

Представа Христа са апостолима на западном порталу Студенице

БРАНИСЛАВ ТОДИЋ

Недавно целовито објављивање фигуралне пластике са унутрашњег оквира западног портала Богородичине цркве у Студеници — Христа и дванаесторице апостола,¹ изнова покреће проблем студеничких рељефа и њиховог тумачења. Задржавање наше пажње само на ове фигуралне представе подстакнуто је чињеницом да је о њима мало и више успут писано, а њихова иконографија је различито објашњавана.² Изузетна композиција студеничког портала, финих сразмера и са богатом рељефном декорацијом, привлачила је пажњу бројних истраживача, па је ваљано описана, а поједини њени делови и врло лепо објашњени. За разлику од чеоних страна надвратника, довратника и архиволте са биљним и фигуралним украсима, представе Богородице са Христом и арханђелима Михаилом и Гаврилом у лунети портала, као и представе Христа и апостола на унутрашњим странама надвратника и довратника, нешто су лакше за разумевање програма студеничког клесаног украса, јер су им паралеле бројније и јасније. Иако крај Христа и апостола не постоје натписи, њихова иконографска обрада је дозволила да они буду врло рано тачно идентификовани.³ Христос на надвратнику (сл. 1) представљен је како седи на престолу са јастуком, означеном сасвим плитко, готово само у цртежу, са подножјем у виду савијеног лишћа; обучен у хитон и химатион, са дугом косом која му пада на рамена и кратком брадом, он десном руком подигнутом до груди благосиља, а у левој руци држи отворену књигу на крилу, окренуту посматрачу. Његов крстасти нимб оивичен је тачкастим оловним украсима, а изнад њега је полукружни благо преломљени завршетак нише, са доње стране допуњен стилизованим биљним украсом. Испод њега, на унутрашњим странама довратника, налази се са сваке стране по шест фигура апостола (сл. 2—3, 4—5), веома стилизованих, здепастих пропорција, са неким врло истакнутим, а другим запостављеним деловима тела. Сви су представљени крајње схематично, на готово истоветан начин: распоређени један изнад другог, они стоје на равним конзолама, које су ослоњене на подножје у облику три гранчице, а оне полазе из једног стабаоца и завршавају се цветовима у виду трелисних латица и пупољака или плодова решених као ситно избушено саће. На тај начин равно подножје под њиховим ногама твори са бочним испупченим оквиром правоугаона поља у којима се налазе фигуре апостола, а флорална основа конзола ствара утисак да су апостоли само умети у врло стилизованој лози.⁴ Сви апостоли су приказани једнако: фронтално окренути, обучени у хитон и химатион, са десном руком подигнутом до груди у гесту благосиљања и левом ниже спуштеном са полуразвијеним свитком; једино су апостола Петру у руке уметнути и кључеви. Несигурно је одређивати сваког апостола понаособ, премда се у обради у начелу водило рачуна о ико-

нографској посебности сваког лика, па су тако Тома и Филип приказани голобради, Петар са гргуравом косом и кратком заобљеном брадом, Павле са бујном брадом и високим челом итд. Сви су са великим ореолима, уз чије је ивице низ оловних куглица, некада различито обојених, да би се дочарала племенитија инкрустација.

Романичка концепција студеничке скулптуре углавном није довођена у питање, како у стилском, тако ни у иконографском погледу, па су и за рељефе Христа и апостола тражене и налажене паралеле у западној уметности.⁵ Тамо су, заиста, представе Христа и апостола на порталима доста бројне, од Пиринеја до средње Европе и Балканског полуострва, али међу њима у распореду и иконографији постоје значајне разлике. У француској романици преовлађује тема Христа у слави, са Христом у лунети (разуме се, у иконографском облику различитом од Христа из Студенице), док су апостоли, најчешће у стојећем ставу, испод, на чеоној страни надвратника,⁶ а понекад се њихове фигуре на-

¹ С. Ђурић, *Студенички портал и олтарска трифора*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе XX—XXI (1988—1989) 8, сл. 1—13.

² Потпуна библиографија радова посвећених Студеници објављена је у каталогу изложбе *Благо манастира Студенице*, Београд 1988, 325—371 (о скулптури 348—354), а од текстова у којима је више писано о ликовима Христа и апостола издвајамо: М. L. Burian, *Die Klosterkirche von Studenica. Ein Beispiel für die Begegnung armenischer, byzantinischer und italienischer Formen in der Architektur und Plastik des mittelalterlichen Serbiens*, Zeulenroda 1934, 22—25, 45—47, 52—53, Abb. 10—14; Ђ. Бошковић — В. Р. Петковић, *Дечани*, I, Београд 1941, 162—163 (Ђ. Бошковић); Ј. Максимовић, *Студије о студеничкој пластици*, Зборник радова Византолошког института 5 (1958) 140—142; Иста, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1974, 64—65; *Манастир Студеница*, Београд 1986, 98, 109 (Ј. Максимовић); Г. Бабић — В. Кораћ — С. Ђирковић, *Студеница*, Београд 1986, 44 (В. Кораћ); М. ЧанакМедић — Ђ. Бошковић, *Архитектура Немањиног доба*, I, Београд 1986, 100—101, 106, 115.

³ Ф. Каниц, *Византијски споменици по Србији*, Беч 1872, 24—25.

⁴ С. Ђурић, *нав. дело*, 8, сл. 2—13. Аутор инсистира, па су и објављене фотографије тако кадриране, да основе грана избијају из ореола апостола. Мада доиста тако изгледа, због скученог простора у коме је уметник радио, ове флоралне детаље не треба повезивати са ореолима, већ са подножјем апостола; они се, наима, налазе у подножју апостола у најнижем реду, а не и изнад глава оних у врху (уп. В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, сл. 22).

⁵ М. L. Burian, *нав. дело*, 52—53; *Манастир Студеница* (Ј. Максимовић), нап. 17.

⁶ E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris 1922, 380—386, figs. 218—223; В. Ruprecht, *Romanička skulptura u Francuskoj*, Beograd 1975, si. 8/2, 9/1—2, 137, 264—265. Осим са Христом у слави, апостоли на надвратнику могу да буду и у вези са неком другом темом, као у Св. Магдалени у Везлеу, уп. E. Mâle, *нав. дело*, 326—332, fig. 190; A. Katzenellenbogen, *The Iconography of a Romanesque Tympanum at Vézelay in: Readings in Art History*, Vol. 1. New York 1969, 253-264.

Сл. 1. Хрисиос, унутрашња страна надвратника западног портала у Студеници, крај XII века

Fig. 1. Le Christ, côté intérieur du linteau du portail occidental à Studenica, fin du XII^e siècle

лазе на чеоним странама довратника, ширећи се лево и десно од улаза, као на пример у Сен Жилу у Гару, Сен Трофиму у Арлу или Богородичиној цркви у Паризу.⁷ Ови раноготички споменици из средине XII и сасвим раног XIII века одраз су распадања доста устаљеног украса западног улаза црква XI столећа, а сличан процес се може запазити и на порталима XII—XIII века изведеним у Италији, Далмацији и Мађарској, дакле — на ободним подручјима ширења романичке и раноготичке уметности, на којима верност традиционалном изразу добија специфичне облике. Том кругу споменика прикључује се и Студеница на самом измаку XII века. Хоризонтални низ апостола, са Христом или без њега, у стојећем ставу, између декоративних стубова повезаних луцима, понекад и са флоралним украсима, налази се на надвратницима портала XI—XII века у Сен Женију де Фонтен, Св. Фортунату у Шарлијеу, у Шартру, Ману, Сен Лу де Но, у Буржу, Пистоји, Св. Марији Паганици у Аквили и другим црквама у Француској и Италији.⁸ Наравно, свака непосредна веза са Студеницом је искључена; њу пре треба тражити у нешто каснијем и географски много ближем развоју романичке уметности око Јадранског мора. Задржавајући све битне одлике са надвратника — мали формат, фронталност, архитектонски или флорални оквир — хоризонтални фризови апостола се са надвратника пребацују на вертикалне довратнике где се, на њиховим чеоним или унутрашњим странама, они постављају један изнад другог, при чему су највеће промене претрпеле не толико људске фигуре, њихова обрада и иконографија, колико декоративне аркаде и њихови флорални украси. Тако су на чеоним странама главног портала катедрале Св. Анастасије у Задру (XII в.) приказане четири фигуре апостола, са савијеним свицима и једном руком подигнутом испред груди, али се сваки оквир око њих изгубио.⁹ Слично, без оквира, један изнад другог, били су приказани и апостоли са свицима и књигама и гестовима благосиљања, на порталу из друге половине XII века у Јашду (Мађарска).¹⁰ На Радовановом порталу трогирске катедрале (1240) такође су исклесане фигуре апостола, али на чеоној страни спољних довратника, у иконографији сличној студеничкој; занимљиво је, међутим, то што су фигуре уоквирене биљном траком у виду лозе, чије подножје чине стилизоване гране и лишће, а изнад неких апостола се појављују и кулице.¹¹ Иако Симеон Дубровчанин на порталу цркве Св. Андреје у Барлети (XIII век) није

⁷ A. Katzenellenbogen, *Iconographie Novelities and Transformations in the Sculpture of French Church Façades, ca. 1160—1190* in: *Romanesques and Gothic Art*, Vol. I, Princeton 1963, 116, Pl. XXXV/9; B. Ruprecht, *нав. дело*, sl. 234-235, 266-267.

⁸ E. Mâle, *нав. дело*, 381—382, figs. 219—222; H. Decker, *L'art roman en Italie*, Paris 1958, 60, fig. 64; *Die Zeit der Ottonen und Salier*, München 1973, 3, Abb. 3.

⁹ J. Höfler, *Die Kunst Dalmatiens vom Mittelalter bis zur Renaissance (800-1520)*, Graz 1989, 92-95, Abb. 79, 97-98.

¹⁰ D. Dercsényi, *Romanesque Architecture in Hungary*, Budapest 1972, Pl. 47.

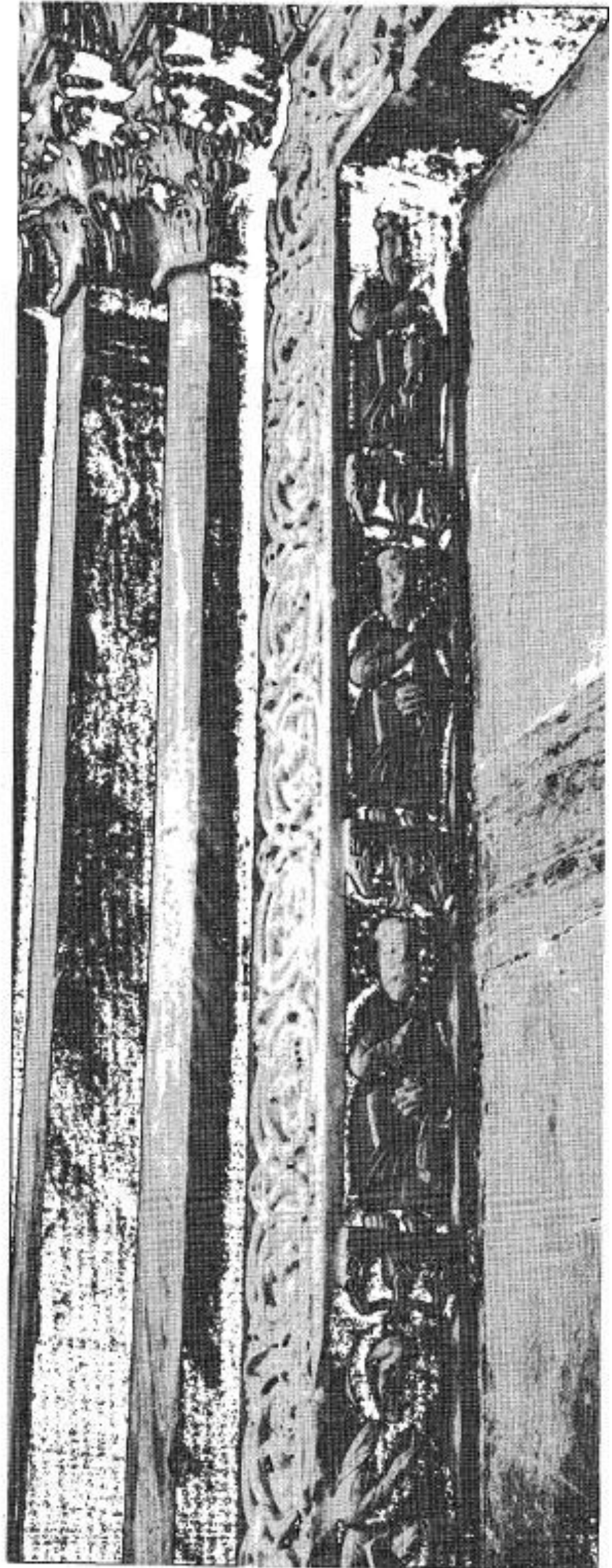
¹¹ Lj. Karaman, *Portal majstora Radovana u Trogiru*, Rad JAZU 262 (1938) 10-11; *Radovan. Portal katedrale u Trogiru*, Zagreb 1951, XVII, t. 42-43, 45-47, 67; C. Fisković, *O ikonografiji Radovanova portala*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 7 (1953) 7—20.





Сл. 2. Апостоли, унутрашња страна северног докрајника западног портала у Студеници, крај XII века (фото Републички завод за заштитију споменика, Београд)

Fig. 2. Les Apôtres, côté nord de l'embrasure du portail occidental à Studenica, fin du XII^e siècle (photo Institut pour la protection des monuments historiques de la République de Serbie, Belgrade)



Сл. 3. Апостоли, унутрашња страна северног докрајника западног портала у Студеници, крај XII века (фото Републички завод за заштитију споменика, Београд)

Fig. 3. Les Apôtres, côté nord de l'embrasure du portail occidental à Studenica, fin du XII^e siècle (photo Institut pour la protection des monuments historiques de la République de Serbie, Belgrade)

Сл. 4. Апостоли, унутрашња страна јужног доворотника западног портала у Студеници, крај XII века (фото Републички завод за заштиту споменика, Београд)

Fig. 4. Les Apôtres, côté sud de l'embrasure du portail occidental à Studenica, fin du XII^e siècle (photo Institut pour la protection des monuments historiques de la République de Serbie, Belgrade)

извео и апостоле, овде га помињемо због фигуре Христа, која је смештена на унутрашњој (северној) страни портала, са појединостама које смо већ срели на студеничком примеру: Христос стоји на подножју од стилизованих листова, нимб му је обрађен са тачкицама уз ивице, док се кракови крста шире изван њих; најзад, изнад Христа је полукружна ниша са стилизованом шкољком.¹² У катедрали у Модени (тридесете године XII века), међутим, на порталу de Principi, на јужној фасади катедрале, фигуре апостола су, као у Студеници, распоређене са унутрашње стране оба доворотника, један изнад другог, у правоугаоним пољима.¹³ Осим општег изгледа, портал у Студеници спаја са овим из Модене посебно размештај апостола у правоугаонике, које чине бочни оквири и попречна равна подножја за фигуре, али међу њима постоје и значајне разлике: апостоли су у Модени приказани под аркадама које почивају на стубићима, а у угловима се појављују схематизоване кулице и зграде, апостоли нису чеоно представљени, нити је њихова иконографија уједначена: једни су са књигама, други имају свитке, а само неки благосиљају.¹⁴

Примери које смо навели упућују на закључак да су рељефи Христа и апостола на студеничком порталу дело скулптора који су своје узор налазили у вишевековној уметности романике, посебно у оним њеним изданцима и облицима створеним у италијанским центрима или под њиховим утицајима. Век на чијем самом крају настаје Студеница образовао је један нови облик украшавања портала, како у погледу садржаја — све се више губе апокалиптичке теме, Христос у слави, Вознесење или силазак св. Духа, неговане у старијој, посебно француској романици — тако и у распореду фигуралне пластике: хоризонтални фриз апостола са надворотника спушта се у ниже зоне, на доворотнике, било на њихове чеоне, било на унутрашње стране. То је за последицу имало важне композиционе и формалне промене, било преко чувања традиционалних појединости, чији је смисао постао замагљен, било преко стварања нових схема бољих за нову композицију. На Студеници су одлично показане све добре и лоше стране те последње фазе у украшавању романичког портала фигурама Христа и апостола. Да би се у Студеници нагласило јединство представе, све фигуре су распоређене на унутрашње стране улаза, уз највеће могуће поштовање реда, симетрије и целовитости теме, што доиста припада византијском начину размишљања и компоновања, а мање је карактеристично за романичку концепцију програма;¹⁵ то је условило необично и не најсрећније место за Христа, на унутрашњој страни надворотника. Пажљивим одабиром апостола у врху су истакнути ликови Петра и Павла, како је то претежније у византијским споменицима, а распадање хоризонталног ређања апостолског скупа и њихов распоред по вертикали захтевао је њихово повезивање у јединствену целину. Суочен са истим проблемом као и његови претходници и савременици у Задру, Печују¹⁶ или Модени, студенички уметник их повезује једном веома стилизованом лозом, што се на формалном плану показало као доста неспретно решење. Повезивање или уоквиравање апостола постављених један до другог ликовно је сасвим оправдано, било да су они на надврат-





Сл. 5. Апостоли, унутрашња страна јужног довратника западног портала у Студеници, крај XII века (фото Републички завод за заштиту споменика, Београд)

Fig. 5. Les Apôtres, côté sud de l'embrasure du portail occidental à Studenica, fin du XII^e siècle (photo Institut pour la protection des monuments historiques de la République de Serbie, Belgrade)

нику (као у Сен Жени де Фонтен, на пример) или на довратницима раноготичких цркава (у Сен Жилу у Гару или Сен Трофиму у Арлу); оно је, међутим, доста тешко изводљиво код фигура распоређених једна изнад друге, па се та лисната врежа сасвим стилизује у гранчице са плодовима или пупољцима и поставља у подножје апостола (у Студеници), претвара у лиснате капителе изнад светитеља (Сен Трофим у Арлу) или се обликује као акантусово лишће које испуњава позадину поља са апостолом (Печуј). Тек ће Радован у Трогиру (1240) створити оквире од лиснате гране лозе која се трипут преплиће у дугуласте завоје, онако као што понеки пут скулптори и сликари чине када приказују Лозу Јесејеву. У обликовању поља у које смешта фигуру студенички мајстор се држао онаквог решења какво су усвојили Виљем и његов ученик у Модени, не усвајајући, међутим, и његово декоративно украшавање архитектонским елементима, који нису ништа друго до стилизовање и усложњавање декоративних аркада познатих са ранороманичких примера.

Да бисмо боље разумели елементе декорације западног портала у Студеници, онај његов део са Христом и апостолима, није довољно указати само на непосредне изворе из којих су они директно преузимани, јер ваља имати на уму да се романичка уметност у свом развоју током неколико векова постојања мање или више преображавала и разливала у многе токове засебних стилских али и иконографских праваца. При том је, међутим, чувана, па је зато лако препознатљива, она стожерна нит која полази од самих почетака средњовековне уметности у Европи и која се у бројним варијантама понављала до XII века. Задржавање њених формалних облика не значи, наравно, увек и понављање иконографских значења. Премда је тема Христа са апостолима постојала и раније, за њен будући развој је нарочито важна уметност IV века, у којој ће се формирати сви кључни моменти њене будуће иконографије.¹⁷ На веома бројним саркофазима из овог века, али и неким млађим — појављује се Христос, окружен стојећим фигурама апостола. Независно од њихове иконографије, која може да буде различита,

¹² С. А. Willemsen, *Apulien. Land der Normannen, Land der Stauffer*, Leipzig 1944, 43-44, Taf. 102; J. Maksimović, *Problemi ikonografije i stila na portalu Simeona Dubrovčanina u Barleti*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 12 (1960) 109, sl. 18.

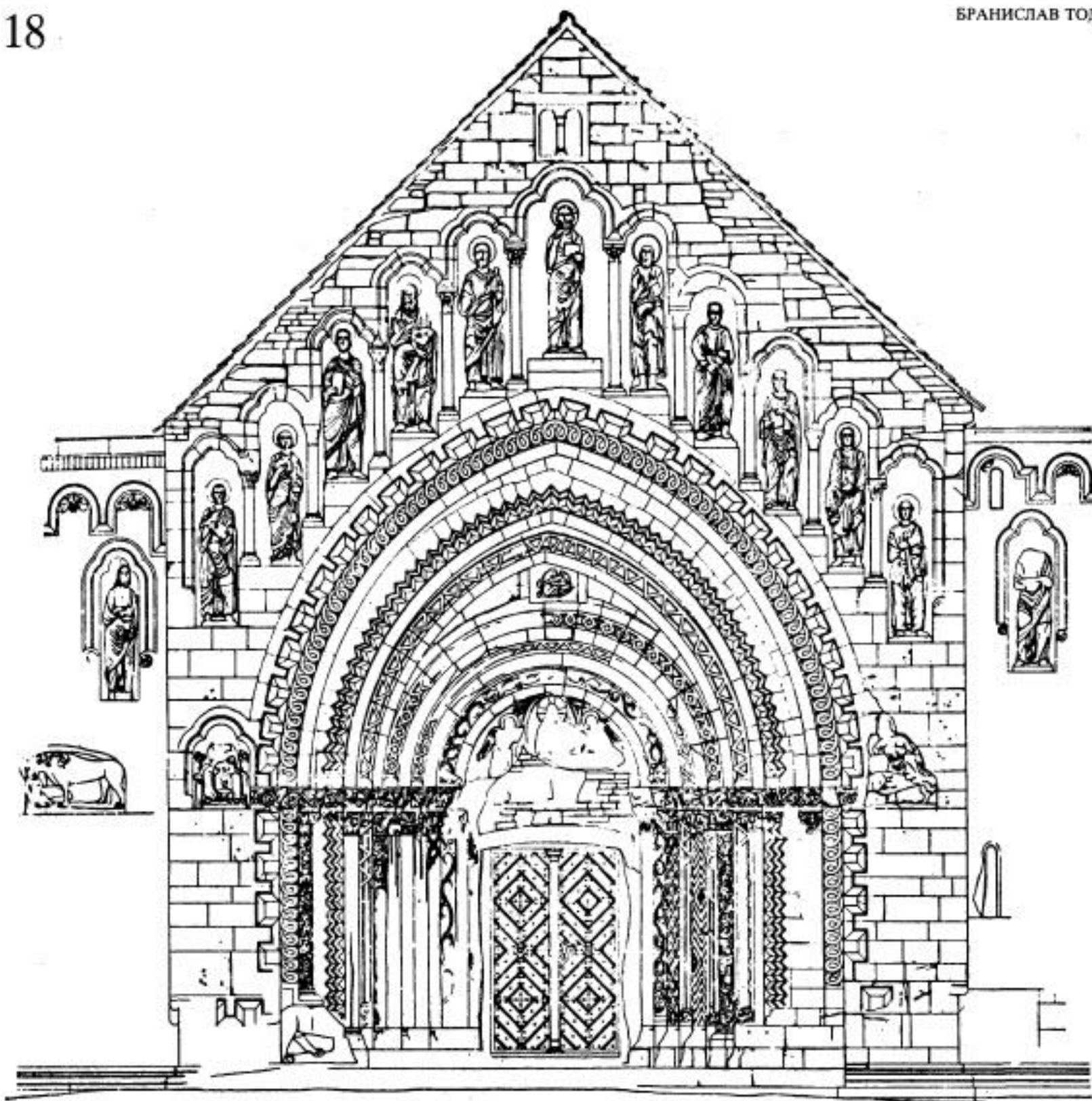
¹³ R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano 1956, 117-119, fig. 82-83, 85, 87-90, 177-178. О сличности студеничког портала са оним у Модени најдетаљније М. L. Burian, *нав. дело*, 52-53. — J. Максимовић (*Манастир Студеница*, нап. 17) помиње да се на истом месту фигуре апостола налазе и на порталу катедрале у Руву.

¹⁴ Један апостол (Андреја?) приказан је са крстом, а Петар уз крст има, као у Студеници, и кључеве, али је то његова уобичајена ознака у романичкој уметности, уп. E. Mâle, *нав. дело*, 251-252.

¹⁵ Уп. J. Максимовић, *Студије о студеничкој пластици*, II. *Стил*, Зборник радова Византолошког института 6 (1960) 95-107.

¹⁶ Од портала ове цркве сачувана је само фигура апостола Вартоломеја, у полукружном пољу. Представљен је како једном руком благосиља, а у другој држи књигу; око његове главе налазе се акантусови листови (D. Dercsényi, *нав. дело*, Pl. 30). Релеф се широко датира у XII век.

¹⁷ Уп. P. Testini, *Osservazioni sull'iconografia del Cristo in trono fra gli apostoli*, *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologie e storia dell'arte*, n. s. XI-XII (1963) 230-300.



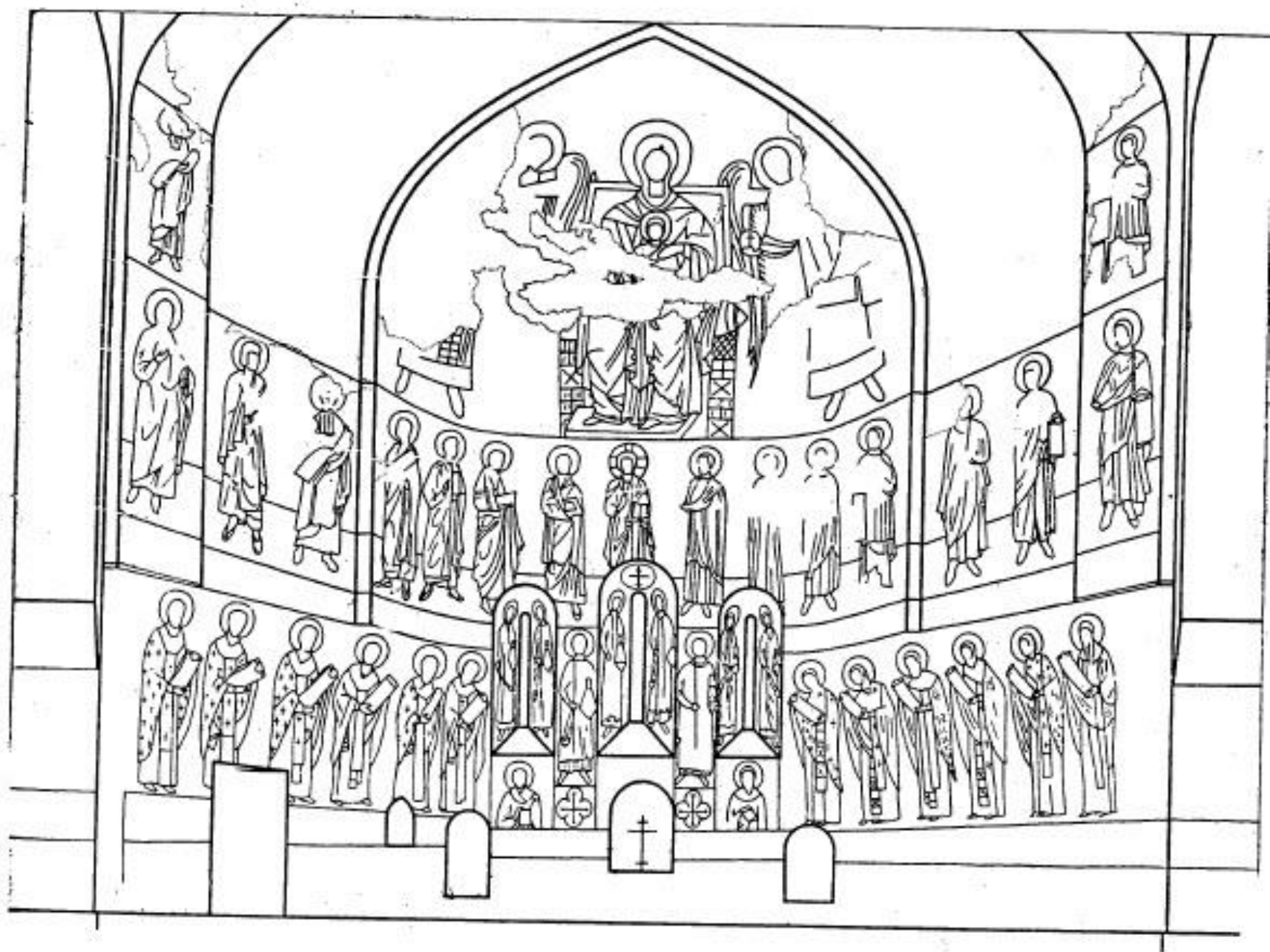
Сл. 6. Портал, Јак, прва половина XIII века (по D. Dercsényi-y)

Fig. 6. Portail, Ják, première moitié du XIII^e siècle (d'après D. Dercsényi)

како је показао П. Тестини,¹⁸ на њима се налазе сви формални елементи који ће се сретати у теми Христа са апостолима у романичкој скулптури све до Студенице. Ако се задржимо само на овом споменику, што је и предмет наше пажње, наћи ћемо му врло ране сличне претходнике, на пример на саркофазима из Арла,¹⁹ где је представљен Христос на престолу, док око њега, под аркадама, стоје апостоли. Сличних примера има и на другим странама.²⁰ Можда под утицајем надгробних стела, поља у која се смештају фигуре апостола попримају правоугаони облик, без икаквог украса, као на саркофазима из Музеја у Марсељу и оном из катедрале у Арлу,²¹ одакле ће га преузети средњи век за украшавање портала (Модена, Студеница), амвона и других делова каменог намештаја.²² Такође, врло је чест случај да нише које чине правоугаони оквир или стубови са аркадама бивају украшени разгранатим лозама, са плодовима и птицама или, пак, преграде замењује мање или више стилизовано дрвеће.²³ Реалистички представљени или стилизовани биљни мотиви, који ће бити обилато коришћени и у романичкој уметности, тумачени су различито, најчешће као ознака раја²⁴ или као „*rausa gitmica*“ тј. да су такви флорални елементи

имали пре свега композициону улогу.²⁵ Утицај оваквих представа са саркофага на изглед романичких низова апостола са Христом је несумњив; о томе, уосталом, сведочи и коришћење делова старохришћанских саркофага са ликовима апостола као сполја за украшавање надвратника романичких цркава, на пример у Св. Михаилу у Тушу (Тулуза),²⁶ где апостоле уоквирава лоза, коришћена често у споменицима X—XII века. Хоризонталан распоред фигура и сцена на саркофазима био је захвалан за његово опонашање и извођење на надвратницима цркава, што је било знатно теже извести на вертикалним довратницима. Треба, међутим, веровати да је и у случајевима сродним Студеници посредовало неко старије искуство, у шта нас уверавају примери, истина ретких, ранохришћанских саркофага на којима се сцене постављају једна изнад друге, где равна основа на којој представа почива налаже на гране дрвећа оне испод ње.²⁷

Морфолошка анализа овог дела студеничког портала доста поуздано нас води ка закључку о његовом романичком пореклу, дакле — ка оној уметности у којој су сабрана и претакана искуства много старије уметности. Чињеница, пак, да својом целином скулптура сту-



Сл. 7. Апсидна црква, Тимошесубани, 1205—1215 (по Е. Л. Приваловој)

Fig. 7. Abside de l'église, Timotesubani, 1205—1215 (d'après E. L. Privalova).

деничког улаза нема праву паралелу у тој уметности, отвара тежи проблем његове иконографије и њеног значења. Претпостављени византијски утицај, који се заиста осећа у Студеници, не доприноси много ваљаном објашњењу, зато што византијска уметност не познаје овакво украшавање улаза, ни у сликарству, а још мање у скулптури. Поједини елементи студеничке композиције, међутим, нису страни овој уметности, и они се спорадично појављују на улазима византијских цркава или онима чија је декорација настајала под утицајем византијске уметности. На низу бронзаних врата италијанских цркава из XI—XII века, изведених у византијском или италовизантијском духу, налазе се представе Христа и апостола, са отвореном или затвореном књигом или, пак, са савијеним ротулусима.²⁸ Њихове представе, често удружене са другим светитељским ликовима и сценама, у функцији су наглашавања врата као уласка у рај,²⁹ у складу са Христовим обећањем о спасењу: Христос над улазом у цркву најчешће држи јеванђеље отворено на месту Јован 8, 12 (Св. Срфија у Цариграду, Св. Лука у Фокиди, Грачаница), као на вратима у Салерну,³⁰ или на месту где је текст „Ја сам

и њиховом утицају на декорацију саркофага в. N. Firatli, *Les stèles funéraires de Byzance grecoromaine*, Paris 1964, pl. XXIX/ 120-121, XXX/129, XXXI/130-132, p. 28-29.

²² R. Salvini, *нав. дело*, 117—119; A. Grabar, *нав. дело*, 88, pl. XXXVII/1-3; J. Höfler, *нав. дело*, 95, Abb. 99.

²³ G. Wilpert, *нав. дело*, III, *Supplemento*, Roma 1936, tav. CCLXXV—CCLXXXVI. Аутор је оваквим примерима посветио и посебан коментар на стр. 32—36; о њима такође М. Lawrance, *Columnar Sarcophagi in the Latin West*, The Art Bulletin XIV (1932) 103-185 и R. Olivieri Farioli, *Sarcophagi paleocristiani "ad alberi"*, Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1966, 353-390.

²⁴ Уп. R. Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm vom S. Prassede in Rom — Ikonographie und Ikonologie* [Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 17], Rom 1990, 32-37, 44-46.

²⁵ R. Olivieri Farioli, *нав. дело*, 354.

²⁶ Уп. *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris 1991, 281.

²⁷ G. Wilpert, *нав. дело*, III, *Supplemento*, tav. CCLXXXVIII. — И за подножје у облику листова под Христовим ногама, поред споменутих романичких примера, могу се паралеле тражити у ранохришћанској уметности, уп. *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, I. Rom und Ostia. Tafelband*, Wiesbaden 1967, Taf. 107/678, 1.

²⁸ G. Matthiae, *Le porte bronzée bizantine in Italia*, Roma 1971: катедрала у Амалфију (1060) 63—65, tav. 1—3; опатија у Монтекасино (1066) 67—71, tav. 7—9, 11—13; црква Св. Павла изван зидова (1070) 73—82, tav. 34, 36, 38, 40-41, 43; црква Св. Спаса у Атранију (1087) 91—92, tav. 70; катедрала у Салерну (1099) 93—95, tav. 75-76, 78-80, као и двоја врата у Св. Марку у Венецији, 97—107, tav. 91, 93-95, 100, 103, 106, 109-112, 117-119, 123, 127.

²⁹ Уп. M. English Frazer, *Church Door and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy*, *Dumbarton Oaks Papers* 27 (1973) 147—162.

³⁰ E. Diez — O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*, Massachusetts 1931, Fig. 12; C. Osieczkowska, *La mosaïque de la porte royale à Sainte Sophie de Constantinople*, *Byzantion* IX (1934) 45-83; В. Тодић, *Грачаница — сликарство*, Београд — Приштина 1988, 164; G. Matthiae, *нав. дело*, tav. 80.

¹⁸ P. Testini, *нав. дело*, 234 и даље.

¹⁹ G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, I, Roma 1929, 38, tav. XXIX/1-2.

²⁰ Уп. G. Wilpert, *нав. дело*, tav. XII/4-5, XIV/3, XVI/3, XXV/1-3, XXVII/6, XXXII/1, 3, XXXVII/2-3, CXXIV/2, CXXV/2 и др.; G. Bovini, *Sarcophagi constantinopolitani del secolo IV, V e VI d. C.*, IX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1962, 180—186; P. Testini, *нав. дело*, 266—269; A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e—X^e siècle)*, Paris 1963, pl. IX/1-2.

²¹ G. Wilpert, *нав. дело*, I, tav. XXVII/2-3; II, Roma 1932, tav. CCXXXVII/6, 8, 10. О стелама са оваквом композицијом

двер . . . " (*Јов*, 10, 7, 9).³¹ Приказан на надвратнику улаза у Студеницу, Христос би могао да има улогу двери,³² да није представљен са апостолима; а, они, пак, Најчешће сведени на фигуре Петра и Павла, такође су честа тема око улаза.

Препознавање и недвосмислено утврђивање иконографског облика теме Христа са апостолима у Студеници отежава и то што на књизи коју држи Христос и на свицима које држе апостоли не постоје никакви текстови који би нас упутили на разлоге и смисао њиховог постављања на овом месту. Тумачење Христа са апостолима помоћу идеје Страшног суда³³ тешко се може прихватити, јер је засновано на поређењу са примерима из француске романике, где је, међутим, чешће приказиван Христос из апокалипсе, а у Студеници Христос није представљен у визији, чији је знак мандорла, нити има друге ознаке из његовог другог доласка.

Тема Христа са апостолима веома је стара и сеже до најранијих споменика хришћанске уметности. Заснивајући свој изглед на прехришћанској иконографији,³⁴ она је при том — у зидном сликарству, на саркофазима и предметима примењене уметности — мењала своја иконографска значења. Исус Христос је по догматском учењу раног хришћанства, неизмењеном до данас, успоставио заједницу оних који су му веровали, дакле — Цркву, па је он њен оснивач (1 *Кор.* 3, 10—11) и њен каментемељац (*Мат.* 12, 10; 1 *Петр.* 2, 6 и даље). По *Новом завету*, Христос је оснивач Цркве само у овом преносном значењу, односно градитељ духовног храма (*Мат.* 16, 13—20; 1 *Кор.* 3, 4—16), као што су, како их је научио, то постали и његови апостоли; они су зато, симболично, стубови који држе црквену грађевину, они су њена окосница, јер су све просветлили Христовом науком и постали „*praedicatores, doctores fidei*“.³⁵ Оваквим схватањем наглашено је јединство апостолске заједнице, као и мисија апостола у ширењу Христове науке, чиме су они заиста уградили себе у темељ цркве. Таква њихова улога ушла је и у званичне одлуке васељенских сабора.³⁶ У ликовним уметностима то је имало за последицу стварање представе Христа који учи, окружен апостолским скупом, што би требало да покаже да Христос предаје закон својим ученицима.³⁷ Ова тема, чији се настанак везује обично за III или IV век, попримила је зависно од подручја, од утицаја владарске иконографије или оне из литургије, изнијансирана значења и нешто измењене облике, али основна идеја — Христова подука апостолима, предавање „закона“ и њихово припремање за мисију — остаје мање или више увек наглашена. Везана за јеванђељски текст, она, међутим, није и његова илустрација, јер се чува само општа идеја Христовог предавања пуномоћја апостолима,³⁸ у прилог чему иде хијератичка схема композиције, књига или свитак у Христовој руци и у рукама апостола, као и тзв. литургијски а не историјски избор апостола.³⁹ Таквом типу композиције припада и декорација улаза Студенице са Христом и апостолима. Свој далеки прототип она има у уметности IV—VI века.⁴⁰ Христос је обично био представљан на престолу или глобусу, са отвореном књигом (у њој је садржан βασιλικς νόμος, који Христос гестом благослова објављује и предаје апостоли-

ма), а око њега су стојеће фигуре апостола са свицима.⁴¹ Место ове теме није одређено: у ранохришћанском сликарству она је најчешће везана за апсиду или тријумфални лук, који као римска *porta triumphalis* означавају улаз у онострану свет,⁴² па ју је врло лако могло пребацити на портал и уопште улаз цркве, као што се то десило у XII веку, у Везлеу и Студеници, на пример;⁴³ на исти начин се представа Христа у слави често пребацује из апсиде у лунете романичких портала. Сликање апостолског скупа са Христом у апсиди правилно је доведено у везу са епископским синадрионом у овом простору цркве,⁴⁴ с тим што треба додати да је то могуће иако, понављамо, није сачувана ниједна представа апостола у апсиди, често удружене са сликом Богородице или другим представама (у Бавиту, у Грузији и Јерменији, на Наксосу) насталим између VI и XI века постају веома сложеног значења и излазе из оквира наше теме.⁴⁵

Да ли се може после овог сажетог приказа теме Христа на престолу (или у стојећем ставу) са апостолима — свестрано изучене у науци, што нас ослобађа потребе њеног опширнијег образлагања — студеничка композиција поузданије тематски одредити? Чини се да је то могуће иако, понављамо, није сачувана ниједна њена потпуна паралела ни на романичким ни на византијским порталима. Многбројни примери Христа који се обраћа апостолима (*allocutio*) на саркофазима и у сликарству усредсређују се на предавање закона апостолима и његовог ширења међу све народе. Упућивање дванаесторице ученика на проповед описано је у јеванђељу два пута: једанпут пре уласка у Јерусалим (*Мат.* 10, 1—42; *Марко* 6, 7—13; *Лука* 9, 1—6) и други пут после Христовог васкрсења, а пре вазнесења (*Мат.* 28, 16—20; *Марко* 16, 15—20; *Лука* 24, 45—49; *Јован* 20, 21—23). Ово друго обраћање апостолима, које у себи спаја и опраштање од њих, неупоредиво је популарније у средњовековној уметности и његов иконографски изглед је у највећој мери везан за текст: васкрсли Христос са ознакама својих рана стоји и благосиља обема рукама две групе апостола који се према њему нагињу.⁴⁶ Прво одашиљање апостола, иако сродно по значењу овоме, другачијег је иконографског склопа: засновано само на обраћању ученицима, оно најчешће приказује Христа (он или седи или стоји) са јеванђељем који благосиља, а око њега су апостоли у фронталном ставу или благо окренути ка њему.⁴⁷ Ова старија варијанта Христовог упућивања дванаесторице у апостолску мисију била је, како је убедљиво показано, под великим утицајем владарске иконографије, посебно оне везане за инвеституру,⁴⁸ па су се у великој мери поклопила и значења. Од тих најранијих примера, из III и IV века, води права линија генезе ове теме до Студенице: прилагођен облику портала, Христос је у врху на престолу, са отвореним јеванђељем у руци, десном руком благосиља и упућује апостоле испод себе да шире његову науку. Апостоли, на челу са Петром и Павлом, што одговара њиховом тзв. „литургијском“ избору, сви одреда држе полуразвијене свитке, ознаку своје апостолске мисије.

Овако обрађена тема Христовог упућивања ученика у апостолску мисију ретка је у уметности XII века. Христос и апостоли у истовременој романичкој скулп-

тури укључени су у апокалиптичке визије; изузетак у Везлеу са Мисијом апостола другачије је иконографски обрађен, док је у Модени, споменику по изгледу апостола најближем Студеници — изостављен Христов лик, чиме је и суштина теме измењена. Две најближе паралеле захвалне за разумевање студеничке представе настале су мало после студеничких рељефа, у првој половини XIII века, једна у романичком, а друга у византијском уметничком кругу. На западном порталу цркве у Јаку (Мађарска) изведене су, у засебним нишама, испод троугаоног фронтоне, скулпторалне стојеће представе Христа и апостола (сл. б). Христос је на подијуму, са отвореном књигом и благосиља, а апостоли држе затворена јеванђеља или свитке.⁴⁹ На исти начин приказани Христос и апостоли у апсиди цркве у Тимотесубанију (Грузија) захвалнији су за идентификовање теме због сачуваних натписа (сл. 7).⁵⁰ Христос благосиља десном, а у левој руци држи отворено јеванђеље; око њега су Петар и Павле и остали апостоли, изузев Филипа, са савијеним свицима. Тему слике разрешава текст књиге коју држи Христос, исписан на грузијском језику: „Идите и научите све“ (Мат. 28,19), а допуњује је пророк Михеј, насликан са јужне стране, на чијем свитку текст, у преводу, гласи: „И стаће и видеће и напасаће паству своју Господ у сили и величанству“ (по Мих. 5, 4). Захваљујући овим текстовима, несумњиво је да фреска у Тимотесубанију представља одашиљање апостола на проповед и евангелизацију свих народа, што нам дозвољава да и сличне представе, у првом реду ону са студеничког портала, са Христом и апостолима, које не прате и натписи, слично иконографски разрешимо. Једина значајнија разлика између студеничке представе и представа у Тимотесубанију и Јаку јесте што је у Студеници Христос представљен на престолу, што више одговара првом упућивању дванаесторице апостола, како смо већ споменули.⁵¹

³¹ У Дечанима над порталом (G. Babić, *Les portraits de Dečani représentant ensemble Dečanski et Dušan*, у: *Дечани и византијска уметност средине XIV века*, Београд 1989, 280, fig. 7).

³² Ову мисао подстиче и то што је на улазу из припрате у наос Студенице била приказана Богородица-двер (M. Tatić-Džurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica*, у: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, Београд 1988, 198, fig. 4). Христос-двер имао је, изгледа, сличан иконографски вид, јер се било као Пантократор, било као Емануил приказује раширених руку у улазу или изнад њега (код нас у Сопоћанима, Богородици Љевишкој, Дечанима . . .). На бронзаним вратима цариградске Св. Софије (вероватно IX век) текст о Христу-двери био је исписан на књизи из хетимасије (P. A. Underwood, *Notes on the Work of the Byzantine Institute of Istanbul: 1957-1959*, *Dumbarton Oaks Papers* 14, 1960, 212).

³³ Б. Бошковић — В. Р. Петковић, *те. дело*, 162—163; J. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 65 и, са више опреза, Г. Бабић — В. Коран — С. Ђирковић, *нав. дело*, 44.

³⁴ Уп. А. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979, 69-70.

³⁵ Основни извори наведени су у: *Lexikon des Mittelalters*, 1/4, col. 781—787 и *Reallexikon für Antike und Christentum*, 46, col. 1147—1150. Уп. и F. Dvornik, *The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of the Apostle Andrew*, Cambridge 1958, 40—105, пос. 40.

³⁶ Уп. правило I. Шестог сабора: „Свечано исповедамо благочестије, и црква, у којој је Христос темељ, сваким даном расте и напредује . . . Установљујемо да се има чувати чиста од сваке новштине и неповређена вера, коју су нам предали све-

доци и слуге Слова, богоизабрани апостоли“, Н. Милаш, *Правила православне цркве с Шумачењима*, I, Нови Сад 1895, 427.

³⁷ О оваквим композицијама в. J. Kollwitz, *Christus als Lehrer und Gesetzübergeber an Peints in der konstantinischen Kunst Roms*, *Römische Quartalschrift* 24 (1936) 45-66; W. N. Schumacher, „*Dominus legem dat*“, *Römische Zeitschrift* 54 (1959) 1-39; P. Testini, *нав. дело*, 230—300; Ch. Walter, *Papal Political Imagery in the Médiéval Lateran Palace*, *Cahiers archéologiques* XX (1970) 174-176; Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, 5—21.

³⁸ Ch. Walter, *нав. дело*, 174, η. 65. Из истих разлога на почетку јеванђеља се понекад слика Христос са отвореним јеванђељем и гестом благослова, а јеванђелисти са књигама са обе његове стране, као у *Sinait. gr. 221* (I. Σλαθαράκης, *Ένα εικονογραφημένο χειρόγραφο του 1175 από την Κρήτη*, *Θησαυρίσματα* 14, 1977, 71—75, πίν. 1).

³⁹ G. de Jerphanion. *Quels sont les douze apôtres dans l'iconographie chrétienne*, *Les voix des monuments* I (1930) 189—200; O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 14—16, 318.

⁴⁰ Уп. Ch. Ihm, *нав. дело*, 15—21, која наводи бројне примере са саркофага и из монументалне уметности.

⁴¹ Ch. Ihm, *нав. дело*, 19. Оваква слика у ораторију цркве *délia Giustizia* у Риму (крај IV в.) (*исто*, 15, 149, Fig. 1) била је допуњена представом мора, риба и рибара са удицама, што је алузија на *Мат.* 4, 19 и *Марко* 1, 17, о апостолима рибарима људи.

⁴² О вези портала и апсиде в. Ch. Ihm, *нав. дело*, 2, 124.

⁴³ A. Katzenellenbogen, *The Iconography of a Romanesque Tympanum at Vézeley*, 253—264; *Манастир Студеница*, 109 (J. Максимовић).

⁴⁴ Ch. Ihm, *нав. дело*, 8—10, где су, такође, наведени и извори за поистовећивање епископа са Христом (посебно срећно нађена паралела са једним местом код Игњатија из Антиохије, 9, нап. 9); овде би се могло навести и мноштво примера о епископима, као „поновљеним“ апостолима, тј. њиховим настављачима. вп. Б. Н. Толич. *Тема Сионской церкви в храмовой декорации XIII—XIV вв, Иерусалим в русской культуре*, Москва 1994, 35.

⁴⁵ О овим примерима в. Ch. Ihm, *нав. дело*, 100—101 et passim; S. Der Nersessian, *Aght' Amar — Church of the Holy Cross*, Massachusetts 1965, 38, Fig. 62; M. Panayotidi, *L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos. Ses peintures primitives*, *Cahiers archéologiques* XXIII (1974) 110-112, figs. 7, 11-14; *Росписи Атенского Сиона*, Тбилиси 1984, 14, ex. 10/1, т. 31—44; *Νάξος, Αθήνα* 1989, πίν. 1 (M. Χατσηδάκης), πίν. 7 (N. Ζιάς). — У XII веку фронтални ред апостола још увек се повремено среће у апсидама, посебно на италијанском тлу (Монреале, Чефалу, катедрала у Трсту), али су већ у претходном столећу они укључени у нову литургијску тему — *Причешће апостола* — па се све чешће размештају и у друге делове цркве.

⁴⁶ Најпотпуније је ову тему обрадио Н. Гјолес („*Γιορυνέντες. . .*“ — *εικονογραφικές παρατηρήσεις*, Δίπτυχα, Αθήνα 1979, 104—142) који наводи и старију литературу.

⁴⁷ У четворојеванђељу *Laug. VI. 23* поменута глава *Матејевог јеванђеља* илустрована је сликом Христа који стоји или седи, обраћајући се гестом благослова апостолима испред себе, T. Velmans, *La Tétraévangile de la Laurentienne*, Paris 1971, 24, figs. 33-36.

⁴⁸ A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 201; Ch. Ihm, *нав. дело*, 20.

⁴⁹ D. Dercsényi, *Zur siebenhundertjährigen Feier der Kirche von Jak*, *Acta historiae artium Acad, scient, Hungaricae* IV/3—4 (1957) Abb. 3 (садашње стање), 10 (пре рестаурације). Овај део портала аутор везује за бамбершки круг споменика (стр. 184).

⁵⁰ Сцену је веома детаљно, са многим тачним запажањима,

проучила Е. Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тбилиси

1980, 40—47, рис. 5. Идентификовала је као *Предавање закона апостолима* и везала за много старије примере хришћанске уметности, између осталог за апсидални мозаик у Цроми (VIII в.).

⁵¹ Не треба искључити могућност да је у Студеници Христос приказан на престолу због места на коме се налази, јер би његова стојећа фигура на унутрашњој страни надвратника деловала прилично незграпно и неприродно.

Поодавно уочена веза између Богородице са Христом и анђелима из лунете студеничког западног портала са Христом и апостолима са унутрашњих страна његовог улаза⁵² може се боље разумети помоћу аналогија из византијске уметности. Без обзира на иконографију и назив Богородице на престолу, са Христом у крилу, коју окружују арханђели, њено основно значење остаје да таква представа упућује на Оваплоћење, као прву етапу у спасењу људског рода. То је крупна тема хришћанске догматике и њеног одраза у уметности, па је Богородица веома рано заузела централно место у апсиди цркве.⁵³ Премда се она релативно често приказује и на романичким порталима,⁵⁴ за њену појаву у Студеници ипак је, изгледа, била пресудна посвета цркве, а њена иконографија је позајмљена из византијске уметности. Тема Оваплоћења била је на порталу Студенице допуњена другом великом темом: оснивањем хришћанске цркве и ширењем Христове науке у све крајеве света, приказане преко Христа на престолу са отвореном књигом и апостолима са свицима. Постављањем ових тема једне испод друге у апсиди (Богородица са оваплоћеним Христом у врху — Христос са апостолима — њихови настављачи, епископи, у најнижем реду) „историзован“ је пут спасења у декорацијама византијских цркава, прожет у највећој мери литургијским поретком.⁵⁵ Иста идеја, без епископа, поновљена је крајем XII века у Студеници, на њеном западном улазу, ликовним језиком њених западних клесара и иконографијом преузетом из византијске уметности, у којој је садржано богато старије наслеђе, на које смо овде покушали да укажемо. Истицање теме установљења Христове цркве на земљи на улазу Студенице могло је бити израз Немањиних напора за утврђивањем и јачањем Православне цркве у Србији,⁵⁶ управо као што се истицањем теме Мисије апостола или силаска св. Духа на апостоле често алудира на ширење хришћанства и оснивање нових црквених заједница.⁵⁷ Иако Немања подиже Студеницу као своју гробну цркву, па се у његовим житијима истиче есхатолошки моменат тог чина, она је круна његових ктиторских подвига и његове апостолске мисије у српском роду.⁵⁸

Неки старији византијски примери, сачувани — истина — у далекој Кападокији, упозоравају на то да је тема мисије апостола могла да буде прожета есхатолошком мишљу: у најзападнијем делу Кокар Килисе (IX—X в.) испод великог крста са руком Божјом која благосиља насликано је дванаест апостола на престолима, са отвореним књигама на којима су исписана њихова имена и места у којима су они проповедали. Тај

спој теме силаска св. Духа и Мисије апостола укључен је у Ајвали Килисе (913—920) у композицију *Страшног суда*.⁵⁹ У Студеници се то није десило: почетак људског спасења показан је представом Богородице са Христом у лунети портала, установљење цркве и њено ширење по свету ликовима Христа и апостола у улазу, док је *Страшни суд* као слика коначног свеопштег спасења опширно приказан у припрати, како показују фреске обновљене у XVI веку.⁶⁰

⁵² Ј. Максимовић, *Студије о студеничкој илацији*, 138—143.

⁵³ Уп. Ch. Ihm, *нав. дело*, 52—68.

⁵⁴ E. Mâle, *нав. дело*, 281—288, 431^33.

⁵⁵ Посебно од XI века, када је ред Христа са апостолима замењен симболичким видом установљења евхаристије — *Причешћем апостола*, а фронталне фигуре епископа уведене у нову композицију — *Служење свете литургије*, уп. Г. Бабић, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава*, Зборник за ликовне уметности МС 2 (1966) 17—29; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 198—214.

⁵⁶ У Савином *Житију св. Симеона Немање* указује се више пута на то (Свети Сава, *Сабрани списи*, Београд 1986, 97, 100, 103, 104), али је подређено структури жанра житија, које је усредсређено на монашки лик Симеонов. О Немањином старању за чистоту вере сазнајемо и из других извора, уп. нап. 58 и Доментијан, *Живот светога Саве и Живот светога Симеона*, Београд 1988, 239, 248, 253 и даље; Теодосије, *Службе, канони и похвала*, Београд 1988, 41, 43, 45 и даље, а то су истицали и сликари XIII и XIV века, уп. В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, Зборник радова Византолошког института X (1967) 137—147, сл. 11—12.

⁵⁷ Уп. В. Н. Лазарев, *Мозаики Софије Киевској*, Москва 1960, 43—44; А. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, I, Paris 1968, 160-161; Ch. Walter, *Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace*, 174—176; Е. Ј. Привалова, *нав. дело*, 47.

⁵⁸ Уп. речи Стефана Првовенчаног у *Житију св. Симеона*: „Јер би апостол отачаству својему, јер из дубине неверства извуче народ свој . . . Да ли да те назовем учитељем отачаства својега? — Али ти превазиђе њих, и учитеља њихова исправи, а оно што они не завршише, доврши, и на крају разумније учење им обнови, просвећујући сву васељену пребогато.“ (Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, Београд 1986, 95—96) или оне св. Саве: „Исправљао си на веру истиниту стадо ти . . . Светилник божаствени јавио си се просветљавајући васељену отачаства ти . . . Таму неверја прогнав, цркве православну веру држећи“ (*Србљак, I. Службе, канони, акатисти*, Београд 1970, 9, 23, 27). В. и А. Јевтић, *Богословље и духовни живот у Студеници. Две студеничке беседе светога Саве*, у: *Осам векова Студенице*, Београд 1986, 99—115.

⁵⁹ В. N. — M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1963, 128-132, pl. 63-64; Исти, *Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Gulli Dere, église inédite de Cappadoce*, Cahiers archéologiques XV (1965) 131—137, figs. 24—25, 27—28.

⁶⁰ В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, 36—37.

La représentation du Christ avec les apôtres sur le portail occidental de Studenica

BRANISLAV TODIĆ

Les représentations en relief du Christ et des apôtres sur le portail occidental de l'église de la Vierge à Studenica suscitent un intérêt double: par leurs formes et par la signification du sujet traité. L'emplacement insolite où elles se trouvent (les apôtres figurant dans l'embrasure de l'entrée, le Christ trônant étant représenté audessus de ceux-ci, sur le côté intérieur du linteau), la disposition des figures des apôtres, placées l'une audessus de l'autre, et les cadres rectangulaires entourant celles-ci — tout cela a attiré l'attention de l'auteur du présent texte qui, en cherchant des parallèles de cette partie sculptée de l'église de Studenica, en a trouvé dans l'art roman, surtout dans les monuments qui, vers l'année 1200, furent bâtis dans les régions périphériques du territoire où cet art avait souverainement régné: en Italie, en Dalmatie et en Hongrie. Tout lien direct entre les monuments des pays français et allemands, d'un côté, et Studenica, de l'autre, est à exclure. La genèse des formes sculpturales du portail de Studenica remonte à un passé considérablement plus ancien, étant donné que celles-ci (cadres rectangulaires entourant les figures des apôtres représentés de front, décor végétal, détails iconographiques de la figure du Christ et de celles des apôtres), se trouvent dans l'art paléochrétien, en particulier sur les sarcophages de l'Italie septentrionale et de la Gaule d'autrefois.

La présence du buste du Christ et des figures des apôtres à l'entrée occidentale de Studenica avait été expliquée, sous l'influence de l'interprétation des monuments français, par la fonction eschatologique de ces personnages. Le présent texte cherche à démontrer l'inconsistance de cette hypothèse. En suivant, à partir du IV^e siècle, le thème qui évoque le Christ avec les apôtres de la manière dont il furent représentés à Studenica (tenant des livres ouverts et des rouleaux), l'auteur constate que dans les compositions similaires il s'agit régulièrement du Christ comme fondateur de l'Église transmettant "la Loi" aux apôtres, afin que ceux-ci la fassent régner parmi tous les

peuples. Cette interprétation est confirmée par de nombreuses représentations du Christ avec les apôtres décorant les absides des églises qui furent bâties entre les IV^e et IX^e siècles et qui ont fait l'objet d'analyses scientifiques approfondies. Le fait que cette décoration figurant généralement dans l'abside fut souvent reprise sur le portail a permis à l'auteur du présent texte de se référer aussi à des exemples du programme illustré dans les absides.

En étudiant le thème du Christ avec les apôtres, il ne faut pas oublier que l'église de Studenica fut conçue, depuis le départ, comme un temple orthodoxe, raison pour laquelle la présence des influences byzantines, déjà notée dans son programme sculptural, n'a rien d'étonnant. Dans l'art byzantin, grâce aux inscriptions subsistant dans l'église de Timotesubani (Géorgie, première moitié du XIII^e siècle), dans l'abside de laquelle se trouve aussi une représentation du Christ avec les apôtres, ce groupe, figuré en pied et dont chaque membre tient un livre à la main, symbolisait l'établissement de l'Église sur la terre, grâce à la mission des apôtres. C'est probablement ce même sens qu'il convient d'attribuer aussi à la représentation similaire figurant sur le portail de l'église romane de Jâk (Hongrie, première moitié du XIII^e siècle). Ces exemples et d'autres encore permettent à l'auteur d'expliquer de la même manière la représentation du Christ avec les apôtres sur le portail de Studenica. Le programme de celui-ci devrait être interprété comme suit: la Vierge à l'Enfant, sculptée entre les archanges dans la lunette, représente le commencement du salut par l'Incarnation, alors que le Christ et les apôtres, représentés dans l'embrasure du portail, symbolisent l'établissement de l'Église sur la terre et le caractère cathédral de celle-ci, ainsi que la propagation de la foi chrétienne dans toutes les parties du monde. Le jeune État serbe, où l'Église orthodoxe commençait seulement à consolider son organisation, tout comme son souverain, fondateur de Studenica — Etienne Némania — pouvaient y voir leur propre intérêt.