

Конзерваторски запис о преосталом живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице

РАДОМИР НИКОЛИЋ

I ДЕО*

„И вѣше сынъ дивнаго штеца, и штець хвалиль сыномъ. Таковыи свѣтили свѣтѣше се тогда сръбская земля, таковыи мужи украшаше се, яко и прочии лиродръжители слышаше дивнаго чудеса светила бываема въ любовь самодръжца Стефана монахоу оуспонти се, ниже что на дрѣжавоу его противно смѣхоу начинати.“

(Теодосије, о српској земљи у време боравка светог Саве у Студеници 1207—1217. године.)¹

Првобитни живопис Богородичине цркве манастира Студенице из прве деценије XIII века, иако својим ликовним квалитетима заузима једно од најугледнијих места у свеукупном византијском и европском сликарству, готово чудним стицајем околности остао је до данас непотпуно конзерваторски обрађен, боље рећи лишен савремених конзерваторско-рестаураторских светлосних оплемењивања.² Ни у једној студији о студеничком живопису нису јасно означене првобитне фреске у Богородичиној цркви. Исто тако нису обележене површине „обнављане“ у XVI и XIX веку. У досадашњим студијама о овом живопису указује се на термине „рестауриране“ и „ретуширане фреске“. Ако би се под рестаурацијом живописа подразумевала обнова — враћање — некадашње целине путем сједињавања њихових отпалих делова, сачуваних или накнадно откривених — а тако би се једино, изгледа, могао исправно тумачити појам рестаурације — онда поступак такав у конзерваторско-рестаураторској пракси на првобитном живопису Богородичине цркве није примењен; не само на њему већ ни у једном зидном сликарству код нас. Зато се чини да термин „рестаурација“, кад је реч о фрескосликарству Саве I, не би могао бити адекватан стварно учињеним сликарским интервенцијама на њему с циљем да се „обнови“.³ Ако се, пак, под појмом ретуширања првобитних фресака схвати да су стари сликари поједина оштећења на фрескама освежавали тако што су преко несталог бојеног слоја досликавали нови, тј. поправљали и удешавали постојећу слику, односно изгубљени тон замењивали новим — управо поступали онако како и данас поједини сликари-конзерватори чине, онда би се морало прецизније говорити шта је одиста ретуширано, а шта изнова насликано.⁴ Засад би требало само указати да је „ретуш“ из XVI века на првобитном живопису Богородичине цркве примењен највећим делом на позадини исликаних композиција, и то највише у олтарском

и поткуполном простору, где је лазурно плава позадина појединих фресака „освежавана“ црном бојом.⁵

Нигде још није сасвим прецизно саопштено које композиције и појединачне светитељске фигуре припадају XIII, XVI и XIX веку. Истина, за живопис из XVI века, с минималним превидима, извршен је попис фресака, без систематичног описа.⁶ Наиме, ту није уочено да су поједине фигуре из XIII века делимично обнављане у XVI столећу, као нпр. пророк Соломон на северној страни лука источног зида, изнад иконостаса, пандан пророку Давиду на јужној страни истог лука, ликови арханђела Михаила и Гаврила у прозору трифоре у олтарској апсиди, Богородица и анђеоло из Благовести, а превидена је и монументална фигура св. Кирила Философа, у монашкој одежди, и фигура архиепископа Евстатија у северном вестибилу.⁷

Натпис Самуила Ракића о првобитном живопису Богородичине цркве био је исписан 1846. године на јужној страни поткуполног простора, између југозападног и југоисточног пандантифа (сл. 1). Он је сведочио да је кнез

¹ Теодосије Хиландарац, *Живот светог Саве*, ед. Ђ. Даничић, прир. Ђ. Трифуновић, Београд 1973, 101.

² Чини се да је задње две деценије 1965—1985. дошло до пренаглашених „обнова“ архитектуре појединих објеката у комплексу манастира Студенице, а запоставио се рад на његовим највишим вредностима — на самом живопису и угроженој скулптури Богородичине цркве.

³ В. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 79, где се употребљава појам рестаурације.

⁴ С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 33—35, примењује појам „ретуширане фреске“.

⁵ О овој боји говори се каткад као о „тамно плавој“ [С. Мандић, *Древник*, Београд 1975, 87; Д. Тасић, *Сликарство Богородичине цркве* (М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *Студеница*, ед. Књижевне новине), Београд 1968, 85]. Међутим, ова црна боја правила се од дрвеног ћумура (најчешће јеловог); в. В. Радосављевић, *Техника старог писма и минијатуре*, Београд 1984, 27—30.

⁶ С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1551—1614*, Нови Сад 1965, 167—168.

⁷ В. Петковић, *нав. дело*, 52, истиче да је на западном зиду северног вестибила „био насликан један светитељ, који је сада јако оштећен и од чијег се натписа чита само „Философ“. Аутор је изгледа случајно превидео да је у питању св. Кирило Философ, приказан у монашком оделу, о коме ће касније посебно бити речи.



Сл. 1. Натпис Самуила Ракића из 1846. године

Fig. 1. L'inscription de Samuilo Rakić de 1846

† СЕН ПРѢСТЫ ХРАМЪ ПРѢУНѢ ЧЕВЛАДЫ И ЦЕНАШЕ БЦЕ
 СЪЗДАНЫ БЫСТЪ ВЕЛЕСЛАВНЫ [REDACTED] Е
 [REDACTED] ЛЕ ВЕЛНЫ ЖОВ ПАНОМЪ Н СВЯТОУ ЦРЯ
 ГРЪУСЪКАГО КЪРАЛЪ КЪ СЕ СТЬ ФАНОМЪ НЕМАНОЮ ПРНЕМЪ
 ШОУ МОУ ЖЕ АНЪ ГЕЛЪСКН ѠБРАЗЪ СМЕОНОВЪ И НХОВ
 СЪВ [REDACTED]
 [REDACTED]
 [REDACTED] МОУ
 ВЕЛНЕ ГЪКНЕЗЪ АВЛКАНА ВЪЛЪТО ЗУЗИ НЪ АНКТА ВІ
 ИМЕНЕ РАБОТА ВЪШЪ [REDACTED] ЛЪТЕ СА ВУ ГРЪШНАГО

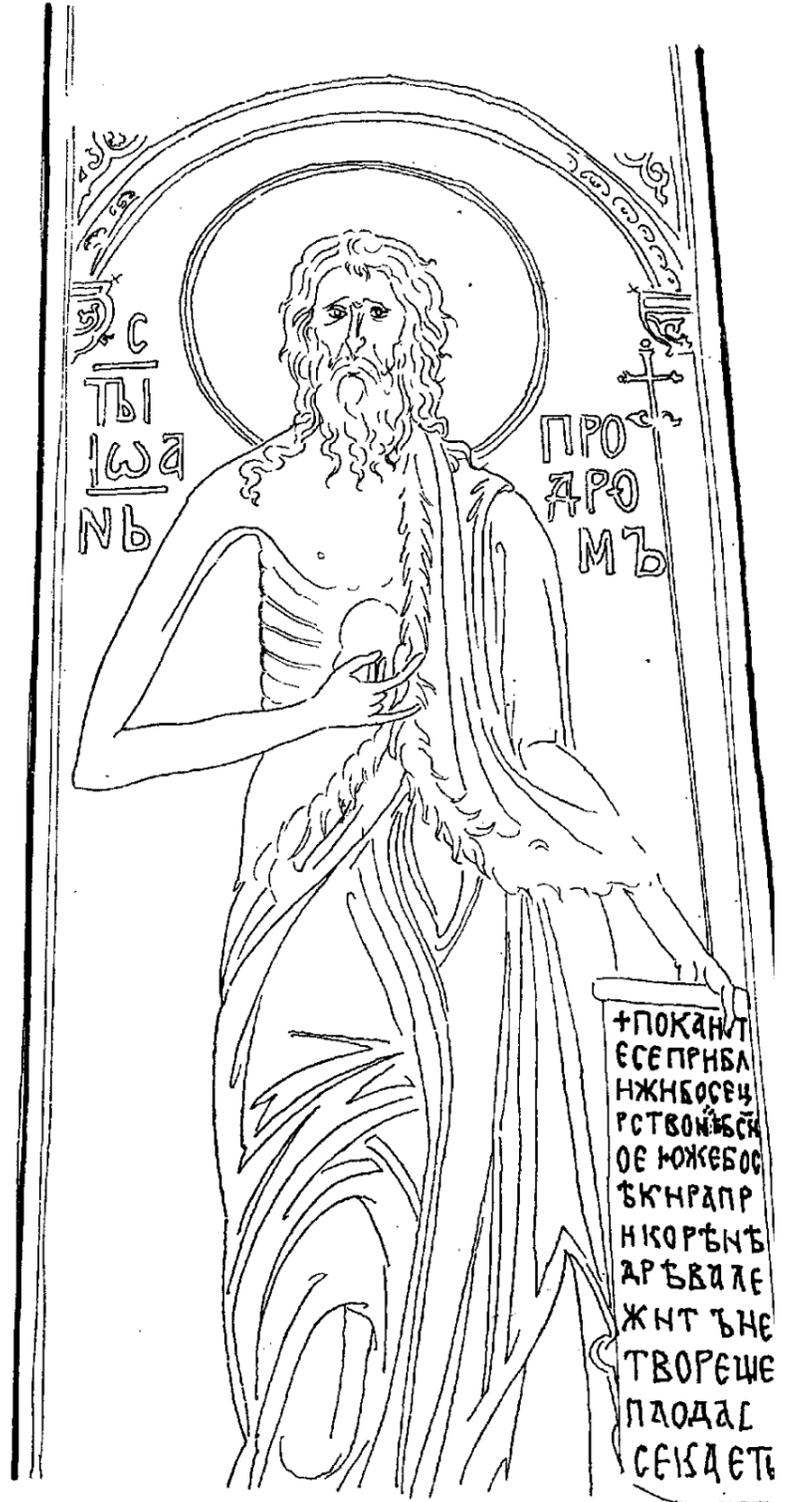
Сл. 2. Натпис Саве I Немањића — Светоз Саве — из 1209. године

Fig. 2. L'inscription de Sava Ier Nemanjić — saint Sava — de 1209

† ѠБНОВИСИ ЕН ПОПИСАСЕ СЪ ИСТЫ И НЕЖТ ВНИ ХРЪ ВЪ СЕСЛЕН
 ВЛУЦЪ НАШЕ И БЦЕ УТНАГО СИ ОУСПЕНІА ТРОУДОМЪ И ПОТЪЩАНЕ
 СМЕРЬНАГО ІГОУМЕНА СЪМЕСОНА ІЕРМО НАХА СЪ
 БРАТІЕЮ ЛЕТОУ ПЕКОУЩЪ ̅̅. И. О. ̅̅. СЪВРЪШІ ЖЕ. МЦА СЕ ІА

Сл. 3. Натпис зографа Лонгина из 1569. године

Fig. 3. L'inscription du zographe Longin de 1569



Вукан 1205. године по „други пут“ обновио живопис.⁸ О том Вукановом фрескосликарству говорило се као о најстаријем живопису Богородичине цркве све док екипа сликараконзерватора Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије у Београду (данас Републички завод за заштиту споменика културе), на челу с академским сликаром Милошем Јовановићем, није открила дуги златан натпис Саве I у прстену тамбура, под профилисаним каменим венцем изнад пандантифа (сл. 2). У овом натпису је тачно означен почетак живописања цркве — 1209. године.⁹ Било је то крајем маја и почетком јуна 1951. године.¹⁰ Тад је откривен и дуг натпис, исписан белом бојом, испод монументалне композиције Успења, на северном зиду поткуполног простора, који сведочи да је црква била обновљена и изнова живописана 1569. године (сл. 3).¹¹

Већ у првој монографији о манастиру Студеници покушано је, ипак упутно, да се укаже како се може разликовати првобитно „Вуканово“ сликарство од доцнијих фресака, које су тада датоване у XVI—XVII век. У стилској анализи живописа, за првобитне фреске саопштавају се конкретни подаци:

„Ове се фреске пре свега распознају [. ..] својим фреско бојама, писменима, која обележавају имена фигура и представа појединих сцена; златним нимбом [...]“ За позније фреске из „XVI—XVII века“ наглашава се: „Пада у очи да у доба рестаурације није једном широком зеленом траком обележена земља, на којој фигуре стоје. Уопште свугде у цркви, где се позађе слика мрко, има се усвојити познија рестаурација бојама темпера.“¹²

Та прва конкретнија упутства како да се разликују фреске првобитног живописа од оних насталих у доба „најопсежније рестаурације“ изгледа да би била довољна да се велики део првобитног фрескосликарства сасвим исправно издвоји од познијег живописа. Једно је посве сигурно у овом упутству: да се оне фреске са окер и лазурноплавом позадином и са зеленим пољем у позадини при дну, на коме стоје светитељи са златним нимбом и златним натписима, могу сасвим поуздано сматрати фрескама из 1209. године. Тамо, пак, где год је позадина „мрка“, тј. црна, то је најпрецизнији знак да је ту сликао зограф из XVI века.

Има ли се на уму време, тј. 1924. година, кад је прва монографија о Студеници објављена и кад је већ поменута одредница за раздвајање старог од новог живописа дата, као и чињеница да се ни до данас, 1985, није нигде записало како да се што тачније одвоји првобитна фреска од (ново)досликане, може се ипак с правом одати признање аутору прве поменуте монографије што је дао битне елементе за поузданију анализу студеничких фре-

сака.¹³ Изгледа да је њему била довољна само та одредница. Да се мало више на њој задржао и да је уочавао ликове светитеља као и све натписе на лазурноплавој и „мркој“ позадини фресака, била би сигурно изречена далеко прецизнија упутства како да се разликују слојеви живописа и како да се исправно датују. Али у то доба се више настојало на иконографском опису фресака.

У првој монографији о манастиру Студеници и зидном сликарству из XIX века у Богородичиној цркви изречен је превише оштар суд.¹⁴ На жалост, не зна се како су изгледала та „сочињениа“ молераја Самуила Ракића, али се чини, судећи по сачуваној фотографији снимљеног сликарства у самом кубету¹⁵, да би се она, да су ту остала, далеко боље повезивала с преосталим фреско-површинама у поткуполном простору него постојећи данашњи бело окречени цементни малтер. То што је сликарство Самуила Ракића приликом првих сликарско-конзерваторских радова 1951—1953. године готово сасвим уништено данас се може правдати само послератним приликама у којима се тек основана служба заштите споменика културе налазила. Неоспорно је да ово сликарство није могло имати уметничку вредност старих фресака из XIII и XVI века, али се ипак обележавало као одређен естетски феномен религиозног сликарства у Србији из краја прве половине XIX века, који се, будући да је настао у овим историјским условима, морао ипак сачувати. Данас ниједном историчару уметности и сликаруконзерватору не би уопште могло пасти на ум да уништава зидно сликарство из XIX века. Естетска мерила су пролазна, а случај с овим зидним сликарством је класично поучан, посебно за конзерваторе.

Раније поразно мишљење о зидном сликарству XIX века у споменицима Србије из времена Карађорђевића и Обреновића прихватила је и тек основана служба заштите споменика културе у Србији 1947. године. Онда није ни чудно што су у таквим условима први сликари-конзерватори прве установе за заштиту културног наслеђа, без довољно искуства, а желећи да што пре открију два слоја драгоцених фресака у поткуполном простору, онако поступили са зидним сликама Самуила Ракића из 1846. године. Но, треба указати на један детаљ који су први сликариконзерватори могли да сачувају да су мало више веровали аутору прве монографије о Студеници, Наиме, реч је о натпису „крал Влкан“ који се могао јасно читати на фресци Стефана Дечанског код ктиторске композиције, у западном травеју јужног зида наоса, а који је данас испод малтера што су га они нанели да би покрили оштећења на фрескама.¹⁶ Била је изнета тврдња да Вуканов натпис нема никакве везе са сликарством из 1209. године, јер је исписан белом бојом, док су натписи на прво-

битном живопису исписани златом.¹⁷ Овде се очигледно превидела чињеница да су на живопису из 1209. натписи исписани белом, окер и црном бојом, а и златом, зависно од хијерархије простора и насликаних светитеља. Не треба сметнути с ума да је и натпис крај откривеног Вукановог лика на главној улазној западној кули такође био исписан белом бојом, а њега је свакако исликао исти сликар, творац првобитне ктиторске композиције у Богородичиној цркви.¹⁸ У будућим сликарскоконзерваторским истражним радовима морало би се наћи решење не само за откривање замалтерисаног Вукановог натписа већ и за откривање оригиналних ликова с првобитног живописа, испод новонасликаних у 1569. години.¹⁹ Нарочито треба посветити пажњу истраживању могућности како да се скине танак фреско-малтер из XVI века нанет преко првобитног слоја.

Године 1966. покушало се први пут указати на однос између првобитних и „ретушираних“ фресака.²⁰ Дат је шематски приказ сликарства на северозападном истуреном пиластру у поткуполном простору. Шрафираним линијама означене су првобитне фрескоповршине, док су „ретуширане“ на нешрафираним површинама поменутог пиластра. Међутим, приликом израде овог шематског приказа није било уочено да су фреске св. Стефана Новог, Илариона и Антонија Великог, које шрафираним линијама обухватају, такође „ретуширане“, тј. добрим делом реконструисане — изнова досликане у доњим деловима, од паса наниже. Треба нагласити да је исте године покушано, први пут после прве монографије о Студеници, да се прецизније издвоји најстарији живопис. Тад су „главном Вукановом мајстору“ приписане фреске ниже зоне — арханђели Михаило и Гаврило, у прозору трифоре на олтарској апсиди, фреске литургичара из композиције Служба литургије и, на осталим зидовима олтара, представе Ђакона и епископа, међу којима се „нарочито истиче добро очувани св. Власије“. У најнижој зони наоса „главном Вукановом мајстору“ приписује се „неколико неретушираних фигура“ — св. Јован Крститељ, св. Стефан Нови, заштитник сликара, св. Иларион Велики, св. Сава Освећени, св. Варлаам и св. Јосаф. За Распеће које се приписује истом мајстору не каже се да је „ретуширано“, већ се само истиче: „Велика композиција сачувана је скоро

⁸ Овај натпис, по причању самог Крсте Авакумовића, препаратора, једног од најзаслужнијих и најстаријих препаратора у служби заштите споменика културе у нашој Републици, скинуо је он сам. Натпис је био смештен у библиотеци манастира. Још пар слика Самуила Ракића успео је да скине са зида Богородичине цркве Крста Авакумовића.

⁹ С. Мандић, *Откривање и конзервација фресака у Студеници*, Саопштења I, ед. Завод за заштиту

и научно проучавање споменика културе (Београд 1956) 38—40.

¹⁰ Исти, *На недавно откривеним фрескама у Студеници пронађено је име сликара Саве из XIII века*, „Политика“ од 21. јуна 1951.

¹¹ Исти, *Откривање и конзервација фресака у Студеници*, Саопштења I, 38—40.

¹² В. Петковић, *нав. дело*, 78—80. Аутор указује да се рестаурација овог живописа није ограничила само на „освежавање“ и „дотеривање првобитних слика, већ и на сликање сасвим нових“. Тако је аутор истовремено и јасно изразио шта подразумева под појмом „рестаурација“. Дакле, оно што је за њега „рестаурација“, то је за С. Радојчића „ретуш“. Но од посебног је значаја што је В. Петковић још 1924. године указао да се испод црне позадине код ктиторске композиције, у западном травеју јужног зида, доста разговетно назире првобитна лазурна основа. Овај аутор није у праву кад говори о „темперама“. Ради се још увек о природним бојама.

Треба истаћи да се у досадашњим сликарскоконзерваторским интервенцијама уопште није разматрало питање технолошког поступка у исликавању фресака, како оних из 1209, тако и оних из доба „обнове“ живописа 1569. Неопходно је веома савесно и стрпљиво, у интердисциплинарној сарадњи, размотрити сву структуралну садржајност материјала и сликарских техника. О овоме би морала посебну пажњу да води стручна комисија за студенички живопис састављена од истакнутих историчара уметности, сликара и хемичара-конзерватора. Многе извршене физичкохемијске анализе с нашег живописа остале су непубликоване.

¹³ Изненађује чињеница да је В. Петковић у својој монографији о Студеници указао да може разликовати шта је старо, а шта ново од живописа у Богородичиној цркви. Међутим, када је публиковао своје познато дело — *La peinture serbe du moyen âge*, I део, Београд 1930, IV, ту је све наведене фреске из Студенице датирао у XII—XIII век, иако је већи део из, XVI столећа. Можда је зато и В. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 191, нап. 29, с правом записао: „писац монографије није био у то време способан да одвоји старо сликарство од оног из XVI века“. Мора се указати и на то да аутор прве монографије у Студеници уопште не спомиње XII век кад говори о првобитном живопису, већ сматра да је то Вуканово сликарство из 1205. По свој прилици је касније, кад се можда више ослањало на натпис Самуила Ракића, дошло и до идеје да је могао бити живопис и пре Вукана.

¹⁴ В. Петковић, *нав. дело*, 16; 33.

¹⁵ Р. Николић, *Две старе фотографије о зидном сликарству Богородичине цркве у Студеници из 1846. године*, „Гласник“ Друштва конзерватора Србије 10 (1986) 121.

¹⁶ Вукан се често назива „краљ Дукље“. Тако се и у натпису на цркви св. Луке у Котору спомиње (види В. Бурић, *нав. дело*, 28).

¹⁷ С. Мандић, *Аревник*, 88. „Бела боја“ је чист креч, помешан с посебним везивом.

¹⁸ М. Шакота, *Новооткривени натпис из Студенице*, Саопштења VIII (1969) 87—91.

¹⁹ За овакве веома сложене и одговорне послове требало би ангажовати и искусне стране конзерваторе.

²⁰ С. Радојчић, *нав. дело*, 33, сл. 2. Овде изненађује податак да је ретуширање изведено и у XVII веку. То је свакако грешком написано. Не постоје никакви материјални трагови „ретуширања“ из овог столећа.

нетакнута, једино је леви крајњи део претрпео мање измене". Композиција Благовести и оштећени јеванђелист Јован такође се везују за „главног Вукановог мајстора". Ради увида у начин издвајања првобитних фресака од оних касније „ретушираних", упутно је навести и следеће: „У луковима главног свода наоса сачуване су скоро нетакнуте четири стојеће фигуре: изнад старе олтарске преграде пророци Давид и Соломон, а на супротном луку, у западном делу наоса, св. Срђ и Вакх."²¹ Но овде одмах треба рећи да је фигура пророка Давида готово цела из XVI века, а да је сав инкарнат пророка Соломона такође изнова пресликан, у исто време.²² Но, посебно је значајно то што је тада први пут више образложена теза да првобитне студеничке фреске припадају касном XII и раном XIII веку.²³ Записано је: „Судећи по разликама у стилу студеничких фресака из касног XII и раног XIII века могло би се претпоставити да ни првобитни план није био да се цела Богородичина црква украси мозаиком. Музивни карактер имају само фреске из централне олтарске апсиде и средњег дела наоса, поткуполног простора и западног травеја."²⁴ Увиђајући можда недовољну јасноћу свога казивања, аутор је настојао да укаже како су на споредним површинама олтарских сликане фреске из XIII века. Он сматра да медаљоне с попрсјима светих епископа карактерише „једноставност сликарског поступка" и да је њихов сликар „радио заједно са главним мајсторима из 1209. године" (подвукао Р. Н.; аутор не каже колико има тих главних мајстора!), тј. „он би према томе припадао другој групи сликара који су наставили рад мајстора на жутој позадини".²⁵ Из наведених казивања тешко да би се могло наслутити како су уопште изведене првобитне фрескоповршине у овом храму. Наиме, да ли је могуће да у најнижој зони поткуполног простора буду фреске из касног XII века, а да се у прстену кубета испод каменог венца, изнад пандантифа, налази натпис из 1209. године. И како на крају објаснити чињеницу да су сви натписи на фрескама исписани истоветним српским рукописом, изузетно оригиналним и непоновљивим, најраскошније обележеним у поменутом натпису?

За анализу стила првобитног живописа из 1209. године значајна је и теза истог аутора да се у овом сликарству осећају утицаји из Италије и Византије (Цариграда) и да би се због тога могло помишљати „и на грчке сликаре из Јужне Италије". За необичну плаву позадину с великим златним звездама на студеничком Распећу наводи се сличност с фрескама у пећинској цркви св. Василија код Бриндизија из 1197. године. „У употреби симбола још се јасније осећа близина Запада. У сцени Благовести, између арханђела и Богородице насликан је, са доста детаља, мотив који се

не појављује у том облику у источној иконографији: затворен врт."²⁶

За утврђивање, пак, броја сликара потребно је навести мишљење истог аутора да се фреске у јужном вестибилу Богородичине цркве не би могле приписати „главном Вукановом мајстору". За ове фреске каже: „Иако припадају сигурно раном XIII веку, оне се јасно издвајају из осталог живописа. На први поглед упадају у очи слободнији ставови светитеља. Главе су окренуте за три четврти на десну или на леву страну. Облици глава нису моделисани благим сенкама које се бојажљиво одвајају од контура већ разно обојеним и разно осветљеним површинама. На овим фрескама потез губи ранији графички карактер и добија сасвим сликарску вредност."²⁷

Занимљиво је, кад је већ реч о броју сликара који су учествовали у изради првобитног живописа, навести још три гледишта.

Прво се исказује у следећем тексту: „У невеликој веома компактној групи сликара оцртавају се *неколико индивидуалности* (подвукао Р. Н.). Оне се у знатном степену разликују по схватању и по умењу сликања — по начину моделисања, по осећању колорита, по ситуацији цртежа, по савршеном или мање савршеном мајсторству свога рада. У једних који су радили изоловане фигуре светитеља (вероватно се мисли на оне које су под сликаним луковима: св. Јован Претеча, св. Сава Освећени, св. Стефан Првомученик и св. Никола — прим. Р. Н.) и композиције у наосу и олтару — то није толико стил фресака колико икона. У других — који су сликали фигуре јеванђелиста у пандантифима — то је изразит поступак фрескиста. Има их и слабијих, који заостају за вођама екипе — они који су радили светитељске бисте у медаљонима у ђаконикону и у жртвенику. Али се сви разликују од сликара који су сликали фреске за Немању 1168. у цркви св. Ђорђа у Расу. У студеничких сликара су осећања хуманија, колорит топлији, цртеж мелодиознији. Њихово рођење Христово је својом структуром претеча композиције сликане 1268. у Тројичиној цркви у Сопоћанима."²⁸

Овде је очигледно превиђено да је студеничко Рођење Христово, о коме је реч у наведеном тексту, насликано у XVI веку и да „својом структуром" никако не би могло бити „претеча" сопоћанској композицији ове сцене.²⁹

Друго гледиште види се из текста: „Фреске Богородичине цркве одају утисак изванредне уједначености. Основна концепција монументалности спроведена је свуда истим ликовним средствима. Али и поред јединственог духа који влада могу се издвојити *два главна мајстора* (подвукао Р. Н.) чији се сликарски поступци у неким детаљима битно разликују. Први од њих који је створио Распеће, већину појединачних фигура наоса и архијереје, има

мирну налету маслинасто окер тонова и црта очи (издужене), уста и нарочито нос (у виду полукруга у једном потезу) на карактеристичан начин. Други, који је сликао јеванђелисту Матеја, Причешће апостола и лик св. Николе употребљава живу палету (од плаве, кармин или зелене боје), има немирније драпиране тканине, црта округле очи и основу инкарната слика светлијим зеленим тоном него што је то случај код првог мајстора [...] Не треба губити из вида да су фреске другог мајстора сликане на жутом, односно златном (пресликано 1568. плавом бојом) позађу (за разлику од осталих фресака на плавој позадини) које је захтевало нешто интензивније боје да би се одвојиле фигуре од основе. Све ове разлике, то још једном треба подвући, само су секундарне природе у оквиру ансамбла студеничких фресака, ансамбла који је остварила једна уметничка замисао.³⁰

И, најзад, *треће* гледиште саопштено је у тексту: „Међутим, најстарије сликарство припада истом времену, 1208/1209. године, и *рад је једног сликара* (подвукао Р. Н.), који је био вероватно окружен помоћницима, чије се руке подједнако осећају на фрескама и на плавој и на жутој позадини. То се после чишћења фресака 1965—1966. године може врло лако утврдити.“ Уз ово гледиште о једном сликару, творцу првобитног живописа Богородичине цркве, први пут је саопштена и теза да је „*главни сликар Грк са својим помоћницима*“ (подвукао Р. Н.) сав посао око исписивања свих српских натписа на овом живопису, на коме су први пут искључиво српски текстови, „поверио Србима, који су по свој прилици били преписивачи српских књига, јер је на многим местима, пре свега на свицима светитеља, и данас уочљива њихова неукост у владању сликарском четкицом.“³¹

Карактеристично је да је аутор трећег гледишта, који је први и највише указивао на већи број мајстора у појединим споменицима старог српског сликарства и објашњавао њихова „изразита“ обележја у сликарском поступку (нпр. у Милешеви, Сопоћанима, Ариљу, Раваници, Манасији, Каленићу и др.), кад је реч о првобитном живопису Студенице дошао до мишљења које је већ поодавно било изречено — да су првобитне студеничке фреске дело једног сликара, који је управо „отац старог српског сликарства“.³²

„Обновитељ“ фресака Саве I у Богородичиној цркви је пећки зограф Лонгин, један од најталентованијих сликара из уметничког круга породице патријарха Макарија Соколовића.³³ У историји конзервације фреско-сликарства у Србији, овај изузетан сликарски прегалац својим огромним ликовним опусом представља особито и значајно поглавље. Неке његове интервенције на појединим фрескама изведене су чисто и технички савршено. Зато није чудно

што многи проучаваоци студеничког живописа, ненавикнути да уочавају његово посредовање, нису разликовали шта је старо и оригинално, а шта је он додао. За њега се с правом може

²¹ Исто, 32, 34, 36.

²² С. Петковић, *нав. дело*, 167—169, већ је раније од С. Радојчића исправно приписао пророка Данила XVI веку.

²³ Ову тезу је први изгледа поставио В. Петковић (вид. нап. 13). С. Радојчић, *Стари српски мајстори*, Београд 1955, 8, шире образлаже исту тезу коју ће касније прихватити и М. Ђоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века*, Београд 1965, 13—14, по којој су фреске на жутој позадини старије од оних на плавој из 1209. године.

²⁴ С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 32.

²⁵ Исто, 33.

²⁶ Исто, 35—36.

²⁷ Исто, 36.

²⁸ М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *нав. дело*; уводни текст М. Кашанина, 21.

²⁹ Чак се ни о иконографији не може говорити кад су у питању Рођења Христова у Студеници и Сопоћанима јер су сасвим друкчијег садржаја. Може се само веровати да је првобитна иконографија сцене Рођења Христовог у Студеници у „обнови“ живописа задржала свој стари изглед, као што је случај и код других композиција.

³⁰ Д. Тасић, *нав. дело*, 85.

³¹ В. Ђурић, *нав. дело*, 32; 191—192, нап. 29. Ту је и сва дотадашња литература о живопису Студенице. Но аутор не указује да је већи део натписа на свицима светитеља „освежаван“ у XVI веку, а не наводи ни која; су то места невично исписана. Он исто тако превиђа да су натписи исписани једном руком, па да према томе није ни могло бити у питању више „преписивача српских књига“: теза да су Грци сликали, а Срби писали текстове тешко да би се могла прихватити. Сва досадашња конзерваторска истраживања доказују да су натписи са икона и фресака нераздвојиви део замишљене ликовне целине. Сви изведени златни српски натписи на студеничким фрескама су дело врсног сликара.

³² С. Мандић, *Отац старог српског сликарства*, „Политика“ од 22. марта 1959.

Р. Николић, *Чување и одржавање зидног сликарства*, Београд 1968, 5—7; Исти, *Ново датовање иконе св. Саве и св. Симеона Немање*, Саопштења VIII (1969) 197. Најопширније о овом уметнику писала је М. Шакота, *Ризница манастира Дечана*, Београд 1984, 91—96. Ту је и сва литература о овом пећком зографу. Исто тако посебну пажњу заслужује и студија С. Петковића, *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења XVI (1984) 57—65, где је дата уверљива анализа Лонгановог стваралаштва. Међутим, чини се да С. Петковић без довољне аргументације говори о зографу Андрији, чији се потпис налази на штиту св. Димитрија, насликаном изнад самог улаза у цркву св. Димитрија, као предводнику групе сликара која је живописала припрату Пећке патријаршије, а којој је, како аутор мисли, припадао и зограф Лонгин. Међутим, конзерваторска истраживања, предузета 1985. године, сведочила би да је зограф Андрија насликао св. Димитрија на новом слоју малтера, накнадно убаченог, и да је његово стваралаштво потпуно различито од зографа Лонгина. Наиме, сва је прилика да је реч о зографу Андрији Раичевићу, из Тоца код Пријепоља, из XVII века.

рећи да је био један од највећих зналаца у обнови старог фреско-сликарства у византијском свету у другој половини XVI века. Његова „обнова“ је истовремено означавала и стварање нових сликарских дела, достојних свековља. Данашња сликарско-конзерваторска сазнања и уверења не би никако могла да прихвате досликавања по старом живопису. Но оно што је у другој половини XVI века чинио Лонгин, као дубоко религиозан и веома учен монах, има своје историјско оправдање. Све његове „обнове“, сви његови ретуши, сва његова досликавања, и сва његова нова дела у живопису Богородичине цркве, па и у осталим споменицима (Милешеви, Бањи прибојској, Грачаница, Пећкој патријаршији), представљају драгоцену грађу за историју конзервације фресака у нашој земљи, и не само у њој. Има ли се на уму његов поступак у Милешеви, пошто је био задужен да ислика нове фреске и да преко милешевског Белог анђела наслика нову фреску *Гроб Господњи*, како није ни једним ударом оштетио целу композицију, то је могуће претпоставити да се и у Студеници осећао као чувар појединих изузетних ликовних вредности живописа њене Богородичине цркве.³⁴ Тамо где је морао да удара оштрим предметом (кесером или неким другим алатом) по старом живопису, да би му се малтер боље одржао, нарочито у куполи и поткуполном простору, на сводовима и луковима, чинио је то можда по невољи.

Да ли је Лонгин поштовао првобитни распоред фресака у Студеници? Сва досадашња истраживања указивала би да се Лонгин највећим делом држао оригиналног редоследа композиција и појединачних фигура. Највише се огрешио о ктиторску композицију, кад је уместо Вукана насликао Стефана Дечанског, а уместо Стефана, великог жупана (доцније краља Првовенчаног), св. Саву као архиепископа. Постојање првобитног Вукановог портрета на источном пиластру нише западног травеја јужног зида, на страни окренутој према западу, изнад гроба св. Симеона Немање, тј. код светитељевих, очевих, ногу, само би посведочило да је Сава I водио рачуна о дворској хијерархији. Званични владар Србије Стефан Немањић насликан је био над главом свога оца, тј. на западном пиластру истог зида, на источној страни, наспрам свога брата Вукана, иако је ту требало, као најстарији син, да буде Вукан. Дакле, није поштована породична хијерархија, већ дворска. Вуканов натпис, о коме је већ било речи, био је исписан белом бојом. Највероватније да је и натпис крај лика Стефана Немањића био изведен истом бојом. Само су свети Симеон Немања, Богородица и Христос могли имати златан натпис. Симболика композиције била је неопходна тадашњем српском аристократском свету. Требало је да се том сликом укаже на измирење завађене браће

над моштима њиховог оца св. Симеона Немање, да она стално подсећа на заклетву измирења међу браћом. Било би то недопустиво занемаривање владара да је Сава I приказао себе, у монашкој одећи, наместо Стефана Немањића. Сава је као монах, доневши из Хиландара мошти свог оца 1207. године, похитао прво да измири своју зараћену браћу, Вукана и Стефана, јер су њихове свађе наносиле све више невоља отачаству. До њега су већ у Светој Гори допирали гласови о њиховој међусобној распри и оружаним сукобима, о патњи народа у завичајним странама, о свим недаћама које су задесиле државу коју је њихов велики и мудри отац створио, и то све због проклете свађе међу браћом око власти. Највероватније да је Сава желео да их што пре измири како би се сви посветили само напретку своје отаџбине. И то је успео. Ктиторска композиција са светим Симеоном Немањом требало је да буде исликана визија чина измирења у дому Немањића и велике жртве светитеља — ктитора Студенице — за срећу и благостање све српске земље. Пећки зограф Лонгин, из уметничке радионице Макарија Соколовића, то није схватио.³⁵ Можда је он због тога, заједно с игуманом, био укорен од надлежних. Можда је морао само да изврши дат му налог. Али, шта је била, било је. Портрет Саве I тешко да је могао бити у ктиторској композицији. Његово монашко богословско уверење, уз то и стваралачка имагинација свестрано образованог монаха у окриљу васељенске цркве, са седиштем у Цариграду, у међусобном преплитању и распламсавању могли су само да подстакну исказивање узбудљиве ликовне поруке отачаству за све векове. Тада је он понајмање могао мислити о свом портрету, а поготово у главном делу цркве.³⁶ Његов циљ је био да украшавајући задужбину свога оца одухови и осмисли словенско-српско-светокириловску легенду о Христовом учењу и монашку заносну повест о своме оцу, утемељивачу моћног српског отачаства, у коме ће се све духовне снаге раскривити зарад независности и слободног стваралаштва. Ту словенску, светокириловску, српскоотачаствену визију хришћанског богословља Сава I је у Богородичиној цркви заумио толиком духовном снагом, у прелепом слављу боја и злата, да је она убрзо постала узор свим стремљењима ка уздицању отачаствене независности у свему, па и уметничком прегалаштву. Није узалуд Доментијан писао да су речи светог Саве:

„Помислимо, дакле, браћо на наше куповине, помислимо и на време које смо узели, и творимо по све дане са нама пре оно што ћемо имати са нашим судијом, и тако смо свагда достојни да се бринемо сами собом, да не оставимо ближњима да се брину за нас, да ако ко уздође ка књигама да буде слабак сољу нашег језика“ (подвукао Р. Н.).³⁷

Неуморни посленик, који се већ као млад монах у Светој Гори надалеко прочуо, који „у свем све беше“³⁸, како је истицао Доментијан, проповедао је својим ученицима да се сами брину о свим потребама и да свако од њих који буде кадар да књиге изучава и пише „буде сладак сољу нашег језика“. На тој поруци израсла је и уметност средњовековне Србије XIII века, кад су се све стваралачке снаге биле усмериле ка независности отаџбине и њене културе. Зато је и Теодосије с правом записао у почетку наведене речи: „И беше син диван оцем, и отац хваљен сином. Таквим светилима светљаше се тада српска земља, таквим мужевима украшаваше се; да и други светодрици, (владаоци), слушајући дивна чудеса која бивају од Светих, мољаху да буду у љубави самодрица Стефана, нити смеђаху што противно почињати против његове државе.“³⁹

Тек што је Сава I стигао у своју земљу, 1207. године, с моштима свог оца из Хиландара, и спознао све добре и лоше вести из завичајних страна, прионуо је нештедимице да уздиже и украси ново отачаствено здање духовности, нову лучу независности и самосталности просвете и културе. Он је одлучио најпре да очеву задужбину украси фрескама на којима ће искључиво бити само натпис „сладак сољу нашег језика“. Иако је Студеница била под јурисдикцијом рашке епископије, која је по свој прилици већ почетком XI века припадала грчкој охридској архиепископији, на чијој се територији обавезно примењивали грчки натписи на фрескама (Петрова црква и Ђурђеви стубови још чувају такве натписе!), Сава I је, мимо обичаја, својеволјно донео одлуку да Богородичина црква у Студеници на својим фрескама има искључиво словенекосрпске натписе. Био је то свеопшти знак за својеврсност и самосталност. Он је први у рашком храму, у најсветијем делу цркве, у олтару, у проскомидији, заумио представу — попрсје светитеља Аутономоса (сл. 4).⁴⁰ Као да му је била знана давна античка изрека — „*nomen est omen*“. Он је именом овог светитеља већ стварао темељ за своју самосталну цркву. Ту замисао је остварио 1219. године, уз помоћ византијско-никејског цара Теодора Ласкариса и васељенског патријарха Манојла. Али, оно што је далеко значајније — он је највероватније први у српској средњовековној цркви, као теолошки мислилац, настојао да се прикаже Кирил Философ, творац словенске писмености. Дакле, супротно науку који је добио у Светој Гори, Цариграду и Солуну, где је као млад монах боравио (а у Студеницу је дошао са тридесет година), одлучио је да се св. Кирил, словенски просветитељ, прикаже у олтару очеве задужбине, „у светињама над светињама“, како је говорио Теодосије.⁴¹ Грци га томе нису могли научити. Напротив, они су били против таквог приказивања првог словенског учитеља

и светитеља; они, као што је познато, ни данас не истичу култ овог светитеља. Одиста, приказати св. Кирила Философа у Литургијској служби, заједно с петорицом најистакнутијих архијереја Васељенске цркве (св. Василијем Великим, Јованом Златоустим, Григоријем Богословом, Атанасијем Александријским и Јованом Милостивим), то је био први преседан који се могао заумити у дотадашњем приказивању Поклоњења Агнецу или Литургијској служби у васцелом православном свету.⁴² Само је светокириловска мисао, која је код младог монаха Саве била одвећ истакнута, као симбол независности и самосталности, могла да подстакне такав приказ св. Кирила Философа (сл. 5). Неприкосновена доследност у исписивању српских натписа на фрескама, кад је де јуре Студеница под јурисдикцијом грчке охридске архиепископије, заједно с дотад невиђеним приказом првог словенског просветитеља у Литургијској служби, могла би се с правом сматрати дубоко промишљеним про-

³⁴ У Милешеви, изнад композиције Белог анђела на гробу Господњем, остао је траг фрескомалтера с некадашње Лонгинове композиције. Временом је његов малтер отпао, па је Н. Окуњев тако успео да открије целу првобитну композицију. Има се утисак да је Лонгин био усхићен Белим анђелом и да није хтео ниједним ударом да повреди не само његову фигуру, него целу композицију. Други би, као Самуило Ракић у Студеници, целу фреску обио, да би му се боље прихватио малтер. Да ли је Лонгин помишљао да ће будући људи боље схватити значај слике Белог анђела од његових савремених налогодаваца?

³⁵ Лонгинов живопис у Студеници није досад истраживан савременим техничким средствима. Неопходно је добро се технички опремити за нова открића на студеничком живопису. Читање избледелих и ишчезлих натписа са фресака није разматрано као конзерваторски проблем.

³⁶ Има се утисак да је Сава I приказом Саве Освећеног и Саве Стратилата, на истуреном северозападном пиластру, на страни према северу, довољно уверљиво посведочио своје духовно присуство преко ових светитеља-именака, у близини ктиторске композиције.

³⁷ Доментијан, *Живот Светога Саве*, ед. Л. Мирковић, Београд 1938, 173.

³⁸ Исто, 80.

³⁹ Уп. М. Башић, *Старе српске биографије*, Београд 1924, 159.

⁴⁰ Св. Аутономос слави се 12. септембра. Пореклом је из Италије. Побегло је од Диоклецијанових прогона хришћана. Населио се у азијској Витинији, у месту званом Сорееос. Ту је многе превео у хришћанство. Основао епископију. Убијен је од незнабожаца у цркви св. арх. Михаила коју је сам подигао, и то у олтару. Тако је својом крвљу осветио олтар (*Житије светих*, Београд 1961, 719).

⁴¹ Теодосије, *Живот светога Саве*, ед. М. Башић, Београд 1924, 193; 197.

⁴² В. Петковић, *нав. дело*, 54, први је саопштио да је у главном делу олтарског простора насликан св. Кирило Александријски. Каснији проучаваоци живописа Богородичине цркве у Студеници без икакве двојбе прихватили су такво тумачење.

тестом против грчке културне традиције, из кога ће се огласити нова ера у српској средњовековној уметности. Сава I је, по свој прилици, св. Кирила Философа двапут представио. Први пут, као што је већ наглашено, у олтарској апсиди, у Литургијској служби, као трећег архијереја, у јужној половини олтарске апсиде, поред св. Јована Златоустог и св. Григорија Богослова. Св. Кирил држи свитак на коме је исписан почетни текст заамвоне молитве за спас народа, наследство и мир, карактеристичан за представе овог првог словенског учитеља: „благослови благословеце тебе господи и ш...”⁴³

Други пут је приказан у северном вестибилу, на западном зиду, тачно изнад пулта за књиге за којим монаси читају и певају при богослужењу, али у монашкој одећи (окермаслинаста горња и црвена доња одежа), како десном руком благосиља, а у левој држи свитак с натписом који почиње: „сїе гора ...“

за вршава се: „овѣ жизнью премѣдростъ“. атписа крај лика светитеља остао је видљив само један део: (сл. 6 „философъ“ шка представа је из 1569. године. Њу је досликао пећки зограф Лонгин. Но, како се с правом верује да је овај сликар најчешће обнављао првобитне представе са старог живописа, то је највероватније у северном вестибилу с разлогом постављен св. Кирил Философ, као први на западном зиду у овом простору, како би подсећао српске монахе раног XIII века о светокириловском учењу. Будући да Лонгин нигде није наеликао тако монументалну фигуру св. Кирила Философа у монашкој



⁴³ Ц. Грозданов, *Портрети на светитељите од Македонија од IX—XVIII века*, ед. Републички завод за заштита на спомениците на културата, Скопје 1983, 5—85. Аутор је показао више примера портрета св. Кирила и св. Климента с поменутом молитвом. Но његов научни приступ с тезом да су Кирило и Методије, затим њихови ученици, и ранословенски испосници св. Прохор Пчињски, Јоаким Осоговски, Гаврило Лесновски македонски светитељи, неприхватљив је за савремену науку.

Сл. 4. Св. Аутономос, погрсе у медаљону, на североисточном пиластру у проскомидији, 1209. године, детаљ

Сл. 5. Св. Кирило Философ у Литургијској служби, у јужној половини главне олтарске апсиде, 1209. године, детаљ

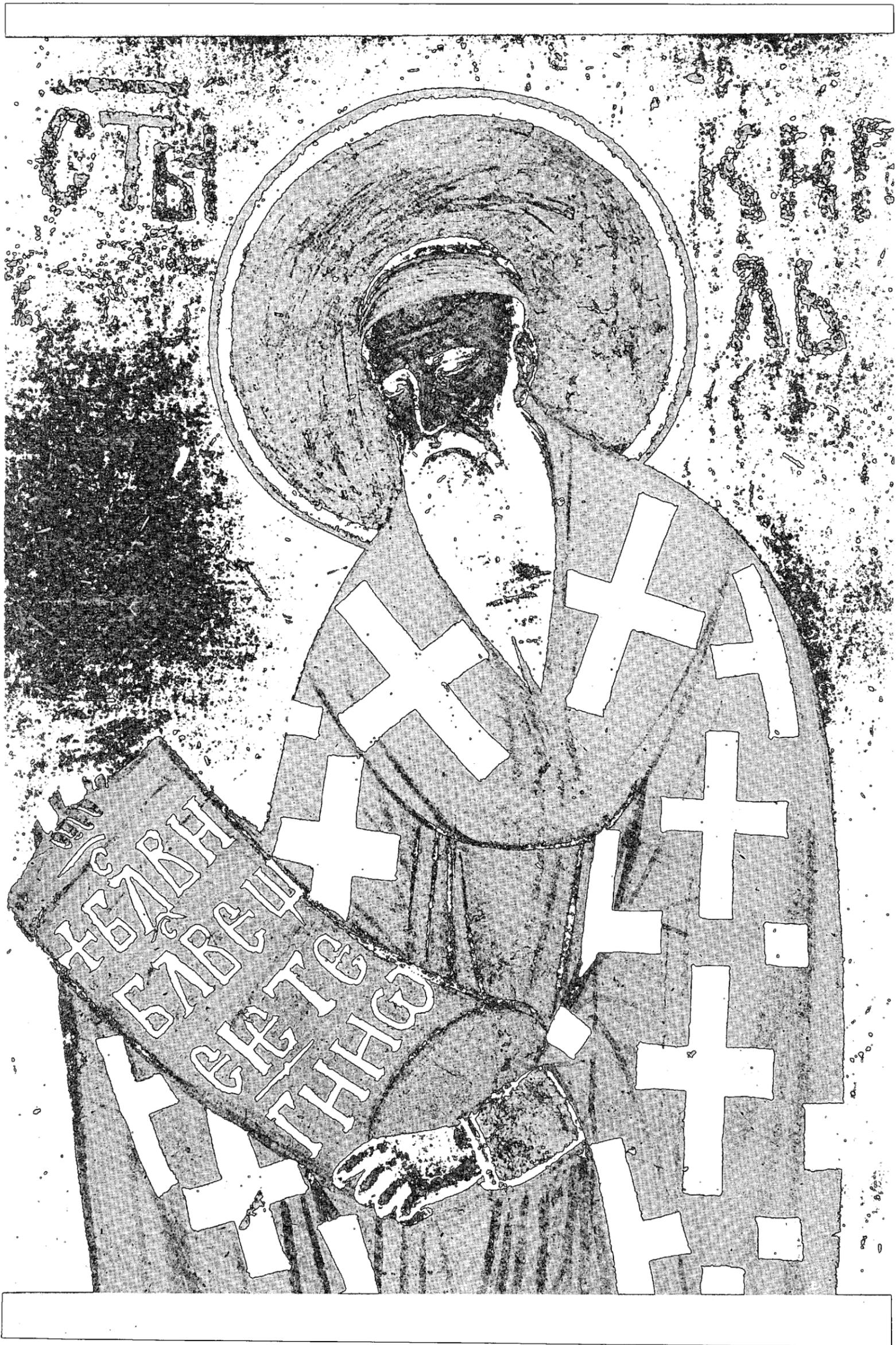
Сл. 6. Св. Кирило Философ, као монах, на западном зиду северног вестибила, рад зографа Лонгина из 1569. године, детаљ

Fig. 4. Saint Authonomos, buste dans un médaillon, proscomidie, pilastre nord-est, 1209) détail

Fig. 5. Saint Cyrille le Philosophe dans la Liturgie des évêques, moitié méridionale de l'abside principale du sanctuaire, 1209, détail

Fig. 6. Saint Cyrille le Philosophe comme moine, mur occidental du vestibule septentrional, fresque peinte par le zographe Longin, 1569, détail







Сл. 7. Св. Кирило Философ и свети Сава у Поклоњењу Агнецу, у северној половини главне олтарске апсиде цркве Св. апостола у Пећи, рад Арсенија I, другог српског архиепископа, око 1245. године

Fig. 7. Saint Cyrille le Philosophe et saint Sava dans l'Adoration de l'Agneau, moitié septentrionale de l'abside principale du sanctuaire à l'Eglise des Saints-Apôtres de Peć, fresque peinte par Arsène Ier, deuxième archevêque serbe, vers 1245

одећи, то би се могло закључити да је он само обновио првобитну фигуру словенског просветитеља у северном вестибилу.⁴⁴ Тако је Сава I своју богословску мисао о св. Кирилу стенописом уобличио. Он је први у словенском свету настојао да се ликовним путем објасни значај овог светитеља за самосталност и независност националне културе. Ту поруку схватио је међу првима његов изабрани и најмилији ученик и наследник његовог престола, кога је он лично поставио, Арсеније I. У датој историјској условљености, одмах после смрти светог Саве, Арсеније I приступа живописању његове задужбине, храма Св. апостола у Пећи, око 1245. године, и том приликом ликовно уобличује јединство духовности и далекосежности значаја св. Кирила, творца словенске писмености, и светог Саве, првог српског просветитеља (сл. 7).⁴⁵ Ова мисао Арсенијева наћи ће се и код другог ученика светог Саве, великог књижевника и богослова Доментијана. Он ће такође поредити свога учитеља с Кирилом.⁴⁶ Тако ће вековима зрачити светокириловска-светосавска наука у средњовековној Србији, па и много касније, и на њој ће се упорно и постојано бранити својеврсност и национално обележје културе народа. И зато није чудно што су се јављали записи: „Од Кирила Философа до светага Сави, прваго архиепископа,

учитеља и првосветитеља србскога, новаго по истине апостола, и брата јего Стефана Првовенчанаго краља србскога лет $\overline{\text{сн}}$ “.⁴⁷

Може се слободно рећи да се све представе св. Кирила у средњовековној Рашкој током XIII века односе на првог словенског просветитеља, а не, као што се досад веровало, на Кирила Александријског. За средњовековне српске монахе тога доба св. Кирил је симбол одбране словенског — српског — језика и словенске — српске — културе уопште, онако како га је и сам свети Сава означио својом првом јединственом представом у олтару Богородичине цркве у Студеници. Представа Кирила Александријског у познијем српском сликарству морала се увек и натписом означити како би се свакоме ставило до знања да то није св. Кирил, творац словенске писмености. Судећи по томе да се у XII и раном XIII веку Кирило Александријски не слика, можда би се смело помишљати да је он у Србији почео да се приказује тек од XIV века. Представа Кирила Александријског разликује се од представе Кирила Философа не само по обележју на глави већ и по изгледу. Кирило Александријски се приказује с мало забаченом главом уназад, подигнута погледа, дуже проседе браде. Чини се да је најстарија представа оваквог Кирила Александријског на тлу данашње Ју-



Сл. 8. Св. Кирил Александријски из цркве Богородице Перивлепте у Охриду, рад Михаила и Еутихија, 1295. године, детаљ

Fig. 8. Saint Cyrille d'Alexandrie à l'Église de la Vierge Péribleptos d'Ohrid, fresque peinte par Michel et Eutyche, 1295, détail

гославије насликана у Богородици Перивлепти у Охриду 1295. године (сл. 8). Ту се јасно распознаје његова фигура, а и бела капа с црним наглашеним крстом. Треба напоменути да је у самој олтарској апсиди у Краљевој цркви у Студеници, сликаној око 1315. године, св. Кирило Философ приказан у Поклоњењу Агнецу по изгледу готово исто као Кирил Александријски у Старом Нагоричану, али им капе нису исте.⁴⁸ Наиме, капе су идентичне по облику, само код студеничког Кирила нема јасно наглашеног црног крста. Види се да је сликар Краљеве цркве водио рачуна о поруци светог Саве. На свитку његовог Кирила Философа текст је друкчији него у Богородичиној цркви „Изредно прѣстѣки четѣ и прѣвл(аго)сл(о)-вленѣки влад(и)ч(и)ци нашеи вѣце присно дѣѣки Марии“.

Можда је сликар Краљеве цркве преписао текст који је био везан за Кирила Александријског — али није означио: да је то он, већ је, напротив, ставио јасно до знања да понавља управо јужну групу светих Отаца из Литургијске службе у Богородичиној цркви (св. Јован Златоусти, Григорије Богослов и Кирил). Из северне групе светих Отаца из Богородичине цркве изостао је св. Јован Милостиви, а на његовом месту у Краљевој цркви насликан је св. Никола (тј. св. Василије Велики, Атанасије и Никола).

Постојећи распоред фресака Богородичине цркве у Студеници сведочио би да је његов првобитни иконографски садржај био најсроднији милешевском распореду живописа. То би доказивала пре свега сама ктиторска композиција, изнад које је насликана сцена Анђео на гробу Господњем, тј. Васкрсење. Само су у Студеници и Милешеви (а вероватно и у Жичи) ктиторске композиције биле испод сцене Анђео на гробу Господњем. Постојање приказа из циклуса Христовог страдања (Прање ногу, Тајна вечера, Молитва у Гетсиманском врту, Издајство Јудино, Неверство Томино) изнад стојећих монашких фигура и чланова ктиторове породице на северном зиду у милешевској припрати, у поређењу са готово истим сценама у студеничкој припрати, сведочио би о посебним српским традицијама у избору композиција из Христовог живота за украшавање припрате у раном XIII веку.⁴⁹ Разлика је само у већем броју композиција и друкчијем избору места. Тако су нпр. у студеничкој припрати на западном зиду Тајна вечера и Прање ногу, Христа приводе Пилату и Ругање Христу, а на јужном зиду су Христос у Гетсиманском врту, Издајство Јудино, Христа приводе код Ане. Ту је на северном зиду, у најнижој зони, изнад мраморног сокла, вероватно била ктиторова породица, тј. Стефан Немања, Стефан Немањић, његови синови — Радослав, Предислав и Владислав — Вукан и Сава I. На јужном зиду је, као пандан овим портретима, била приказана монахиња Анастасија, мати Вукана, Стефана и Саве. Можда је у припрати или у неком другом простору био приказан и први игуман Студенице Дионисије, који је био у тој служби у доба Саве I, тј. за време његовог боравка у Студеници 1207—1217. године. У вишим зонама припрате биле су вероватно и остале сцене из Христовог страдања, а у највишим зонама и на своду

⁴⁴ Западни зид јужног вестибила има сачуване првобитне фигуре истакнутих монаха. Може се с правом веровати да је и западни зид северног вестибила првобитно приказивао истакнуте монахе. Лонгин их је само поновио. На жалост ове фигуре су тешко оштећене. Најбоље се сачувала фигура св. Кирила-монаха.

⁴⁵ Р. Николић, *Поводом педесетогодишњице откривања фресака из цркве светих Апостола у Пећкој патријаршији*, Гласник Друштва конзерватора Србије 6 (1982) 18; Исти, *Поводом 1100 годишњице Кирила и Методија и књиге о „Македонским светитељима“*, Гласник 10 (1986) 33—38.

⁴⁶ Доментијан, *Живот Светога Саве*, 40.

⁴⁷ Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. I, Београд 1902, 116.

⁴⁸ Вид. R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, von 11 bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giefien 1963, 252—253; 279.

⁴⁹ Уп. С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1967, 20—21; 78—79; 82—83.

могле су бити сцене из Страшног суда, као допуне онима на источном и западном зиду припрате.

У раном српском сликарству XIII века, само у Студеници и Жичи налазе се сцене из Христовог живота у најнижој зони, где се готово редовно сликају стојеће фигуре светитеља. Милешевске композиције су монументалније од студеничких. Занимљиво је да су поједине фигуре полунагих пустињака у Студеници и Милешевци приказане у припрати. Већи простор студеничке припрате био је погоднији за приказивање већег броја сцена из Христовог страдања и Страшног суда него за сликање светитеља монаха, јер је добар део истакнутих монашких посленика — светитеља — био представљен у наосу. У милешевској припрати приказано је више стојећих и допојасних фигура светитељамонаха. Обиман приказ Страшног суда у Милешевци исликан је у ексонартексу, гробници светог Саве. Занимљиво је да су св. Константин и Јелена у Студеници приказани на јужном зиду јужног вестибила, источно и западно од улаза у вестибил споља⁵⁰, док су у Милешевци на источном зиду припрате, јужно од улаза у наос. Но, поставља се питање шта је с податком, који саопштава сам свети Сава, да је Немања сазидао манастир „пресвете Богородице Благодателнице и приложио му све што је записано у његовој златопечатаној повељи која је и у цркви на зиду“?⁵¹ Ако би се пошло од претпоставке да су на северном зиду припрате, где сада нема живописа, могли бити приказани портрети Немањића и поједине сцене из Христовог страдања и Страшног суда, што би, судећи по распореду живописа у Милешевци, било најприхватљивије, онда повеља о којој свети Сава говори није могла бити исписана на овом, једино могућем, простору. Чини се да је свети Сава мислио на онај дуг златни натпис у прстену тамбура, испод каменог венца над пандантифима, који је могао бити, у ствари, главни извод из аренге повеље.⁵²

Још се на неким местима зограф Лонгин историјски огрешлио. Лево од прозора на јужном зиду ђаконикона насликао је св. Арсенија I (1234—1263), а у самом прозору, према западној страни, патријарха Јефрема (1371—1387), кога је сигнирао као архиепископа пећког.⁵³ У припрати је насликао св. Ђорђа Кратовца, који је живео у XVI веку, а у северном вестибилу, изгледа, св. Евстатија, архиепископа српског (1279—1286). Измена ктиторске композиције и досликавање појединих светитеља који су много доцније од 1209. године проглашени светим сведочили би да Лонгин није у свему поштовао првобитно насликане фрескоповршине. Посебно је мењао садржину на ранијем живопису. Тако су нпр. на темену лука јужног и северног вестибила, између наоса и вестибила, била по два медаљона с попрсји-

ма монашких фигура. Лонгин је у луку северног вестибила насликао само један медаљон, с попрсјем монаха св. Аврамија, док су на темену лука јужног вестибила остала два медаљона с попрсјима св. монаха (неидентификованих) из 1209. године. Или кад је у прозорима у западном травеју јужног и северног зида, где је раније била само орнаментика из 1209. године — крупна грана лозе, досликао нове монашке стојеће фигуре. Тако је у прозору јужног зида, према истоку, монашка фигура св. Јована Рилског, сада знатно оштећена (гологлав седи старац у кармин огртачу и окермаслиној доњој одежди), а према западу је св. монах Сава (сед гологлав старац у окермаслиној огртачу и доњој кармин хаљини). У прозору западног травеја северног зида виде се само фрагменти доњих делова монашких фигура, док је остало сасвим уништено — покривено конзерваторским малтером из 1951—1953. Можда је то ново досликавање садржине фресака и подстакло недавно тезу да композиција Моленије монахиње Анастасије не представља првобитну композицију, тј. мајку Саве I Немањића, већ да је то приказ истоимене монахиње из XVI века, тј. супруге игумана Симеона, под чијим је игумановањем обновљен живопис Студенице 1569. године.⁵⁴ Међутим, ова теза никако се не би могла прихватити, јер досад нема ниједне задужбине Немањића у чијем би се обновљеном живопису смео наћи портрет игумана из времена обнове, а још мање његове супруге. Да је Лонгин знао да је реч о монахињи Анастасији, Немањиној, сведочио је постојање њене надгробне плоче, коју је знатно касније видео трношки летописац, током друге половине XVII века, а која је стајала до јужног зида, испод саме композиције „Моленије монахиње Анастасије“.⁵⁵ Оно што је значајно за проучавање историје развоја заштите живописа, конзерваторско-рестаураторских интервенција, то је примењена Лонгинова техника при обнављању старих фресака. На основу увида у постојеће стање могло би се саопштити да је Лонгин углавном поступао на три начина. Први је ретуширање, кад преко постојеће фреске директно слика, и то углавном инкарнат (нпр. Благовести, арханђеле Михаила и Гаврила, у прозору трифоре у олтарској апсиди, пророка Соломона на доњој страни источног лука, изнад иконостаса, пророке и св. архијереје на северном и јужном зиду између пандантифа), или кад ретушира избледеле плаве и окер позадине; други је реконструкција првобитне фреске у доњем или у горњем делу раније фигуре (на северозападном пиластру у поткуполном простору); и трећи је израда потпуно нове фреске, с тим што се првобитна фреска мање или више изубија, у зависности од њеног положаја. Уколико је на луку, или у поткуполном простору, мора се више изубијати

оштрим предметом ради обезбеђивања постојаности нове фреске. При овом поступку дешава се да се набаци сасвим танак слој малтера преко првобитне фреске, као нпр. код некадашње фигуре краља Вукана. Лонгин је у Студеници много сликао и досликавао. Његова „обнова“ живописа има своје историјско оправдање. Зато би и његова досликавања на старом живопису морала остати драгоценост сведочанства како су сликари у прошлости вршили чин светог очувања старог фреско-сликарства. На ове Лонгинове поступке при обнављању живописа указује се да би се при будућим сликарско-конзерваторским радовима у Богородичиној цркви у Студеници свестрано испитала технолошка својства и самих поступака и свих слојева зидног сликарства. Живопис Саве I заслужује да се што помније истражи најмодернијим техничким средствима, уз помоћ најпознатијих стручњака из иностранства.⁵⁶

Сликар XIX века, Самуило Ракић, вршио је само неке ситније интервенције ретуширајући сликане иконе на западном зиду наоса, северно и јужно од улаза, испод Распећа, а вероватно и неке површине у олтару, нарочито оне изломљене беле линије на јужном зиду ђаконикона и водоравну белу линију у олтарској апсиди, при дну Литургијске службе.

Сва је прилика да је инкарнат на фрескама из 1209. године сликан тако што се најпре стављала светлозелена, па се преко ње повлачила маслинастоокер основа, покаткад окерумбра, а преко ње се досликавао окер у светлим и тамним потезима, што је зависило од старости светитеља (за младе светлије, за старије тамније), са кармин индијско црвеним линијама које најчешће треба да означе младост или племенит лик. Негде се испосничко лице означава и умбра линијама. Карактеристично је да сликар из 1209. године, кад слика младе светитеље, њихове очи поставља знатно ниже испод обрва и не даје им упадљиво бадемасти облик, ни строг и продоран поглед испод самих веђа, као код оних старијих, већ их заокругљује и ублажује. Изразиту особитост у распореду живописа Богородичине цркве у Студеници представља појава Распећа на западном зиду наоса. У старом српском сликарству само су у Студеници и Грацу, задужбини краљице Јелене Анжујске, супруге краља Уроша I, представе Распећа на западном зиду. На овом зиду приказује се увек Успење Богородице, почев од Жиче и Милешеве. Који је то разлог да само у Студеници и Грацу буде Распеће на западном зиду, тешко је засад одговорити. Чини се да су ту ипак присутни утицаји културних традиција са Запада. Било је покушаја да се објасни да је Успење Богородице насликано на северном зиду због тога што је Студеница посебно славила овај празник, па да је Сава I и зато желео да га нарочито истакне давши

му значајније место на северном зиду у поткуполном простору.⁵⁷ Међутим, како објаснити што је Успење у Грацу на северном зиду, кад је манастир Грацац посвећен празнику Благовести.⁵⁸ Уз то и други манастири славе празник Успења Богородице, па немају сцену Успења на северном зиду. И најзад, зашто би због Успења на северном зиду морало бити Распеће на западном?

Особеност у распореду иконографске теме у студеничком живопису из 1209. године представљају и четири фрескоиконе испод самог Распећа, по две јужно и северно од врата, у хоризонталном реду. У свим очуваним задужбинама Немањића из XII и XIV века таква представа икона не постоји. Да их је Сава I ту поставио у то не би требало сумњати, јер то сведочи сам простор на коме су оне приказане. Поставља се само питање: да ли су баш биле посвећене истим светитељима чији су се натписи некад могли јасно прочитати. Јужно од врата су св. апостол Петар и св. Климент, а северно св. апостол Павле и св. Јаков брат Божји.⁵⁹ Све четири иконе је најпре изнова досликао Лонгин. Самуило Ракић је 1846. ретуширао лик св. Климента и написао натпис: „св. к = лимѣнт“ апостола Петра је такође ретуширао, као и доњу плаву и горњу окер одежду. Икона апостола Павла је у његово време била добро сачувана и ту ништа није

⁵⁰ Само су у Студеници и Ариљу св. Константин и св. Јелена приказани у јужном вестибилу (вид. Б. Живковић, *Ариље*, Београд 1970, 10).

⁵¹ Сава Немањић, *Живот св. Симеона Немање*, ед. М. Башић, Београд 1924, 5.

⁵² У манастиру Жичи повеља Стефана Првовечаног била је исписана на северном и јужном зиду пролаза испод куле који води у ексонартекс. Да ли се сме помишљати да је неки сличан пролаз био и у Студеници пре него што је краљ Владислав подигао спољну припрату?

⁵³ У музеју српске православне цркве налази се бакорез из прве половине XVIII века с приказом светитеља из породице Немањића, на челу са св. Симеоном Немањом и светим Савом. Међу осталим светитељима Немањићима приказани су и св. Арсеније I, св. Никодим и св. Јефрем патријарх. Није свакако без разлога и сам зограф Лонгин насликао у ђаконикону Богородичине цркве Арсенија I и патријарха Јефрема.

⁵⁴ С. Мандић, *Древник*, 48—64.

⁵⁵ Р. Николић, *О надгробној плочи монахиње Анастасије, мати светога Саве, у Студеници*, Рашка баштина 3 (у штампи).

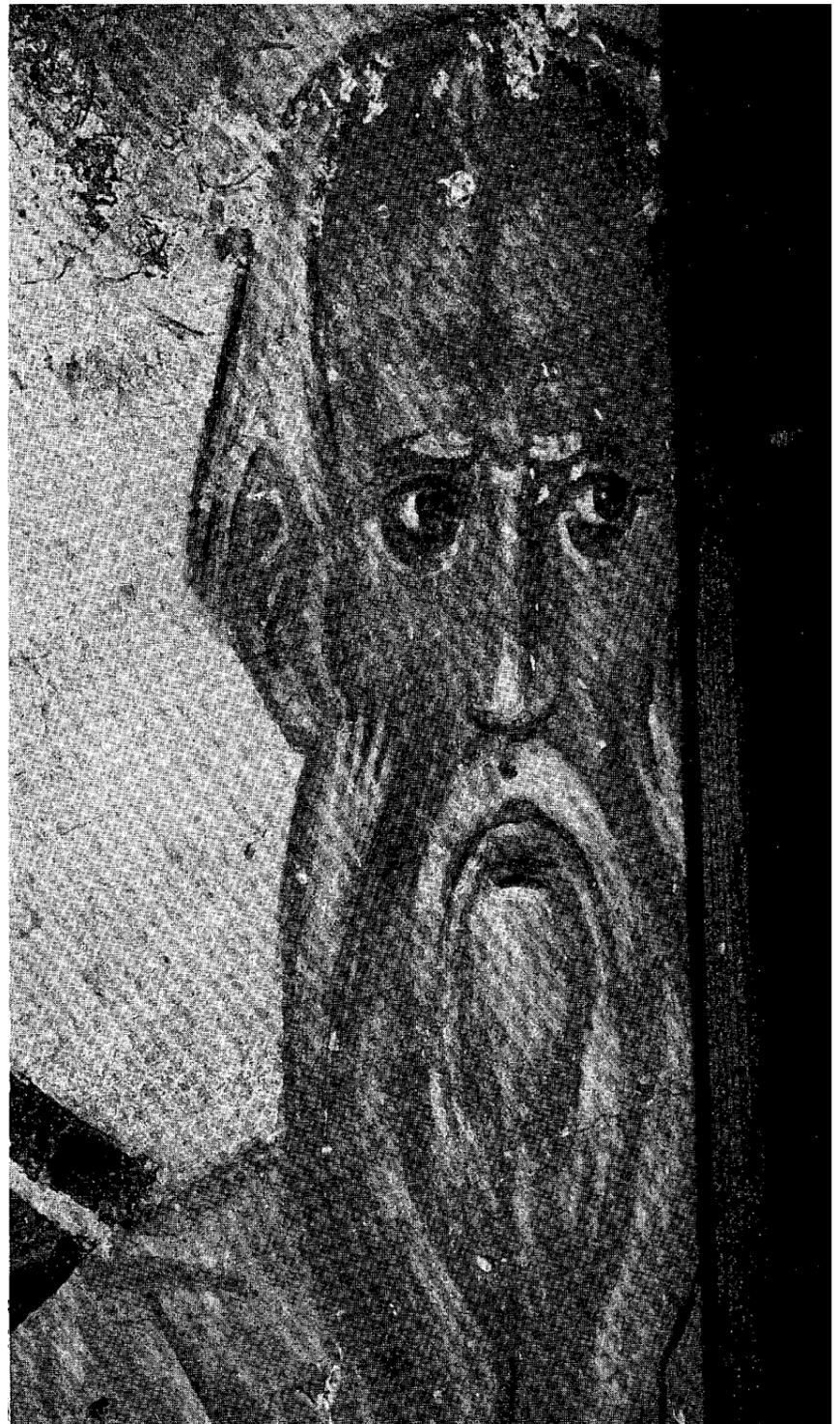
⁵⁶ Мора се признати да се последње две деценије код нас готово и не поклања пажња праћењу и проучавању иностраних достигнућа на конзервацији фреско-сликарства.

⁵⁷ В. Ђурић, *нав. дело*, 32.

⁵⁸ Грацац има велики народни сабор на дан Преображења (19. августа), а Студеница на Малу Госпојину (21. септембра). У средњем веку се водило рачуна да манастири на малим раздаљинама не славе исте празнике и да народни сабори не буду у исти дан.

⁵⁹ В. Петковић, *нав. дело*, 48.

интервенисао. Икону Јакова брата Божјег, епископа, поново је досликао Самуило Ракић. Она је као рад из XIX века уништена у првим конзерваторским интервенцијама, о којима је већ било речи. Сада се само распознаје Лонгинов виолетни епископски сакос. Има се утисак да се могу прочитати прва два слова „са...“ Да ли је то можда била Лонгинова икона светог Саве? Ако је ту она стајала, а да је икона с натписом св. Климент из XIX века била и раније иста, Лонгинова, онда би се та симболика — св. апостоли Петар и Павле и св. Климент и св. Сава српски — могла прихватити као Лонгинова ликовна богословска порука: оно што је за словенски свет на Балкану св. Климент, то је и св. Сава за српски народ. Верник је при изласку из цркве требало да пољуби све четири иконе. И оне су морале имати некакву дубљу поруку. Али ако су поред апостола Петра и Павла били Климент и Јаков брат Божји, онда таква симболика изгледа не би била јасна. Но, посебно би било занимљиво утврдити који су светитељи ту могли бити приказани 1209. године. Да су иконе апостола Петра и Павла биле у то време, то би се без двоумљења могло прихватити. Савино „западно отачаство“, како је говорио Доментијан, славило је посебно култ апостола Петра и Павла. Могуће је да је то остало од некадашње барске архиепископије, под чију су јурисдикцију ови предели током IX и X века припадали. Не треба сметнути с ума да је и главно седиште католичке цркве посвећено апостолима Петру и Павлу.⁶⁰ Овом култу доприносиле су и живе политичке и економске везе са Јадранским приморјем, Западом, којим је већ тада господарила Венеција „царица Јадрана“. Има се утисак да би једино прихватљиво решење било да је до иконе апостола Павла била икона св. Ахилија, чија се монументална фигура налази на северној страни североисточног ступца пред олтаром, одмах до северног крила царских двери. Култ овог светитеља био је јако развијен под северним обронцима планине Голије, долином горњег тока Студенице и Моравице (Студеница, Придворица, Ивањица и Ариље). Раздаљина између Ариље, где су биле мошти св. Ахилија, и Студенице, била је чак и за средњовековног човека незнатна. Сама чињеница да је Сава I св. Ахилију дао изузетно почасно место, до самих царских двери, указивала би на то да је он водио посебно рачуна и о традицији народа овог краја. Зато је сасвим могуће да је народ приликом изласка из цркве требало да пољуби и икону св. Ахилија, осим икона апостола Петра и Павла. Остала би да се разреши и икона до апостола Петра. Ако би словенска мисао била доследна и за представу св. Ахилија, онда помишљамо да није можда св. Климент Охридски, писац службе св. Ахилију, који је заједно са још двама стојећим фигурама архијереја, а средњи



Сл. 9. Св. Климент Охридски (?), на северној страни југоисточног ступца, до јужног крила царских двери, као пандан св. Ахилију, на јужној страни североисточног ступца, до северног крила царских двери, Богородичина црква 1209. године, детаљ

Fig. 9. Saint Clément d'Ohrid (?), côté septentrional du pilastre sudest qui soutient le battant méridional de la Porte royale, pendant de saint Achillée, peint sur le côté sud du pilastre nordest qui soutient le battant septentrional de la Porte royale, l'Église de la Vierge de Studenica, 1209, détail

је св. Петар Чудотворац, насликан на северном зиду проскомидије, могао бити приказан и као икона до иконе апостола Петра. Тиме

би се изгледа дао решити проблем посвете све четири иконе, а и њихова симболика 1209. године имала би смисла: апостоли Петар и Павле и архијереји Ахилије и Климент Охридски. Такву симболику могао је да зауми само млади монах Сава I, поштујући традиције студеничког краја и, негујући; светокириловску-словенску-српску културу. Али ако би се поштовала идеја да је један од двојице архијереја-светитеља, насликаних на ступцима пред олтарском апсидом, до царских двери, тј. први, св. Ахилије, до северног крила царских двери, могао бити приказан као икона на западном зиду, северно од улаза, до иконе апостола Павла, онда би се морало помишљати да би и други светитељ, који је насликан као пандан св. Ахилију, до јужног крила царских двери, могао бити представљен јужно од улаза, до иконе апостола Петра. На жалост, натпис крај лика овог светитеља заклоњен је иконостасом (сл. 9). Да није можда ту био насликан св. Климент? Да би се проверила могућност ове симболике било би неопходно да се приликом првих конзерваторских радова на живопису само мало помери иконостас код југоисточног ступца не би ли се сагледала бар прва два-три слова крај светитеља, за кога се претпоставља да би то могао бити св. Климент.⁶¹ Било како било, остала би могућност да је овај светитељ такође значајан за богословље младог Саве I као и сам св. Ахилије. Нису се могла случајно наћи ова два светитеља код царских двери. Не треба сметнути с ума да је св. Ахилије у Ариљу био четири пута насликан.⁶² Могло би се веровати да је св. Ахилије и у Студеници, у доба Саве I, могао бити бар два пута представљен — до царских двери као монументална стојећа фигура и као икона до ико не апостола Павла, под Распећем, на западном зиду. Остала би можда за поменуте иконе још два решења: прво, да је код апостола Петра могла бити и икона св. Кирила и, друго, да су ту одиста првобитно били св. Климент и св. Јаков брат Божји, како је записао Самуило Ракић 1846. године.

Од посебног је значаја иконографска особеност Богородице Студеницкаје, „стаџ мати стѣденичѣскаѣ“ на источној страни југозападног пиластра у поткуполном простору (сл. 10). Нигде у старом српском сликарству није овако Богородица обележена старословенским словом јатом — ѣ. Натпис је изведен златом и сам за себе представља особито ликовно остварење:

с	стѣ
таѣ	де
м	ни
а	чѣ
ти	ска
	ѣ

Гледајући овако исликан натпис око Богородичиног лика неодољиво се намеће утисак изванредне ликовне целине. Златна ритмика натписа чудесно обогаћује сликарску визију Светаје Мати Студеницкаје. Чини се да ју је могао замислити и остварити само сликар. Тај слап линија и боја и злата, што се виноу из византијске свеликовности, у синтези уметности Истока и Запада, оплеменио се изузетном осећајношћу. Лик Студеничке Богородице, чије су крупне светле очи знатно спуштене испод кестењастих црних лукова обрва, јединствен по свом изразу нежности, доста је сродан, нарочито у цртежу очију и носа, мозаичкој икони Богородице Хиландарске (сл. 11), насталој десетак година раније. Богородица Хиландарска, о којој је реч, има плави мафорион, за разлику од Студеничке која има тамновиолетни.⁶³

Монументална композиција Распећа заузима скоро половину западног зида (око 15 m²).⁶⁴ Њена изванредна смиреност и узвишеност исходи из саме композиционе шеме на основу концентричних кругова са центром у пресеку оса (сл. 12). Та космичка шема узноси ову јединствену ликовност међу највећа сликарска

⁶⁰ Чињеница је да је на територији Доментијановог „западног отачаства“ далеко већи број цркава посвећен св. Петру и Павлу, неголи на територији средњовековне Бугарске, солунске области и охридске архиепископије. То би само сведочило о посебним традицијама код Срба у Рашкој, Зети и Хуму.

⁶¹ Померање иконостаса не би донело неке изузетне потешкоће, а за науку би било значајно да реши овај проблем.

⁶² Б. Живковић, *нав. дело*, 4, 10, 15. Четврта представа је недавно откривена у лунети на западној фасади, изнад улаза у храм.

⁶³ Уп. В. Петковић, *нав. дело*, 49; 79, који чита:

„стаѣ бѣа стѣденичѣскаѣ“. Сава I је настојао да се развије култ иконе Светаје Мати Студеницкаје, тј. „Пресвете“. Он је у Студеничком типичу означио како се поставља „први игуман“. То је била титула студеничког игумана, тј. први међу свим игуманима у држави Немањића (уп. С. Мандић, *Први игумани манастира Студенице*, Древник, 89—95). Њега поставља сам владар. Ево како Сава I казује како се владар том приликом понаша: „И прилази државни господин све српске земље и узима га (игумана — Р. Н.) за руку од светих двери и приводи га ка Пресветој, и узевши жезао као и од руке саме Пресвете и даје га игуману, и одевши поставља га на игуманском месту и каже му: „Достоннѣ“. одмах сви у глас кажу трипут: „Достоннѣ“. а га прво владар, потом епископ, потом остали часни старци по реду...“ (вид. *Списи Светога Саве и Стевана Првовенчаног*, ед. Л. Мирковић, Београд 1939, 72.). О мозаичкој икони Богородице Одигитрије биће касније више речи.

⁶⁴ Овде се мора имати на уму да је мермерни сокл дуж свих зидова у унутрашњости цркве висок 1,50 m, и да се он не урачунава у зидне површине, одређене за фреске.



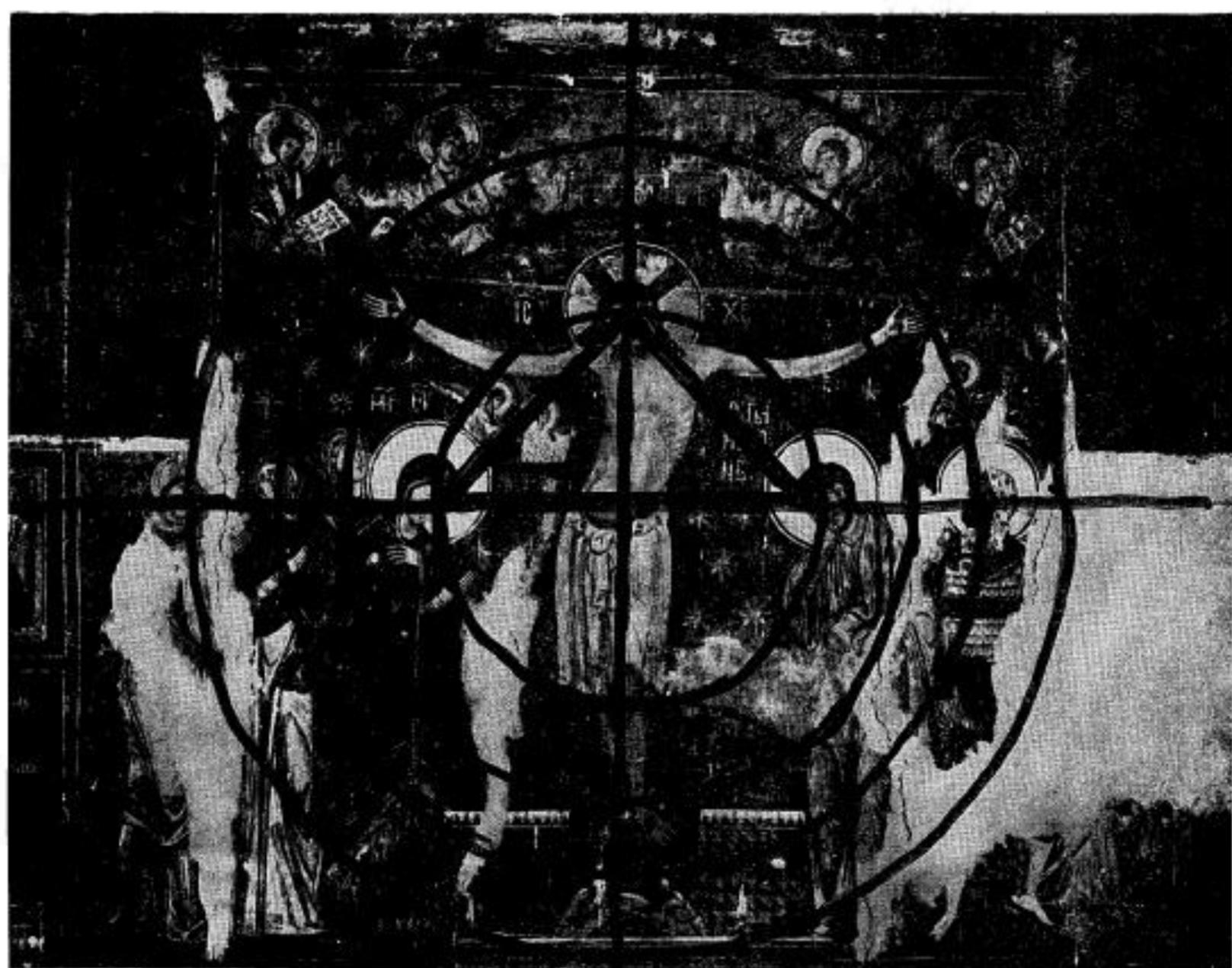
Сл. 10. Светаја Мати Студеничкаја, на источној страни истуреног дела југозападног пиластра, 1209. године, детаљ

Fig. 10. La Mère de Dieu de Studenica, côté oriental de la partie saillante du pilastre sud-ouest, 1209, détail

→
Сл. 11. Икона Богородице Одигитрије Хиландарске, мозаик, око 1198, детаљ (икона се налази у ризници манастира Хиландара)

Fig. 11. L'icône de la Vierge de Hodighitrie de Chilandar, mosaïque, 1198, détail (l'icône est conservée au Trésor du monastère de Chilandar)







←
 Сл. 12. Распеће, на западном зиду наоса,
 1209. године, према основној композиционој
 шеми која исходи из Платинове мисли: „Лепота,
 заумљена мислима, то је космос божанствености“
 Сл. 13. Христос из Распећа, 1209. године, детаљ

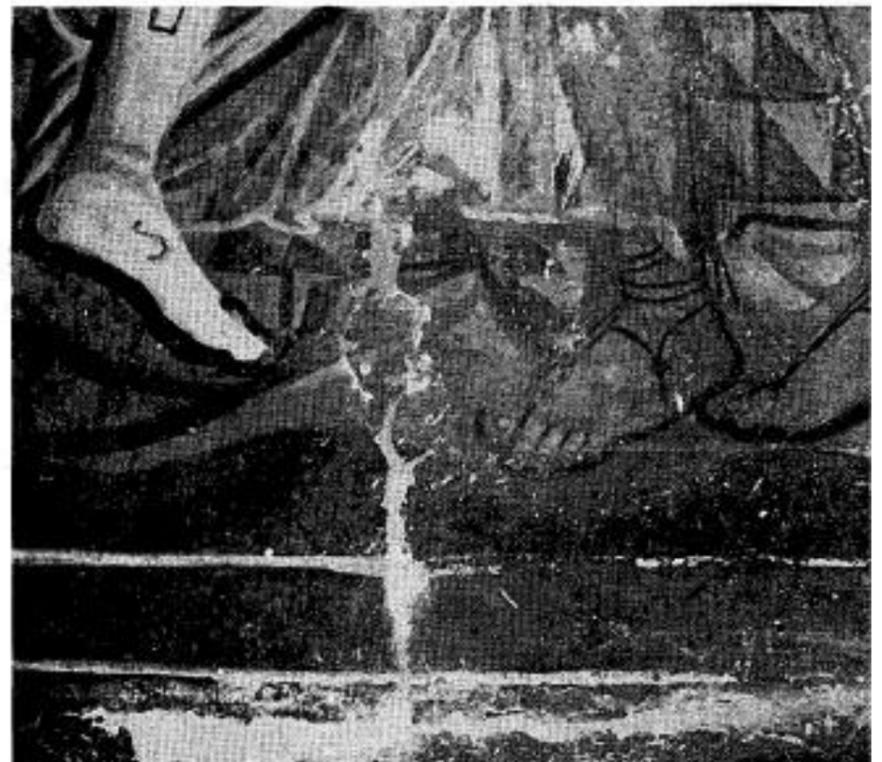
Fig. 12. La Crucifixion, Église de la Vierge de
 Studenica, 1209, mur occidental du naos, ordonnée
 selon le schéma qui résulte de la formule de Plotin:
 «La beauté conçue par la pensée, c'est l'univers de
 la divinité».

Fig. 13. Le Christ de la Crucifixion, l'Église de la
 Vierge de Studenica, 1209, détail

Сл. 14. Богородица и мироносице из Распећа,
 1209. године, детаљ

Fig. 14. La Vierge et les Saintes femmes de la
 Crucifixion, l'Église de la Vierge de Studenica, 1209,
 détail

остварења света у то доба.⁶⁵ Распламсани епски цртеж, чија се линија, страсно верујућа, усмерава ка монументалној поетскореалистичкој визији Христовог страдања, коју ће смирени, пробрани колорит (окер, кармин, лазурно плава и сасвим мало зелене, светло сиве, црне и беле) у најчудеснијем нијансирању тонова оваплотити у дубоко потресну и снажну поруку о свељубави за човека, лако се препознаје на свим преосталим фрескама наоса и олтара. Колорит је осећајно смишљен и извреднован с таквом уметничком снагом датом само изузетно генијалним сликарима. Нигде ниједног раскалашног, јарког тона, карактеристичног за похотну светину. Свеузносећи занос непоколебљиве и стамене вере зрачи из слике. Сажимање посматрачеве свести почива у првом концентричном кругу, који обухвата ликове Христа, Марије и Јована. У том кругу је и попрсје анђела са симболом цркве — попрсје младе девојке у белом — која пехаром прихвата Христову крв из прободеног му ребра. То поимање структуре композиције слике на концентричним круговима двоструко доприноси: с једне стране концентрацији пажње, духовној усредсређености, а с друге изузетном осећању да се цела ликовна замисао постепено узноси и шири у свести гледаоца. Очигледно је да су шестар и троугао градили сваку слику. Колико је тај шестар играо улогу у стваралачком раду средњовековног сликара можда би најбоље посведочила мисао Голфреда од Винсофа, савременика студеничког зографа: „Нека дух дуго размишља о теми. Нек својим унутарњим шестаром опише облик материје.“⁶⁶ Четири круга, уписана у средишту слике Распећа, као визија универзума, условљавају распоред фигура — „облик материје“. Ликови Христа (сл. 13), Богородице и апостола Јована, и симбол цркве с анђелом, истовремено су први круг и први троугао — средиште и срж слике. Христово снажно, али већ мртво, опуштено наго тело, распето на масивном крсту, покривено је око бедара источњачком белом тканином с окер пругама и сивим линијама — наборима. Богородица има таман виолетни мафорион са умбра наборима и доњу тамну лазурноплаву одежду са црним наборима. Апостол Јован је у горњој маслинастозеленој одежди са умбра наборима и доњој светлоплавој с тамноплавим наборима. Попрсје девојке — симбол цркве — у белом је мафориону, на коме је орнаментика у виду окер мреже с ромбоидним пољима; у сваком пољу је по један изврнут дволист с крупнијом тачком у средини; на глави јој је под мафорионом окер марама. Она држи у рукама златан путир у који пада млаз крви из Христовог прободеног ребра. Попрсје анђела изнад ореола Богородице, који приводи девицу цркву, испред себе, има светлосиву одежду с карминвиолетним наборима. Мирносица иза Богородице, тј. између Бо-



городице и мироносице у предњем плану, до Богородице, чији лик обухвата други круг, има виолетни мафорион, нешто светлији од Богородичиног, с плавим осветљеним деловима и умбра наборима (сл. 14). На глави јој је окер марама са умбра пругама. Трећи круг обухвата лик мироносице до Богородице, лик св. војника Лонгина (сл. 15) и попрсје анђела који гони попрсје старе жене — симбол синагоге. Мироносица је у кармининдијско црвеном мафориону са умбра наборима, са сивом марамом на глави и у сивој доњој хаљини с тамносивим наборима. Свети војник Лонгин има око главе увијену источњачку белу мараму, с окер орнаментиком, таман лазурноплави огртач с црним наборима, који се на грудима причвршћује крупном кружном бисерном копчом с кармин драгим каменом у средини. На њему је дуг оклоп до бедара од окер плочица, густо збијених и означених линијама светлог окера, са кармин увијеном тканином с црним наборима преко оклопа, по средини груди. Кратка хаљина испод оклопа му је црвена с тамнокармин наборима. Чакшире су му изгледа биле беле. На ногама су му и беле чизме, с црним ђоном. Изненађује орнамент на Лонгиновим чизмама. На сарама испод колена је слово попут латиничког U, а на доњем делу, изнад грбине стопала, такође је као латиничко слово S (сл. 16). На живопису Нереза из 1164. године, приказани свети ратници исто имају на својим чизмама нека слова. Дакле, у питању је, по свој прилици, наслеђен манир у приказу ратникавојника у оклопима и чизмама из XII века. Фигура светог Лонгина у целини свакако је јединствен приказ у свеопштој византијској уметности. Његов импресиван лик, изразите карактерне снаге, неће се нигде наћи. Да ли поменута слова на његовим чизмама могу бити латиничко U и S и да ли она овде у Распећу имају неку посебну поруку?⁶⁷ Попрсје анђела који гони синагогу приказано је у сивој одежди са виолетнокармин наборима. Трећи круг у врху обухвата и попрсја двојице анђела који слећу ка крсту. Леви анђеоло има сиву горњу хаљину с тамносивим наборима, и виолетну доњу с кармин наборима и сивим осветљеним деловима. На десном анђелу је, обрнуто, горња виолетна, а доња сива хаљина. Између трећег и четвртог круга, тачно изнад ореола св. Лонги-

Сл. 15. Св. војник Лонгин из Распећа, 1209. године, детаљ

Сл. 16. Слова на левој чизми св. војника Лонгина из Распећа, 1209. године (иста слова су и на десној чизми)

Fig. 15. Longin, le saint militaire de la Crucifixion, l'Église de la Vierge de Studenica, 1209, détail

Fig. 16. Caractères sur la botte gauche du saint militaire Longin dans la Crucifixion, 1209, l'Église de la Vierge de Studenica (les mêmes caractères figurent sur la botte droite également)

на, насликано је попрсје старе жене — симбол синагоге — у тамновиолетном мафориону, с кармин наборима и тамносивим осветљеним деловима. Четврти круг је обухватао ликове последње мироносице и једног од војника из св. Лонгина, чија је цела фигура уништена. Последња мироносица је плод „обнове" сликара Лонгина (сл. 17). Њена цела фигура је и цртачки и колористички изведена беспрекорно. Мироносица је у зеленомаслинастом мафориону, са окер осветљеним деловима и умбра наборима, кармин марамом на глави и у светло виолетној доњој хаљини с белосивим осветљеним деловима и тамним виолетнокармин наборима. Штета је што је данас знатно оштећена и што је пукотина између ње и друге мироносице уништила ону спону између њене леве шаке, коју је Лонгин оставио недирнуту, са првобитне фигуре, и њеног изнова досликаног тела. Тачно је да је ова млада Лонгинова мироносица по изузетно успелој ликовности толико различита од свих његових досад познатих женских ликова да није ни чудо што се за њу помишљало да је с почетка XIV века.⁶⁸ Лонгин је овде имао прекрасан узор за сликање. Његова снажна зографскомонашка вера надахнула га је да оствари можда најлепши лик жене у српском сликарству друге половине XVI века. Лонгин је досликао део хаљине и десне ноге апостола Јована и део јерусалимског зида при дну доње бордуре. До-

⁶⁵ Уп. композициону шему студеничког Распећа у раду В. Томић де Муро, *Средњовековно схватање слике и композиције Распећа у Богородичиној цркви у Студеници*, Зборник заштите споменика културе XIX, ед. Југословенски институт за заштиту споменика културе (1968) 15—32. Аутор је покушао да сачини „реконструкцију претходног помоћног геометријског цртежа" и „реконструкцију помоћног геометријског цртежа за изградњу Христовог тела". Не упуштајући се у апсурдност појединих израза, а поготово „за изградњу Христовог тела", изгледа да је овакав приступ „реконструкције" лишен сваке реалности. Чини се да је космичка шема била основа на којој су се заснивале и композиционе шеме сакралног сликарства у православним храмовима (в. Г. Томашевић, *Надживела представа сферног космоса на ранохришћанским куполама и подовима и на куполама српских средњовековних цркава*, Саопштења XIV (1982) 127—141.

Плотин, предводник философске школе неоплатонизма, казује: „Лепота, заумљена мислима, то је космос божанствености" (вид. М. Ф. Овсянников, *История эстетики памятники мировой эстетической мысли*, Т. I, ед. Академия художеств СССР, Москва 1962, 180). Будући да су естетска начела у византијској ликовности почивала на философији неоплатонизма, може се веровати да су и студеничке композиције засниване на шеми концентричних кругова како би се што садржајније и уверљивије исказао „космос божанствености".

⁶⁶ Р. Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, Београд 1975, 205.

⁶⁷ Могуће је да ова слова имају чисто декоративни карактер.

⁶⁸ В. Петковић, *нав. дело*, 79, мисли да је сликар Краљеве цркве досликао ову мироносицу.



Сл. 17. Крајња мирносица из Распећа, на десном крају досликана 1569. године, рад зографа Лонгина, детаљ (леви длан јој је из 1200. године)

Fig. 17. La Sainte femme rajoutée en 1569 par le zoграphe Longin près du bord droit de la fresque, détail (la paume gauche de la Sainte femme date de 1209)



Сл. 18. Нерези, Оплакивање Христа, 1164. године, детаљ

Fig. 18. Nerezi, la Lamentation du Christ, 1164, détail

сликани део доње плаве одежде апостола Јована Лонгин је ретуширао у црносиво. У горњим угловима композиције, изван уписана четири круга, налазе се као старозаветни пророци, који су наговештавали Христову жртву, попрсја пророка Илије и Мојсија, издвојена од позадине посебном кармин полукружном линијом. Пророк Илија — „илиѣ“ — има окер горњу одежду са светлосивим осветљеним деловима и умбра наборима и доњу тамноплаву, с црним наборима. Он обема рукама држи свитак на коме је црним словима исписан текст: „**ТАКО ОВЧА НА ЗАКОЛЕНИЕ ВЕДЕН**“ Пророк Мојсије — „**МОИСИ**“ — је у светлосивој горњој одежди с тамносивим наборима и доњој виолетној с кармин наборима. Обема рукама придржава свитак, исписан црним словима. Натпис гласи:

„**ВИЖДЪТЕ ЖИВОТЬ МОИ НА**“.

Лево и десно од крста насликани су Сунце (лево) и Месец (десно). Сунце је приказано као карминцрвена кугла, са окер осветљењима у виду паралелних малих линија, ту и тамо наглашених, и са карминцрвеним зрацима. Месец је представљен као светлоплава кугла са светлоплавим зрацима. Преко њега иде пукотина с конзерваторским малтером. Већа оштећења на фигурама св. војника Лонгина, апостола Јована и последње мирносице попуњена су неприкладним малтером чији се светлосиви тон одвећ намеће, нарушавајући колористичку целину.

На Распећу је пуно натписа, исписаних златом, окером и црном бојом. На крсту, на највишем хоризонталном краку, исписано је окером: „† **СЛВѢ**“ На великом хоризонталном краку крста, на коме су Христове руке приковане, лево и десно од Христовог лика исписана су окером слова „**ИС ХС**“. Богородица је означена златним уобичајеним натписом „**МИР ОУ**“. Апостол Јован има златни натпис: „**СТЫ ИВАНѢ**“, с необичним дебелим јером на крају, чија је горња хоризонтална црта дата у супротном смеру тако да личи на слово **Б**. Сликар је ово исто слово поновио и на свитку св. Василија Великог. О натписима код пророка већ је било речи.

Цела слика нема уобичајени натпис „**РАСПЕТИЕ ХРИСТОВО**“. На фототрафији Распећа из прве монографије о Студеници јасно се види да се позадина иза крста делила на три хоризонтална поља. На првом, доњем, најнижем, представљен је, изгледа, доњи део јерусалимског зида, у виду мреже квадратних поља, светло и тамно кармин и окер, која се после чишћења (1966—1968) још лепше сагледавају. Друго поље, нешто шире од доњег, било је тамније обојено од трећег, које захвата више од две трећине позадине слике, испуњеног лазурно-плавом са осмокраким већим и мањим златним звездама, означеним кармин цртежом. За друго поље речено је у првој монографији: „У позађу се оцртава градски зид Јерусалима, јер Голгота беше изван града и близу градско-

ме зиду“.⁶⁹ То поље сада не постоји. Има се утисак да су се испод њега назирале звезде.⁷⁰ Оно што је одвећ уочљиво на распетом Христовом нагом телу то је тежња ка поетском реалистичком приказу људског тела. На очима су јасно означене крупне трепавице; испод пазуха и на доњем делу трбуха одвећ су наглашене руње. Цело тело је јако извијено у десном бедру. Кроз шаке и стопала прикуцан је крупним клиновима за крст. Одатле капље крв. Нарочито је живо приказано капање крви са прикуцаних стопала, која пада на најнижу пречку крста. Грудни су тако моделоване да се види свако ребро. Доњи део тела с трбухом је посебно упечатљиво приказан. Извијена линија тела од јасно означеног пупка ка десном бедру још више наглашавају мекоту и облину трбуха. Густо руње у најнижем делу трбуха даје целој доњој половини торзоа израз изузетне природности. Било је покушаја да се укаже на сличне реалистичке приказе Христовог тела у Нерезима (1164).⁷¹ Међутим, уочени детаљи у сликању „маља“ испод Христових руку у Нерезима и Студеници само су формалне природе. Студеничко наго човеково тело далеко је друкчијег израза. Про духовљена поетскореалистична исказивања битна су за суштину студеничке слике. У Нерезима се сагледавају, можда најбоље, типични ликовни поступци у приказивању нагог човековог тела у византијском сликарству. Грудни Христове у Нерезима су као у жене (сл. 18); такве су и у Курбинову (1191). То је ликовна традиција у западном делу Византијског Царства, ка простору средњовековне Србије, која ће се не само у XI и XII већ и у XIII веку, па и доцније, дуго одржавати. У Студеници Христос и нарочито монументална фигура св. Јована Претече имају груди изразите мушкости. Та особита ликовна моделација човековог нагог тела, исказана тако снажно у Студеници, вероватно је непојмљива за цариградске и солунске ликовне центре. Ако су Нерезе сликали цариградски мајстори, како се то мисли⁷², а Курбиново сликари из Касторије⁷³, где су солунске ликовне традиције одвећ присутне, онда се у тим просторима Византијског Царства није могло васпитавати осећање за студеничку слику. Да би се такво поетскореалистичко сазнање имало у обликовању нагог човековог тела потребно је друкчије гледање на свет. На Западу је реализам још од Римљана негован. У развијеним политичким и економским везама са Западом, у средњовековној Србији XIII века изнедрило се и особито и знатно друкчије прихватање ликовности и уметности уопште. То би Студеница својом архитектуром, скулптуром и фрескосликарством најубедљивије посведочила. Студеничком сликару је византијска уметност недељива од његовог богословског учења. Он је њу примио као најсавршенији израз

за своју богословску мисао. Боравећи често у Цариграду, престоници византијског света и седишту васељенске цркве, а свакако васпитаван у Светој Гори, упознао је све њене токове у своје доба. Али, будући пореклом из југозападног дела средњовековне Србије, он је у византијску ликовност унео не само словенско осећање већ и она ликовна струјања што су с Јадранског мора допирала до његовог отачаства вековима, а из којих се онако прелепа уметност Студенице расцветала. Недавно је с правом указано на сродност студеничког сликарства с новгородским иконама с краја XII века.⁷⁴ Словенски свет је византијску уметност исказивао на свој изразито осећајни, епсколирски начин. Словенски монаси у Светој Гори и Цариграду, у међусобним сусретима, кад им се језик православних Словена богатио заједништвом захваљујући науку св. Кирила, размењивали су и своје погледе на византијску и своју ликовност. Али између далеког Новгорода и Рашке, око Голије, огромно је пространство, несагледиве даљине. Рашки монаси су у XII и XIII веку били особито горди на своје „западно отачаство“. Доментијан је само у Животу светога Саве преко 150 пута поменуо реч „отачаство“.⁷⁵ На појединим страницама ова реч је више пута поновљена. Корени ликовности рашке уметности су у синтези художествених струјања с Истока и Запада. У студеничком Распећу је то корење дубоко разгранато. Зато је Виктор Никитич Лазарев био потпуно у праву кад је тврдио да се у студеничким и милешевским фрескама јасно наглашавају национална обележја српске средњовековне уметности.⁷⁶ Није без разлога ни Светозар Радојчић указивао на присуство уметности Апулије у студеничком Распећу.⁷⁷ Ликови Христа, Богородице, апостола Јована, мироносица, св. Лонгина, пророка Илије и Мојсија, својим изгледом, својим карактерним особинама, сведоче да немају ништа заједничко с цариградским и солунским ликовима, већ, напротив, исказују свет једног посебног словенског поднебља, дуж Јадранског приморја, јасно означен српским натписима.

Монуменална фигура св. Николе (сл. 19), на широкој страни југоисточног пиластра у поткуполном простору, према северу, раскошно обликована под наглашеним исликаним готичким тролучјем, као да најбоље потврђује ову ликовну очигледност. Сви ликови св. Николе од средине XII па све до краја прве четвртине XIII века на територији Византијског Царства углавном имају веома блиске представе. Од Нереза, Курбинова, преко Костура до Кипра и Крита, на југу, па до Новгорода, на северу, и Грузије и Јерменије, увек се јасно распознаје св. Никола, као светитељ, издуженог, мршаваг лица, истакнутих јагодица, с јако наглашеним лучним седим веђама, изразито високог чела, с праменом косе на

темену, и записима са стране, изнад ушију. Чело светитеља је изобразано хоризонталним борама, чији су крајеви уздигнути навише. Најизразитији пример таквог типичног лика св. Николе налази се у Нерезима (сл. 20).⁷⁸ Ако се може веровати једном добром познаваоцу кипарског фрескосликарства, који каже да иконе и фреске с овог славног острва представљају комплетну панораму стила из времена Комнена и Анђела, од 1100. до 1200. године, и да је то сликарство веома верно уметничким концепцијама престонице Константинопоља⁷⁹, у

⁶⁹ Исто, 44.

⁷⁰ Исто, сл. 42. Ово поље је очишћено приликом последњих радова 1965—1968.

⁷¹ П. Миљковић-Пепек, *Једна реалистична осећајност на фрескама Нереза и Студенице*, Зограф (1967) 4—5.

⁷² В. Ђурић, *нав. дело*, 13—14, 188—183, нап. 8. Ту је и сва литература о сликарству Нереза.

⁷³ Исто, 14—15, 183—184, нап. 9. Ту је и сва литература о сликарству Курбинова.

⁷⁴ О. Попова, *Балканска уметност раног XIII века и руско сликарство*, Зограф (1983) 31—39.

Но аутор мисли да је студеничке фреске сликао грчки мајстор из Цариграда. Она управо усваја поменуто гледиште В. Ђурића. Битна еродност између новгородског и студеничког сликарства је само у архетипском словенском епсколирском исказивању. Стилска повезаност са византијским сликарством крајем XII и почетком XIII столећа на Кипру, Синају, Грузији, па и у самом Цариграду је само формалне природе.

⁷⁵ Доментијан је написао *Живот светога Саве* 1254. године, у Кареји, на Светој Гори, у испосници светога Саве Освећеног. Ретко је који писац био одушевљен својим отачаством. То није без разлога.

⁷⁶ В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Том I, текст, Москва 1947, 172—173; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 295—296. Он пише: „У њих (студеничке фреске — Р. Н.) нарочито снажно пробија реалистичка струја која исходи из народних извора“. По њему, та мужествена снага светитељских ликова, непосредност израза, и широки сликарски израз заснивају се на изразитој духовности српског народа. Срби су строге византијске форме наситили својим народним елементима и благодарећи томе они су их (византијске форме) подвргли коренитој преради. Упрошћавајући префињени језик византијског бића, они су га истовремено учинили пунокрвнијим и гипкијим. Ово неодступно гледиште В. Н. Лазарева остаје незаобилазни каменмеђаш без кога се не може схватити развој старог српског сликарства.

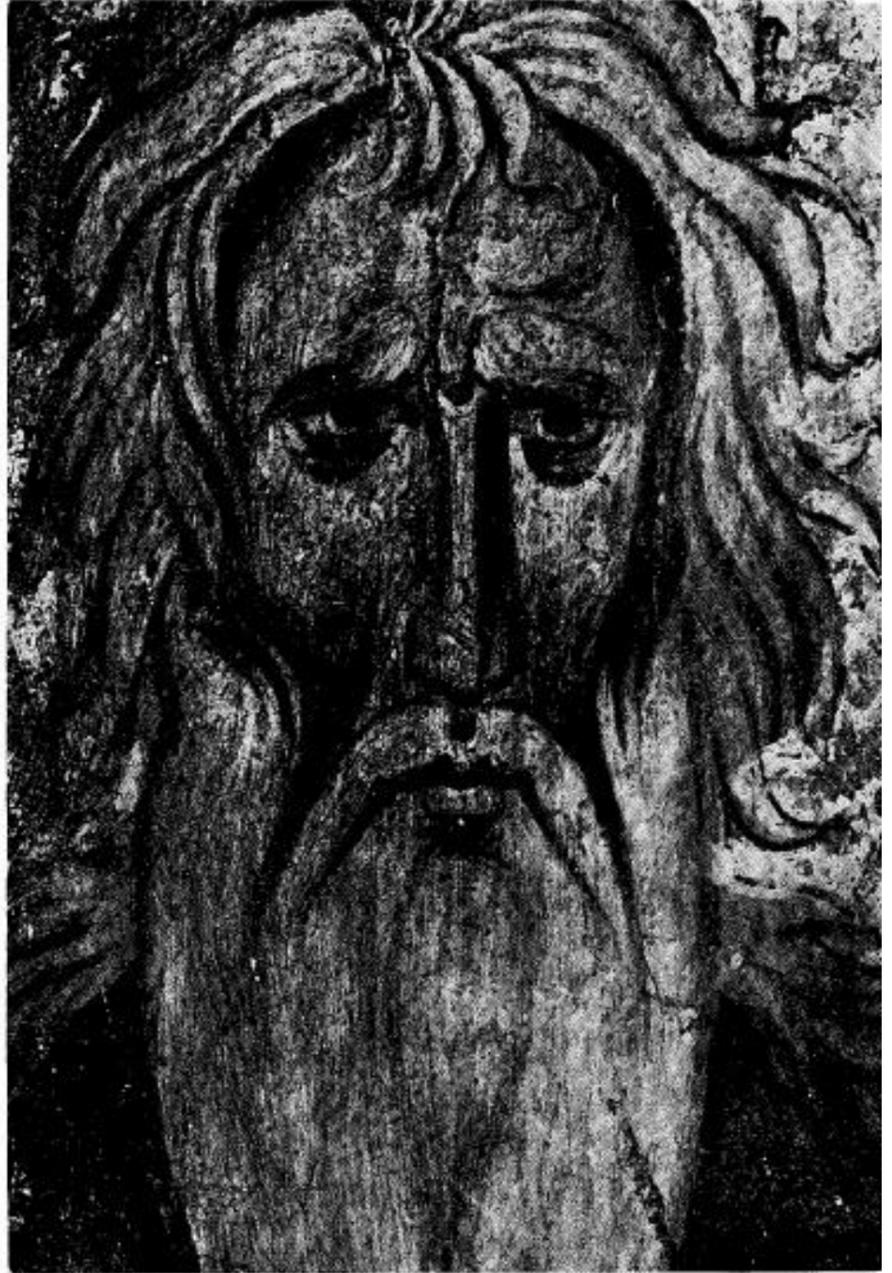
⁷⁷ С. Радојчић, *нав. дело*, 34—35.

⁷⁸ Овде се намерно даје и свитак са грчким текстом да би се јасно видела грчка палеографија друге половине XII века, која је у суштини типична и за византијске споменике XIII века. Српска палеографија на студеничким фрескама, као што је очигледно, има сасвим други карактер.

⁷⁹ L. Hadermann-Misquich, *La peinture monumentale du XII siècle à Chypre*, XXXII Corso di cultura sull' arte Ravennate e bizantina, Seminario Internazionale di Studi su «Cipro et il Mediterraneo orientale», Ravenna 23—30 marzo 1985, Ravenna 1985, 245—249. Посебну пажњу заслужује и рад са истог



Сл. 19. Св. Никола, под сликаним готичким тролучјем са стубовима, 1209. године, детаљ
 Fig. 19. Saint Nicolas, encadré d'un arc trilobé reposant sur des colonnes, Studenica, 1209, détail



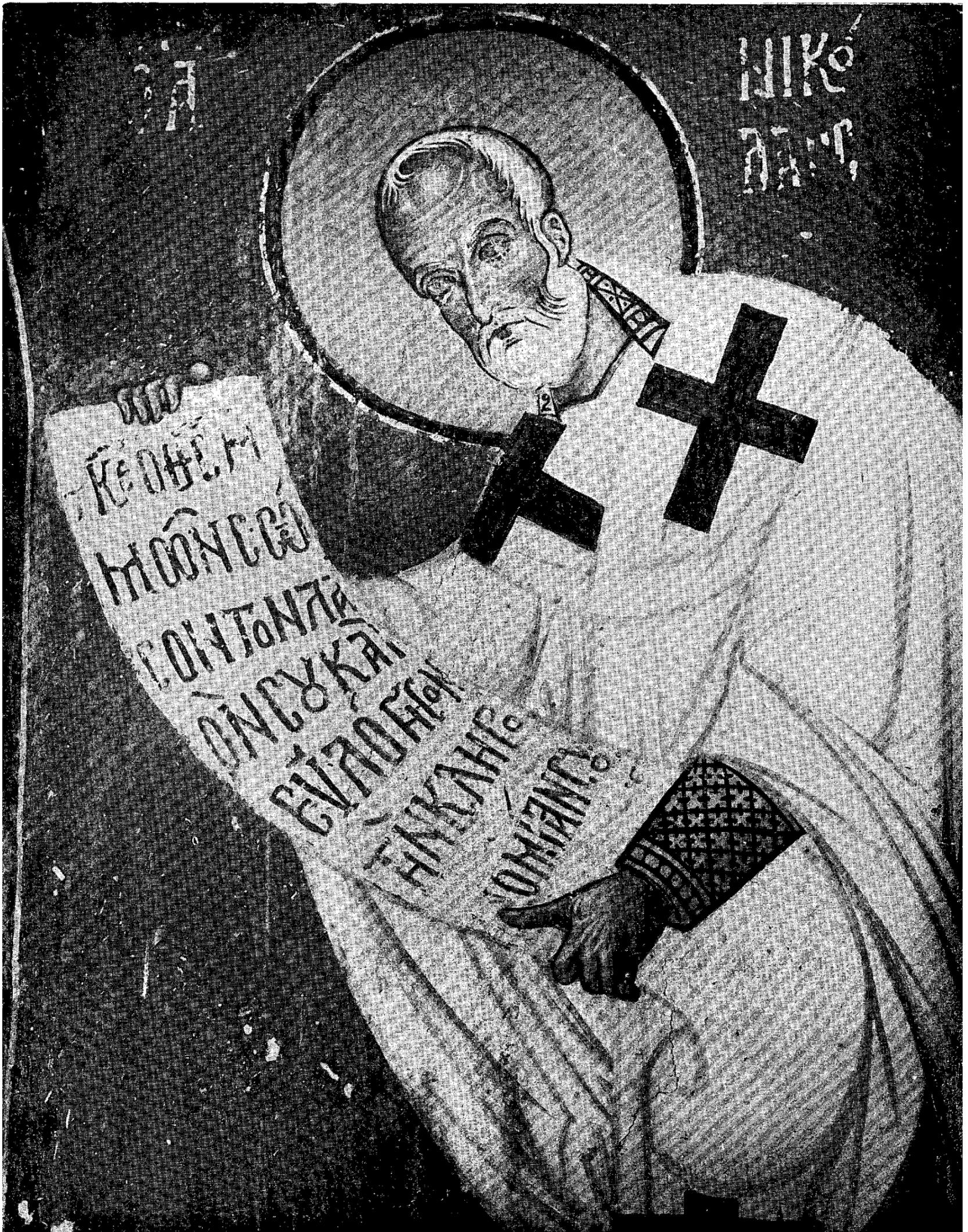
Сл. 21. Св. Варлаам, на источној страни југозападног пиластра, до самог северног зида, 1209. године, детаљ
 Fig. 21. Studenica, saint Barlaam, côté oriental du pilastre sud-ouest tout près du mur septentrional, 1209, détail

шта свакако не треба сумњати, онда би се за сликарство Кипра тога доба, у поређењу са студеничким живописом, смело с правом рећи да његове уметничке концепције немају никакве битне сродности са сликарском имагинацијом студеничког зографа из 1209. године. Лик св. Николе из Богородичине цркве у Студеници нема ничег заједничког с типом лика овог светитеља из Нереза и Кипра, за који се може рећи да је један од оних узорних цариградских приказа што се проносио по свим православним земљама. Студенички св. Никола (сл. 19) има овално лице, с изразито кратким закошеним веђама, испод којих стро го, продорно и проницљиво гледају умне очи. Чело је ненаглашено, не ремети складност лика. Снажна реалистичка обликованост виђеног човека из народа — попут оне представе

Варлаама (сл. 21) на југозападном пиластру у поткуполном простору, одмах до јужног зида — дата у лику св. Николе исказује се јединственом непоновљивошћу. Такви ликови св. Николе и Варлаама могли су бити заумљени само међу рашким брдима.

Четири фигуре светитеља у живопису из 1209. године приказане су на посебан начин. Оне су моделоване под насликаним, богато декорисаним луцима са стубићима. Две су под готичким тролучјем: св. Никола и њему пан-

курса у Равени — V. Pace, *Presenze e influence cipriote nella pittura duecentesca Italiana*, 259—298. У оба поменута рада дати су и фотоси приказа св. Николе у појединим објектима са Кипра и Апулије, који такође у основи изражавају нерески тип св. Николе.

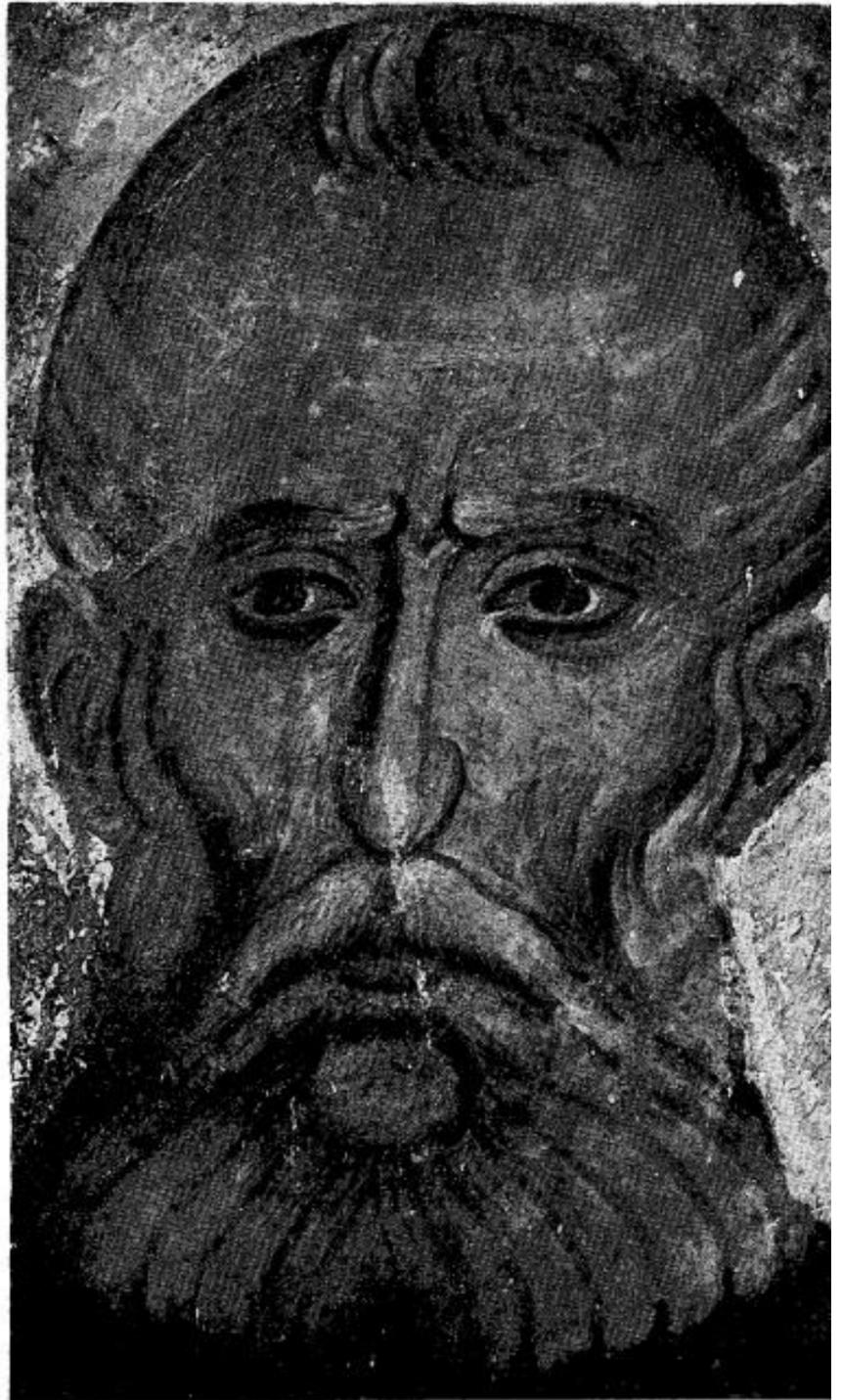


Сл. 20. Нерези, Св. Никола, 1164. године, детаљ

Fig. 20. Nerezi, saint Nicolas. 1164, détail

дан, на шкркој страни североисточног пиластра, према југу, св. Стефан Првомученик, заштитник двора Немањића, по коме су они добијали владарско име — Стефан. Друге две су под једноставним луковима на стубићима: св. Јован Претеча, на широкој страни северозападног пиластра, према југу, и пандан њему, на широкој страни југозападног пиластра, према северу, св. Сава Освећени, с необичном брадом у виду широке ребрасте шкољке (сл. 22), по свој прилици јединствен приказ у свеукупном византијском сликарству. Само сликар необичне имагинације могао је такву браду и такав приказ св. Саве Освећеног да замисли. То што је овај светитељ монах насликан до ктиторске композиције, по коме је и сам Сава I добио своје монашко име, може се разумети као духовно присуство најмлађег Немањиног сина. Има се утисак да баш због тако наглашене свечане представе св. Саве Освећеног, а посебно и због приказа монашке фигуре св. Атанасија Атонског⁸⁰ — још ближе ктиторској композицији, на узаној страни југозападног пиластра, према западу, до самог западног травеја јужног зида, у коме је смештена ктиторска композиција — Сава I није себе приказао у ктиторској композицији. Раскошна представа Саве Освећеног у њеној близини била је, изгледа, сваком средњовековном ученом човеку довољна да схвати о каквој је симболици реч. У ту симболику се уклапају и прекрасне представе светаје Мати Студеничкаје, Варлаама и Јоасафа на југозападном пиластру, до ктиторске композиције (сл. 23). Текстови на свицима ових светитеља као да откривају тајну због чега су насликани управо ту, у близини ктиторске композиције. Варлаам држи текст; **ЧЕДО ИОАСАФЕ ШТАВИ ТѢ(Е)СНОЕ**

ЦРСТВО И ПРИЕМЪ КРЕТЪ ПОСЛАВНИ ХСЪ“⁸¹ .
у руци има ову написану изјаву: **СЕ ВСА ШТА-**
ВИХЪ И ВЪСАВДЪСТВОЮ ВЛАЦЪ ХСЪ ДА ОУЛЧЪ ЖЕЛАЕ-
МАГО“. Нису ли кроз легенду о Варлааму и Јоасафу
исказане подсетнице за повест о Немањином двору?⁸¹
Кроз њих као да се исказује повест о бекству Растковом
(Саве I) у Свету Гору. Али ту као да се наслућује и
друга истина. Није ли Немања у лику Варлаама, тај
надасве умни и храбри творац српске државе, указао
пут свом најмлађем сину Растку. Он је само очеву вољу
извршио. Отац је наслутио да ће тај најмлађи син бити
једино кадар да духовну снагу народа усмери ка вечним
идеалима. Зато га је и упутио на духовна усавршавања с
поруком да припреми самосталност српске цркве, као
што је он обезбедио политичку независност српске
земље. Нису случајно баш те речи записане на свицима
Варлаама и Јоасафа. Тешко је веровати да је ту
симболику могао ико други да осмисли осим Саве I.
Дода ли се тој симболици и чињеница да је Христос у
ктиторској композицији означен неуобичајено,

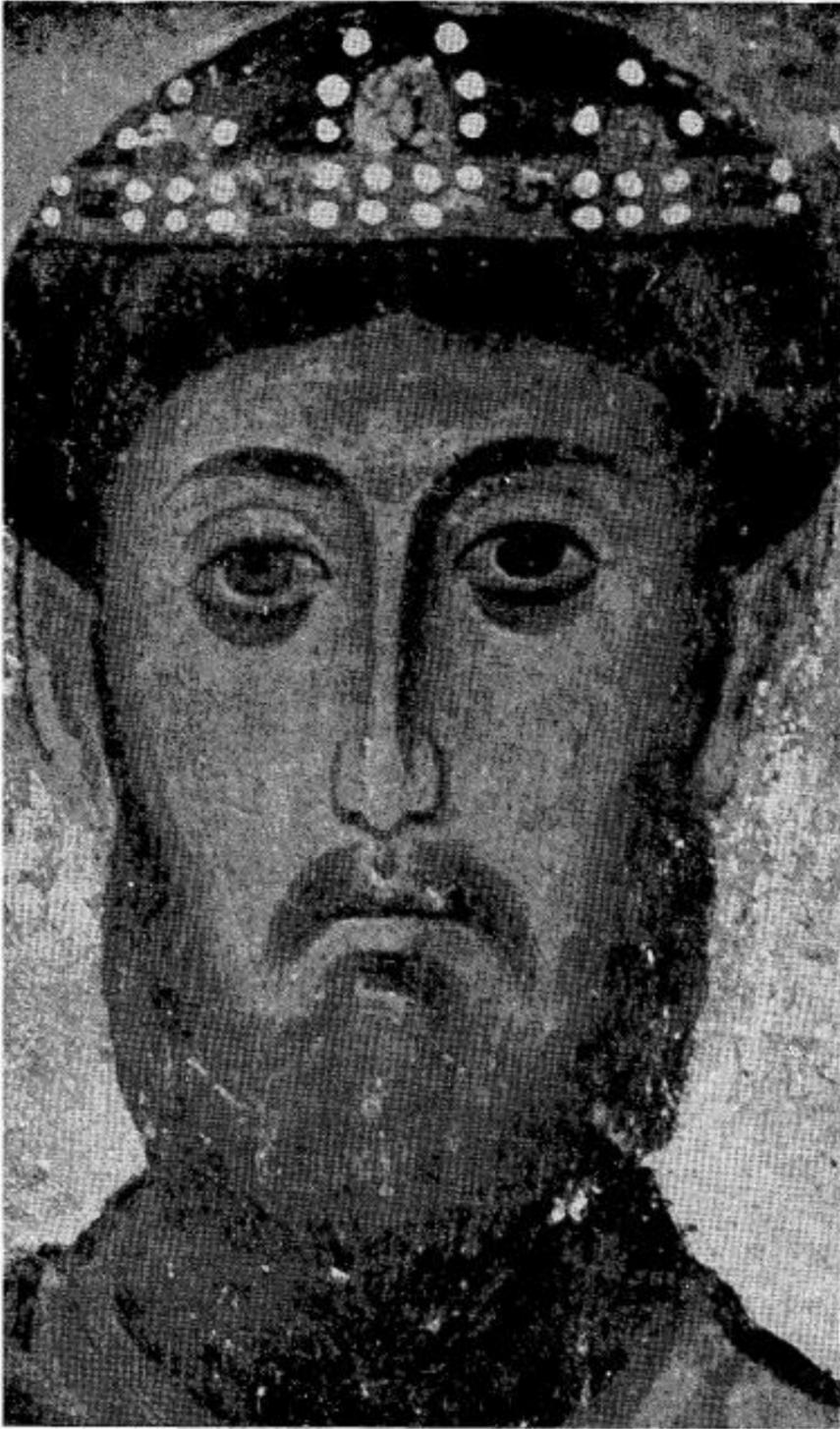


Сл. 22. Св. Сава Освећени — Јерусалимски, на северној страни истуреног дела југозападног пиластра, пандан св. Јовану Продрому, на јужној страни истуреног дела северозападног пиластра, 1209. године, детаљ

Fig. 22. Studenica, saint Sabas de Jérusalem, côté septentrional de la partie saillante du pilastre sud-ouest, pendant de Jean le Précurseur, peint sur le côté méridional de la partie saillante du pilastre nord-ouest, 1209, détail

можда једном заувек само у Студеници, као
„**ІС ХС ПРАВЪДНИ СУДІА**“, како седи на престолу с
отвопеним **ІЕВАНЋЕЉЕМ** на коме се

чита: „**ПРИДѢТЕ БЛВЕННЫ ШЦА МОЕГО НАСЛЕДВИТЕ ОУГО-**
ТОВАНИЕ“, морало би се помишљати, иако је те
натписе зограф Лонгин исписао 1569. године, да су све
приказане фигуре у западном травеју јужног зида, у
најнижој зони, само одређен редослед светитеља за
славље великог оца Симеона Немање, кога као ктитора
Богородица приводи пред Христа. Савине проповеди о
страшном и праведном судији морале су да



Сл. 23. Св. Јоасаф-царевић, северна страна доњег дела југозападног пиластра, 1209. године, детаљ

Fig. 23. Studenica, le prince héritier Josaphat, côté septentrional de la partie inférieure du pilastre sud-ouest, 1209, détail

се означе макар једним натписом изнад Христа на престолу у ктиторској композицији. Али Сава I се преко текста на Христовом јеванђељу обраћа народу у име свог оца Симеона Немање и Христа поруком: „Приђите благословени од оца мог да наследите припремљено". Но то је истовремено и порука Немањићима, наследницима престола, јер и они треба да наследе оно што је Симеон Немања припремио. Само с таквом патриотском и средњовековном богословском снажном поруком могао се успешно развијати култ Симеона Немање. Зачео га је свети Сава, али га је народ дубоко разумео и свом душом при-

хватио за све векове. У томе је посебан значај живописа Богородичине цркве у Студници.

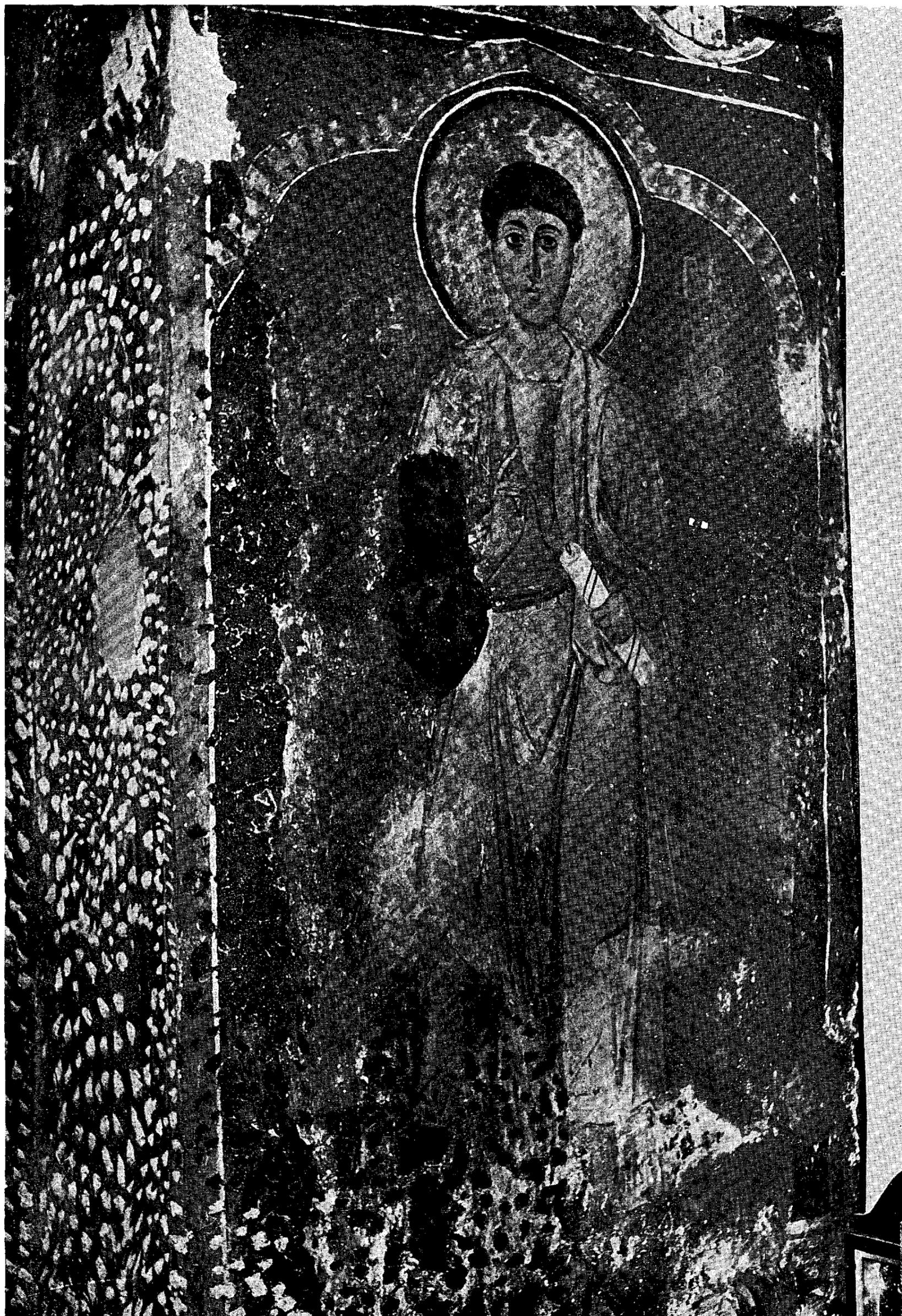
У поткуполном простору главног дела цркве налази се једна стојећа фигура младог светитеља, без сачуваног натписа, такође приказана под насликаним кармин луком, истина једноставним и без стубића. То је леполик младић, голобрад, с дугом смеђом косом у танким коврцавим увојцима; два танка прамена косе падају му на лево раме, спуштајући се мало низ груди. Он је у белом огртачу с окер наборима и кармин мрежом ромбова. У сваком пољу мреже је по један орнамент у виду малог петолиста на стабљници. Око ивица огртача иду окер поруби, са већом правоугаоном окер пришивком на грудима, до ивице огртача. Доња хаљина му је загасито црвена с украшеним нараменицама; на ногама кармин црвена обућа. У десној руци на грудима држи бели крст, а лева му је под огртачем, до паса спуштена, мало повијена у лакту. Представа овог светитеља налази се на доњем делу лука с јужног вестибила, на страни према истоку, као пандан св. Јовану Дамаскину, на западној страни лука, односно св. Лупу, на источној страни лука северног вестибила. Пандан св. Јовану Дамаскину на западној страни лука северног вестибила је св. Козма Творац. Чини се да се могу, при добром осветљењу, назрети прва слова имена младог светитеља, и то „тq.. ". Био би то вероватно св. Трифун. Овог светитеља Немањићи су посебно славили. Он је био заштитник Немањине престонице града Котора. У манастиру Грацу, изнад ктиторске композиције, као и у Студеници, у западном травеју јужног зида, источно од прозора, приказан је св. Трифун с крином у руци. На срећу, студеничка представа св. Трифуна је знатно боље очувана. Њена импресивност исказује се као једно од ремекдела фрескосликарства Студенице.

Велелепна фигура св. Стефана, архиђакона првомученика, са златним натписом „СТЫ СТЕ-

ФАН ПРЪВОМЪЧЕНИКЪ“, под сликаним готичким тролучјем, у горњој сивосветлогплавичастобелој одећи с кармин линијама набора, и доњој тамноплавој са светлоплавим осветљеним деловима и црним наборима, на жалост, тешко је оштећена (сл. 24—25). Лонгин је овде обнављао, изнова досликавао део позадине, део назначене аркаде на насликаном готичком тролучју,

⁸⁰ У истој зони с ктиторском композицијом, у непосредној близини, источно су приказани (са истока ка западу): св. Сава Освећени, Атанасије са Атоса и св. Симеон Стлпник, по коме је Симеон Немања добио своје монашко име; западно су: св. Алимпије Стлпник и св. Јован Лествичник, на западном зиду. Приказ ових монаха уз ктиторску композицију није случајан.

⁸¹ Уп. С. Радојчић, *Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевишке*, Старинар, н.с. књ. III—IV (1955) 77—81.





Сл. 25. Фигура Стефана Првомученика пре ретуша из 1968. године
Fig. 25. La figure de saint Étienne le Premier martyr avant la retouche de 1968

Сл. 24. Св. Стефан Првомученик под насликаним готичким тролучјем са стубовима, 1209. године, досликаван од зографа Лонгина, 1569. године, „обновљен“ 1968. године (оштећења попуњена воском, а потом извршен ретуш) — недовршена „обнова“.

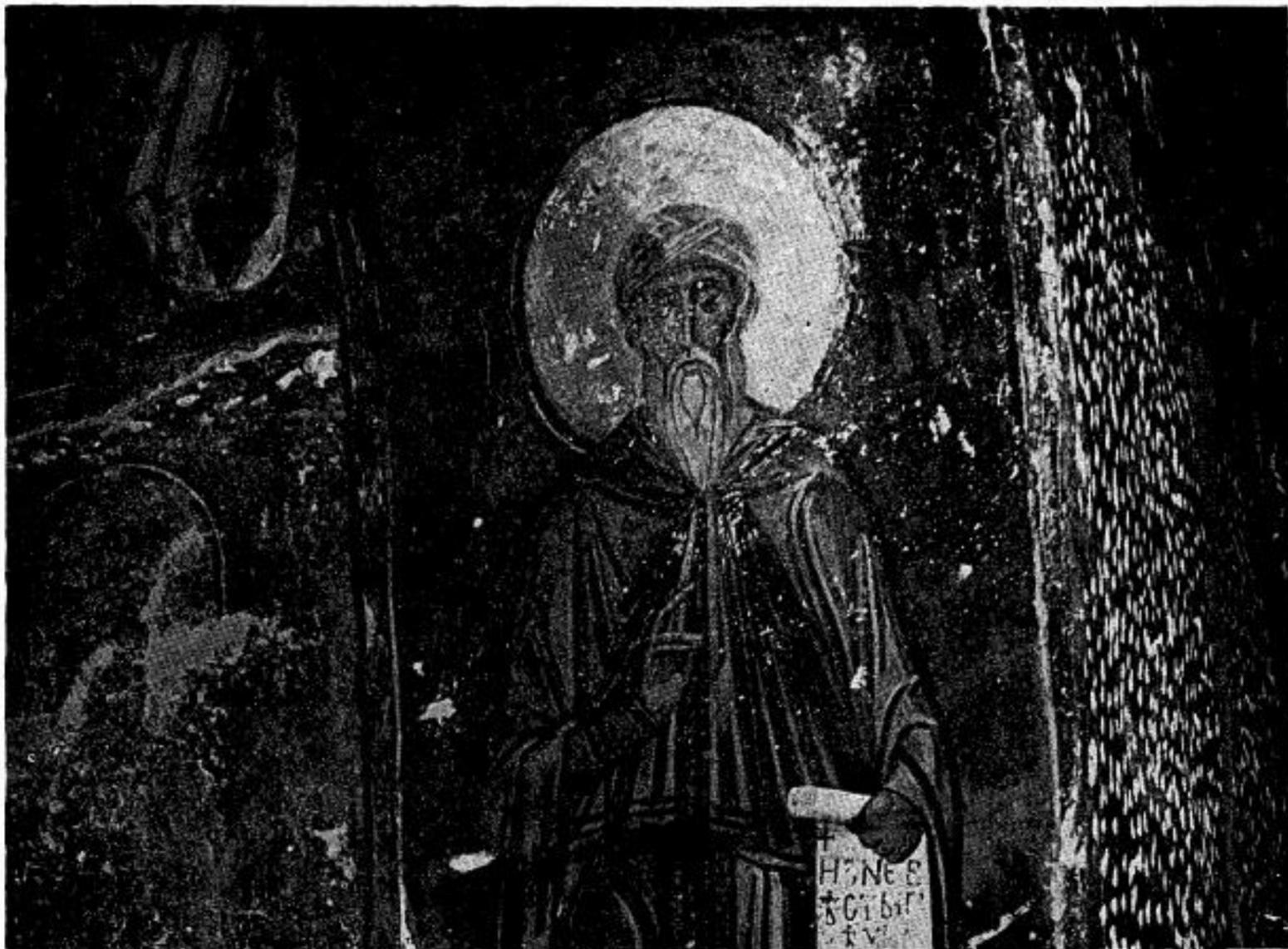
Fig. 24. Saint Etienne le Premier martyr, encadré d'un arc trilobé gothique sur colonnes, 1209; figure retouchée par le zographe Longin en 1562, «rénovée» en 1968 (les endroits endommagés furent remplis de cire, puis retouchés) — «rénovation» inachevée, l'Église de la Vierge de Studenica

према западу, део рукава који је покрио црном бојом. Ту је Лонгин најнеуспешније интервенисао. Недостатак плавог лазура, одвећ скупоценог, највише га је омео. Хтео је поштопото да сачува прелепи израз лика младог Првомученика. Међутим, било је узалудно. Самуило Ракић 1846. године бездушно је укуцавао свој оштар алат да би му се боље прихватио малтер за његову фреску. Студеница је била зле судбине. Често је страдала од самоуверености, од таштине оних који су радили на њеној обнови. Тога и данас није поштеђена. Када је уништена фреска Самуила Ракића током првих конзерваторских радова 1951—1053. године, и очишћен његов малтер, указао се попут чаробног уметничког откровења лик Стефана Првомученика, кога је узалудно тражити у васцелом византијском сликарству. То лице младости с изразито крупним и умним очима, из којих зрачи дубока смиреност и стамена, непоколебљива вера, тако изванредно и префињено моделовано, до савршеног поетског реализма, остаје заувек непоновљиво. Већ одмах по откривању, 1951. године, постављало се питање да ли да се та оштећења попуне и ретуширају адекватним тоном. Захваљујући Милораду Панићу Сурепу, тадашњем директору Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе, великом поклоника старина, било је одлучено да се ништа не дира, него да остане како је откривено и очишћено. Међутим, по одржаном Симпозијуму о проблемима у конзерваторскорестаураторском раду на средњовековном живопису 1966. године, кад су у дискусији превагнула гледишта да фреске треба „рестаурирати“, тј. обнављати намерно учињена оштећења приликом исликавања нових фресака и бојити их оригиналним првобитним тоном, дошло се на идеју да би у Студеници било корисно да се изврши оглед на тај начин што би се оштећења појединих фресака попунила воском, и да се на бази сликарства енкаустике тако попуњена оштећења обоје оним тоном који им је уништен.⁸² То је изведено 1968. године, али није било окончано до краја, тако да и данас стоје недосликане површине испуњене воском, што разумљиво представља ругло.⁸³ Карактеристично је да је исто тако остала недовршена и сликарскоконзерваторска „обнова“ из 1951—1952. године композиције Сретење, на западној страни источних стубаца, пред олтарским простором, коју је Лонгин у XVI веку обновио.⁸⁴

⁸² Овај подухват изведен је по идејном пројекту Милана Лађевића, сликара, тадашњег конзерватора Републичког завода за заштиту споменика културе. Под руководством М. Лађевића извршено је чишћење фресака током радова 1966—1968.

⁸³ Чини се да би се ово морало одмах решити већ при првим новим радовима на живопису Студенице.

⁸⁴ То су били први покушаји „обнове“ оштећеног старог српског сликарства у нашој Републици.



Сл. 26. Св. Јован Дамаскин, западна страна лука пред јужним вестибилем, 1209. године, детаљ
 Fig. 26. Saint Jean Damascène, côté occidental de l'arc devant le vestibule méridional, 1209, détail

→
 Сл. 27. Св. монах са Истока, неидентификован (досад се мислило да представља св. Дамаскина), 1209. године, детаљ
 Fig. 27. Un saint moine d'Orient non identifié (jusqu'ici on croyait qu'il s'agissait de saint Jean Damascène), 1209, détail

Фигура св. Јована Претече,

С
 ТЪІ
 ІСѦ
 НЪ

ПРО
 ДРО
 МЪ

под сликаним луком са стубићима, који на изванстан начин уоквирују представу светитеља дајући јој у целокупном живописању цркве посебан углед, па и значај за неговање не само верских традиција већ и ликовних, одавно је позната научном свету као једно од најбољих сликарских остварења у свеукупном византијском сликарству. Оно што је изузетно у овој представи то је најпре ликовно поетско обистињење замишљеног духовног човека пророка из народа, надахнуто чудотворним епископско-лирским осећањем за византијску стилизацију. Било је већ речи о оригиналној моделацији човековог нагог тела кад је у питању приказ светитељевог нагог грудног коша. Но оно што је досад било занемаривано то је начин којим је суптилно исликан окермаслинаст огртач од fine тканине, опшивен по ивици овчијим крзном. Можда таквих представа има и на истоку, али у Србији се само једном тако створило. Све досад публиковане представе св. Јована Претече из византијског сликарства

XII и XIII века тешко да би се уопште могле упоредити с приказом овог светитеља у Богородичиној цркви у Студеници из 1209. године. Чини се да је ту, у фигури св. Јована, највише заструјало оно западно ликовно поимање у синтези рашке ликовности. Златни натпис исликан стваралачким заносом и дубоком вером, да би се узвисио пророчки пустињски лик и његова реч о свечовеку, својом ритмиком под разнобојним луком са стубићима даје целој слици онај финални златоткани акорд којим се она у посматрачу оваплоћује као пресвето откровење линија, боја и злата. То је могао да оствари само уметник-зограф који је до краја спознао магичну моћ ритмике златних српских натписа и њихово суштаство, недељиво од васцеле структуре цртежа и бојења на датој површини фрескомалтера. У ликовној јединствености приказа св. Јована Продрома као да се исказују мисли о лепом ПсеудоДионисија Ареопагита: „А лепо је зато што је у исти мах лепо свим својим деловима, зато што је надлепо и увек лепо у истим односима [..] и није једним делом лепо а другим ружно [..] и није на једном месту лепо а на другом ружно, већ је само по себи вечно лепо, увек себи једнако по облику и у себи носи изворну лепоту свега лепог“.⁸⁵ Натпис са свитка св. Јована Претече, исписан



окером (поштеђен Лонгинових ретуша по натписима!) гласи:

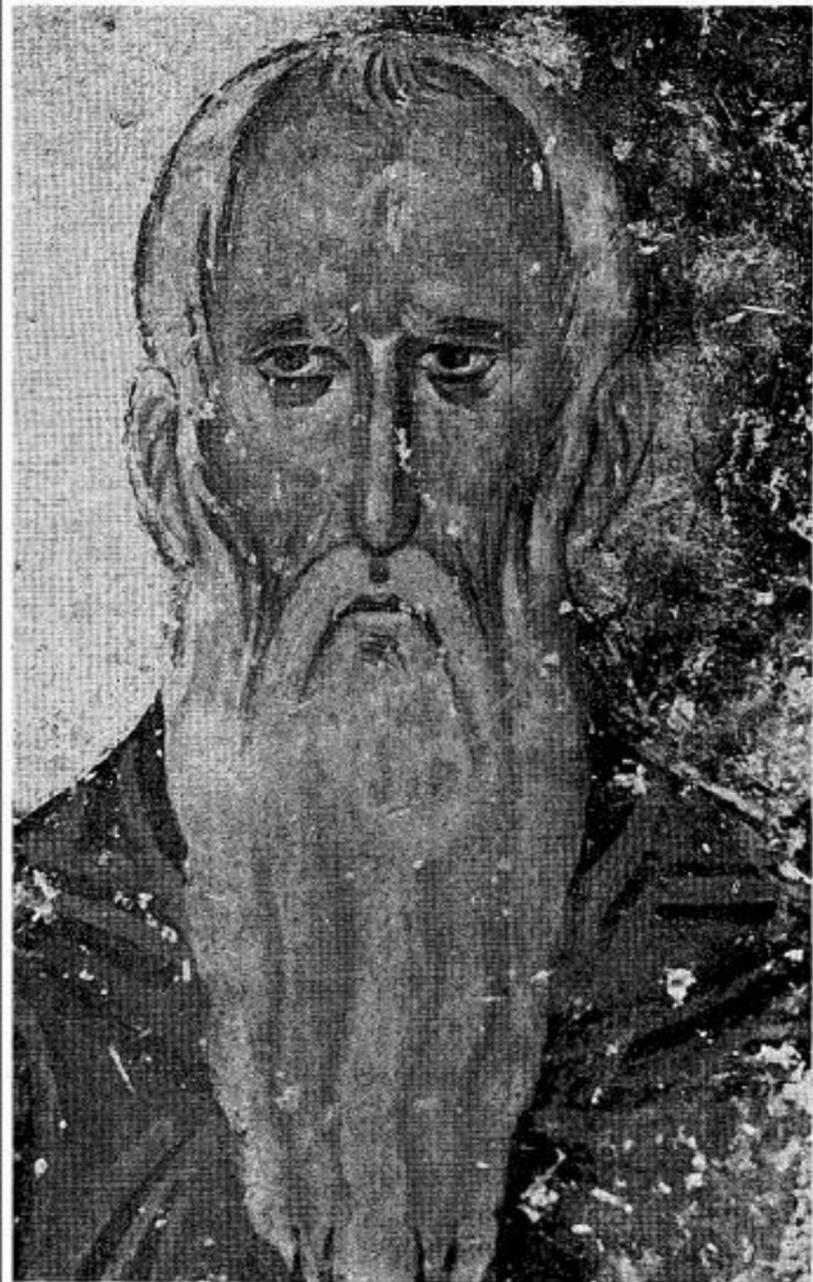
„† ПОКАНТЕ СЕ ПРИБЛИЖИ ВО СЕ ЦРСТВО НЕБЕСНОЕ ЮЖЕ ВО СЪКЦИРА ПРИ КОРЪНИК ДРЪКВА ЛЕЖИТЬ НЕ ТВОРЕЦЕ ПЛОДА ПОСЕКАЕТЪ“.

Дакле, златни натписи са Распећа, Светаје Мати Студеницкаје Стефана Првомученика, Литургијске службе у олтарско апсиди и осталих светитеља, као и дуги златан натпис у прстену тамбура, под каменим венцем изнад пандантифа, о коме ће на крају бити речи, а на којима је ритмика пиктуралности изузетно наглашена, остају заувек најдрагоценије сведочанство лепоте српске средњовековне палеографије у фрескосликарству средњовековне Србије. Они, а и други, исписани окером црном или белом бојом, најверљивије сведоче да садржајно и формално управо суштина структуралности саме слике. С обзиром да су њихове палеографске особине идентичне, тј. саме потврђују да су дело једног зографа, а да се уз то и знатно разликују од грчке палеографије, примењене у грчким натписима на споменицима фрескосликарства са територије Византијског Царства из XII и прве половине XIII века (сл. 20), то би се ова значајна констатација изгледа могла узети као доказ да је сликар Студенице из 1209. године не само одличан познавалац српског језика, већ да је и својом кичицом све те јединствене и непоновљиве ликовне с насликаних светитеља умео

још више да оплемени златним српским натписима. То злато са светитељских ореола и натписа, у датом тренутку светлости, као да се прелива одсјајима преко окермаслинастих ликовних приказаних светитеља, поетско-реалистички спознатих и исказаних, што целовитости опште слике даје посебну душевну снагу и мистицизам. Тамна лазурноплава позадина са златним ореолима и натписима имала је своју естетичку мистичку функцију. Са слабо осветљених зидова блистало је злато, а линије и боје са зидних површина пригушено су се сливале у ту полутаму. Првобитни студенички витраж сачуван у прозору поткуполног полукружног северног зида, довољно уверљиво сведочи колико је унутрашњост Богородичине цркве била слабо осветљена. Како верницима наслутити небеске тајне у оваквом простору? Само је зограф изузетно упућен у смисао византијске ликовности умео тако добро да рукује златним натписима, и да кроз њих досегне ону божанску моћ слике у полуосветљеним просторима средњовековног храма. Тамна лазурноплава позадина, злато, линије и боје, откровења су за занос верника — као да руке невидљивих анђела развијају небеса божанске светлости пред сваком фреском, за њих. Из тих разлога било би неопходно да се већ при првим будућим сликарско-конзерваторским радовима, односно кад се коначно уобличи светлосно оплемењивање целог живописа, одаберу најбољи кописти, да све ове фреске са златним натписима ископирају и да их служба заштите што пре публикује. Једино би се можда тако могли свету открити њихов смисао и значај у самој фрескослици. Има се утисак да би они најверљивије казивали о ликовним особеностима и обележјима Доментијановог „западног отачаства“, тј. његове „све српске земље“, у живопису о коме је реч.

У наосу је од насликаних светитеља монаха из времена Саве I преостало четрнаест фигура. Ни за једну од њих не може се рећи да је у потпуности сачувала свој првобитан изглед. Најтеже су оштећене три монашке фигуре на јужном зиду, у поткуполном простору, западно од отвора јужног вестибила. Нарочито је настрадала она крајња, до самог Варлаама, на југозападном пиластру. Исто тако пропало је и знатно оштећено пет монашких фигура на

Извео их је поч. Милош Јовановић, у времену од 1951. до 1953, тадашњи сликар конзерватор. Та „обнова“, по причању М. Лађевића, била је тако изведена да се првих година није могло лако примећивати шта је досликано. Међутим, убрзо се досликане површине претвориле у тамне мрље које су и данас наметљиве, те знатно ометају сагледавање Лонгиновог стваралаштва. Најопсежније досликавање фресака извео је бивши Савезни институт за заштиту споменика културе на живопису Пећке патријаршије, што се данас сагледава исто као и фреска Сретења под ретушом М. Јовановића.⁸⁵ Р. Асунто, *нав. дело*, 129.



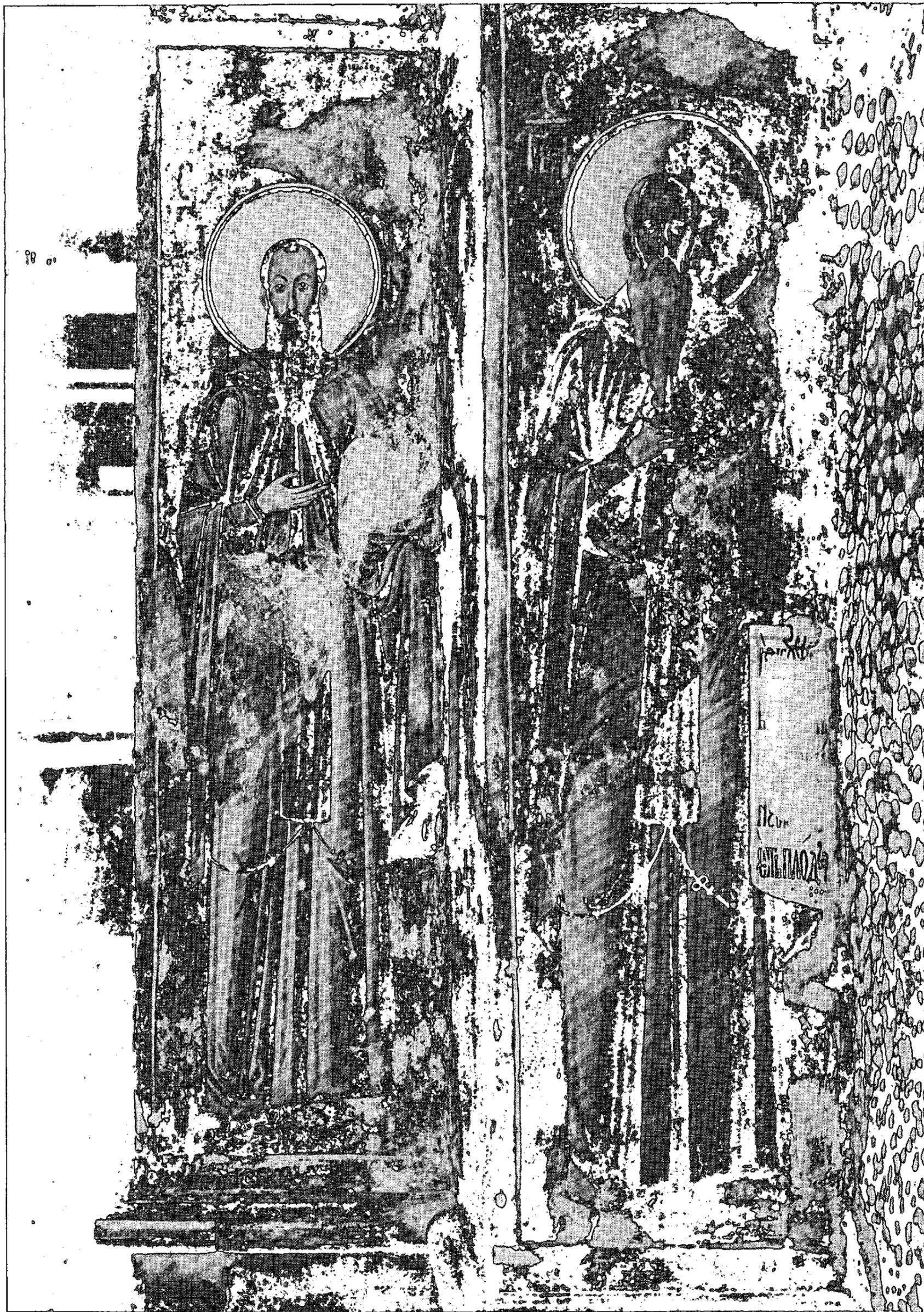
Сл. 28. Св. Антоније Велики, на источној страни доњег дела северозападног пиластра, до самог северног зида, 1209. године, досликан му је доњи део фигуре 1569. године, детаљ
 Сл. 29. Св. Стефан Нови, заштитник сликара, на источној страни истуреног дела северозападног пиластра, 1209. године, досликан му је доњи део фигуре 1569. године, детаљ

Сл. 30. Изглед досликаних доњих делова фигура св. Стефана Новог и св. Антонија Великог, рад зографа Лонгина, 1569. године

Fig. 28. Saint Antoine le Grand, côté oriental de la partie inférieure du pilastre nordouest, près du mur septentrional, 1209; la partie inférieure de la figure fut ajoutée en 1569, détail

Fig. 29. Saint Etienne le Jeune, patron des peintres, côté oriental de la partie saillante du pilastre nordouest, 1209; la partie inférieure de la figure fut ajoutée en 1569, détail

Fig. 30. Les parties inférieures des figures de saints Etienne le Jeune et Antoine le Grand, ajoutées par le zographe Longin en 1569.



западној страни јужног вестибила, чији су ликови нешто боље очувани. Међу њима се само јасно распознаје задњи део натписа св. Јована Дамаскина: „(дама)скингъ“ (сл. 26—27).⁸⁶ На глави му светлоплава источњачка повезача, а брада седа, густа, кратка и шпицаста. У левој руци држи дуги танак свитак, десном, на грудима, благосиља. Има горњу одежду тамну лазурноплаву с црним наборима, а доњу црвену-кармин-виолетну с тамнокармин наборима. Схимник му је тамноокер с умбра наборима и црним гајтанима. Његова фигура је при дну знатно оштећена од влаге. Најбоље су очувани ликови с монашких фигура на југозападном и северозападном пиластру. На југозападном пиластру су св. Сава Освећени, Варлаам и Јоасаф, о којима је већ било више речи. Први има окер огртач с умбра наборима и доњу хаљину црвено сиву с тамним кармин наборима; схимник му је тамносив с белим водоравним линијама, међусобно знатно одвојеним, и белим крстићима између њих и црним гајтанима. Други има тамновиолетну горњу са тамним кармин наборима и окер доњу одежду с умбра наборима. Схимник му је тамноплав с црним наборима и црним гајтанима. Трећи, Јоасаф, на глави има златан краљевићски венац, с бисерима; огртач му је лазурноплав с црним наборима; доња одежда тамновиолетна с тамним кармин наборима; схимник му таман лазурноплав с црним наборима и црним гајтанима. Његов је свитак зограф Лонгин изнова исписивао али и исправљао.

На северозападном пиластру у поткуполном простору, преостали су св. Стефан Нови, Иларион и Антоније Велики, који су досад само поменути. О ликовима Антонија Великог, насликаног на узаној источној страни нижег дела овог пиластра, до самог северног зида, и његовог ученика Илариона Великог, насликаног одмах до свог учитеља на узаној јужној страни истог пиластра, који као да су својим називима „Велики“ подстакли студеничког зографа да их што упечатљивије обликује, морало би се казати нешто више. Антоније Велики (сл. 28) од натписа се само чита „...анто...“ — приказан је у окермаслинастој горњој одежди, с умбра наборима, и виолетној доњој с тамним кармин наборима. Има тамносиви схимник с црним гајтанима. Умнијег старца монаха, попут античког философа, тешко да би се могло игде видети у то доба, у било ком сликарству. Његова седа коса, бркови и дуга брада, коврцава, с пет одвојених праменова, један уз други, од којих је средњи најдужи, спојени су и обликовани тако да још више наглашавају старачко велико искуство, смиреност и непоколебљивост. Цела доња половина тела му је била уништена, заједно с делом леве руке у којој је држао свитак. Лонгин је све то сјајно досликао. Но време и влага доцније су учинили своје. Ње-

гов фрескослој све се више одвајао од старог, тако да се сада јасно распознаје. Изгледа да и даље томе доприноси влага. Лик Илариона Великог је сличан лику његовог учитеља, сем што му је брада мекше моделована и није тако јасно издвојена у коврцаве праменове, већ се при дну спаја тако да се спољни праменови додирују. Натпис му се лепо чита: „иларио“ (епитет „сѣтъ“ је нестао). Огртач му је тамноплав с црним наборима, доња одећа окер с умбра наборима, а схимник маслинастозелен с црним гајтанима. Његова фигура је знатно оштећена од влаге. Има се утисак да и овде влага још делује.⁸⁷ Посебну пажњу привлачи начин како је студенички зограф из 1209. године насликао свитак у левој руци светитеља. Он је најпре, већ при изради првог цртежа целе фитуре, одредио нешто дужи узан свитак. Али, кад је требало да испише битну поруку овог светитеља, увидео је да је то одвећ узан свитак, па га је преко већ насликане доње одежде нешто мало проширио и преко њега исписао текст црним словима. Кад је влага почела да делује, будући да је бела боја проширеног свитка покрила фреску која се већ почела сушити, она је ту белу боју и црна слова на њој брзо оштетила, наравно тамо где је њено дејство било најјаче. Интересантно је да мали део свитка још одолева влази. Ова оштећења су настала после Лонгиновог рада на обнављању фресака. У његово време фреска је била доста добро очувана. Он је само ретуширао позадину у црно. Текст на свитку није дирао. То би био, после свитка св. Јована Претече, други натпис у наосу поштеђен Лонгинових ретуша.

На узаној источној страни истуреног дела северозападног пиластра насликана је изузетна представа св. Стефана Новог, заштитника сликара (сл. 29). Натпис му је сачуван: „сѣтъ стѣ-џанъ нови“. Он има смеђу косу и наглашену ширу браду, при дну благим сужењем заобљену, бркове, високо чело, маслинастоокер огртач с умбра наборима, виолетну доњу хаљину с тамним кармин наборима и тамноплавим схимник с црним наборима. Десна му је рука, повијена у лакту, на грудима, а у левој, под огртачем, придржава диптих — на левом крилу је индијско црвен цртеж попрсја Христовог, а десно крило с Богородицом обновио је Лонгин, но сад је и то влага уништила. Лонгин је обновио цео доњи део тела, од левог крила диптиха иде коса линија ка десном колону; досликао је и део схимника (сл. 30). Због лика св. Стефана Новог, тј. због његових изузетних карактерних црта које се оваплоћују у типску особеност духовног стваралаштва, можда би требало приступити помном прикупљању свих сачуваних ликова овог светитеља да би се сав свет уверио да у византијском преосталом сликарству XII и XIII века савршенијег сликарског израза, кад је у питању његов приказ,

не постоји. Пажљивије уочавање битних елемената за особит индивидуалистички приступ у цртежу светитељског лика и руке указује да студенички зограф готово истоветно слика нос, очи и десну руку као аутор познате хиландарске мозаичке иконе Богородице Одигитрије, која је дуго била у олтару главне саборне цркве манастира Хиландара (сл. 13). За ову икону с правом се указивало да је реч о српском стваралаштву. Чак је наглашавано да је она рад уметника из Јадранског приморја, коме је стваралаштво венецијанских мајстора било сасвим добро познато.⁸⁸ Разумљиво је да су у вези с пореклом ове иконе изречена и супротна мишљења, нарочито немачких и аустријских проучавалаца византијске уметности, па и аутора посебне најновије студије р овој икони који сматрају да је то рад грчког — цариградског или солунског — сликара.⁸⁹ Међутим, присутна је идентичност суштинских ликовних елемената при изради цртежа између студеничког зографа и творца мозаичке хиландарске иконе Богородице Одигитрије. Исто исцртавање и сенчење обрва, очију, носа, особито његовог завршног дела с ноздрвама, исти цртеж и обликовање десне руке (видети и десну руку код Богородице и мирносице до ње у Распећу, сл. 14, исти детаљ бисерног украса на мафориону Светаје Мати Студеничкаје, испод врата, сл. 10, исто исцртавање мараме на глави, под мафорионом, код мирносице иза Богородице у Распећу, сл. 14, исто поимање ликова Јоасафа, сл. 23, и Стефана Првомученика, сл. 23—25), а (обратити пажњу и на усне) довољно уверљиво казују у прилог исправности интуиције оних проучавалаца византијске уметности који су Хиландарску Богородицу, о којој је реч, везивали за стваралаштво српског зографа. У историји уметности се многе тајне откривају интуицијом. Треба само загледати у све ликове Богородице с краја XII и почетка XIII века па се уверити да су хиландарска и студеничка Богородица најсродније међу собом. Настојање студеничког зографа да свог заштитника светитеља што успешније наслика разгранало је делту најбитнијих токова његових линија и његове свеукупне пиктуралности у обликовању светитељских ликова. Из те његове чудесне свеопште ликовности изнедрила се и мозаичка икона Богородице Одигитрије из Хиландара. Ако је ово истинито тумачење, а по свој прилици тешко да се може објективно оспорити друкчијим доказима, онда би то само указивало да је студенички зограф из

Хиландара дошао у Студеницу, највероватније 1207. године.⁹⁰

⁸⁶ С. Радојчић, *нав. дело*, таб. 9, даје погрешну слику за Јована Дамаскина. Његова фотографија представља неидентификованог монаха са истока који је други од Јована Дамаскина, на западном зиду јужног вестибила. О. Попова, *нав. дело*, 34, позива се на Радојчићеву фотографију, уверена да је то представа Јована Дамаскина.

⁸⁷ Живопису Богородичине цркве већ дуго се не посвећује пажња. Нема довољно сарадње између архитеката и сликараконзерватора. Уместо да се поведе више рачуна о мермерним фасадама ове цркве, кроз чије оштећење влага продире и угрожава фреске, раде се други послови који нису битни. Неопходно је што пре прекинути са овом праксом и хитно решавати угроженост мермерних фасада и проблем отклањања влаге.

⁸⁸ П. Успенски, *Первое путешествие въ Афонские монастыри и скиты, част II, отъѣленіе первое, Киевъ 1877, 17*, који сматра да је икона српски рад. Исто мишљење је и П. Кондаковъ, *Иконографія Богоматери П. Петроградаъ 1915, 196—198*. С. Радојчић. Уметнички споменици манастира Хиландара, *Зборник радова Византолошког института*, 3, Београд 1955, 172—173, први исправно датује икону у крај XII века, изрекавши при том и гледиште да је рад неког западњачког, италијанског или приморског мајстора.

⁸⁹ В. Ђурић, *Мозаичка икона Богородице Одигитрије из манастира Хиландара, Зограф* а. (1966) 16—20, где је и сва литература о овој икони.

⁹⁰ Само Стефан Првовенчани, *Живот Стефана Немање*, ед. М. Башић, *Старе српске биографије*, Београд 1924, 59, и Доментијан, *нав. дело*, 92, говоре поузданије о томе. Нарочито је Доментијан убедљив: „Богоносац овај, јеромонах Сава свагда прозре Духом светим превелику благодат која ће засијати од моштију преподобнога му родитеља, а још и тога ради изабра изванредне мужеве Свете Горе и поведе са собом, да буду опет и тамо самовидци већих чудеса преподобнога, да заједно, скупивши се народи западни и источни и начинивши један збор, прославе Бога који чини дивна и неисказана (дела), која прослављају свете своје, и са Давидом рећи ће сви: „Ова слава је свима преподобнима његовим“. „И да би све било јасно о којима је људима са Свете Горе реч, Доментијан ће касније истаћи: „А доласком истинитих пастира од Свете Горе, сви градови и све земље њихова отачаства у једном смирењу мирне беху; јер вођени Духом светим и силом Божјом, не дадоше да се видљиви и невидљиви непријатељ дотакне стада њихова.“ Очигледно је да Сава I није могао сам да донесе очеве мошти у земљу, мада он о томе прича све у првом лицу, као да је све сам учинио, не поменувши никога. Највероватније да је међу тим изабраним „изванредним мужевима свете Горе“ било и оних којима није било непознато фреско-сликарство.

* Због дужине текста редакција је одлучила да се овај рад штампа у два дела. Други део биће објављен у следећем броју „Саопштења“.

Notes sur la conservation des fresques subsistantes de saint Sava à l'Église de la Vierge du monastère de Studenica (I)

RADOMIR NIKOLIĆ

Bien que la décoration peinte originelle de l'Église de la Vierge (bâtie en 1209 dans l'enceinte du monastère de Studenica) occupe, par ses qualités artistiques, une place d'honneur dans l'ensemble de la peinture byzantine et de celle d'Europe, elle est restée, par un curieux concours de circonstances, incomplètement conservée ou, plus exactement, privée d'une conservation et d'une restauration qui lui auraient redonné son ancien éclat. Aucune étude sur la décoration peinte de Studenica ne relève les fresques originelles de l'Église de la Vierge. Aucune analyse ne distingue les superficies qui ont été retouchées de celles qui ont été peintes plus tard; le classement chronologique fait également défaut; on ne précise nulle part quelles compositions et quelles figures isolées de saints remontent au XIII^e siècle, quelles sont celles qui datent du XVI^e ou qui appartiennent au XIX^e.

La disposition des fresques originelles décorant l'Église de la Vierge s'apparente, dans une large mesure, à celle de Mileševa qui date de 1221. Ce n'est que dans ces deux monuments serbes de la peinture à fresque, remontant tous deux au début du XIII^e siècle, que les compositions de ktitor furent exécutées dans la partie principale de l'église, audessous de la scène évoquant l'Ange au tombeau du Christ, c'est-à-dire la Résurrection du Christ, et ce n'est que dans les narthex de ces deux églises que fut peint le cycle de la Passion du Christ.

Ce qui présente un intérêt particulier dans l'iconographie de la décoration peinte, c'est la tendance de saint Sava à magnifier la portée du sacrifice de son père Siméon Némania en faveur de sa patrie serbe, d'un côté, et l'importance de l'action civilisatrice mémorable de Cyrille le Philosophe, de l'autre.

De toutes les églises orthodoxes slaves, c'est à Studenica que saint Cyrille fut peint pour la première fois: on le trouve dans la Liturgie des évêques, au sanctuaire. Personne n'avait osé, avant saint Sava, assimiler saint Cyrille aux saints pères de l'Église les plus remarquables: saint Basile le Grand, Jean Chrysostome, Athanase le Grand, Grégoire le Théologien et Jean l'Aumônier.

En analysant du point de vue de l'art la composition monumentale de la Crucifixion, peinte sur le mur occidental (!), l'auteur fait remarquer que la disposition des figures de cette fresque repose sur le principe de Plotin, chef de l'école néoplatonicienne: «La beauté conçue par la pensée, c'est l'univers de la divinité». En effet, la

vision du Christ crucifié a été conçue et réalisée selon le schéma de quatre cercles concentriques dont le centre coïncide avec le point de section des axes de la fresque et qui symbolisent l'univers. Il est évident que l'ordonnance de l'image byzantine de l'époque était constituée à l'aide du compas et de l'équerre. Le rôle que le compas jouait dans l'activité créatrice du peintre médiéval est illustré le mieux par la pensée de Golfred of Vinsof, contemporain du peintre de Studenica: «Que l'esprit réfléchisse longtemps à son sujet. Qu'il décrive la forme de la matière par son compas intérieur.» L'auteur signale tout ce qui fut restauré en 1569 sur la fresque originelle. La restauration de l'ensemble des fresques de saint Sava, fut effectuée par le zographe Longin. Ce peintre observa le plus souvent la disposition primitive des fresques; ce n'est que ça et là qu'il y manqua, en ajoutant de nouveaux personnages et des saints d'époques postérieures (Arsène I^{er}, Etienne Détchanski etc.).

Les recherches du domaine de la conservation et l'analyse, du point de vue de la peinture, des figures de certains saints des registres inférieurs, dont surtout celles de la Vierge de Studenica, de l'archidiacre Etienne le Premier martyr, du jeune prince héritier Jozaphat et de saint Etienne le Jeune, patron des peintres, ont révélé des parentés extrêmement étroites, sur le plan des arts plastiques, avec l'ensemble pictural de l'icône en mosaïque évoquant la Vierge Hodighitrie et conservée à Chilandar. Dans la Crucifixion, surtout dans la représentation du corps du Christ et de certains personnages (l'apôtre Jean, le soldat Longin, les Saintes femmes, les prophètes Moïse et Élie), ainsi que dans les portraits de Jean le Précurseur, de saint Nicolas, de Barlaam, de saint Sabas de Jérusalem, d'Antoine le Grand et d'autres saints moines remarquables, on constate une stylisation épique particulière, à la fois poétique et réaliste. Celle-ci ne saurait nullement être caractéristique de la peinture constantinopolitaine ni de celle de Salonique de la fin du XII^e siècle et du début du XIII^e. La présence manifeste des arcs trilobés encadrant saint Nicolas et Etienne le Premier martyr, ainsi que l'approche nettement réaliste dans la présentation des figures des saints ne pourraient que confirmer le fait que la décoration peinte de Studenica représente une synthèse particulière de l'art d'Orient et de celui d'Occident, tout comme le sont d'ailleurs aussi l'architecture et la sculpture de l'Église de la Vierge de Studenica.