, започето је украшавање улазног отвора. То је изведено на тај начин што је нанесен нови слој малтера, танко превучен преко дела ове већ суве фреске, и лучно, ширином од око пола метра, постављен око отвора улаза. Да ли се он спуштао до пода, уз довратнике, не знамо. Танко превучени малтер је покварио слику, па је она поновљена, односно одмах поправљена. А на свежем малтеру сликар, затим, слика штукаом украшен лук, исто онако као што су украшени колонете уз стубове наоса, прстен у куполи и венци под сводовима. Распознаје се, пажљивим гледањем, иста тех-

ника рада као, на пример, на колонетама северозападног стуба у наосу, погодним за поређење због сличног степена оштећења штукатуре (сл. 5, 6). На фреско-малтер сликар је поставио цртеж са мотивима украса, а потом, ливењем штука-месе у одговарајућим калупима, аплицирао испупчени део декора-ције, обојио их као остале фреске, само што је нанос боје био знатно дебљи да би се разни прелази из равних и испупчене површине уједначили.<sup>12</sup> Зато су се трагови боје и сачували, а отпали су делови штукамесе, која се, очигледно, слабије везала са подлогом. Она је добрим делом и намерно олупа-на у обнови 1735. године кад је припрата

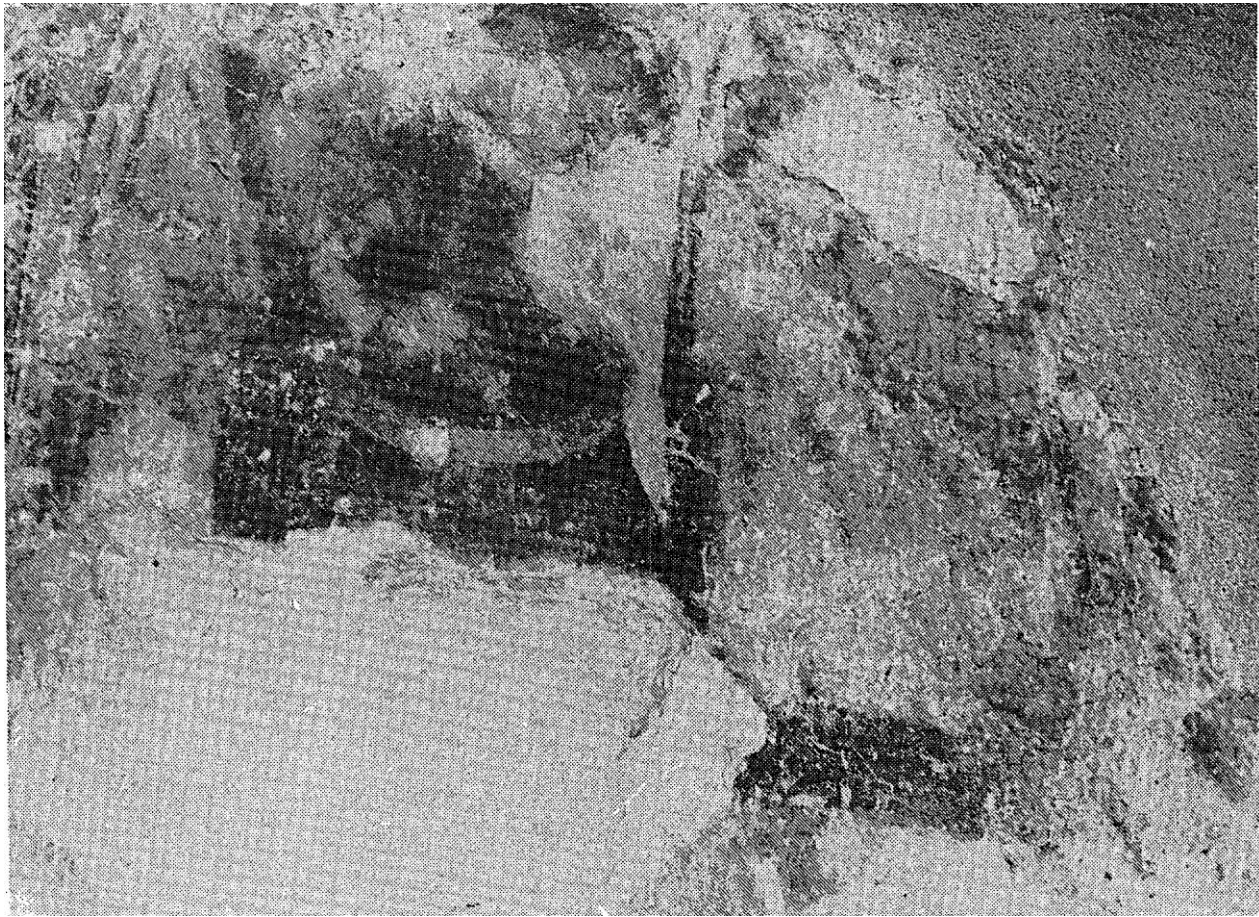
<sup>12</sup> Примере зиданих стубова из представа светих слопника описује И. М. Ђорђевић, *Свети столници у српском зидном сликарству средњег века*, Зборник за ликовне уметности 18 (Н. Сад 1982) 43—44.

<sup>13</sup> Р. Сикимић, *Штуко-декорација — саставни део целине сопоћанског живописа*, реферат са Саветовања о проблемима конзервације зидних слика, Нови Пазар 1982: „С обзиром на велику сличност мотива код штука и живописа и универзалност средњовековних стваралаца, врло је вероватно да



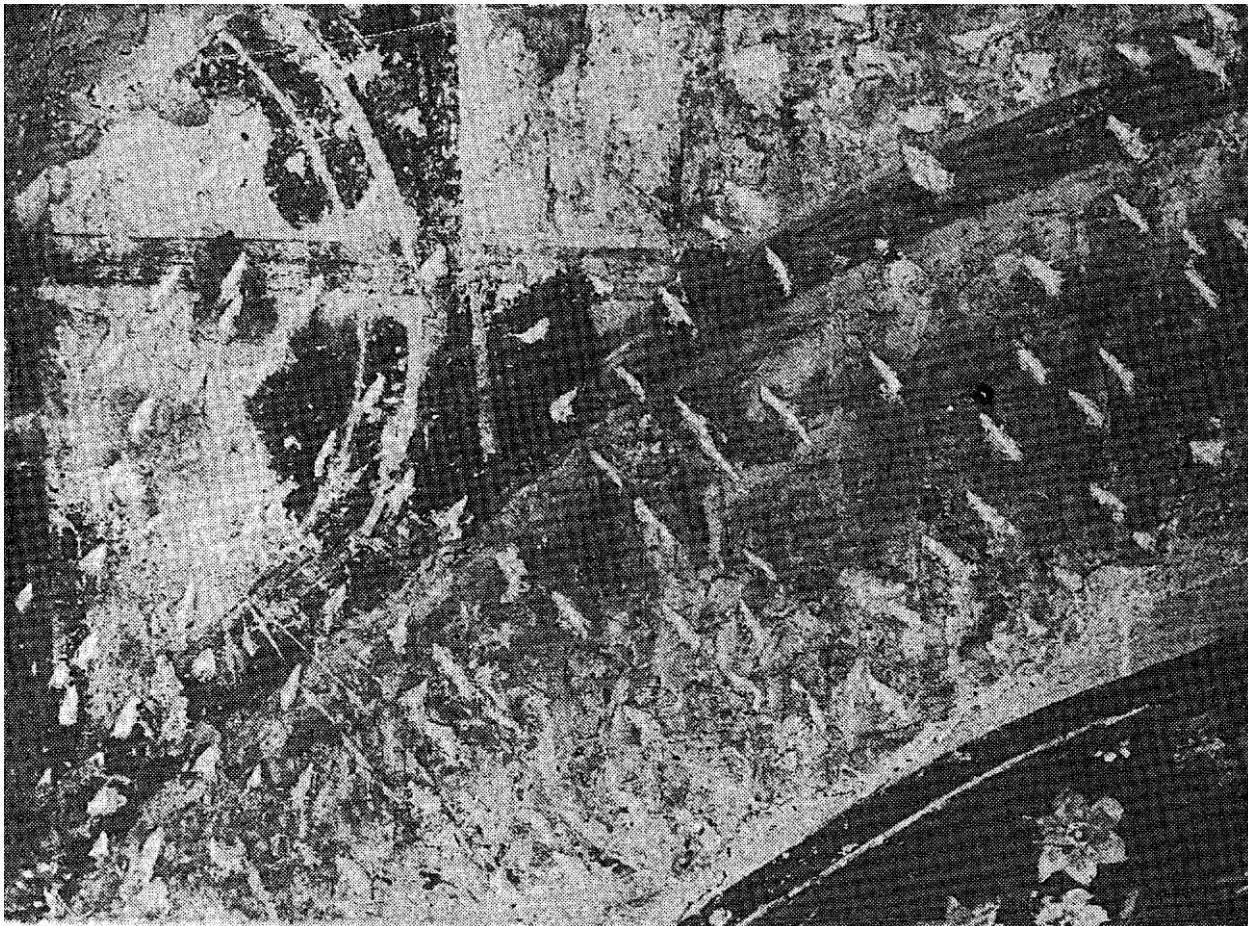
Сл. 3. Источни ѕид припрате, детаљ представе св. столника, 1418.

Fig. 3. Mur oriental du narthex, saint stylite, détail, 1418.



Сл. 4. Источни зид припрате, детаљ из менолога, 1418.

Fig. 4. Mur oriental du narthex, ménologe, détail, 1418.



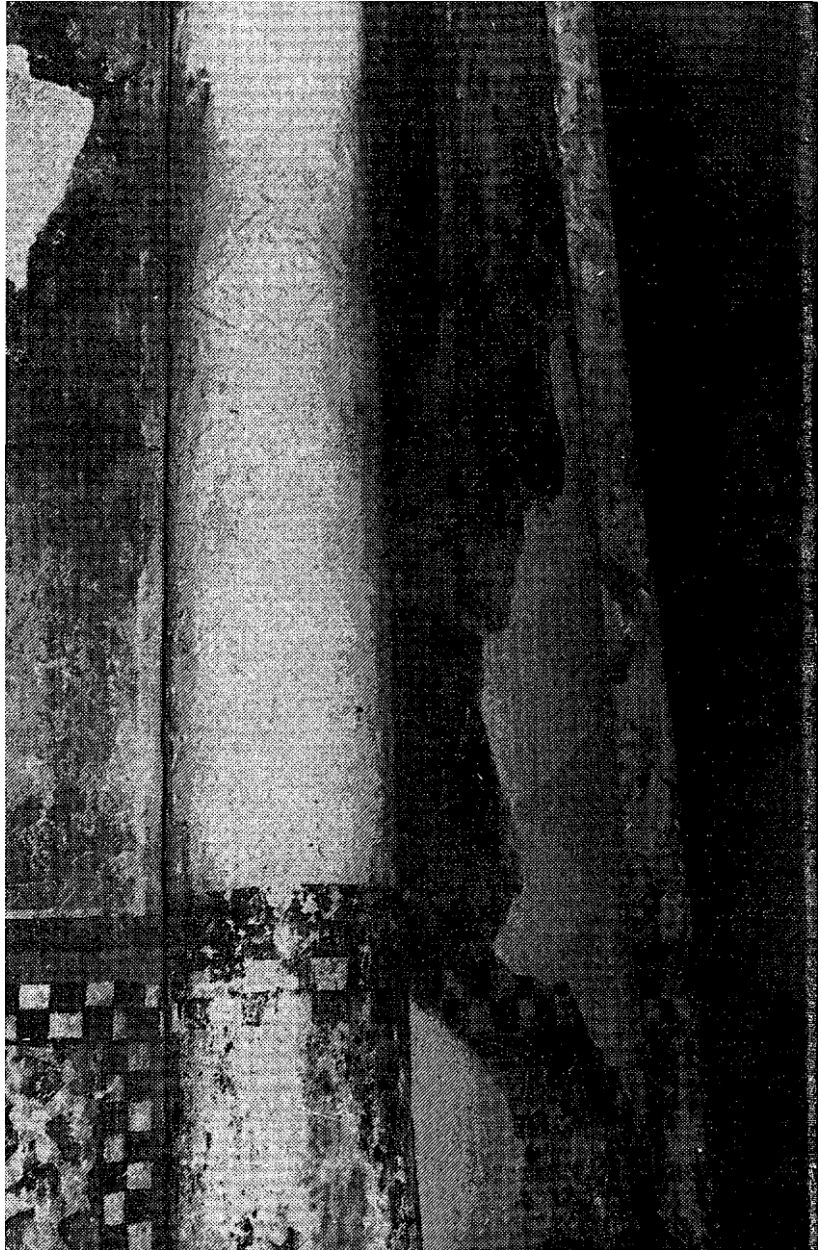
Сл. 5. Остаци штуко-декорације главног улаза у наос, 1418.

Fig. 5. Restes de la décoration en stuc au-dessus de l'entrée principale du naos, 1418.

малтерисана, и у лунети портала насликана нова фреска, а око њега поново један раскошан флорални орнамент. Тај слој фреско-украша из XVIII века делимично прелази преко окрњених ивица унутрашње линије лука првобитне штукo-декорације, те не можемо да одредимо његову изворну ширину. Запажамо још један занимљив детаљ првобитног живописа. То је сада само део хоризонталне азурне траке (у троуглу између фреске са представом точка и темена штукo-лука), на којој је био натпис крупним капиталним словима. Она су избрисана и виде се само њихови трагови у „негативу“ на азурној подлози, па чак и они толико оштећени да ниједно слово не распознајемо у целини.

По свом облику, начину извођења, колориту, штукотехником изведен украс око улаза у наосу цркве, и вероватно је дело истих мајстора, из истог времена. Завршивши сликање у наосу, они су осликавајући зидове припрате наставили украшавање целог храма. Сем украса око портала, у то нас уверавају делови, ма колико бледих, оригиналних фресака (на источном и јужном зиду, и споља у северном улазу), јер се они финим постављањем фигура и пиктуралном обрадом везују за живопис наоса.

Поставља се питање тема ових слика и циклуса којима су припадале. Иако није сачуван ниједан натпис на композицији, нити лик, сматрамо да су оне део циклуса сликаног календара менолога и то представљеног у више зона, у виду фриза, без подела вертикалним бордурама. Пошто, дакле, ниједна сигурна одредница није сачувана, у распознавању насликаних тема морамо да пођемо од тражења узајамних веза међу њима. Ако кренемо од најјасније слике (светог столпника) и, усагласивши с њом околне представе, пре свега ону с јужне стране (фигура поред великог земљаног суда) као слику неког обретења (што је, на жалост, због оштећења посуде тешко доказати), налазимо између те две слике везу каква је успостављена у менологу Грачанице, где су 24. и 25. мај, као дани прослављања светог столпника Симеона Дивногорца и трећег обретења главе св. Јована Крститеља, представљени са две слике.<sup>14</sup> Симеон Столпник, допојасно насликан на ступу, обележава 24. мај, а 25. мај слика обретења на којој две монашке фигуре стоје иза великог земљаног суда, а једна од њих држи, на патени, главу св. Јована Крститеља. Средњовековна византијска уметност представља три обретења главе св. Јована Крститеља. Она се одвијају, према *Ерминији*, на различитим местима и у њима учествују разне личности.<sup>15</sup> У ликовним представама, међутим, врло често долази до мешања елемената из сва три обретења.<sup>16</sup> Тако је на овој грачаничкој насликан велики зем-



Сл. 6. Остаци штукo-декорације на колонетама уз северозападни стубац

Fig. 6. Restes de la décoration en stuc sur les colonnettes flquant le pilier nord-ouest.

љани суд, из којег је очигледно извађена реликвија глава св. Јована а то би, по правилу, требало да буде насликан мањи златан или сребрен сасуд. Зато сматрамо да је велики земљани суд, делимично видљив на фрагменту фреске у манасијској припрати, можда био насликан у истом оквиру представљања трећег обретења главе св. Јована Крститеља као сећање (25. маја) на тај догађај. Успомена на два прва обретења главе св. Јована Крститеља прославља се, иначе, службама за 24. фебруар, а у менолозима се сликају заједно, илуструјући тај дан црквене године.

Ако смо, уз све оградe, претпоставили да су у Манасији насликани св. столпник Симеон и треће обретење главе св. Јована, што се прослављају у месецу мају, онда и слику непознатог архијереја са личностима око трпезе, треба да потражимо у илустрацијама календара за исти месец. Ова слика пре личи на неку илустрацију из житија светитеља него на представу *dies natalis*, односно, поновног рађања за Христа кроз вољно одабрану мученичку смрт светитеља.<sup>17</sup> Има примера, у неколико рукописних илуминираних менолога, да се, поред смрти, сликају и неке сцене из житија светитеља.<sup>18</sup> Уколико је и у Манасији направљен такав избор (да се одређени дан представи сценом из житија угледног архијереја), онда треба да видимо која се личност тог ранга у мају слави и слика у менолозима. У тематском смислу, индикативно је представљање 9. маја сликом преноса моштију св. Николе у зидном календару цркве Св. Николе у Пелинову.<sup>19</sup> Ако је и у Манасији за приказивање 9. маја био изабран св. Никола, чувени архиепископ малоазијског града Мире, онда би се могло претпоставити да је иконограф извршио супституцију и уместо преноса моштију св. Николе из града Мире у Бари, насликао једно од чуда која је извео чувени светац. А житија о св. Николи наглашавају да су се у време преношења његових моштију дешавала разна чуда.<sup>20</sup>

Исто тако не може се одредити којој је композицији припадао насликани точак. Као справа за мучење, точак је најчешће сликан у страдању св. Георгија, једног од најпоштованијих светитеља хришћанског света, али је то исто инструмент страдања и других светитеља, па су, на пример, поред точка на коме су мучени, сликани и свети Макавеји.<sup>21</sup> Зато ова слика остаје само одредница да је ту било представљено страдање непознатог светитеља на точку.

Сви, дакле, једва видљиви остаци фресака првог слоја сликарства на источном зиду припрате у Манасији, и без сачуваних натписа, омогућују само да се назначе могуће теме сцена, у циклусу који је, чини нам се, неоспорно био, менолог. Његови литерарни извори, иконографски узор и стилске карактеристике остају нам непознати, као год и то на којим је све зидним површинама у припрати био развијен.

Исто толико је тешко дефинисање фреске преостале на јужном зиду, десно од јужних врата припрате, јер је, осим физичких оштећења, у пожару уништен бојени слој. На основу обриса појединих облика сматрамо да је у питању био леви део представе једног васељенског сабора. Централна личност (владар) седи на престолу са високим наслоном, у десној руци испред груди држи крст, а у левој свитак. Глава му је оштећена, назире се само

је калупе за штуко радио сам сликар [...] Штуко се изводи на два начина набацивањем свеже штуко масе на подлогу и директним моделовањем, или, ливењем штуко масе у одређене калупе" . . .

Захваљујем се срдечно колеги Сикимићу који ми је дозволио да се користим његовим необјављеним радом.

<sup>14</sup> П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 299, цртеж 29, сл. 135; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд 1988, 104.

<sup>15</sup> Denys de Fourny, *Manuel d'icongraphie chrétienne*, ed. A. Papadopoulos-Kerameus, St.- Pétersbourg, 1909, 177—178; Н. Бркић, *Технологија сликарства, вајарства и иконографија*, Београд 1984, 257.

<sup>16</sup> О иконографији обретења главе св. Јована Претече написао је студију: Ch. Walter, *The Inventio of John the Baptist's Head in the Wall-calendar at Gračanica. Its Place in Byzantine Iconographical Tradition*, Зборник за ликовне уметности 16 (Н. Сад 1980) 71—83. И сам сматра да је историја проналажења Јованових реликвија доста нејасна и збркана (цитира исти став, преузет од: Du Cange, *Traité historique de la tête de S. Jean Baptiste*, Paris 1665, у коме се каже да је прича о проналажењу главе Св. Јована тако нејасна да је то једно од најтежих питања из црквене историје). На примеру представе трећег обретења у *Менологу* Грачанице, К. Валтер указује да се ту појављују елементи из првог и другог обретења — монашка одећа учесника је реминисценција на прво обретење, а велика земљана посуда је карактеристична за друго обретење; О сва три обретења насликана на икони из Јавре пише: М. Chatzidakis, *Une icone avec trois inventions de la tête*, CA 36, 85—97; у тексту о Московском менологу питања обретења

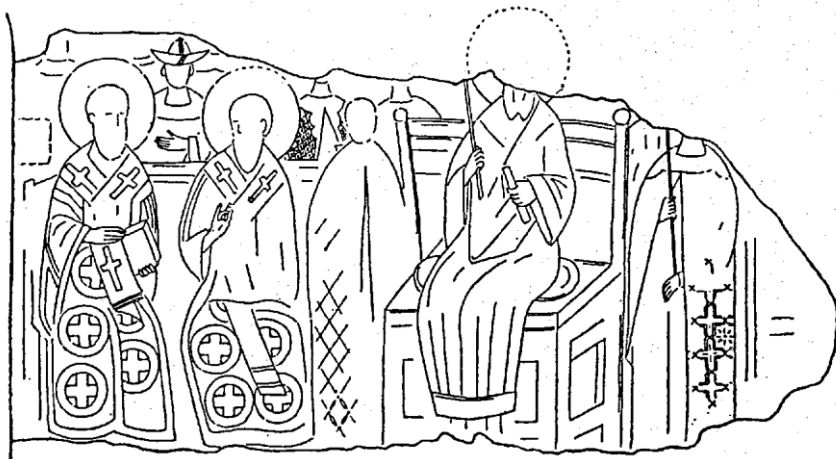
разматра и: С. Дер Нерсесјан, *Московский менологий, Византия, Южные Славяне и Древняя Рус; Западная Европа, Сборник статей в чест В. Н. Лазарева*, Москва 1973, 94—111. Многе недоследности и одступања од препорука из Ерминије у приказивању три проналажења главе св. Јована анализира А. Нитић у дипломском раду *Циклус светог Јована Претече у српском средњовековном сликарству*, одбрањеном 1990. године на Катедри за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Колегиници Нитић се најтоплије захваљујем што ми је омогућила да користим њен рад.

<sup>17</sup> Мијовић, *Менолог*, 216.

<sup>18</sup> Исто, 217/218.

<sup>19</sup> Иако је реч о поствизантијским фрескама (1717—1718), сматра се да оне следе старије узор (Мијовић, *Менолог*, 28—30, 387).

<sup>20</sup> Једина сцена из циклуса о св. Николи где се он слика са личностима окупљеним око трпезе јесте илустрација његовог чуда кад из ропства (од Арабљана са Крита) враћа дечака Василија родитељима, који окупљени око трпезе славе празник овог светитеља. Да ли су и манасијски иконографи, под утиском близине Турака, изабрали ову тему уместо преноса моштију св. Николе, остаје у домену спекулације, будући да се на избледелом и оштећеном живопису не може више ништа ишчитати. Литература о животу и чудима св. Николе је веома обимна; основне студије: G. Anrich, *H agios Nikolaos-Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche*, Band I, Leipzig—Berlin 1913, Band II, 1917, II, 402-403; N. Patterson Ševcenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, 66; иконографију ове теме детаљно разматра Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћ*, Зборник за ликовне уметности 4 (Н. Сад 1968) 143—146.



Сл. 7. Јужни зид припрате, део композиције васељенског сабора (цртеж Б. Живковића), 1418.

Fig. 7. Mur méridional du narthex, fragment de la représentation du Concile oecuménique (dessin de B. Živković), 1418.

доњи део дугачке браде, а од одеће дивитисион и лорос. Са страна, чувају га гардисти, а дворјани стоје иза престола и клупе, лево од владара, на којој седе два црквена оца. Назиру се ликови црквених великодостојника, са дугачким брадама, а од одеће сакоси са крстовима у плавим круговима (још понегде искривачавог азура) и омофори. Великодостојник до владара благосиља десном руком, а у левој држи књигу, док други држи књигу обема рукама. Десни део композиције је уништен, али, захваљујући устаљеној иконографији и симетричности у приказивању васељенских сабора, може се претпоставити да су и на десној страни била представљена два црквена оца. Међутим, сам део слике не пружа довољно елемената да се одреди који је од седам црквених сабора ту био заступљен. Остаје, такође, и питање да ли су сви сабори и на којим зидним површинама нартекса били распоређени, као и њихов однос према сликама из циклуса календара (сл. 7). Мада се друге појединости не виде, ипак можемо да учимо велике иконографске сличности са представом Петог васељенског сабора на западном зиду припрате у Љубостињи, где исто тако у средишту композиције седе византијски император, а лево и десно, на клупама поред престола, по два црквена оца.<sup>22</sup> Чак су и крстови на њиховим сакосима једнако опточени круговима. Императора у Љубостињи прате богато одевени дворјани и гардисти, што се у Манасији не може сада видети.

И колико су нам бледи остаци фресака на источном и јужном зиду омогућили да назначимо постојање циклуса менолога и васељенских сабора у првобитном сликарству припрате, утолико је лакше када говоримо о трећој преосталој композицији. На њој се, бар, могу препознати личности. У лунети над северним улазом у припрату насликаки су Богородица с Христом и два анђела, који им се приклањају са страна. Допојасно представљена Богородица (типа Одигитрије), елегантним покретом десне руке указује на дете, малог Христа, којег држи на левој руци у наручју. Христос, фронтално окренут ка гледаоцу благосиља десном руком, а у левој држи свитак. Богородица је одевена у азурну хаљину и пурпурни мафориј, обрубљен око главе златном траком. Христова одећа је сли-кана светлим тоновима окера и златом. Злат-

ним листићима били су обложени и њихови ореоли, и на дневном светлу још више их је истицало светлуцање азура са позадине фреске. Доња трећина позађа била је светло зелена. На одећи анђела, што се, допојасно представљени, покривених руку приклањају Богородици и Христу, наслућују се бојени односи црвене, зелене, плаве (сл. 8).<sup>23</sup> На жалост, само гдегде и понекад, под одређеним угловима светлости, заискри оно мало преосталог злата на ореолима и Христовој одећи, и небеског плаветнила азура у позадини слике, па се, на тренутак, ова фреска наслутује у првобитној лепоти. Насликана споља, била је, од настанка, изложена деловању и атмосфере и намерника. Оштећења су на њој велика. Сем великих пукотина, од лица и руку светих ликова остали су само обриси, а њихова ископана средина попуњена је пломбама конзерваторских поправки. Златни листићи су отпали, а остале (негдашње им подлоге) потамнеле окерне површине, као што су потамнели и црвени, зелени, и азурни тонови. Но, и поред тога што је колорит изгубио свој суштински квалитет, сјај и живост, и што је композиција физички оштећена, ипак се у елеганцији покрета представљених ликова, у линијама које се сливају око форми, одне-гованим облицима и истанчаним пропорцијама, препознаје на овој слици, као аутор, један од сјајних сликара фресака из наоса цркве. Да је бар једно лице у овој лунети сачувано, можда бисмо препознали и одређеног мајстора. Ниједна, међутим, представа Богородице с дететом у наручју није сачувана у наосу. Зато ће стилске сродности које у наосу тражимо за ликове из лунете северног портала припрате бити могуће назначити само у појединостима.

Мали Христос је два пута насликан у наосу: у визији св. Петра Александријског и у сцени Христос у храму. То је теже за поређење какво тражимо, будући да су, како запажа В. Ј. Ђурић, „оба ресавска лика из-међу себе врло различита, јер су дела двојице сликара изразитих индивидуалних уметничких особина“.<sup>24</sup> Преостаје нам могућност формалног поређења представа Христа из лунете са овима у наосу. У сцени са св. Петром Александријским, Христос је представљен као дечак кратке косе како стоји и, окренут удесно у полупрофилу, благосиља дес-



ном руком, савијеном у лакту и окренутом упоље.<sup>25</sup> Опуштеном левом руком придржава, уз леви бок, крај огртача. У другој композицији, мали Христос седи у храму, фронтално окренут ка гледаоцу, десном руком, савијеном испред груди благосиља, док левом, спуштеном на крилу, држи свитак. Насликан је као дечак, бујне косе која се у коврцама завршава испод ушију.<sup>26</sup> Од Христовог лица у лунети северног портала припрате виде се само контура левог образа, део браде и врат. Судаћи по овом фрагменту, могло би се рећи да је представи сроднија она слика Христа у композицији визије св. Петра Александријског, и то по сличности у обликовању главе, врата и рамена, положају руке и шаке у гесту благосиљања, и по томе што је на исти начин насликана кратка коса малог Христа. Мало је, такође, сачуваних представа Бого-родице на фрескама у наосу, а од оних у знаку обраћања или указивања на Христа налазимо само једну, и то у сцени *Недремано око*, у лунети над улазом у западном зиду наоса, где Богородица, стојећи окренута удесно, у полупрофилу, молитвено придигнутих руку указује на уснулог Христа. Иако су ставови обеју фигура Богородице, као и њихове величине, различити, на обема сликама пажњу привлачи елеганција покрета руке у гесту обраћања, односно указивања на дете Спаситеља и отменост у држању тела Богородице.

Допојасно насликаним анђелима, дуге коврцаве косе, која им се спушта по врату, лица су потпуно уништена, па им се не могу наћи паралеле међу лепим сродницима по рангу у низу сцена у наосу.

Овим тумачењем остатака првобитних фресака у припрати можемо да проширимо тематику сликарства задужбине деспота Стефана Лазаревића, за коју се и до сада у науци сматрало да због величине цркве „има тематски најбогатије сликарство у моравској школи... Све што је раније било програмски одређено, али је због малог простора скраћивано на најнеопходније представе, у Ресави је развијено, проширено, увеличано“.<sup>27</sup>

Ако, због уништености огромних површина живописа, измиче спознаја о његовој целокупној идејности, остаје могућност да се, на основу постојања циклуса менолога и васељенских сабора, сликарство припрате стави у одређени однос са оним у наосу Манасије. Ресавски иконографи су, без сумње, поштовали већ устаљени византијски „топографски симболизам“, односно кроз поштовање хијерархије простора у храму унели су у њега и одговарајуће теме, које су, опет, биле усаглашене са литургијским обредима. Ови даровити ствараоци и њихов изузетно образовани наручилац, какав је деспот Стефан био, замислили су и остварили јединство распореда и садржаја у сликарству наоса и нар-

текса. Можда и сликани менолог иде у прилог претпоставци да је деспот одредио припрату као место свога гроба, што ће, међутим, тек археолошка истраживања коначно моћи да потврде. Јер, упоредо са одвијањем обреда опела и помена у припраатама се и сликају теме смрти распеће, страшн суд, менолог.<sup>28</sup> А да је српска средина била нарочито заинтересована за ову тему, сликану кроз менологе, показује и њихов сачувани број.<sup>29</sup> Текстуална подлога за приказивање хришћанског календара са 365 мањих слика, налази се у синаксарима (месецословима), где се излаже богослужење током свих дана црквене године, са житијима светитеља распоређеним према редоследу дана и месеци у години.<sup>30</sup> Међутим, циљ сликања менолога није био искључиво изазивање осећања страха код гледалаца, већ и преношење поуке. Јер, како каже П. Мијовић, наш најбољи зналац ове теме, „сцене мученичке смрти у којима је мученик представљен како мирно, не само без отпора него и са извесном ра-

<sup>21</sup> Мијовић, *Менолог*, 238.

<sup>22</sup> С. Ђурић, *Љубостиња*, Београд 1985, сматра да је сликарство у припрати Љубостиње настало пре 1403. године, а о иконографији васељенских сабора пише на стр. 88—90, сл. 107, цртеж 1.

<sup>23</sup> Покривене руке су знак поштовања које се изражава према владару и божанству. Сматра се да је овај мотив византијско сликарство преузело из уметности античког света, а да му је далеко порекло у персијској уметности: Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 114, нап. 176 (говори о мотиву апостола, који у причешћу покривених руку, прилазе Христу); L. Bréhier, *Les institutions de l'Empire byzantin*, Paris 1970, 61 (о указивању поштовања византијском цару покривањем руку крајем огртача), 147.

<sup>24</sup> В. Ј. Ђурић, *Фреске црквице св. Бесребреника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа*, Зборник радова Византолошког института, књ. 7 (1961) 132.

<sup>25</sup> Снимак доноси В. Ј. Ђурић, *Ресавија*, 29.

<sup>26</sup> Исто, 13.

<sup>27</sup> В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 100.

<sup>28</sup> О темама и симболици сликарства у припраатама пише Г. Бабић, *Иконографски програм живописа у припраатама црква краља Милутина, Византијска уметност почетком XIV века*, Научни скуп у Грачаници, Београд 1978, 105—125; о архитектонским облицима припрате на црквама Кипра и литургијским обредима према типичу: А. Parageorgiou, *The Narthex of the Churches of the Middle Byzantine Period in Cyprus*, *Hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles 1982, 437—448; о утицају реформи спроведених у српској цркви под утицајем светогораца у време краља Милутина, на тематику сликарства у припраатама: Б. Тодић, *Грачаница, Сликарство*, Београд 1988, 125.

<sup>29</sup> Б. Тодић, *нав. дело*, 125.

<sup>30</sup> Б. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1974, 296, 321; усаглашеност слика из *Менолога* са Никодимовим типиком уочена је у Грачаници; као што се види, то сликарима није био једини извор тема (Б. Тодић, *Грачаница*, 126; Мијовић, *Менолог*, 44—45).

дошћу, прима смрт, односно очекује да буде посечен мачем, бачен с каменом о врату у воду, гурнут у арену међу дивље звери [...] нису ништа друго него тријумфи, смрт која је поново рађање за други живот".<sup>31</sup> Како хришћанска догма проповеда да награда очекује праведнике на оном свету због страдања на овоме, а грех може да се искупи кроз жртву и тако стекне право за боравак у рајском насељу, то се кроз циклус слика из менолога улива нада верницима да их у царству небеском очекује награда за њихово страдање на земљи, као што је следовало мученицима због изабране жртве за праву веру.

Идеји жртвовања ради спасења, израженој кроз сликани менолог, комплементарна је идеја о обавези поштовања праве вере, изражена сликама васељенских сабора у припрати Манасије. Јер, „на свим васељенским саборима утврђивана су правила хришћанства, којих се свако морао придржавати“<sup>32</sup>, а слике сабора су поука верницима и упозорење на право-верје. За истинску хришћанску веру, утврђену васељенским саборима, жртвовали су се многи мученици васколиког хришћанског света.

Циклус васељенских сабора, први пут у Србији, сликан је у припрати Сопођана.<sup>33</sup> Мада се сматра да је тема васељенских сабора била омиљена у епископским и архиепископским црквама, дакле у катедралама где су се црквене власти нарочито бринуле о одржавању правоверства<sup>34</sup>, ова се тема, са продором теолошког енциклопедизма, наметнула и била шире прихваћена у српским земљама од средине XIV века, па је налазимо у Дечанима, који нису били саборна црква<sup>35</sup>, као што нису биле ни Љубостиња ни Манасија.

Уколико претпоставимо да је сликар *Сила-ска св. Духа на апостоле* поновио у лунети главног улаза у наос (1735) исту тему, заједничка симболика са темом сабора могла је да буде разлог за сликање првобитних Духо-ва у нартексу Ресаве. Наиме, благодат св. Духа се, преко пламених језика, излила на апостоле, преневши им моћ да на језицима које до тада нису познавали покрштавају народе широм васељене. Исто тако „Благодат Св. Духа испослана је и на учеснике васељенских сабора, свете оце. Била им је потребна, јер су утврђивали законе цркве [...] они, заједно са сликом Силаска Св. Духа на апостоле, сведоче о апостолском прејемству и непрекинутом трајању Христове цркве. Чврстина и чистота вере преносиле су се од Христовог налога апостолима, преко учвршћивања догмата на васељенским саборима, до њиховог укоренења међу Србима за време првих Немањића.“<sup>36</sup> На основу оваквог размишљања чини нам се да можемо да следимо макар један део идеја исказаних сликама на зидовима припрате. Христос је наложио апо-

столима, пославши им дарове Светог Духа, да наставе његово учење, а црквени оци су га на васељенским саборима потврдили, учврстивши чистоту вере и цркве што почива на жртви мученика.<sup>37</sup> Остаће и надаље наше питање шта је деспот Стефан још дао да се наслика у нартексу његове задужбине, будући да је своју идеју о владарству исказао у наосу на ктиторском портрету<sup>38</sup>, и као последње, питање могућности успостављања релативне хронологије градње храма и припрате и њиховог осликовања фрескама.

О томе у науци још трају расправе. Недоумице у њиховом разрешавању изазива, углавном, слика модела храма што га ктитор, деспот Стефан, приноси светој Тројици на ктиторском портрету. На тој слици храм је приказан без припрате, што је истраживаче наводило на закључак да је она дозидана нак-кадно, чак после осликовања наоса.<sup>39</sup> Двоумљење, такође, изазива, сем недостатка припрате на слици модела храма, и изглед западне фасаде на њему. Постоје, заправо, на тој насликаној западној фасади модела два елемента (архитектонска) која се међусобно искључују: насликана розета не постоји у изведеном, реалном објекту, дакле садашњој цркви, а северна врата између нартекса и наоса, која постоје у споменику, нису насликана на моделу храма.

Несумњива је чињеница да је северни улаз између припрате и наоса постојао и пре сликања портрета деспота Стефана са моделом храма, јер су и ктиторска композиција и фреске око улаза изведене на истом слоју малтера. Дакле, иако је улаз постојао видљив био и споља сликар га је на представи цркве изоставио. Други загонетни елемент, розета насликана на западној фасади модела, данас не постоји и изгледа да је на томе месту никада није ни било. У досадашњим конзерваторским радовима нису јој нађени трагови на западном зиду наоса.<sup>40</sup> Постоји, уосталом, још један доказ да розета није била изведена у тренутку сликања цркве: на композицији *Успења Богородице* на западном зиду наоса је бордуrom у фреско-техници био уоквирен правоугаони, а не кружни прозорски отвор који би пратио облик розете, с обзиром да је према приказу на ктиторској слици требало да она буде на томе месту.

Уносећи елемент који на грађевини није постојао, а изостављајући један постојећи, сликар је, вероватно, следео неки предложак, можда макету пројектованог храма, чији је изглед у току извођења био измењен. Због тога се приказаном моделу храма мора одрећи пуна веродостојност слика јесте била реалистична, али само једним делом, изгледа, до западног зида наоса. Јер, унутрашњост припрате у Манасији је, види се, била осмишљена у јединству са наосом и украс до-



Сл. 8. Лунета над северним улазом у припрату, фреска Богородице с Христом и анђелима, 1418 (снимљено 1959, из документације Републичког завода за заштиту споменика културе)

Fig. 8. Lunette surmontant l'entrée septentrionale du narthex, la Vierge à l'Enfant, entourée d'anges, 1418 (vue prise en 1959; photo appartenant à l'Institut pour la protection des monuments culturels de la République de Serbie)

била у исто време, и то антажовањем једне скупине мајстора.

Цео посао је био завршен до освећења храма, 1418. године. Грандиозан подухват подизања цркве (започет 1406) деспот Стефан је изводио упоредо са градњом монументалног утврђења, трпезарије, конака. Послови иа изградњи и украшавању цркве трајали су дуго, вероватно бивали успорени, и можда на тренутак прекинути, у самом почетку, када се одлучило да се дода припрата. Да је то накнадно одлучено види се у спајању темеља, али је грађење, потом, текло истим слогом на целом објекту. Не знамо када је завршен грађевински део посла на цркви и на припрати, но за нас је битна чињеница да је припрата у време живописања наоса већ постојала, и започевши сликање у куполи, сликари га настављају у наосу, нартексу, све до лунете северног портала припрате.

Није познато колико је првобитног сликарства у нартексу дочекало велико разарање изазвано експлозијом барута у XVIII веку. Обновљена припрата је освећена 2. октобра 1735. То је записано на две плоче, постављене високо на западној фасади припрате.<sup>42</sup>

За ту су прилику, вероватно, насликане и две фреске: *Силазак св. Духа на апостоле* улунети главног улаза у наос, и *Богородица с Христом*, лунети над северним улазом у

наос. Вероватно да сем ове две фреске ништа више у припрати није било насликано у об-

<sup>31</sup> Мијовић, *Менолог*, 209.

<sup>32</sup> В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 44. О васељенским саборима најпотпуније у студији: Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970.

<sup>33</sup> С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 66.

<sup>34</sup> В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 43; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 121—122.

<sup>35</sup> В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 44.

<sup>36</sup> В. Ј. Ђурић у: В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Ко-раћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 190.

<sup>37</sup> Б. Тодић, *Грчаница*, 125, нап. 333.

<sup>38</sup> В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 100, сл. 113.

<sup>39</sup> О проблему модела храма насликаног на ктиторском портрету у Манасији доста се расправљало на Симпозијуму одржаном у Ресави 1968. године. Најпотпуније су расправе Ђ. Бошковић, *Неколико опсервација о Манасији*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 263—267, где је наведена ранија литература о овој проблематици; А. Стојаковић, *Ктиторски модел Ресаве*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 269—274.

<sup>40</sup> С. Ненадовић, *Конзерваторска документација*, 73.

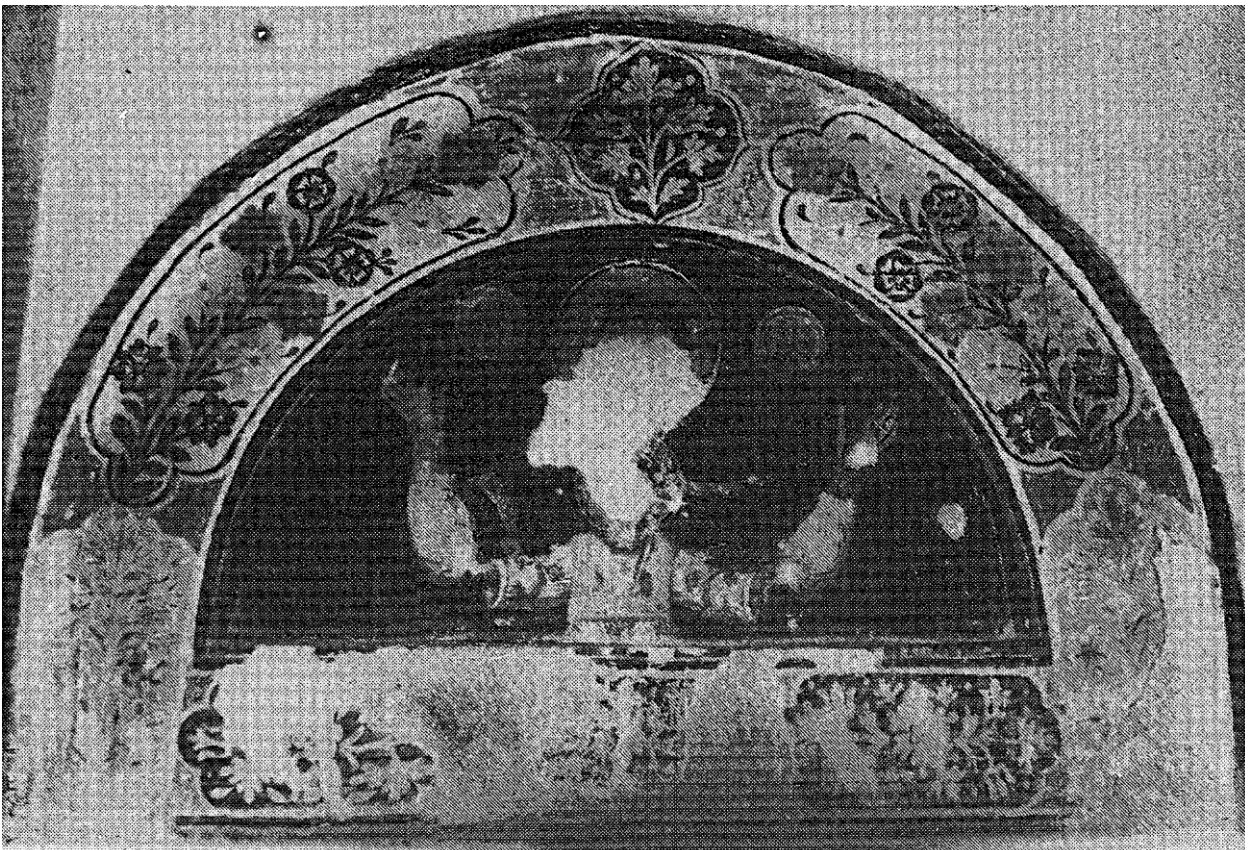
<sup>41</sup> А. Стојаковић, *нав. дело*, 269, прихвата став да „реализам ресавског модела има размере које му дају вредност документа“.

<sup>42</sup> С. Станојевић, Л. Мирковић, Ђ. Бошковић, *нав. дело*, 5; С. Ненадовић, *нав. дело*, 71; С. Томић, Р. Николић, *нав. дело* 33.



Сл. 9. Лунета над главним улазом у наос, Силазак св. Духа на апостоле, 1735.

Fig. 9. Lunette surmontant l'entrée principale du naos, Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres, 1735.



Сл. 10. Лунета над северним улазом у наос, Богородица с Христом, 1735.

Fig. 10. Lunette surmontant l'entrée septentrionale du naos, La Vierge à l'Enfant, 1735.

новама у XVIII и XIX веку, јер би се од тог сликарства нешто и сачувало, а већи сликарски подухват био би негде забележен. Овако, само скромно осликавање два улаза из припрате у наос није завредило пажњу савременика, те је и остало незабележено. *Силазак св. Духа на апостоле (Баштаствне стго Духа)* са својом полукружном композицијом, добро је уклопљен у полукруг лунете. Апостоли седе на полукружној клупи са наслоном, док им се на главе спуштају пламени језичци, као благодат св. Духа, којом су били припремљени за своју велику мисију покрштавања различитих народа. Персонификација Космоса, која заузима полукружни сегмент у средини доњег дела слике, је оштећена. По остатку круне види се да је Космос био насликан као владар, и држао је, на раширеном платну, свитке исписане језицима на којима су апостоли тумачили хришћанску догму народима. Сегмент је одвојен орнаменталном траком стилизованог акантовог лишћа. Из темена полукруга слике, из сегмента неба, шире се светлосни зраци ка апостолима.

Сликар Духова користи изненађујуће чисте боје: зелену, жуту, плаву, црвену. Постигне наглашену пластичност лица, руку, стопала, супротстављањем зелене у сенкама и жутих тонова окера на истакнутим површинама облика. Моделовање се при крајевима завршава дебљим цртежом и постиже уверљивост чврсте и пуне форме. Фигуре су добро пропорционисане, а хитони и химатиони логично прате облике и покрете тела. При том, сликајући драперију он разлаже тонски сваку бојену површину, стварајући утисак волумена. У целини гледано, реч је о сликару високих уметничких способности, какве се у Србији у првој половини XVIII века ретко срећу.

Он је насликао у лунети северног улаза у наос допојасни лик Богородице раширених руку, у ставу Оранте, са попреем Христа на грудима. Представе су знатно оштећене. За инкарнате су коришћени исти светли тонови зелене и окера. Христова одећа је бело-зелена, а Богородичин мафориј бордо са златним ресама и порубима. На сивим медаљонима, у висини Богородичине главе, избрисана је сигнатура.

Једнако раскошан орнаменат уоквирује и главни и северни улаз. Око лунете главног портала он тече, на плавој подлози, у виду лозице раскошног цвећа, све до полукруга првобитног штуко-украса из XV века. На надвратнику је орнамент раздвојен у оквиру барокних вињета, а исти облик је поновљен на украсу око северног портала.

Тражећи аналогije за фреске из лунета ма-насијске припрате, препознали смо рукопис овог мајстора на фрескама које је насликао у олтарском простору цркве св. Николе у

манастиру Драчи код Крагујевца. Он је, заједно са другим сликарима једне успешне тај-фе, извео 1735. године веома занимљив живопис у Драчи<sup>43</sup>, а будући особен, његове фреске у олтару су се могле разлучити од рукописа других сарадника. Одатле, из Драче, он је лако могао да дође и исте године ослика две мање површине у нартексу Манасије. И као да пресликава ликове својих апостола из поворке стојећих фигура у *Причешићу*, у Драчи, на ликове седећих апостола у *Духовима* Манасије. Сваки од њих се лако препознаје на обема сликама.

Сликар из олтарског простора Драче, из-двојивши се квалитетом, наметнуо се истраживачима барокног сликарства, који су његово уметничко исходиште нашли у сликарским радионицама Битоља. Они су се у трећој деценији XVIII века развијали под утицајем најталентованијег сликара овог подручја, чувеног мајстора Давида из Селенице.<sup>44</sup>

Порекло уметника који је извео фреске у олтару Драче и у припрати Манасије потврђује и икона *Силаска св. Духа на апостоле* из цркве св. Димитрија у Битољу, која се данас чува у Музеју Скопља.<sup>45</sup> Представа у лунети портала ресавске припрате у целисти понавља њену иконографску схему: апостоли су једнако распоређени, у полукругу, на дрвеној клупи и у подударном су међусобном односу, на исти начин држе јеванђеља и свитке, а стопала су им истоветно постављена преко сликане орнаментике која одваја поље са представом Космоса.

Овог талентованог сликара, касних реми-нисценција на византијско сликарство стила Палеолога из почетка XIV века, видимо као ученика који у битолским атељеима стиче вештину, а потом као ствараоца у Србији у Драчи и Манасији. Вероватно ће његово кретање моћи да се открије и на другим странама Балкана, где су радили сликари из веома покретљивих дружина XVIII века. Његово је дело било најбоље у свом времену у Србији, као што су најбољи били и сликари ангажовани да осликају Манасију деспотовог доба.

<sup>43</sup> Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791—1848*, Београд 1986, 187; где је ранија литература о манастиру Драчи; Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX—XVIII век*, Скопје 1983, 122, запажа ту нит угледања сликара из манастира Драче, као и других из радионица Москопоља и Битоља, у првим деценијама XVIII века на сликарство Палеолога из око 1300. године.

<sup>44</sup> Ц. Грозданов, *нав. дело*, 122; Л. Шелмић, *Западноевропски барок и српско зидно сликарство 18. века*, Западноевропски барок и византијски свет, Научни скуп, Београд 1991, 191—198; В. Поповска-Коробар, *Иконе из XVIII века из цркве Св. Димитрија у Битољу*, Свеске Друштва историчара уметности СР Србије, 17 (Београд 1986) 89—98, где је старија литература о сликару Давиду из Селенице.

<sup>45</sup> В. Поповска-Коробар, *нав. дело*, сл. 6, датује икону од 1730. до 1739. године.

## Vestiges des fresques dans le narthex de Manassia

RADOJKA ZARIĆ

Dans le narthex de Manassia il ne reste plus que quelques fresques qui n'ont pas été étudiées jusqu'ici. L'auteur du présent texte les divise en deux ensembles datant de deux périodes différentes.

Le premier ensemble comprend des fragments de fresques très endommagés et difficiles à discerner: sur le mur oriental (au-dessus de l'entrée principale du naos), sur le mur méridional (à droite de la porte méridionale du narthex) et, sur le mur extérieur, dans la lunette surmontant l'entrée septentrionale du narthex. En se fondant sur l'analyse iconographique, l'auteur conclut que les vestiges des fresques décorant le mur oriental appartenaient au cycle de martyrs (ménologe), tandis que le fragment subsistant sur le mur méridional fait partie de la représentation d'un concile oecuménique. Dans la lunette, sur le mur extérieur nord, on aperçoit la Vierge à l'enfant (Vierge Hodighitrie). L'entrée principale du naos était rehaussée autrefois d'ornements en stuc, exécutés de la même manière que les quatre colonnettes entourant chacun des piliers du naos et décorant la base de la coupole. Ce sont précisément ces ornements et le style des fresques du narthex, analogue à celui des fresques du naos, qui engagent l'auteur à conclure que le naos et le narthex furent décorés par les mêmes peintres. Cette conclusion corrige en même temps l'interprétation généralement adoptée de la représentation du modèle de l'église de Manassia que le despote Etienne Lazarévitch tient dans le portrait du ktitor, peint dans le naos. En effet, étant donné que dans la représentation du modèle de l'église le narthex ne figure pas, on croyait que celui-ci avait été ajouté par la suite, même après la décoration du naos. Cependant, en considérant que les fresques du

narthex datent de la même époque que celles du naos et que le modèle de l'église figurant dans la composition du ktitor comporte, sur le mur occidental, une rosace qui ne fut jamais exécutée et que, par contre, le modèle ne comporte pas la porte septentrionale qui existe bel et bien, l'auteur pense que la représentation du modèle de l'église fut exécutée selon une maquette, qui, au cours des travaux de construction, fut modifiée. Voilà pourquoi la représentation du modèle de l'église figurant dans la composition de ktitor ne peut pas être considérée comme un témoignage véridique permettant de situer le narthex dans une époque postérieure. La construction et la décoration du naos aussi bien que celles du narthex furent donc achevées avant 1418, année où l'église fut consacrée.

Le second ensemble est constitué de fresques peintes dans la lunette de l'entrée principale du naos et dans celle de l'entrée septentrionale du naos. Elles furent exécutées probablement en 1735, année où le narthex fut rénové. Dans la lunette de l'entrée principale on discerne la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres et, dans la lunette septentrionale, la représentation de la Vierge à l'Enfant. En se fondant sur l'analyse du style et de l'iconographie de ces fresques, l'auteur considère qu'elles sont dues au peintre qui, avec ses assistants, décora, en 1735, l'église Saint-Nicolas de Dratcha, située à proximité de la ville de Kragouévatz. Sa peinture murale présente les caractéristiques des reminiscences tardives du style propre à la Renaissance des Paléologues, qui marqua le début du XIV<sup>e</sup> siècle. Il fut formé dans les ateliers de peinture de Bitolj, très évolués, et qui, au cours de la troisième décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, subissaient l'influence du peintre le plus doué de cette région, le célèbre David de Sélénica.