

Нови прилози проучавању ктиторске композиције у Раваници

БРАНИСЛАВ ЦВЕТКОВИЋ

За Павла

У српској средњовековној иконографији особено место заузимају ктиторски портрети у храму манастира Раванице (сл. 1). Ипак, досадашња проучавања нису понудила прихватљива тумачења њиховог необичног иконографског решења. С друге стране, конзерваторске анализе су непобитно утврдиле да јако испрана ктиторска композиција није део првобитног програма, већ да је досликана преко старијег фрескослоја. С обзиром на значај Раванице као кључног споменика из времена владавине кнеза Лазара (1371—1389), нова проучавања раваничких портрета имају пуни смисао. Намера нам је да у овом раду укажемо на неколико значајних ликовних извора, који су у старијој литератури остали по страни и да изнесемо нека нова запажања о пресликаним површинама западног зида у раваничком наосу.

Први проучаваоци раваничких портрета налазили



Сл. 1. Ктиторска композиција, Раваница с. 1390. г.

Fig. 1. Composition de ktitor, Ravanica, vers 1390

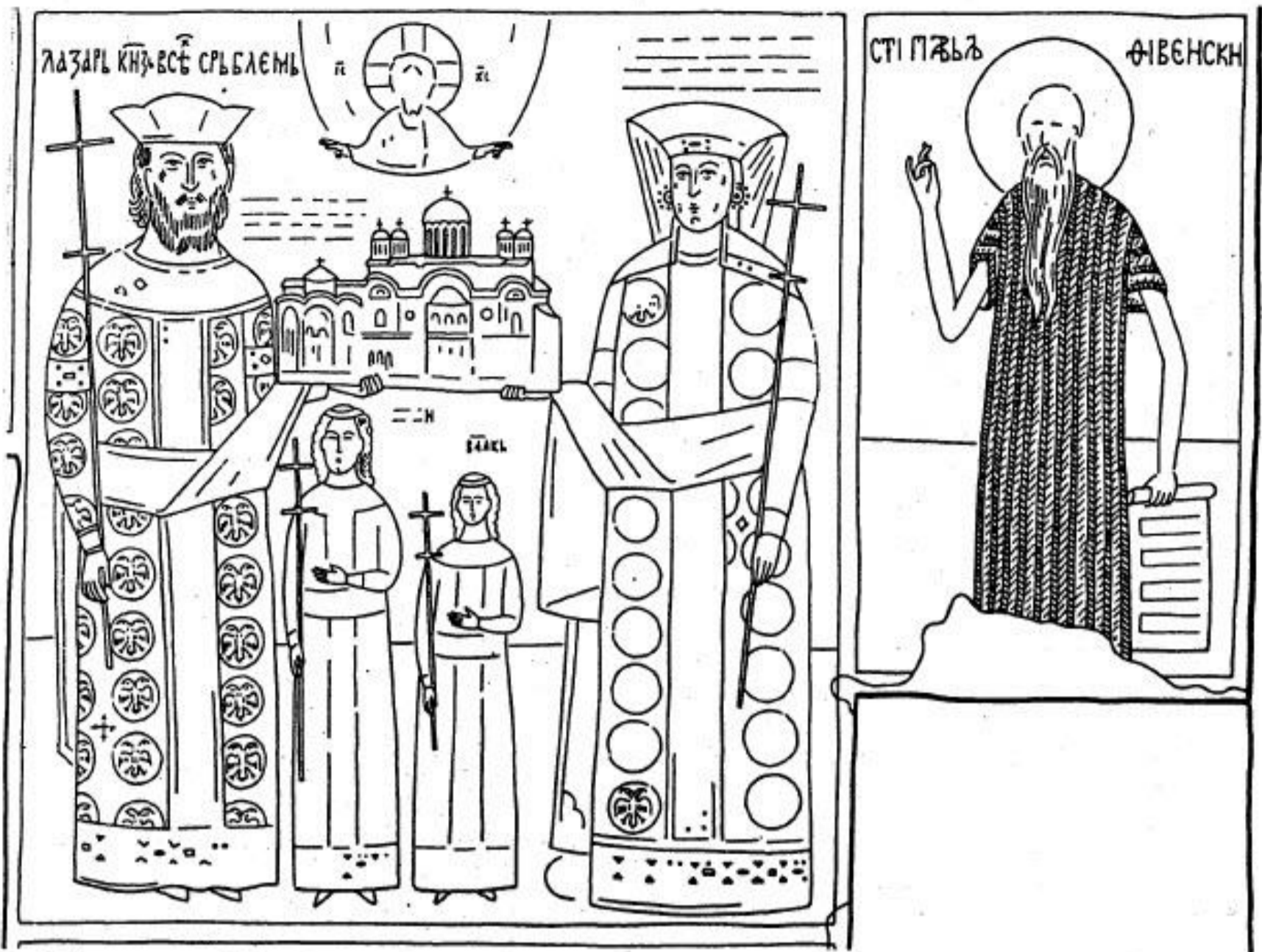
су се пред сложеним проблемом, који није било могуће решити на основу тадашњих знања и расположивих инструмената истраживања. У уверењу да портрети припадају првобитном живопису, сматрало се да је реч о типичној ктиторској композицији, која је по обичају сликана у завршној фази украшавања храма.¹ На основу оваквог, широко раширеног мишљења које није издржало каснију проверу, извођена су и сва потоња датовања. Као један од главних аргумената за датовање најчешће су коришћени ликови малолетних синова кнеза Лазара из ктиторске композиције.² На сличан начин, покушавајући да одреде хронологију раваничког комплекса, старији аутори су се неопрезно ослањали на приказ сликаног модела храма, где је раваничка приправа представљена заједно са наосом. Иако се знало да приправа није била грађена истовремено с црквом, раванички модел с ктиторске слике умногоме је искомпликовао не само проблематику кнежеве задужбине већ је допринео продубљивању старих недоумица о функцији приправе у старој српској архитектури.³

¹ В.Р. Петковић, *Раваница*, Београд 1922, 45; П. Поповић, *Западни зид цркве Раванице*, Прилози КИФ 5 (Београд

1925), 237-238; N. L. Okunev, *Портрети краљева-киторовъ въ сербској церковној живописи*, Byzantinoslavica II-1 (Prague 1930), 94; V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge II*, Belgrade 1934, 59—60; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 65, где је сасвим кратак опис; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 273; Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 62—63, с кратким описом, с тим што је на табли XLVI изнета претпоставка да су раванички портрети „вероватно из времена одмах после Косовске битке“. За добру репродукцију у боји cf. *Историја српског народа II*, Београд 1982, табла II.

² Ђ. Стричевић, *Хронологија раних споменика Моравске школе*, Старице н.с. V—VI (Београд 1956), 116, датовао је завршетак зидања Раванице према Болоњском препису Раваничке повеље у 1376/77. годину. Међутим, Ф. Баришић, *О повељама кнеза Лазара и патријарха Спиридона*, Зборник Филозофског факултета XIII (Београд 1974), 367—371, показао је да највише поверења заслужује Врднички препис, датовао у 1380/81. годину, на основу чега је окончање живописа у раваничком храму стављено у 1386/87. годину, cf. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 222 (са старијом литературом) и *Историја српског народа II*, 77.

³ О раваничком нартексу досад је најопширније писао Б. Вуловић, *Раваница. Њено место и њена улога у сакралној архитектури Поморавља*, Саопштења VII (Београд 1966), 33—38, 67—89. Такође cf. Ђ. Бошковић, *Проблеми српске средњовековне архитектуре. Питање нартекса и ексонартекса*, С. К. Гласник, 1. мај 1934, 47—52; V. Когаћ, *Les origines de l'architecture de l'Ecole de la Morava*, у Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 129—130; В. Коран, *Археолошка опажања о припрати кнеза Лазара у Хиландару*, Хиландареки зборник 4 (Београд 1978), 75—98; С. Мандић, *Стари раванички нартекс*, у *Манастир Раваница*. Споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 22—24; Р. Прокић, *Средњовековна архитектура петрушке области*, Крагујевац 1986, 36—41; Д. Радуловић, *Један занимљив покушај реставрације Лазареве приправе у манастиру Раваница*, Гласник ДКС 13 (Београд 1989), 78.



Сл. 2. Ктитори и св. Павле Тивејски, Раваница (црцјеж Б. Живковића)

Fig. 2. Les ktitors et saint Paul de Thèbes, Ravanica (dessin dû à Brana Živković)

Низ нерешених питања тако је условио да су ктиторски портрети у Раваници све донедавно посматрани у најужој хронолошкој и иконографској вези с осталим површинама раваничког живописа. Ипак, ваља напоменути, било је још тада уочено, а према траговима у северним вратима наоса, да је првобитни живопис у том делу храма у неко доба био пресликаван.⁴

Заблуда о портретима као делу првобитног програма пренета је и у новију литературу. Један од првих покушаја тумачења ктиторске композиције у овом светлу понудила је М. Ђоровић-Љубинковић, која је сматрала да је сам положај портрета у западном травеју сведочанство не само привржености кнеза Лазара мрнаштву (јер ликови светих монаха и пустиножитеља заузимају све површине травеја) већ и његових добрих односа с патријархом Јефремом.⁵ Корисна запажања о раваничким портретима изнета су потом у студијама Г. Бабић и владарским инсигнијама кнеза Лазара и рамаћким портретима. Мада је и ту датовање вршено према узрасту кнежевих синова с накнадно досликане композиције,⁶ изнета је вредна оцена да раванички портрети сажимају уједно ктиторску слику и симболичну владарску инвеституру.⁷ За нашу тему веома је значајно ауторово запажање да су кнез Лазар и кнегиња Милица у Раваници обоје насликани као владари.⁸ Необичне детаље са кнежевог портрета — нимб и сигнатуру „свети“ — Г. Бабић је протумачила могућношћу каснијег досликавања.⁹ Исто тако, за кнегињин бели вео сматрала је да није и удовички.¹⁰ До сличних запажања долазио је и Д. Тодоровић, истражујући најпре првобитни изглед портрета кнеза Лазара,¹¹ да би потом с правом упозорио да се под данашњим раванич-

ким портретима налазе и голим оком видљиви остаци првобитних фресака.¹² Начинивши значајну реконструкцију изгледа данашње ктиторске слике, Тодоровић је ипак пребрзо закључио да су се испод ње првобитно налазиле само фигуре светих Константина и Јелене, чије је остатке идентификовао. Оваква претпоставка искључила је ктиторски портрет из првобитног програма у потпуности, што је неприхватљиво. С обзиром на то да је за њега било места на северном делу западног зида, уз фигуре св. Константина и Јелене, чини се да на његово некадашње постојање указују и фигуре св. Симеона Немање и, вероватно, светих Варлаама и Јосафа.¹³ Истовремено с Тодоровићем, протретима у Раваници бавио се и Р. Николић, који је сликара портрета поистоветио са зографом који је осликао све површине храма, осим велике куполе. Николић је портрете тумачио у склопу свих осталих зидних површина, сматрајући да је живопис, после прекида изазваног Косовском битком, завршен после 1389. године.¹⁴ Ставоје Д. Тодоровића и Р. Николића сажели су потом у чланку М. Татић-Ђурић и В. С. Јовановић, датујући портрете у 1391. годину и приписујући их трећој групи мајстора, која је осликала доње зоне храма.¹⁵ Пишући недавно о Раваници, М. Ђоровић-Љубинковић прихвата Тодоровићеву претпоставку и закључује да портрети нису могли бити насликани пре 1392. године, јер је њихово досликавање било у функцији кнежеве канонизације. Зато је, на крају преноса моштију кнеза Лазара из Приштине у Раваницу, према овом аутору, преко првобитних фигура св. Константина и Јелене и постављена нова слика с ликовима раваничких ктитора.¹⁶ Међу последњим написима о Раваници је и

текст И. М. Ђорђевића, који сматра да су за иконографски програм без ктиторског портрета били одговорни монаси, те да је ктиторска композиција насликана накнадно, око 1387. године.¹⁷

Сазнање о накнадном настанку ктиторских портрета, видели смо, касно је ушло у науку. Нова слика пре крила је целу површину северне половине западног зида наоса, са живописом из средине девете деценије XIV века. Интервенција, вероватно изазвана неким крупним догађајем, не само да је изменила иконографију тог дела наоса већ су њоме пробијена и нова, северна врата. Првобитни портрет ктитора кнеза Лазара са старијег слоја тиме је престао да постоји, уступивши место данашњој четворочлавној ктиторској композицији и фигури новонасликаног пустиножитеља светог Павла Тивејског над северним вратима (сл. 2).¹⁸

Првобитни ктиторски портрет кнеза Лазара заиста је могао бити употпуњен фигурама светих Константина и Јелене, на чије постојање још увек указују њихови остаци, а на које је упозорио Д. Тодоровић. Тешко би било замислити да Раваница, као владарска задужбина, може остати без портрета свога оснивача. У низу касносредњовековних споменика у српским земљама очуван је сразмерно велики број ктиторских и владарских композиција, што је сведочанство разумљивог континуитета у односу на претходну, немањихку епоху.¹⁹ Ктиторски портрет јесте најважнији део иконографског програма, који је био посебно предвиђен ктиторским правом.²⁰

Стога је и свака евентуална измена на портретима морала бити само у надлежности највиших инстанци. Немали број случајева мењања или уништавања владарских портрета увек је последица крупних политичких, односно династичких догађаја. Због тога износимо претпоставку о томе да је и пресликавање раваничких владарских портрета морало бити изазвано неким значајним догађајима. Наша су истраживања показала да је у случају Раванице такав крупан догађај могла бити само Косовска битка 15. јуна 1389. године, односно њене последице.

Пресликавање првобитног ктиторског портрета у Раваници могло је уследити после преломних збивања 1389. године, јер је дотадашњи положај владарске породице у држави кнеза Лазара озбиљно уздрман његовом погибијом на Косову пољу. Појава Вука Бранковића, кнежевог зета и оца кнежевих унука, као претендента на наслеђе погинулог кнеза, означило је потпуни раскид дугогодишњег породичног савеза између држава које су предводили Бранковићи и Лазаревићи.²¹ У таквим је околностима, како ћемо показати, првобитни портрет раваничког ктитора могао бити пресликан и замењен садашњим ктиторским портретима. Стара слика престала је да одговара новим условима у којима су се нашли кнежеви наследници. Анализе су јасно показале да је сликарска интервенција била вероватно

⁷ Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 161.

⁸ *Loc. cit.* Такође cf. Д. Милошевић, *Моравска Србија — људи и дела*, Крушевац 1971, 28, где је напоменуто да је кнегиња Милица једина жена у средњовековној Србији која је била на свом портрету приказана као владар (напомена се односи на кнегињин портрет из Љубостиње).

⁹ Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 161, и то је сасвим тачно јер је сигнатура „свети“ очигледно накнадно дописана. За канонизацију кнеза Лазара cf. Ђ. Сп. Радојичић, *Избор патријарха Данила III и канонизација кнеза Лазара*, Гласник СНД (Скопље 1940), 33—80; Р. Новаковић, *Да ли је Данило изабран за патријарха 1390 године?* Прилози КЈИФ 1—2 (Београд 1960), 80; Р. Новаковић, *Којим се путем могла кретати поворка с моштима кнеза Лазара и где је могла бити граница између Вукове области и земаља породице Лазаревић од 1389. до 1392. године*, Прилози КЈИФ 3—4 (Београд 1960), 280—288.

¹⁰ Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, 69.

¹¹ Д. Тодоровић, *Портрет кнеза Лазара у Раваници*, у: *Манастир Раваница*. Споменица, 39—43.

¹² Д. Тодоровић, *Првобитни изглед ктиторских портрета у Раваници*, Зограф 14 (Београд 1983), 68—72.

¹³ Првобитан портрет кнеза Лазара могао се налазити одмах до врата, на месту садашње фигуре кнеза или, пак, на месту на коме су касније пробијена северна врата и на коме се сада налази фигура св. Павла Тивејског. Овом проблему треба посветити посебну пажњу.

¹⁴ Р. Николић, *Када је подигнута и живописана Раваница*, Саопштења XV (Београд 1983), 45—64. Овде треба упозорити на чињеницу да је стилска неуједначеност раваничког живописа истраживаче најчешће наводила на помисао о дужим или краћим цезурама у процесу осликавања храма, што се не може доказати, cf. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 92—95, 222.

¹⁵ М. Tatić-Đurić, V. S. Jovanović, *Ravanica*, Likovna enciklopedija Jugoslavije 2, Zagreb 1987, 701—702.

¹⁶ М. Љубинковић, *Манастир Раваница*, Београд 1989, 7, 29; eadem., *Историјска композиција из цркве Светог Димитрија у Пећи*, у: *Свети кнез Лазар*. Споменица о шестој стогодишњици Косовског боја 1389—1989, Београд 1989, 95.

¹⁷ И. М. Ђорђевић, *Фреске Раванице*, у: Б. Живковић, *Раваница*, Цртежи фресака, Београд 1990, 3.

¹⁸ Б. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, 37.

¹⁹ За Велуће cf. Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, 70—78, сл. 4—5; за Нову Павлицу cf. М. Михаиловић, М. Ковачевић, *Нова Павлица*, Београд 1989, 45, сл. 11—12, 28; за Рамаћу cf. Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 168—173, сл.

1—3; за Руденицу cf. Г. Бабић, *ДрушШвени положај ктитора у Деспотовини*, у: *Моравска школа и њено доба*, 148, сл. 17—18; за Љубостињу cf. С. Ђурић, *Љубостиња. Црква Успења Богородичиног*, Београд 1985, 86; за Ресаву cf. В. Ј. Ђурић, *Ноеи Исус Навин*, Зограф 14 (Београд 1983), 10—11; за Сисојевац cf. Б. Вуловић, *Конзерваторске белешке са терена*, Зборник Архитектонског факултета IV, св. 3 (Београд 1957—58), 7; за Копорин cf. Ј. Ковачевић, *op. cit.*, 70, Т. LIV; за Палеж cf. Б. ПавићБаста, *Црква Св. Николе у Палежу*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975), 203—211 и С. Ђурић, С. Пејић, Б. Крстановић, С. Темерински, *Споменици у сливу Студенице. Опис и стање*, Саопштења XXII—XXIII (Београд 1990—1991) 202; за Каленић cf. Г. Бабић, *Друштвени положај ктитора*, 147, сл. 15; за Јошаницу cf. Р. Николић, *Прилог проучавању живописа манастира Јошанице*, Саопштења IX (Београд 1970), 140—143, сл. 13—14, цртежи 1—2 и Б. Цветковић, *Храм и конак у манастиру Јошанице*, Светозарево, 1991, 8—13. Недавно су портрети историјских личности откривени и у Неупари (необјављено).

²⁰ В. Марковић, *Ктитори, њихове дужности и права*, Прилози КЈИФ 25 (Београд 1925), 113—124; С. Троицки, *Ктиторско право у Византији и у Немањихкој Србији*, Глас СКА CLXVIII (Београд 1935), 81—132.

²¹ Љ. Ковачевић, *Вук Бранковић*, Годишњица Николе Чупића X (Београд 1888); И. Божић, *Неверство Вука Бранковића*, у: *О кнезу Лазару*, 223—240; *ibid.*, *О улози Вука Бранковића*, Летопис МС 415 (Нови Сад 1975); М. Спремић, *Бранковићи — обласни господари Косова*, у: *Свети кнез Лазар*, 121—130; Р. Михаљчић, *Бој на Косову I—III*, Београд 1989, *passim*.

⁴ П. Поповић, *Западни зид цркве Раванице*, 238.

⁵ М. Љубинковић, *Раваница*, Београд 1966, XIII.

⁶ Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, у: *О кнезу Лазару*, Београд 1975, 69; Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвестиуре владара*, ЗЛУМС 15 (Нови Сад 1979), 161.

предузета убрзо после саме битке на Косову, а свакако пре кнежеве канонизације. Новонастале односе у српским земљама требало је што пре исказати и званичном, репрезентативном сликом.

С тим у вези треба нагласити да су догађаји, као смрт владара, збацивања, крунисања или канонизације, били редовно предуслов да постојећи владарски портрети, у монументалном или минијатурном сликарству буду подвргнути мањим или већим изменама. Наука је досад указала на неколико веома занимљивих случајева преиначавања и пресликавања портрета владара у српском и византијском сликарству. Један од раних примера представљају владарски портрети у Милешеви. Манастир посвећен Вазнесењу сазидао је између 1221. и 1224. године Владислав, други син краља Стефана Првовенчаног, у време када је његов старији брат Радослав већ био одређен за Стефановог савладара и престолонаследника. Стога, на његовим живописаним ликовима у храму није било оних инсигнија које су носили његов отац и старији брат. Када је, међутим, 1234/5. године Владислав збацио с престола Радослава и постао нови Српски краљ, наредио је да се на оба његова портрета у Милешеви досликају велике владарске круне, по облику идентичне византијској стемни.²² У Сопоћанима ће, с друге стране, преврат на престолу изазвати потпуну измену првобитне ктиторске композиције. Веће површине у првој зони на јужном и западном зиду наоса биле су прекривене новим слојем малтера, на коме су изведени портрети св. Симеона Немање, Стефана Првовенчаног, бившег краља Уроша I с ликовима новог краља Стефана Драгутина и његовог млађег брата Милутина. Инсигније које је понео Драгутин и чињеница да је реч о новом слоју, говоре о томе да је до пресликавања морало доћи после 1276. године, дакле, пошто је Драгутин збацио с престола свог оца Уроша I.²³ У науци није до краја испитана могућност пресликавања већих површина у Грачаници, о чему су својевремено изнете претпоставке, али се за монашке портрете краљице Јелене и краља Милутина поуздано зна да су накнадно досликани, преко првобитних фресака.²⁴ Исто тако, пресликавање низа владарских портрета у Дечанима, о чему је више пута писано, показује веома речито колико је за новог владара, у овом случају Душана, било важно да новим портретима саопшти, за њега веома значајне поруке идеолошкопропагандног карактера.²⁵

Нису само фреске трпеле последице династичких трвења. Дешавало се то и именима владара записаним у књигама. Познато је да је чувени *Зборник цара Симеона* био пренет у Русију, да би био преписан за кијевског кнеза Изјаслава. Но, касније, после смене на престолу, његово је име у кодексу састругано и замењено именом новог владара — кнеза Свјатослава.²⁶ Сасвим сличан догађај познат је и из историје српске средњовековне државе. Тако је *Вуканово јеванђеље* најпре било писано за великог жупана Стефана, да би по његовом збацивању, у историјском запису Стефаново име било истрвено и дописано име Вукана, новог великог жупана.²⁷

Нарочито су занимљиви примери преиначавања владарских композиција у Византији. Најпознатији пример ове необичне праксе свакако су чувени царски

портрети из јужне галерије у цркви Свете Софије у Цариграду, изведени у мозаику. Портрети из прве половине XI века првобитно су приказивали царицу Зоју и њеног другог мужа Михаила IV Пафлагонца. Када је власт приграбио Михаило V Калафат, Зоја је протерана, а њен је мозаички портрет уништен. Међутим, по повратку царице на престо, мозаици су претрпели још једну измену. Узевши за трећег мужа Константина IX Мономаха, Зоја је васпоставила свој портрет, а лик Михаила IV заменила ликом новог мужа и василевса.²⁸

И у минијатурном сликарству Византије уочена су слична преиначавања. У познатом рукопису са Хомилијама светог Јована Златоустог, који се чува у Националној библиотеци у Паризу под сигнатуром Coisl. 79, налазе се чувени царски портрети Нићифора III Вотанијата, на четири велике минијатуре. Утврђено је да су минијатуре првобитно приказивале Нићифоровог претходника на византијском трону Михаила VII Дуку, о чему говоре и трагови бордура и записа полууставним писмом на маргинама.²⁹ У стручној литератури је исто тако указано и на случај пресликавања познатих царских портрета Василија I Македонца и његове породице у рукопису са Хомилијама светог Григорија из Назијанза, који се чува такође у Националној библиотеци у Паризу под сигнатуром Par. gr. 510.³⁰

Низањем претходних примера желели смо да укажемо на чињеницу да је готово сваки поремећај у врху српске или византијске државе остављао видан траг и на репрезентативним портретима владара и њихових ближњих. Стога је, чини се, и пресликавање портретске композиције у Равници исправно сагледавати и тумачити само из тог угла, а никако као последицу евентуалног намерног или ненамерног пропуштања да у првобитни иконографски програм живописа буде укључена и слика владара, који је још и ктитор. Зато ћемо испитати све досликане површине у Равници, што значи, не само ктиторску композицију већ и фигуру св. Павла Тивејског, која се није ту нашла случајно. На тај начин проширићемо поље истраживања једним елементом који у старијој литератури није био разматран. Што се тиче владарских портрета, обратићемо нарочиту пажњу питањима инсигнија, које се тек после успеле реконструкције Д. Тодоровића појављују у свом првобитном облику.

С тим у вези, пажњу привлачи и проблем сигнатуре „свети“, која је била исписана уз портрет кнеза Лазара. Није прихватљива претпоставка Д. Тодоровића да би сигнатура могла припадати првобитној фигури св. Константина. Мало је вероватно да она може припадати старијој фресци, а да је у физичкохемијском погледу у много бољем стању од оба идентификована слоја, што је неоспорно. Исто тако, мала је могућност да би сигнатура, уколико би била са старијег слоја, могла пробити горњи нови слој, не дотакавши ниједну новонасликану форму. Чини нам се због свега реченог највероватније да је сигнатура могла бити дописана тек после пресликавања западног зида. Томе у прилог иде чињеница да је реч „свети“ исписана одвојено од текста интитулације кнеза Лазара и то на једином могућем слободном простору плаве позадине, између кнежевог жезла и леве бордуре композиције.³¹ Што се тиче претпоставке да су се испод данашњих портрета на-

лазиле фигуре св. Константина и Јелене, према остацима владарских одора и подножног јастука она изгледа сасвим могућа. Првобитан ктиторски портрет кнеза Лазара са фигурама првих хришћанских владара такође изгледа сасвим прихватљив као иконографско решење, имајући у виду широко коришћену праксу упоређивања средњовековних владара с најчувенијим хришћанским царем, како у Византији, тако и у Србији.³²

Слаба очуваност портретске композиције у Раваници, стање њене готово потпуне испраности, последица је свакако техничког поступка у тренутку њеног извођења. Непостојаност бојеног слоја типична је за ал сессотехнику. Стога је било веома важно начинити реконструкцију првобитног изгледа композиције, што је Д. Тодоровић с успехом урадио. Тек тада, истраживачима је омогућен потпуни увид у првобитне облике на слици и аутентичну иконографију. И најзад, целовит опис композиције, без чега је тешко замислити успешну анализу, могуће је начинити тек у овом тренутку. Кнез Лазар је представљен како заједно с кнегињом Милицом држи модел раваничког храма с окренутом јужном фасадом, тако што кнез левом руком придржава припрату и западни део храма, док источни део лежи у кнегињиној десној руци. Под сликаним моделом приказани су кнежеви малолетни синови Стефан и Вук, постављени ближе кнезу, како покретом леве руке указују ка њему. Над моделом задужбине лебди сегмент неба у облику полукруга, из кога Христос обема рукама врши чин благосиљања, пружајући руке ка кнезу и ка кнегињи. Сва четири лика обучена су у сакосе идентичног облика и кроја, узаних рукава, стегнутих епиманикама. Кнежевски пар и Стефан носе сакосе од пурпурне тканине, извезене медаљонима с мотивом двоглавих орлова, а само је сакос малог Вука од плаве тканине, с медаљонима с мотивом кринова. Све одежде имају манијак, перибрахионе и широке порубе, украшене бисерјем и драгим камењем. Дијадима (лорос) такође је приказана на сва четири портрета, али је пребачена преко руке само код кнеза и кнегиње. Веома је значајна чињеница што све четири личности носе истоветна жезла, крстоликог облика. Кнежевски пар има занимљиве круне на глави, по свему судећи отвореног типа, док млади кнежевићи имају само танке једноставне венце. Кнегиња под круном има тканину за покривање косе, а са круне јој низ леђа пада и један бели широки вео (слика 3).³³

Иконографска анализа портрета, употпуњена проучавањем већег броја аналогних примера, недвосмислено показује да је кнегиња Милица у Раваници приказана на један крајње необичан начин. Насликана у одежди идентичној оној какву има и кнез Лазар, кнегиња је посебно истакнута.³⁴ Чињеница да је Милица ту насликана у одећи владара, а не владарке, само је констатована у радовима старијих проучавалаца. Исто тако, већу пажњу није привукла ни чињеница да кнегиња има жезло истоветног облика као кнежево жезло. И мада је раније претпостављано да је Милица имала жезло у облику гранчице,³⁵ ново сазнање да је оно у ствари крстолико, није до сада побудило веће интересовање. Поредити кнегињин портрет из Раванице с корпусом свих очуваних портрета српских, бугарских и ви-

зантијских владарки, дошли смо до закључка да је реч о готово усамљеном примеру.

Владарска иконографија је детаљно одређивала како један владарски пар може бити приказан и какве атрибуте власти може понети. У том смислу, владар је

²² С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, 10—11; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 35, 193—194; С. Петковић, *Настанак Милешева*, у: *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 1—7; Г. Бабић, *Владислав на ктиторском портрету у наосу Милешева*, *ibid.* 9—15; В. Ј. Ђурић, *Милешевско најстарије сликарство. Извори и паралеле*, *ibid.*, 27—35.

²³ В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 87, датовао је ктиторску композицију у 1270—75. годину, што је прихваћено у: О. Кандић, Д. Милошевић, *Манастир Сопоћани*, Београд 1985, 64. Другачије датовање је дато у: С. Томић, Р. Николић, *Манасија, Историја—живопис*, Саопштења VI (Београд 1964), 47—48, нап. 2 и Р. Николић, *О једном значајном податку за датовање Сопоћана у књижевном делу архиепископа Данила II*, *Свеске ДИУС* 17 (Београд 1986), 71—72, али је сликар ктиторске композиције без разлога поистовећен са сликарима других портретских композиција. Проблем је коначно разрешио Б. Живковић, *Прилог изучавању сопоћанског живописа*, *Гласник ДКС* 7 (Београд 1983), 27—33, који је с правом указао на низ детаља који говоре о накнадном пресликавању приземне зоне.

²⁴ П. Мијовић, *Царска иконографија у српској средњовековној уметности III*, *Старинар н.с.* XXVIII—XXIX (Београд 1979), 81, 89, 114—116; Б. Годић, *Грачаница. Сликарство*, Београд—Приштина 1987, 69—77 (са старијом литературом).

²⁵ Б. Годић, *О неким пресликаним портретима у Дечанима*, *Зборник Народног музеја XI-2* (Београд 1982), 55—67 и Д. Коран, *Канонизација Стефана Дечанског и промене на владарским портретима у Дечанима*, у: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана, Септембар 1985, Београд 1989, 287—295.

²⁶ Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990, 102.

²⁷ Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, 89.

²⁸ В. Н. Лазарев, *Историја византијског живописа*, Москва 1986, 75, 217, Т. 140—144.

²⁹ *Byzance et la France médiévale*, Paris 1958, 18—19; I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 107—118; Fig. 69—76.

³⁰ I. Spatharakis, *The Portraits and the Date of the Codex Par. gr. 510*, *Cahiers archéologiques XXIII* (Paris 1974), 97—105 и *ibid.*, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, 96—99, Fig. 62—64. Cf. тумачење I. Kalavrezou-Maxeiner, *The Portraits of Basil I in Paris, gr. 510*, *Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft* 27 (Wien 1978), 19—24.

³¹ Ф. Баришић, *Владарски чин кнеза Лазара*, у: *О кнезу Лазару*, 45—62; Р. Михаљчић, *Лазар Хребељановић. Историја, култ, предање*, Београд 1989, 72—104.

³² С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, 35; Н. Wolfram, *Constantin als Vorbild für den Herrscher des Hochmittelalterlichen Reiches*, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschungen LXVIII* (Graz — Köln, 1960), 226—243. Поређење српских владара с првим хришћанским царем имало је одјека и у савременој књижевности. Тако се у *Житију деспота Стефана* од Константина Филозофа изводи генеалогичка Немањића и Лазаревића која сеже до самог Константина Великог, cf. Константин Филозоф, *Житије деспота Стефана Лазаревића*, Београд 1989, 81—82 и Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, СКА, књ. XVI, Сремски Карловци 1927, 38—39. На једном месту К. Филозоф каже: „И много процвета та лоза (Немањића—Лазаревића), да ли Константином, да ли и Ликинијем, није чудно.“, cf. Константин Филозоф, *op. cit.*, 82.

³³ Успешну реконструкцију извео је Д. Тодоровић, *Првобитни изглед ктиторских портрета у Раваници*, сл. 7, са предлогом читања натписа, cf. *op. cit.*, 68, нап. 3.

³⁴ Г. Бабић, *О портретима у Рамаћу*, 161.

³⁵ Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, 66.



Сл. 3. Ктиторска композиција, Раваница (реконструкција Д. Тодоровића)

Fig. 3. Composition de ktitor, Ravanna (reconstitution due à D. Todorović)

увек био представљан не само другачије одевен, већ и с друкчијим инсигнијама од оних које је носила његова жена. Тако је цар (краљ, деспот) обично носио владарски сакос, а царица (краљица, деспотица), за разлику од њега, гранацу, односно хаљину упадљиво другачијег облика и кроја од мушког сакоса.³⁶ Исто тако, дијадима се не виђа увек на портретима владарки, па и тада, у појединим случајевима када би је имале, трака дијадиме није била истакнута или пребачена преко руке као код владара. С друге стране, питање жезла и његовог облика било је ствар нарочите пажње сликара и иконографа. Примери доказују да се никада није могло десити да владар и његова супруга понесу жезла истоветног облика. Жене владара најчешће су носиле скиптар у облику гранчице,³⁷ а могле су носити инсигније и одежду владара, у том случају и жезло крстоликог

облика, само уколико су биле једини носиоци власти у држави, односно уколико су се налазиле у положају регента. Како је управо на накнадно досликаним портретима у Раваници владарка, кнегиња Милица, приказана с инсигнијама владара, односно регента, то нас је и навело да чин пресликавања западног зида наоса доведемо у везу с Косовском битком, то јест, да сликарску интервенцију датујемо после 15. јуна 1389. године.

Како је раваничка портретска композиција спој ктиторске слике и симболичне владарске инвеституре,³⁸ при чему је сваки детаљ овакве званичне слике морао имати сасвим одређено значење,³⁹ за нас је од највећег значаја било да установимо да ли је кнегињин раванички портрет заиста могуће посматрати као портрет владара регента. Проучавање упоредног материјала осна-

жило је нашу претпоставку, јер се у великом броју сачуваних примера портрета супруга владара није могла наћи аналогија раваничком лику кнегиње Милице. Аналогију смо пронашли управо у малом броју очуваних портрета регенткиња.

Тако, на спомињаним мозаицима цариградске Св. Софије, царица Зоја има сасвим другачију одећу од оне њеног мужа Константина IX, а исто закључујемо и при погледу на оближње мозаичке ликове цара Јована II Комнина и царице Ирине.⁴⁰ Различито су одевени и другачије инсигније носе и владарски парови на минијатурама већ навсфених рукописа из париске Националне библиотеке, Нићифор III и Марија, односно Василије I и Евдокија,⁴¹ као и на познатој минијатури с портретима цара Манојла II Палеолога и царице Јелене, из рукописа с делима Дионисија Ареопагита (Ivoiges A 53), који се чува у Лувру.⁴² До истог закључка долазимо и када су у питању познати портрети Романа IV и Евдокије на рељефу у слоновачи из Лувра,⁴³ портрети у емајлу Михаила VII Дуке и Марије Аланске са триптиха из Тбилисија,⁴⁴ или фрескопортрети Михаила VIII Палеолога и Теодоре из Богородичине цркве у Аполонији.⁴⁵

Споменици средњовековне бугарске државе пружају сличне примере доследности основних начела владарске иконографије. На фрескопортретима цркве у Бојани царица Ирина другачије је одевена од свог мужа,⁴⁶ као и деспотица Ана од свог савладара у Доњој Каменици.⁴⁷ Исто закључујемо и на основу портретских композиција из Четворојеванђеља цара Ивана Александра из Британског музеја у Лондону (Add. 39627).⁴⁸

Број примера у српском средњовековном живопису посебно је илустративан. Нема примера да је владарева супруга могла носити идентичну одежду и крстолико жезло као њен муж, актуелни владар, почев од портрета краљице Ане из јужне капеле студеничког ексонартекса⁴⁹ и Јелене Анжујске из сопоћанске припрате⁵⁰ и Градца⁵¹, преко портрета краљице Кателине из капеле Ђурђевих ступова⁵² и Ариља⁵³ и портрета краљице Симониде у Студеници⁵⁴, Старом Нагоричину⁵⁵ и Грачаници⁵⁶, до низа портрета краљице и царице Јелене, Душанове супруге.⁵⁷ Ситуација је иста и с познатим портретима с *Есфигменске повеље*.⁵⁸

За поређења су од велике важности и други сачувани портрети кнегиње Милице, у Велућу, Рамаћи и Љубостињи. За разлику од прва два, њен љубостињски портрет по свој прилици је сликан посмртно, тако да је из тог разлога једини аналоган портрету из Раванице. Портрети из љубостињске припрате као тријумфални портрети изводили су експлицитно идеју династичког легитимитета и континуитета.⁵⁹ Како је кнегињин портрет из љубостињског наоса био заправо њен ктиторски портрет, на коме је била, судећи по забележеним остацима, приказана као монахиња,⁶⁰ портрет у припрати је стога могао бити сликан само после њене смрти. Тим пре што она после овог замонашења 1392/93. године више није могла бити приказана у мирјанском или владарском лику и под именом Милица.⁶¹ До

³⁶ Pseudo-Kodinos, *Traité des Offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966, 200, 4; 201, 11; 219, 1—11; 224, 21—22; 356, 25; 264, 2;

Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, 65, 68; С. Радојчић, *Портрети*, 83.

³⁷ С. Радојчић, *Портрети*, 81; Ј. Ковачевић, *op. cit.*, 245—248; PseudoKodinos, *op. cit.*, 4, 13; 202, 29; 225, 1.

³⁸ Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 161.

³⁹ С. Радојчић, *Портрети*, 80—86; Ј. Ковачевић, *op. cit.*, 232—254; А. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, London 1971, 112—122, 174—176; Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, 65—69; Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 154—168.

⁴⁰ В. Н. Лазарев, *op. cit.*, Т.141, 144, 290.

⁴¹ *Byzance et la France médiévale*, Pl. XV; I. Spatharakis, *op. cit.*, Fig. 63.

⁴² *Byzance et la France médiévale*, Pl. XXI.

⁴³ L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris 1936, 73, Pl. XXX; А. Grabar, *L'Empereur*, Pl. XXV, 2; I. Kalavrezouaxeinier, *Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory*, DOP 31 (1977), 305 325.

⁴⁴ Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1969, сл. 9; А. Grabar, *L'Empereur*, 118.

⁴⁵ Н. und Н. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien. Byzantiner, Normannen und Serben im Kampf um die Via Egnatia*, Wien 1976, 141—182, 101, Taf. XXI, 104—107, Taf. XXII.

⁴⁶ Д. Василиев, *Ктиторски портрети*, Софин 1960, обр. 4—6.

⁴⁷ L. Panayotova, *Les portraits des donateurs de Dolna Kamenica*, ЗРВИ 12 (Београд 1970), fig. 2, dessin 1.

⁴⁸ I. Spatharakis, *op. cit.*, 69, Fig. 39.

⁴⁹ Ј. Ковачевић, *op. cit.*, 30—31, сл. 4.

⁵⁰ С. Радојчић, *op. cit.*, 23, Т. VI, сл. 9.

⁵¹ О. Кандић, *Манастир Градац*, Београд 1982, 40, сл. 28.

⁵² С. Радојчић, *op. cit.*, 28; Д. Милошевић, Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у старом Расу*, Београд 1983, 52, сл. 33.

⁵³ В. Ј. Ђурић, *ВизанШкијске фреске*, сл. 41.

⁵⁴ Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 182, сл. 131, Т. XXXIII.

⁵⁵ В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУМС 4 (Нови Сад 1968), сл. 1, цртеж 1.

⁵⁶ Б. Тодић, *Грачаница*, сл. 105, Т. 18.

⁵⁷ За сопоћански ексонартекс cf. Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи*, сл. 6; за Добрун cf. З. Кајмаковић, *Живопис у Добруну*, Старинар н.с. XIII—XIV (Београд 1965), сл. 1—3; за Каран cf. Ј. Ковачевић, *op. cit.*, Т. XXI; за Св. Николу Болничког у Охриду cf. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Охрид 1980, сл. 34; за Лесново cf. С. Радојчић, *op. cit.*, Т. XVII, сл. 25; за Матеич cf. *op. cit.*, Т. XIX, сл. 28; за Дечане cf. *op. cit.*, Т. XV, сл. 23; за Кучевиште cf. З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту*, Зограф 16 (Београд 1985), сл. 1; за Љуботен cf. eadem, *О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације*, Зограф 17 (Београд 1986), сл. 1, 3—5; за Полошко cf. Ц. Грозданов, Д. Ђорнаков, *Историјски портрети у Полошком II*, Зограф 15 (Београд 1984), сл. 1, 4, 6.

⁵⁸ П. Ивић, В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд 1989, цртеж 14.

⁵⁹ С. Ђурић, *Љубостиња*, Т. IV.

⁶⁰ Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 128.

⁶¹ Значајну аналогију налазимо у случају краљице Јелене Анжујске, која је после замонашења била сликана као краљица мајка али не у владарској већ монашкој одежди, у Ђурђевим ступовима cf. Д. Милошевић, Ј. Нешковић, *op. cit.*, сл. 31 и Ариљу cf. С. Петковић, *Ариље*, Београд 1964, сл. 4. Зато је Ј. Ковачевић, *op. cit.*, 65, 253—254, с правом претпоставио да је портрет кнегиње Милице као регента у Љубостињи био насликан после њене смрти. Датовање љубостињског живописа чини се да мора бити поново узето у разматрање, тим пре што фигура насликана поред деспота Стефана и без пратећег натписа не представља Вука Лазаревића, како се мислило, већ по свој прилици Ђурђа Бранковића. Чињеница је да кнегиња Милица после замонашења није више користила своје мирјанско име, већ ново малосхимничко Евгенија. Тако је дубровачка документа последњи пут са старим именом бележе у лето 1392. године, cf. Љ. Стојановић, *Старе српске повеље и писма I*, Београд—Ср. Карловци 1929, 179 (слика 7).

следност и строгост владарске иконографије доказују кнегињини портрети из Велућа и Рамаће, чије је постојање од велике вредности.⁶² У Велућу је кнегиња приказана на уобичајен начин као жена владара, без инсигнија, обема рукама указујући ка кнезу Лазару. Ни у Рамаћи она нема важније владарске атрибуте, јер је ту приказана као савладар свом већ пунолетном сину Стефану, који носи само кнежевску титулу.

Претходна набрајања јасно показују да је портрет кнегиње Милице у Раваници, уз каснију посмртну реплику из Љубостиње, усамљена појава у галерији српских владарских портрета. То, међутим, не треба да чуди јер историја не познаје друге случајеве регентстава у средњовековној Србији. У недостатку аналогних примера у српском сликарству, потражили смо ликовне и иконографске аналогije у Византији. Мада је у византијској историји, дугој више од хиљаду година, било више случајева регентстава,⁶³ до нас су дошла само два ликовна извора који сведоче о иконографији владарке регенткиње. Па ипак, и тако малобројни они употпуњују наше истраживање и поткрепљују изречене претпоставке о лику кнегиње Милице у Раваници.

Старији пример јесте представа са златног солида који је у својој првој емисији ковао Михаило III, око 842. године. На аверсу солида налази се представа малолетног Михаила III, који има царску круну и шар у десној руци и његове старије сестре Текле (званично припадала регентству), такође с круном на глави и *крстоликим* жезлом у десној руци (сл. 4). На реверсу је приказана царицамајка, регенткиња Теодора, која једина носи све владарске инсигније — круну, шар у десној и *крстолико жезло* у левој руци (сл. 5).⁶⁴ Потоње промене у облику врховне власти за време владавине Михаила III осетиле су се прецизно на његовим каснијим емисијама. Поставши пунолетан, Михаило III је стекао тиме и положај савладара својој мајци Теодори, што показују њихови ликови са солида кованог око 852. године, где су њихова попрсја приказана на реверсу без наглашених инсигнија (само с крунама),⁶⁵ што је решење које подсећа на портрете из Рамаће. Најзад,

трећа и последња емисија Михаила III из око 856. године показује га као јединог василевса и автократора, с круном на глави и лабарумом у десној руци.⁶⁶

Други, млађи пример, чини се да је у науци неоправдано остао предуго по страни, када су иконографска истраживања у питању. Штавише, недостатак занимања истраживача онемогућио је и благовремену идентификацију ове, за нас веома значајне представе. Реч је о давно објављеном владарском рељефу са псеудосаркофага свете Теодоре из Арте, за који се претпостављало да представља епирску деспотицу Теодору и њеног сина Нићифора (сл. 6).⁶⁷ Рељеф је извео клесар великог умећа, остваривши и с иконографске тачке веома занимљиву представу. На предњој страни саркофага, у средишњем делу, приказана је владарка са својим малолетним сином. Они стоје под луком ослоњеним на два стуба, очевидно киворионом, одевени у владарске одоре, украшене драгим камењем и бисерима. Владарка на глави има отворену круну, зупчасто завршену, са веома занимљивим украшеним велом који јој пада на рамена. У десној руци она држи велико крстолико жезло, а леву уздиже ка сегменту неба, посутом звездама, из кога израња Божија рука и њој шаље благослов. Поред ње, фронтално окренут, приказан је њен син, будући владар престолонаследник, који на глави има затворену круну, сасвим сличну стеми, у десној руци крстолико жезло и дијадиму пребачену преко руке. Сцену класичне симболичне инвеституре владара, регенткиње и њеног сина употпуњују и две фигуре арханђела, исклесане с обе стране средишње представе.

Историјске вести и иконографија рељефа ипак показују да би приказане личности тешко могле бити Теодора и њен син Нићифор. Познато је да Теодора Петралифина никада није била регент свом сину Нићифору, јер је он после смрти свог оца деспота Михаила II, будући одавно пунолетан, одмах ступио на власт.⁶⁸ Поуздано је утврђено да је после мужевљеве смрти Теодора одмах примила монашку схиму, више не учествујући у власти, о чему речито сведоче и историјски



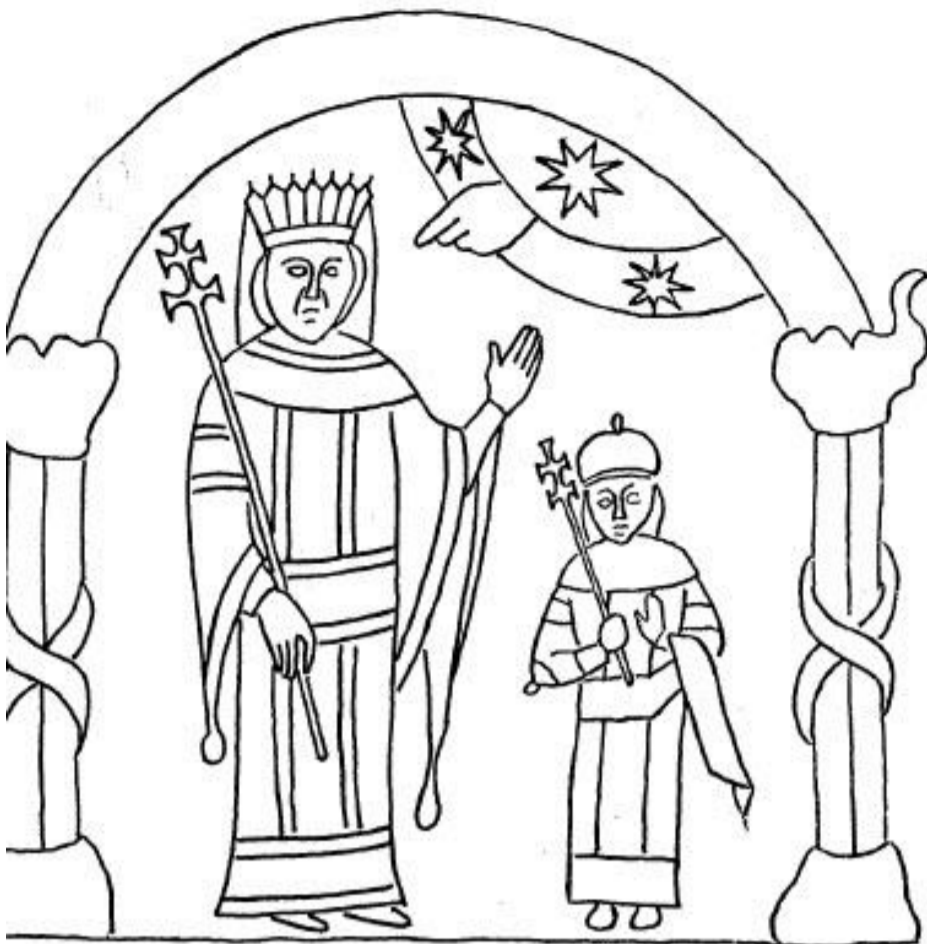
Сл. 4. Михаило III и Текла, аверс с. 842. г.

Fig. 4. Michel III et Thècle, avers, vers 842



Сл. 5. Теодора као регент, реверс с. 842. г.

Fig. 5. Théodore comme régente, revers, vers 842



Сл. 6. Ана Палеолог Канџакузин као регентки са сином Томом, Саркофаг св. Теодоре, Арџа с. 1296. г.

Fig. 6. Anne Paléologue Cantacuzène en sa qualité de régente avec son fils Thomas, sarcophage de sainte Théodore, Arta, vers l'année 1296

извори и текст њеног житија од монаха Јова.⁶⁹ Историја, међутим, зна за друге две епирске деспотице истог имена које су биле регенткиње за време малолетства својих синова — Ану Палеолог Канџакузин⁷⁰ и Ану Палеолог⁷¹. С обзиром на то да је прва била Теодорина снаха, те да је учествовала у стварању њеног култа, сва је прилика да је рељеф из Арте приказивао деспотицурегенткињу Ану Палеолог Канџакузин и њеног сина, будућег деспота Тому.⁷²

Иако малобројни, наведени примери подупиру нашу претпоставку да је ктиторска композиција у Раваници могла бити преликана после Косовске битке, јер је кнегиња Милица на свом портрету приказана с инсигнијама које су према византијској владарској иконографији могле носити само регенткиње.

С тим у вези се поставља и важно питање портрета погинулог кнеза Лазара на новој слици изведеној после 1389. године. С обзиром на околности у којима је дошло до преликавања западног зида наоса у Раваници, може се закључити да иконографско решење нових портрета приказује и симболично савладарство кнежевског пара, а кроз уобичајену формулу заједничког ктиторства. Идентично иконографско решење може се видети на старијим, исто тако преликаним портретима Стефана Дечанског и Душана у Дечанима, из средине XIV века. У наосу Дечана, на новим сликама били су приказани тек канонизовани Дечански с крстоликим жезлом у десној руци и нови краљ Душан с акакијом у левој, како између себе носе модел дечанског храма а из сегмента неба их благосиља Христос. Дакле, накнадно досликани раванички портрети имали су већ готов домаћи иконографски узор у старијим, исто тако досликаним портретима из Дечана.⁷³

Нови портрети у Раваници требало је да искажу новонастало стање у владарској породици после погибије кнеза Лазара. Тако је кнегиња Милица преузела поло-

жај владара-регента, али је на слици осим тога разумљивим језиком симбола јасно исказан и редослед наслеђивања упражњеног владарског престола. И у овом случају поштовао се принцип примогенитуре. Кнежев старији син Стефан насликан је ближе кнезу и виши растом од свог млађег брата Вука, а његово право да први наследи кнежевску титулу истакнуто је и одеждом коју носи. Стефан носи пурпурни сакос с коластим аздијама, као кнез и кнегиња⁴, док мали Вук има само сакос плаве боје, украшен мотивом љиљана. Иконографско промишљање спроведено је и на новим раваничким портретима са свом доследношћу која и иначе карактерише сложени језик византијске симболографије. По истом начелу принцип наслеђивања

⁶² Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, 65—78; eadem, *О портретима у Рамаћу*, 151-176.

⁶³ Регенство у Византији су заузимале, на пример, Теодора, жена цара Теофила и мајка Михаила III, cf. Г. Острогорски, *Историја Византије*, 219—221, 223, 244 и Ана Савојска, жена Андроника III и мајка Јована V, cf. *op. cit.*, 476, 478, 483—485, 489, 496. За време краткотрајног Латинског царства у Цариграду регенткиња свом малолетном сину Роберту Куртенеу била је Јоланта (1217—1219), cf. *op. cit.*, 406, 537. У Епирској деспотовини зна се за два случаја регентства — Ану Палеолог Канџакузин, жену деспота Нићифора I и мајку деспота Томе, cf. *op. cit.*, 456, 462, 537 и Ану Палеолог, жену деспота Јована Орсинија и мајку деспота Нићифора II, cf. *op. cit.*, 473, 537.

⁶⁴ Г. Острогорски, *op. cit.*, 219, нап. 2; P. D. Whitting, *Byzantine Coins*, London 1973, 171, fig. 269, 270.

⁶⁵ P. D. Whitting, *op. cit.*, fig. 271, 272.

⁶⁶ *Op. cit.*, fig. 273.

⁶⁷ А. К. Орλάνδος, *Ο τάφος της Αγ. Θεοδώρας*, АВМЕ В', "Αθήνα 1936, 105—115, елк. 1—4; J. Maksimović, *La sculpture byzantine du XIII^e siècle*, у *L'Art byzantin du XIII^e siècle*, Beograd 1967, 25, 30, Fig. 1; W. F. Vollbach, J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten*, у *Propyläen Kunstgeschichte 3*, Berlin 1968, 133, 207, T. 109; T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paleologues*, у: *Art et société a Byzance sous les Paleologues*, Venise 1971, 136, Fig. 57; A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen âge II (XI^e—XIV siècle)*, Paris 1976, 144—145, Pl. CXXI, a, b; Z. Jacoby, *The Workshop of the Temple Area in Jerusalem in Twelfth Century: its Origin, Evolution and Impact*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte 45* (1982), 368-370, T. 90; Т. Бабић, *О портретима у Рамаћу*, 166; Θ. Παζαράς, *Αναγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιας πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην "Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη 1988, 42, 79-80, 90-91, 170-172, 174-175, πιν. 36 γ-δ, 37 α-δ.

⁶⁸ Г. Острогорски, *op. cit.*, 456; Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 69, 71—72; D. Nicol, *The Despotate of Epiros 1267-1479. A Contribution to the History of Greece in the Middle Ages*, Cambridge 1984, passim. Такође cf. Б. Ферјанчић, *Када је умро деспот Михаило II Анђео?*, ЗРВИ 9 (Београд 1966), 29—31. Нићифор је имао чак два брака пре него што је умро његов отац Михаило II 1266—68. године. Ако се зна да је Нићифор и пре смрти Михаила II имао удела у власти, онда је немогуће да се његов портрет као детета нађе на саркофагу његове мајке, која је умрла око 1270. године, cf. Б. Ферјанчић, *Деспоти*, 68—72.

⁶⁹ Job monachus, *Patrologiae graecae cursus completus CXXVII*, ed. J. P. Migne, cols. 907—908; J. Поповић, *Житија светих за март*, Ваљево 1991, 216—219.

⁷⁰ Г. Острогорски, *op. cit.*, 456, 462, 537.

⁷¹ *Op. cit.*, 473, 537.

⁷² D. Nicol, *op. cit.*, 8, 50, 241, passim. Г. Бабић, *О портретима у Рамаћу*, 166, с правом је претпоставила да рељеф са саркофага из Арте представља инвеституру новог деспота.

⁷³ Д. Кораћ, *op. cit.*, 292—293; G. Babić, *Les portraits de Dečani représentant ensemble Dečanski et Dušan*, у: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, 273—285.



Сл. 7. Кнез Лазар и кнегиња Милица, Љубостиња с. 1412. г. (цршијез Б. Живковића)

Fig. 7. Prince Lazare et princesse Milica, Ljubostinja, vers 1412 (dessin dû à B. Živković)

симболично је исказан и на познатој портретској композицији у *Четворојеванђељу* Ивана Александра, В.М. Add. 39627,⁷⁴ минијатурама *Манасијевог летописа*, Vat. slav. П⁷⁵ и портретима породице Манојла II Палеолога, Ivoires A 53⁷⁶. Сликање кнеза Лазара као почившег, бившег владара у Раваници је само започето. Та је пракса потом настављена у каснијим споменицима. Зато његов владарски портрет налазимо и у Рамаћи и у Љубостињи, свакако као потребу сталног истицања његовог владарског лика као династичког аргумента. Сличну праксу уочавамо и у време краља и цара Душана, који је често сликан заједно са светим краљем Милутином.⁷⁷

Према томе, лик кнеза Лазара на новој слици у Раваници има своје потпуно идејно покриће. Његов је портрет требало да стално подсећа да његово наслеђе има припасти будућем кнезу Стефану, у чије име до пунолетства бригу о државним пословима води регенткиња, кнежева супруга Милица. Формула заједничког ктиторства над Раваницом као владарском задужбином и кнежевим маузолејом обезбеђивала је и стварну и симболичну легитимност новог положаја кнегиње Милице као регента. Зато је, чини се, модел раваничког храма с дограђеном припратом тако наглашено представљен а фигуре младих кнежевића непропор-

ционално умањене, да не би висином заклониле модел задужбине. У том светлу постаје изгледа разумљивије због чега припрата, која није била подигнута истовремено с храмом, на новој слици лежи баш у кнежевој руци. Припрата је била свакако дозидана после Косовске битке а њени су ктитори могли бити само кнегињарегенткиња и њени малолетни синови. На тај начин је извршен чин заједничког учествовања у ктиторству над манастиром, што је у симболичној равни представило и легитимно настављање на владавину кнеза Лазара. Дозиђивање припрата и спољних припрата јесте проблем који није посебно обрађиван у науци, али коме свакако треба посветити посебан напор. Ипак, чини се да дозиђивање владарских задужбина има коно тацију симболичног исказивања легитимности нових ктитора на владарском положају. О томе сведоче припрате које су дозиђиване уз маузолеје и владарске задужбине српских краљева, а индикативан пример јесу свакако припрата кнеза Лазара у Хиландару и припрата у манастиру Ресави.⁷⁸

Појава белог вела на портрету кнегиње Милице у Раваници наводила је истраживаче да у томе виде с једне стране знак њеног удовиштва,⁷⁹ а с друге, занимљив део женског украса за главу,⁸⁰ што ће бити вероватније.⁸¹ И мада сличан вео налазимо и на круни деспотице

Ане у Арти, највећи број примера у сликарству показује да је вео ношен и у другим приликама, што је аргумент према коме се за сада за прецизнију употребу вела не може донети неки сигурнији закључак. Чињеница која стоји јесте да је бела боја у Византији и Србији заиста била знак жалости, о чему, уосталом, говори и ПсеудоКодин, али се бели вео као пратећи симбол жалости за покојником још увек не може узимати као аргумент.⁸²

Пресликавање западног зида у Раваници, пробијање северних врата и дозиђивање приправе могли су уследити већ 1389/90. године, односно 1390/91, највероватније током догађаја везаних за пренос кнежевих моштију из Приштине у Раваницу. Транслацијом Лазаревог тела био је започет процес установљавања његовог култа,⁸³ који је био претпоставка да се крај кнежевог лика доцније допише сигнатура „свети“, односно дослика светитељски нимб. Сложен процес доказивања светости (откривање непропадљивих: моштију, њихов свечани пренос, чуда око гроба) условио је да нова слика на западном зиду наоса у Раваници постане предмет посебне пажње учених иконографа и живописаца.

О посткосовском настанку раваничких портрета има још сведочанстава. О томе, између осталог, говоре и резултати иконографске анализе осталих пресликаних површина у наосу Раванице. На десној половини западног зида, изнад северних врата, још увек се види релативно добро очувана фигура светог Павла Тивејског, која је била насликана у исто време кад и нови ктиторски портрети с ликовима кнеза Лазара, кнегиње Милице и њихових синова. Старац дуге, седе браде приказан је у одежди од рогозине, управо онако како то налаже и Ерминија Дионисија из Фурне.⁸⁴ Окренут је полудесно, према породици ктитора док десном руком благосиља, а у левој држи развијени свитак на коме више нема текста.⁸⁵ Крај његове се главе још увек може прочитати натпис СТИ ПАВБЛБ ΘΙΒΕΝΣΚΙ.

Како је фигура овог анахорете, најстаријег кога познаје хришћанска традиција, изведена после извршене преправке западног зида и пробијања северних врата, није случајно изабран за сликање уз ктиторске портрете. Ипак, иако наглашен смештањем изнад нових врата и пролаза у дограђену припрату, те одвојен посебном сликаном бордуром, лик светог Павла Тивејског у досадашњим истраживањима није привукао већу пажњу.⁸⁶ То се може објаснити тиме да се фигура овог пустиножителя, који је живео у III веку, потпуно уклапа у општу иконографску схему целог западног травеја у Раваници, али и тиме да су до сада фигуре из приземних зона овог храма ретко биле предмет посебних проучавања. Изгледа, ипак, да је недовољну заинтересованост истраживача за портрет светог Павла из Тебе проузроковала једна велика иконографска забуна, на

⁷⁴ I. Spatharakis, *op. cit.*, 69, Fig. 38, 39.

⁷⁵ I. Dujčev, *Miniature Manasijevoг letopisa*, Sonja—Beograd 1960, минијатура 69, 1. 205.

⁷⁶ I. Spatharakis, *op. cit.*, 140; *Byzance et la France médiévale*, Pl. XXI.

⁷⁷ Милутин је најпре био сликан као светитељ у Грачаници, вероватно по жељи Стефана Дечанског, cf. Б. Тодић, *Грачаница*, 76, као и у Бањи, cf. С. Ђурић, *Првобитни живопис у цркви Св. Николе у Бањи код Прибоја*, Саопштења XVI

(Београд 1984), 85—86. Са Душаном је свети краљ Милутин насликан у Карану, cf. М. Кашанин, *Бела црква каранска*, Старинар III сер., књ. IV (Београд 1926—27), 115—119; С. Радојчић, *Портрети*, 50; Г. Бабић, *Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској*, Зограф 2 (Београд 1967), 17—19; С. Мандић, *Двојно ктиторство*, у: *Дневник. Записи конзерватора*, Београд 1972, 152; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 62; Ф. Томовић, *Историја Титовог Ужица (до 1918)*, Титово Ужице 1989, 145, и такође у Дечанима, cf. Д. Кораћ, *op. cit.*; G. Vabić, *Les portraits de Dečani*, 1. с.

⁷⁸ Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд /1978, 122, 125; М. Благојевић, *Кнез Лазар ктитор Хиландара*, у: *Свети кнез Лазар*, 47—61. Мада се натпис Стјепана из Раванице може доводити у везу с дограђивањем приправе, велика оштећеност текста и хипотетична реконструкција стављају га засад по страни као могући ослонац за доношење сигурнијих закључака, cf. Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, 84 и нашу напомену бр. 3. За ресавски нартекс cf. Д. Тодоровић, *Припрата цркве Св. тројице у Ресави*, Саопштења XXIV (Београд 1992), 97, где је, чини се с правом, претпостављено да је припрату дозидео Ђурађ Бранковић између 1418. и 1427. године. Cf. такође Р. Зарић, *Остаји фресака у припрати Манасије*, *ibid.*, 99—111.

⁷⁹ Р. Николић, *Када је подигнута и живописана Раваница*, 53.

⁸⁰ Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, 69; *eadem*, *О портретима у Рамаћи*, 169.

⁸¹ Б. Радојковић, *Накит код Срба*, Београд 1969, 36—37, 38, 40, 265.

⁸² О томе говори и Pseudo-Kodinos, *op. cit.*, 284, 6—8. О коришћењу беле боје као симбола жалости налазимо сведочанства још у XIII веку. У сцени смрти Ане Дандоло, мајке Уроша I, у Сопоћанима, краљ носи бели сакос као знак жалости, cf. С. Радојчић, *Портрети*, 24. У истој сцени краљева сестра Брњача преко главе има велики бели вео, вероватно из истог разлога, cf. В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле III*, ЗРВИ XI (Београд 1968), 105. У капели Ђурђевих ступова налази се портрет краљице-мајке Јелене Анжујске која носи велики бели вео највероватније као симбол жалости за умрлим Урошем I, cf. В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века, II*, ЗРВИ X (Београд 1967), 135. У Св. арханђелима у Прилепу краљ Марко је такође око 1371. године приказан у белом сакосу, свакако у жалости за погинулим оцем, краљем Вукашином, cf. С. Радојчић, *Портрети*, 63. Велики бели удовички вео вероватно носи и ктиторка живописа у Јошаници, cf. Б. Цветковић, *op. cit.*, 10—11. Проблем с ктиторском композицијом у Матеичу још увек није разрешен. Н. Л. Окунев, *Грађа за историју српске уметности*, Гласник СНД 7/8 (Београд 1930), 89, сматрао је да Јелена испод круне носи бели удовички вео, што је питање које треба тек проучавати. Обичај ношења велова у средњем веку није још увек систематски изучен. Није јасно колико је било доследности у примени значења, што је на примеру Манасијевог летописа уочио I. Dujčev, *op. cit.*, 129. О значењу беле боје у средњем веку cf. О. Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniel*, Jena 1938, 156, p. 57.

⁸³ За канонизацију кнеза Лазара cf. Р. Михаљчић, *Лазар Хребељановић*, 140—156 (са старијом литературом). Сматра се да је Стефан Лазаревић могао бити рођен 1377. године, cf. Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, 69 (с литературом).

⁸⁴ Б. Живковић, *Раваница*, 37; Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Επιγραφή της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρόπολις 1909, 163.

⁸⁵ Очувани текстови на живопису Раванице објављени су у: И. М. Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама у раваничком зидном сликарству*, у: *Свети кнез Лазар*, 63—70.

⁸⁶ Фигура св. Павла није споменута у: П. Поповић, *op. cit.*, 236; М. Љубинковић, *Раваница*, XIII; *eadem*, *Манастир Раваница*, 29; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 94. С друге стране, В. Р. Петковић, *Преглед*, 273, спомиње св. Павла Тивејског као једног у низу светих монаха и пустиножителя, док у: В. Р. Петковић, *Раваница*, 43—44, каже да је светитељ приказан северно од „царских“ врата у бисти(?), „обучен у анахоретску власаницу“, како у левој руци држи свитак док десну руку диже као оранс.

коју овом приликом морамо упозорити. Забуна је непосредно везана управо за раванички лик Павла Тивејског, јер у постојећој стручној литератури стоји уверење да је овај лик поновљен и у живопису Ресаве, и то на истом месту, изнад северних врата наоса.⁸⁷ Иако између Раванице и Ресаве има одређених сличности — у општем распореду зона и композицији простора, што је последица специфичног односа ресавског ктитора према Раваници, ипак се мора рећи да у иконографском погледу између ове две ликовне целине преовлађују велике разлике. Када је у питању северни део западног зида наоса, наравно да сличност постоји у начину на који је тај део осликан али не и у иконографији. У Ресави, десно од ктиторске композиције с портретом деспота Стефана Лазаревића, изнад северних врата је такође смештена фигура једног светог пустињака, уоквирена посебном бордуром. Међутим, у Ресави ту није насликан Павле Тивејски већ свети Петар Атонски, чији је иконографски тип сасвим друкчији. Он је приказан потпуно наг, с брадом до колена, у десној руци држи велики крст а левом указује на фигуру на суседном зиду, такође пустињака светог Онуфрија.⁸⁸ Реч је о типичној представи овог светитеља, која је у сликарству извођена увек према истом иконографском предлошку (сл.8).⁸⁹

Према томе, лик светог Павла Тивејског био је насликан на овом месту само у Раваници и стога је за нас необично важно утврдити да ли избор да управо он буде насликан с новом ктиторском композицијом има можда и неке дубље разлоге.⁹⁰

Свети Павле из египатске Тебе представља праузор монашкој идеји анахоретског типа. У сликарству византијске културне сфере он је често сликан сам или у друштву са светим Антонијем Великим или, пак, са неким другим познатим ранохришћанским монахом. Као први и најстарији представници египатског монаштва, свети Павле Тивејски и Антоније Велики сликани су заједно као фигуре у првој зони, на пример, у Милешеви,⁹¹ Сопоћанима,⁹² Грачаници⁹³ а у сцени њиховог разговора највероватније у Јошаници.⁹⁴ Исто тако, Павле Тивејски је сликан сам или с неким другим светитељем у пећким храмовима Богородице Одигитрије и Св. Димитрија,⁹⁵ у Жичи,⁹⁶ хиландарским католикону,⁹⁷ пиргу Св. Ђорђа у Хиландару,⁹⁸ Нерезима и Бачкову⁹⁹. У Рамаћи је, на пример, св. Павле Тивејски насликан у попрсју, у зони медаљона.¹⁰⁰ Његов лик је исто тако сликан и у илустрованим календарима, у живопису или минијатурама.¹⁰¹

Његов лик у Раваници, међутим, насликан је сасвим издвојено и у особеном односу према слици с породицом владара ктитора. Како „*постављање религиозних сцена и ликова светитеља уз портрете владара није никада случајно, односно да је увек присутна жеља за поређењем, молитвом или ликовном метафором*“,¹⁰² после приступања иконографској анализи показало се да је и овде, помоћу фигуре светог Павла из Тиваиде, по свој прилици била остварена скривена, али изразито учена алузија.¹⁰³ Она се на себи својствен начин односила на догађаје који су савремени наручиоцима нових раваничких портрета и дограђене припрате.¹⁰⁴ Зато, једини текст којим је могуће објаснити истакнуто место светог Павла Тивејског уз владарске портрете у



Сл. 8. Св. Петар АѠонски, Ресава (црѠеж Б. Живковића)

Fig. 8. Saint Pierre l'Athonite, Resava (dessin dū à B. Živković)

Раваници јесте управо текст његовог житија.¹⁰⁵ Учени иконограф, коме је било дато да осмисли досликану композицију, у светитељевом је житију пронашао идеалну праслику, готово савршени образац, класичну префигурацију стања у односима између две сукобљене српске династије, Бранковића и Лазаревића. У деловима монолога Павла Тивејског, где он о свом животу приповеда светом Антонију Великом, могуће је до танчина препознати онај литерарни предлошак, који је у основи иконографског решења пресликаних површина у Раваници. Снага и значај овог одломка за разумевање присуства светитељеве представе на зиду раваничког наоса јесте у томе што текст представља замишљену а наговештену исповест младог Стефана Лазаревића, чија је наследна права својим претензијама угрожавао Вук Бранковић. Одломак у преводу Јустина Поповића¹⁰⁶ гласи:

„Родио сам се у Тиваиди. Имао сам сестру коју родитељи још за живота свога удадоше. Сами православни, родитељи ме научише грчким и римским књигама, и православној вери. Пре но што напустише овај привремени живот, они нам поделише своје имање које беше врло велико. Пошто се они упокојише, муж моје сестре, грамжљивац, хтеде и мој део. Стога намераваше да ме као хришћанина преда нечастивом кнезу на мучење да би пошто ме погубе, он узео моје наслеђе. А тада цареваху Декије и Валеријан. Они мучаху

све који Христа исповедају, и беше велики страх у целој Тиваиди јер они љуте муке измишљаху . . . посматрајући мужа моје сестре силно љута, да га ни сестрине сузе ни рођачка веза не могаху смирити, ја му оставих све и побегах у ову пустињу."

Наведени цитат развија запањујућу сличност с догађајима који су обележили историју односа Лазаревића и Бранковића између 1371. и 1396/7. године. Раваничка алузија улази у ред најнеобичнијих и изузетно вредних примера смишљене примене сликаних алузија с књижевним предлошком. Ова алузија, с основом у хагиографској књижевности, савршен је показатељ учености средњовековних иконографа, у овом случају неког непознатог савременика, вероватно из круга око патријарха Данила III. Будући широко образован, раванички иконограф је успео да помоћу учене алузије пред очима образоване средине на двору кнегиње Милице, васкрсне сажету слику њихове стварности на један блистав начин. За обичног човека онда, па и данас, фигура светог Павла Тивејског тек је још једна у низу представа светих монаха и пустиножитеља, Божијих угодника, које прекривају зидове западног травеја у Раваници. Вешто скривена порука за њега, била је лако схватљива начитаним појединцима из редова властеле и клира. У Раваници је дошао до свог пуног изражаја један веома радикалан пример симболичног језика, који је у византијској иконографији био добро познат.¹⁰⁷

Недавно је Гордана Бабић указала на једно сасвим слично иконографско решење на чувеној икони из Поганова, сада у Софији, чији је наручилац била деспотица Јелена, потоња монахиња Јефимија, стални пратилац кнегиње Милице.¹⁰⁸

Наведени одломак из *Житија Павла Тивејског* подудар се у сваком исказу с кључним догађајима из дотадашњег живота младог Стефана Лазаревића. Аналогије су потпуне и фрапантне, као и у случају погановске иконе. Док на икони лик Богородице ή Καταφυγή дочарава бол деспотице Јелене за изгубљеним сином јединцем а фигура остарелог светог Јована упућује на литерарни предлошак и тему утехе,¹⁰⁹ у Раваници портрет светог Павла Тивејског служи као префигурација актуелног политичког догађања. Приповедач — Павле Тивејски — у ствари је праслика младог Стефана Лазаревића. Он прича о свом ранијем животу, спомињући своју сестру, која је била удата још док су им родитељи били живи. Светитељ је стекао солидно образовање и православну веру захваљујући својим родитељима, који ће, пре него што ће умрети, велико имање поделити Павлу и његовој сестри. Међутим, после њихове смрти, муж Павлове сестре, кога овај назива „грамжљивцем", посегнуо је и за његовим делом наслеђа, због чега је Павле Тивејски побегао у пустињу. Фабула у целини представља идеално пронађени архетип за однос Вука Бранковића према кнезу Лазару и његовим наследницима, свакако из угла Лазаревића.

⁸⁷ С. Станојевић, Ђ. Бошковић, Л. Мирковић, *Манасија*, Београд 1928, 50; V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, 63, где стоји: „On y voit aussi la figure de Paul de Thebaïde"; В. Р. Петковић, *Преглед*, 284; С. Томић, Р. Николић, *Манасија. Историја, живопис*, 91; Р. Николић, *Три моравска*

споменика, Београд 1966, 13; Р. Николић, *Када је подигнута и живописана Раваница*, 63, сматра чак да је св. Павле Тивејски био приказан на истом месту у Раваници и Ресави да би представљао узор моравским синаитима. Б. Живковић, *Манасија. Цртежи фресака*, Београд 1983, идентификује светитеља као непостојећег Петра Тивејског (sic!).

⁸⁸ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνα, *Ερμεία της ζωγραφικής τέχνης*, 165. Cf. Житије преподобног оца нашег Петра Атонског, у: J. Поповић, *Житија светих за месец јуни*, Београд 1975, 270—283.

⁸⁹ Тако је св. Петар Атонски насликан на северном зиду на спрату нартекса Св. Софије у Охриду, како показује на св. Макарија Египатског, cf. Ц. Грозданов, *op. cit.*, 69, сл. 14, 76. Петар Атонски је као погресе у медаљону сликан и на јужном зиду наоса у Рамаћи; cf. Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, ЗЛУМС 4 (Нови Сад 1968), 151. У Матки је Петар Атонски приказан у реду стојећих фигура на северном зиду, поред св. Павла Тивејског, cf. Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 146, сл. 114 (где Павле Тивејски није потписан а Петар Атонски је погрешно означен као Атанасије тонски). Св. Петар Атонски је насликан и на северној фасади у Драгаљевцима, *op. cit.*, 177, сл. 100.

⁹⁰ Како и у Љубостињи постоје северна врата која воде из наоса у припрату, могуће је помишљати да је и ту, над вратима, постојала представа неког пустињака или, пак, неког другог светитеља, cf. С. Ђурић, *Љубостиња*, 90—92, 101.

⁹¹ С. Радојчић, *Милешева*, 20, 82, 83, Т. XL; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, у: *Милешева у историји српског народа*, 52, 56.

⁹² В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 80, 96, 133.

⁹³ Б. Тодић, *Грачаница*, 88, 109, 170, сл. 110; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, јужни зид ђаконикона.

⁹⁴ В. Svetković, Т. Starodubcev, *Rezultati terenskih istraživanja na živopisu manastira Jošanice* (необјављено).

⁹⁵ В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Коран, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 160, 220.

⁹⁶ М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича. Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969, 153; Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 27, Т. 19, где је погрешно идентификован као свети Онуфрије.

⁹⁷ Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, 84.

⁹⁸ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 39.

⁹⁹ S. Tomeković, *op. cit.*, 56.

¹⁰⁰ Б. Кнежевић, *op. cit.*, 150. Св. Павле Тивејски сликан је у погресе у Руденици, cf. V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, 62. Са св. Теодосијем Киновијархом, у полуфигури у приземној зони, Павле Тивејски насликан је у Новој Павлици, cf. *op. cit.*, 62. У истој зони, у целој фигури, овај светитељ је насликан и у Св. Никити код Скопља и у храму манастира Дечана, cf. *op. cit.*, 35, 43.

¹⁰¹ П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 189, 195, 199, 201, 203, 271, 368, 383.

¹⁰² В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, 95.

¹⁰³ Алузије и метафоре као стилска средства су у сликарство прешла из књижевности, cf. Ђ. Трифуновић, *Георгија Хировоска расправа О песничким сликама у српском средњовековном рукопису*, Књижевна историја III, 10 (Београд 1970), 348—367.

¹⁰⁴ В. Ј. Ђурић, *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ СССХХХVIII, књ. 3 (Београд 1983), 118—129.

¹⁰⁵ Н. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, 393—394; Saint Jérôme, *Patrologiae latinae cursus completus* 23, ed. J. P. Migne, col. 17—28; Житије преподобног оца нашег Павла Тивејског, у: J. Поповић, *Житија светих за месец јануар*, Београд 1972, 475—480.

¹⁰⁶ J. Поповић, *op. cit.*, 477.

¹⁰⁷ Cf. Б. Тодић, *Паширијарх Јоаникије — ктитор фресака у цркви Св. апостола у Пећи*, ЗЛУМС 16 (Нови Сад 1980), 92—93; Б. Тодић, *Фреска св. Никодима из Хиландара и проблем датирања сликарства католикона*, ЗЛУМС 21 (Нови Сад 1985), 97—100.

¹⁰⁸ G. Babić, *Sur l'icône de Poganovo et la vasilissa Hélène*, у:

L'Art de Thessalonique et les pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle, Belgrade 1987, 57—65.

¹⁰⁹ G. Babić, *Sur l'icône de Poganovo et la vasilissa Hélène*, 61—62.

Познато је да је кнез Лазар своју најстарију кћер Мару удао за моћног господара Косова у време када није имао мушких потомака. То је касније послужило као солидна основа да Вук, будући у крвном сродству с погинулим кнезом, јавно обелодани своје легитимне претензије над здруженим земљама Лазаревића и Бранковића.¹¹⁰ У тренутку склапања диастичког брака с Маром, Вук је од кнеза Лазара морао добити одређене територије у мираз,¹¹¹ а сам је стекао положај кнежевог „сина“, што је означавало и могућност наслеђивања самог Лазара.¹¹² Због свега тога конструкција с поделом наслеђа на два дела и спором из *Житија Павла Тивејског* сасвим је применљива на догађаје о којима исцрпно говоре историјске вести. То се посебно односи на онај део из наведеног одломка, у коме свети Павле говори о преотимању наслеђа, а сестриног мужа због тога означава пежоративним изразом — грамжљивац. Алузија је јасна, грамжљивац је Вук Бранковић, који је за Лазаревиће узурпатор, иако је он наступао као претендент чија су права била дубоко заснрвана. Његови синови били су унуци кнеза Лазара, од којих је бар један био старији од оба малолетна сина кнеза Лазара. Како су кнежеви синови били премлади за владарске дужности, као регенткиња се природно појавила кнежева удовица, кнегиња Милица. Вук је очито сматрао да су његова права на Лазарево наслеђе већа од права једне жене, иако је то била и сама кнегиња. Сукоб око наследних права дотадашњих савезника и блиских рођака нужно је прерастао у отворена непријатељства.

У одломку из *Житија* спомињу се касноримски цареви Декије и Валеријан, као непријатељи хришћана. Они у предложеном алузивном контексту такође могу бити праслика савремених непријатеља православних земаља Лазаревића, султана Бајазита и угарског краља Жигмунда, који су почетком девете деценије XIV века задавали тешке ударце и Бранковићима и Лазаревићима.¹¹³

Посматрана у овом светлу, кроз призму архетипске пројекције, нова ктиторска композиција у Раваници стиче свој пуни смисао. Алузија с ликом светог Павла Тивејског у исто време добија и снагу једног новог историјског извора, јер пружа необично важно податке о почецима династичких сукобљавања у Србији у једном тешком и суморном периоду, односно о виђењу једне стране у сукобу. Исто тако, ликовни језик даје и занимљиво сведочанство о зачетку оне једностране и вековима уврежене традиције која је Вука Бранковића запамтила као негативну личност.¹¹⁴

На крају, веома занимљива сведочанства о новим, накнадно насликаним површинама у Раваници пружају и описи који се налазе у текстовима Константина Филозофа и Марка Антонија Пигафете, а који су досад изгледа успешно измицали пажљивијем оку.

Познати опис Раванице, који је Пигафета саставио 1567. године на свом пропутовању кроз Србију, садржи необично вредне податке за тему којом се бавимо. Пигафета је, наиме, био сведок не само првобитног положаја гроба кнеза Лазара у Раваници⁵ већ је и пресликани западни зид он могао посматрати још док су новонасликане површине биле у много бољем стању очува-

ности него што су данас. У опису се каже: „Унутра, с десне стране, налази се гроб са телом бл. Лазара, а с леве стране *нови портрети* Лазара, његових синчића Стефана и Вука, његове жене Марије и његовог таста, бившег деспота Бугарске који се, оставивши деспотовину зету, закалуђерио и у калуђерској одежди је и насликан.“¹¹⁶ Ова реченица коју је Пигафета оставио заиста од великог је значаја. Иако је путописац направио неколико крупних грешака у идентификацији насликаних личности, на пример, у имену кнегиње Милице или навођењем кнежевог „таста“, може се лако запазити да он владарске портрете и фигуру светог Павла Тивејског посматра као једну логичну ликовну целину. Средином XVI века пресликани зид у Раваници морао је још увек одисати свежином тонова, будући да је Пигафета фигуру пустињака придружио кнежевској породици, видевши у њему, Павлу Тивејском, „таста“ кнеза Лазара, „бившег деспота Бугарске“. Овакав опис Пигафета је могао начинити и на основу неке приче коју је могао чути у самом манастиру, а која је такође могла настати на основу новонасликаних зидних слика. Било како било, тек Пигафетина конфабулација под критичком лупом постаје занимљив писани извор за познавање досликаних површина у наосу манастира Раванице. Наравно, најзначајнији податак који Пигафета даје односи се на тврдњу да је реч о новим портретима кнеза Лазара и његове породице. С обзиром на то да је он зидне слике могао посматрати у њиховом готово првобитном изгледу, нема потребе сумњати у то да су оне и стилски одударале од осталог живописа, а што је Пигафету навело да закључи да су посредни нове слике. Напокон, путописац је такво обавештење могао добити и од самих раваничких монаха, код којих се до тог времена могла одржати традиција о накнадно насликаним владарским портретима.

Не тако јасно као Пигафета, о накнадно насталим ктиторским портретима у Раваници сведочи и једна реченица Константина Филозофа, из његовог познатог дела *Житије деспота Стефана Лазаревића*. У одломку у коме Константин говори о деспотовом оцу, кнезу Лазару, налази се и један исказ, који, рекло би се, својим контекстом упућује на овакав закључак. У преводу Лазара Мирковића, Константин каже да Лазар „ . . . прима мученичку смрт и види се сада као жив у великој обитељи званој Раваница, коју сам сазда, јавно узет од њих (мученика) и с њима зборује на небесима“.¹¹⁷ Чини се да овако изнета мисао у себе укључује сасвим одређен хронолошки след збивања. Блаженопочивши кнез види се у Раваници „као жив“, али је ту приказан већ као мученик, што би требало да значи да је његово мучеништво претходило сликању портрета. Уколико смо правилно разумели наведену реченицу Константина Филозофа, тада је могуће претпоставити да је и сам Константин знао за доцнији настанак ктиторских портрета у Раваници.

Раваничка проблематика и најновија сазнања о пресликаним зидним површинама у храму сведоче о сложености живота задужбине кнеза Лазара. Штавише, енергија уложена у нове, досликане портрете и дограђену припрату доказ је изузетне бриге коју су кнежеви наследници водили о Раваници. Сликарске и градитељске интервенције на првобитном ткиву кнежеве вла-

дарске. задужбине откривају сав значај који је придаван његовом манастиру. Сазнања до којих смо у овом раду дошли такав значај само потврђују.¹¹⁸

¹¹⁰ М. Спремић, *Бранковићи — обласни господари Косова*, 121—124. О претензијама Вука Бранковића на власт над свим српским областима речито сведочи његов потпис на повељи издатој Хиландару 1393. године, где за себе каже да је господар Срба и Подунавља, cf. Ст. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 459—460.

¹¹¹ М. Спремић, *Бранковићи — обласни господари Косова*, 123.

¹¹² *Op. cit.*, 124; Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, 72—73.

¹¹³ *Историја српског народа II*, 36—63.

¹¹⁴ Иконографија нових раваничких портрета на специфичан начин потврђује давно изнету тезу да се „издаја“ Вука Бран-

ковића заправо односила на његово изневеравање очекивања Лазаревића после Косова, јер се Вук самостално појавио као једини кнежев наследник, cf. И. Божић, *Неверство Вука Бранковића*, 223—240.

¹¹⁵ Д. Поповић, *Раванички гроб кнеза Лазара*, у: *Свети кнез Лазар*, 177—178; eadem, *Српски владарски гробу средњем веку*, 124—125.

¹¹⁶ Наведено према Р. Михаљчић, *Лазар Хребељановић*, 270, прилог бр. 12. Такође cf. Р. Matković, *Putopis Marka Antuna Pigafete, ili drugo putovanje Antuna Vrančića u Carigrad 1567. godine*, Rad JAZU, knj. C (Zagreb 1890), 32 : „ . . . a s lieva su nove slike, izvedene po naravi . . . ”.

¹¹⁷ Константин Филозоф, *Житије деспота Стефана Лазаревића*, 85.

¹¹⁸ Владарска иконографија је и у постнемањинској Србији задржала свој велики значај, како то показује последње откриће у Студеници, cf. В. Ј. Ђурић, *Лоза српских владара у Студеници*, Зборник у част Војислава Ђурића, Београд 1992, 67—79.

Nouvelle contribution aux recherches sur la composition de ktitor à Ravanica

BRANISLAV CVETKOVIĆ

La présent texte est consacré à l'étude de la composition de ktitor à Ravanica qui, pendant de longues années, avait représenté un problème presque insoluble. Bien que les modifications exécutées sur le mur occidental du naos aient été remarquées il y a longtemps, ce n'est qu'en 1989 que D. Todorović (*Zograf* 14, pp. 6873) a établi qu'une autre couche de fresques avait incontestablement existé audessous des portraits actuels. Toutefois, même après cette découverte, il n'est toujours pas clair pourquoi et à quel moment les portraits actuels ont été peints. En écartant la supposition que le programme primitif ne comportait pas de portraits historiques et que ceux qui existent actuellement dans l'église de Ravanica furent faits pardessus les figures de saints, l'auteur cite toute une série d'exemples pris dans les arts serbe et byzantin et montrant que le changement de portraits de souverains était toujours causé par des circonstances historiques, politiques ou dynastiques bien précis, si bien que les portraits originels de Ravanica auraient pu être changés au moment où l'on assignait à une nouvelle image la fonction de traduire une nouvelle situation ou de nouveaux postulats idéologiques.

Grâce à une analyse des insignes et des robes, l'auteur

du présent texte a été bh que dans le nouveau portrait la princesse Milica était représentée comme régente gouvernant le pays pendant la minorité de ses fils Etienne et Vuk: ce changement sur le mur occidental de Ravanica fut effectué sans doute dans la période comprise entre 1389, date de la bataille de Kossovo et de la mort du prince Lazare, et 1393, date à laquelle la princesse Milica céda le pouvoir à Etienne, son fils aîné, avant de se retirer au monastère de Ljubostinja et de se faire religieuse.

La représentation de la figure de saint Paul de Thèbes après 1389, sur une nouvelle couche de mortier audessus d'une porte percée plus tard dans le mur occidental du naos, fut exécutée, à son tour, avec un dessein bien précis; en effet, le texte de la Vie de saint Paul de Thèbes pourrait être pris pour une allusion à certains événements historiques: il pourrait s'agir des événements relatifs au conflit déclenché entre Vuk Branković, d'un côté, et les fils et la veuve du prince Lazare, de l'autre, les deux parties se disputant la succession des pays de ce prince. L'interprétation proposée par l'auteur du présent texte peut être corroborée par des témoignages d'A. Pigafetta et de Constantin le Philosophe.