

Живопис цркве Св. Тројице У Завоју

СВЕТЛАНА ПЕЛИЋ

Црква Св. Тројице у Завоју данас не постоји. Налазила се у области Висока, у беспутном, неприступачном крају у близини манастира Св. Ђорђа у Темској. У старијим изворима није забележена и практично је непозната у литератури.¹ Катастрофа која се догодила фебруара 1963. године скренула је пажњу јавности на ову област и, посредно, на цркву (сл. 1). Наиме, после обилних киша дошло је до проклизавања терена тако да се у доњем току Височице створила брана, образовало се језеро и поплавило село. Са преко 1.300 становника, Завој је био једно од највећих насеља на овој територији, па је спасавање мештана био приоритетан задатак. Тек након две године вода је пробила брану и отекла. Овај природни поремећај подстакао је израду пројекта за искоришћавање водом богатог слива Височице изградњом језера и хидроелектране.² Како је село већ било расељено, пре почетка других радова пројекат је предвиђао измештање цркве. Минуциозан, ризичан и скуп посао дислоцирања сакралних објеката у то је доба био са успехом извођен на југословенском тлу³, па је стручна служба Републичког завода за



Сл. 1. Завој, црква Св. Тројице, североисточни изглед цркве у време поплаве 1963.

Fig. 1. Zavoj, église de la Sainte Trinité, vue nord-est de l'église au moment de l'inondation de 1963.

заштиту споменика културе из Београда током лета 1965. године извршила детаљна архитектонска, документационосликарска и фотографска снимања, потом су скинуте зидне слике *strappo* техником (пребацавањем на платнену подлогу) и црква је демонтирана.⁴ Грађевински материјал је ускладиштен на будућој локацији, а фреске пренете делимично у Галерију пиротског Музеја Понишавља, делимично у сликарски атеље Републичког завода. До данас, међутим, црква није обновљена нити се фреске — затворене у дрвеним сандуцима — могу видети. Овај текст урађен је на основу старе документације, првенствено на основу црнобелих фотографија из 1965. године.⁵

¹ Екипа коју су чинили С. Душанић и Р. Николић, из Републичког завода за заштиту споменика културе, и В. Петровић, управник Народног музеја у Пироту, приликом рекогносцирања 1958. године обишла је завојску цркву и предложила да се стави под заштиту. Решење о заштити донето је 4. 2. 1963. године под бројем 92/1, а у Централном регистру споменика културе води се под бројем 470.

У турским дефтерима из друге половине XVI века и из 1606. године помиње се само село, без цркве, вид. Ј. Ћирић, *Старост насеља горњег Понишавља и Лужнице према турским и другим изворима (XV—XVI век)*, Пиротски зборник 7 (Пирот 1975) 31. Литература о цркви исцрпљује се неколиким спорадичним поменима: *Глас — црквени календар са шематизмом нишке епархије за 1900. годину*, Ниш 1899 (даље: *Шематизам*) 116; Ј. Павловић, *Манастир Темска*, Смедерево 1966, 35, нап. 1 и сл. 46, 61; *Културно наслеђе Србије 1947—1982*, каталог Галерије САНУ 40, Београд 1982, 56; *Заштита споменика културе на подручју нишког, јужноморавског и тимочког региона*, Ниш 1983, бр. 50.

² С. Станковић, *Завојско језеро*, Пиротски зборник 2 (Пирот 1969) 127—139.

³ Црква манастира Добрићева, са зидним сликама Георгија Митрофановића, премештена је на нову локацију да би се на Требишњици код Грнчарева образовало акумулационо језеро са хидроелектраном. Посао је трајао седам година и завршен је 1965, вид. Z. Kajmaković, *Prenos manastira Dobričeva — konzervatorski izveštaj*, *Naše starine* XI (Sarajevo 1967) 67—86.

⁴ Екипу су чинили М. Радан Јовин и С. Гучић, архитекти; Р. Јовановић и Р. Николић, историчари уметности; З. Зековић и Р. Гашић, сликари конзерватори; Р. Живковић, фотограф. Резултати радова нису објављени, а документација се чува у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду.

⁵ Велику захвалност дугујем арх. Благоги Пешићу, који је — такође према старим фотографијама — брижљиво исцртао распоред фресака. Од фресака које су сада смештене у депоу сликарског атељеа Републичког завода било ми је омо-

Црква у Завоју била је подигнута на месту старог гробља⁶ као једнобродна грађевина са малом, полукружном апсидом (сл. 2). Наос је био полуобличасто засведен, а конха затворена полукалотом. Свод су учвршћивале две дрвене греде, од којих је источна и првобитно била искоришћена као носач иконостасне конструкције. Двосливни кров благог нагиба био је покривен каменим плочама. У проскомидији су постојале две нише — пространа, полукружна, на источном зиду и правоугаона на северном, док је ђаконикон био обележен само правоугаоном нишом на јужном зиду. Шири једноделни прозори били су распоређени тако да се један налазио у оси апсиде и по један на подужним зидовима. У цркву се улазило са западне стране. Масивни зидови од притесаног камена имали су на фасади брижљиво обрађене спојнице. Декоративни архитектонски елементи били су сведени на плитки лук уклесан на натпрозорнику апсидалног отвора, профилисани таласасте венац од сиге, којим је био завршен источни зид, и истурени лук на западној фасади. Читава унутрашњост и западно прочеље цркве били су живописани.

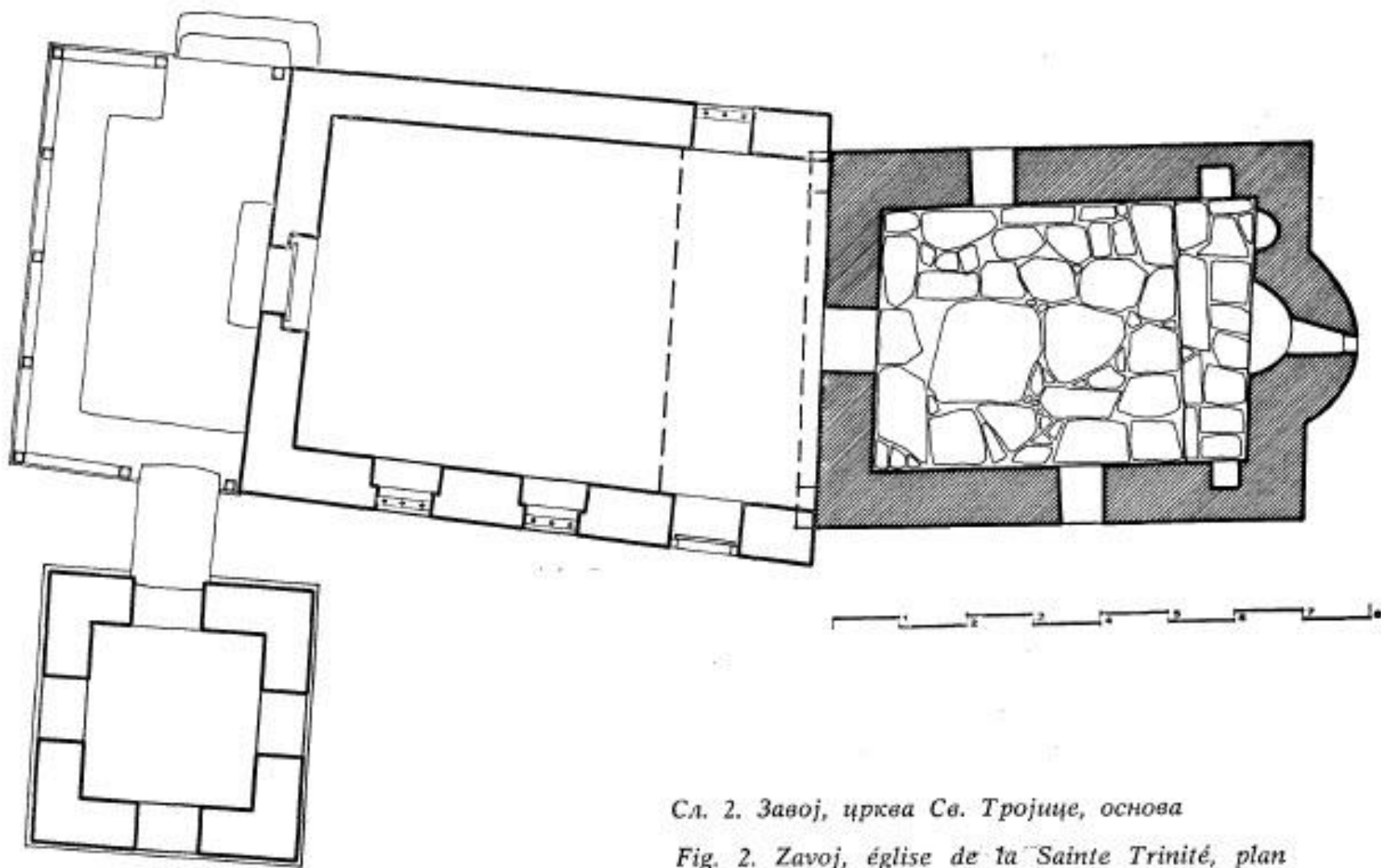
Ктиторски фресконатпис био је исписан на западној фасади, у пољу између архитрава врата и линете са представом патрона. Он, на жалост, није сачуван, као ни други подаци релевантни за поуздано датовање. По архитектонском типу и основним одликама сликарства, црква у Завоју припада групи сродних храмова у јужним областима источне Србије, какви су сачувани у Планиници (1606)⁷, Бо-

жици (1607/8)⁸, Доњој Лисини (1610)⁹, Сињцу (1618)¹⁰. Стога временом настанка завојске цркве свакако треба сматрати прве деценије XVII столећа.¹¹

Упркос великој обнови која је изведена 1866. године¹², старо језгро грађевине остало је готово неизмењено. Само је западна фасада, наставши се у оквиру призидане припрате, била пресликана. Технички слаб квалитет новог малтера није издржао двогодишње излагање влази, те је у потпуности пропао. Његови трагови били су очувани само на источном зиду припрате, где се чвршће везао за солидан малтер старијег сликаног слоја. Према остацима првобитног живописа у линети, где се уочавају ликови арханђела око трпезе, црква је била посвећена св. Тројици. У неко време вероватно запустела, црква је касније променила патрона и била посвећена Вазнесењу.¹³

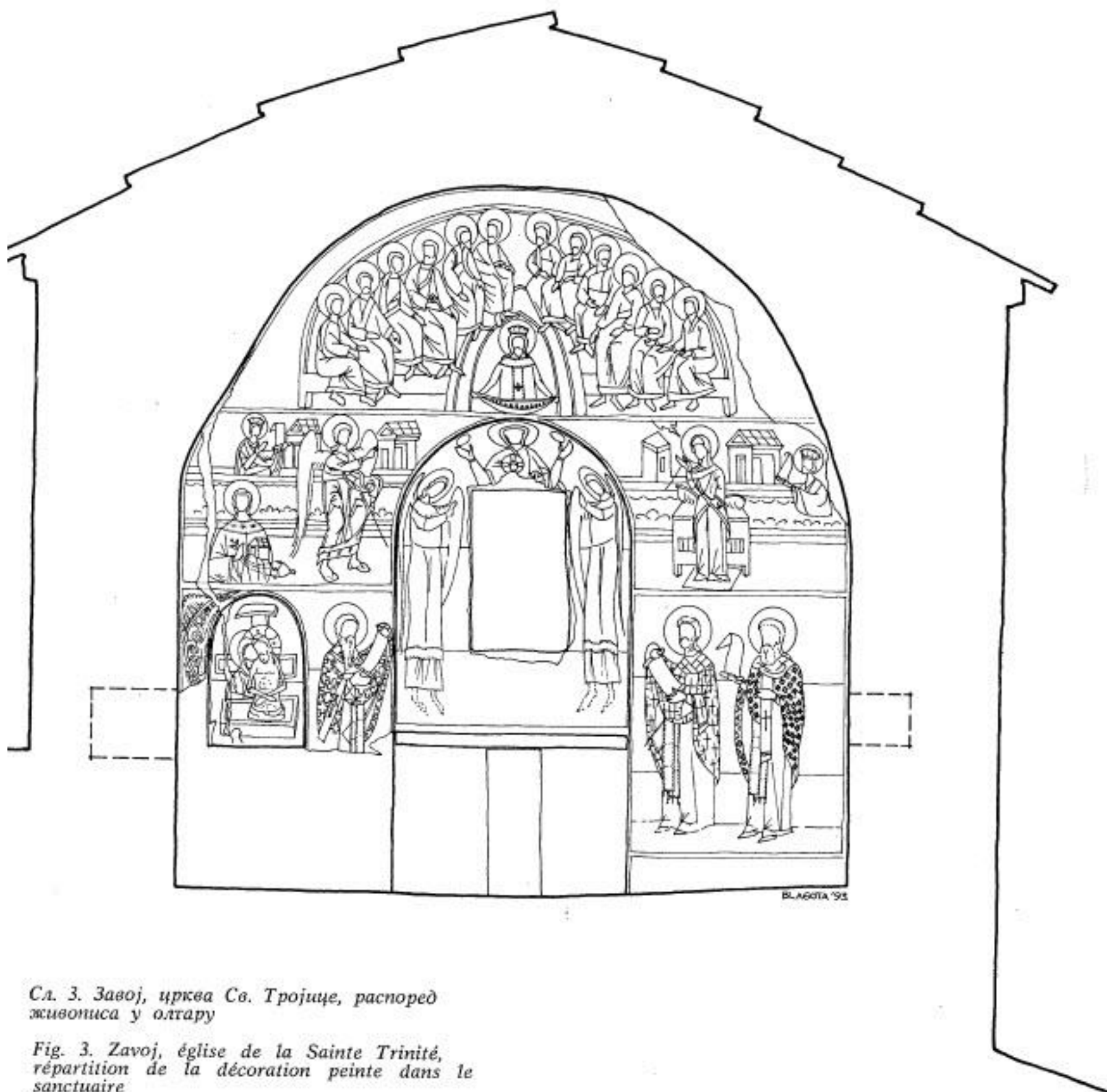
Распоред живописа на невеликим површинама завојске цркве следио је схему карактеристичну за сеоске храмове настале по обнови Пећке патријаршије. Уобичајена декорација олтарског простора, сцене из циклуса *Великих празника* и појединачне светитељске представе — у целој фигури, допојасно или у медаљонима — чинили су програм ове сликане целине, који је допуњавала композиција *Страшног суда* на западној фасади.

Просторно сведену апсиду још скученијом је чинила масивна часна трпеза, која се готово ослањала на зид конхе. Како је апсидални про-



Сл. 2. Завој, црква Св. Тројице, основа

Fig. 2. Zavoje, église de la Sainte Trinité, plan



Сл. 3. Завој, црква Св. Тројице, распоред живописа у олтару

Fig. 3. Zavoј, église de la Sainte Trinité, répartition de la décoration peinte dans le sanctuaire

гућено да видим стојеће фигуре св. Јована Златоустог и св. Григорија Богослова, што је недовољно за сигурније закључивање о стилу. Стога питања колорита и начина моделовања представљају недостатак овог текста.

⁶ Заштитна археолошка истраживања на широј територији вршена су 1988. и 1989. године под руководством П. Пејића, археолога пиротског Музеја. У каталогу изложбе, где су објављени прелиминарни резултати истраживања, наводи се да је око завојске цркве откривена већа некропола на редове. Обрађен је 141 гроб. Сиромашни прилози и сукцесивни упоји, којима је део гробова девастиран, омогућују да се сахрањивање на овој локацији прати од XV до XIX века, вид. *Археолошка истраживања*, каталог изложбе Музеја По нишавља у Пироту, аутор Предраг Пејић, Пирот 1991.

⁷ А. Грабар, *Материјали по средњевековому искуству у Болгарији*, Годишник на Народни музеј за 1920 (Софија 1921) 129—130.

⁸ С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1963, 204.

⁹ С. Пејић, *Црква Св. Петке у Доњој Лисини*, Гласник ДКС 16 (Београд 1992) 125—128.

¹⁰ Д. Милутиновић, М. Валтровић, *Извештај уметничком одбору Српског ученог друштва*, Гласник СУД XLVIII (Београд 1880) 457.

¹¹ У *Шематизму* — који је иначе непоуздан када је датовање у питању — каже се да је завојска црква стара 400—500 година, што би упућивало на XV век, вид. *Шематизам*, 116. Сматрајући завојско сликарство савременим фрескама наоса у Темској, Л. Павловић га датира у крај XVI века, вид. Л. Павловић, *Манастир Темска*, 35, нап. 1г. Почетак XVII столећа као време настанка овог живописа наведен је, без образложења, у *Културно наслеђе Србије* ..., 56.

¹² Према клесаном ктиторском натпису који је био узидан изнад западног улаза у припрату. Изгледа да је, осим припрате са дрвеним тремом, тада подигнут и звоник југозападно од ње, а можда и конак.

¹³ Да је црква посвећена Вазнесењу најпре се налази у *Шематизму*, а затим у Решењу о заштити и каталогу Регионалног завода у Нишу, вид. *Шематизам*, 116; *Заштита споменика културе*..., бр. 50. Вероватно омашком, у каталогу САНУ као патрон су наведени св. арханђели, вид. *Културно наслеђе Србије*..., 56.

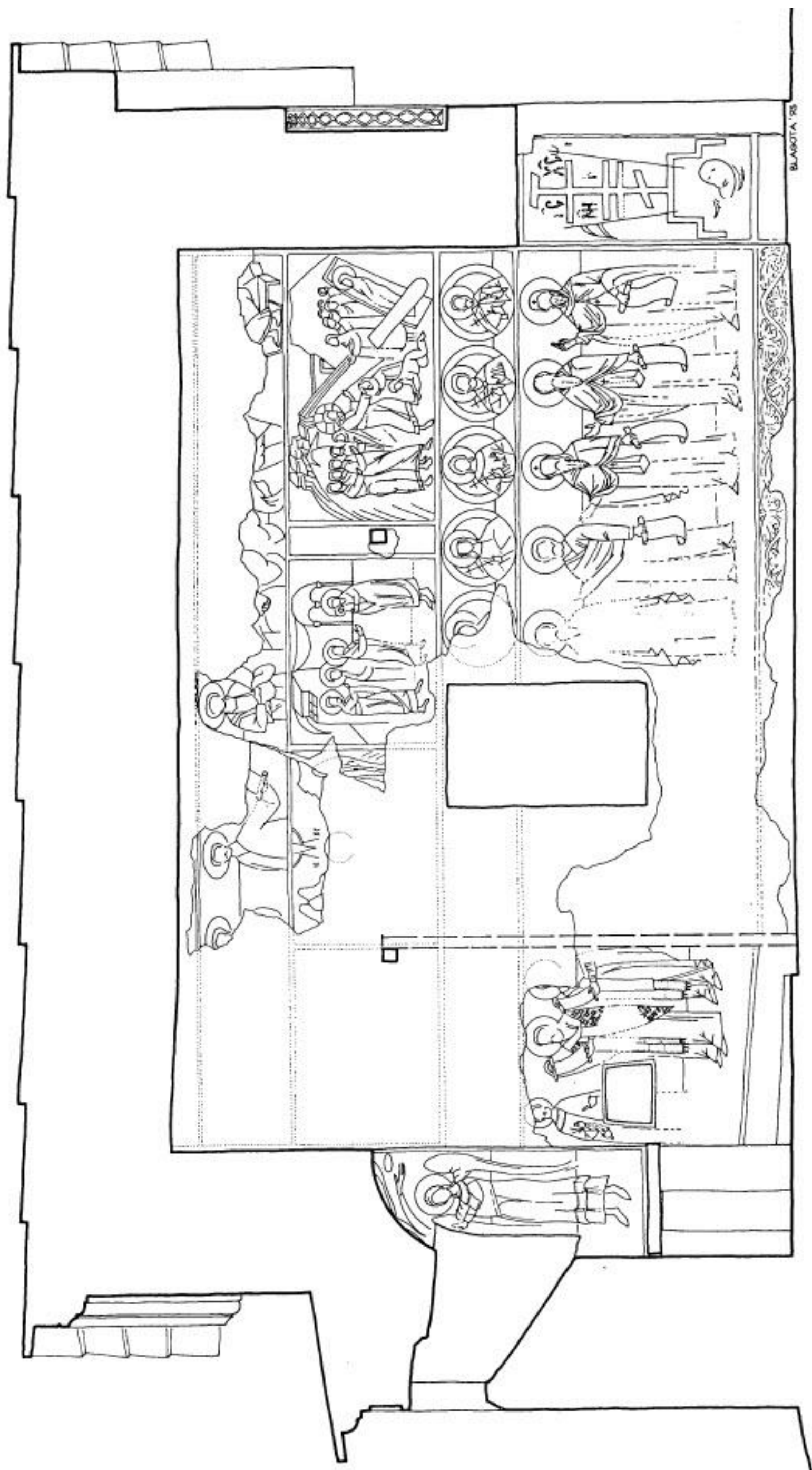
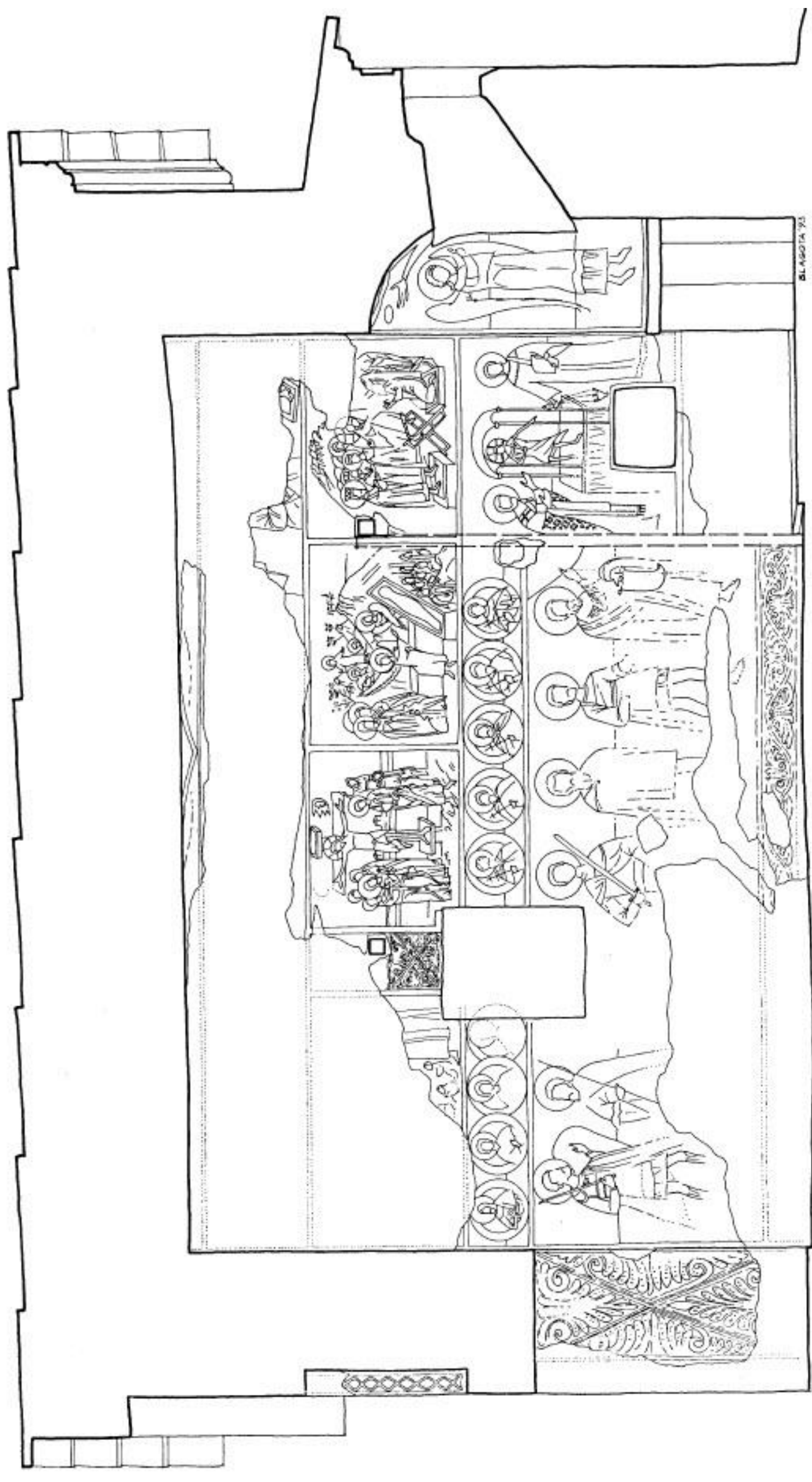


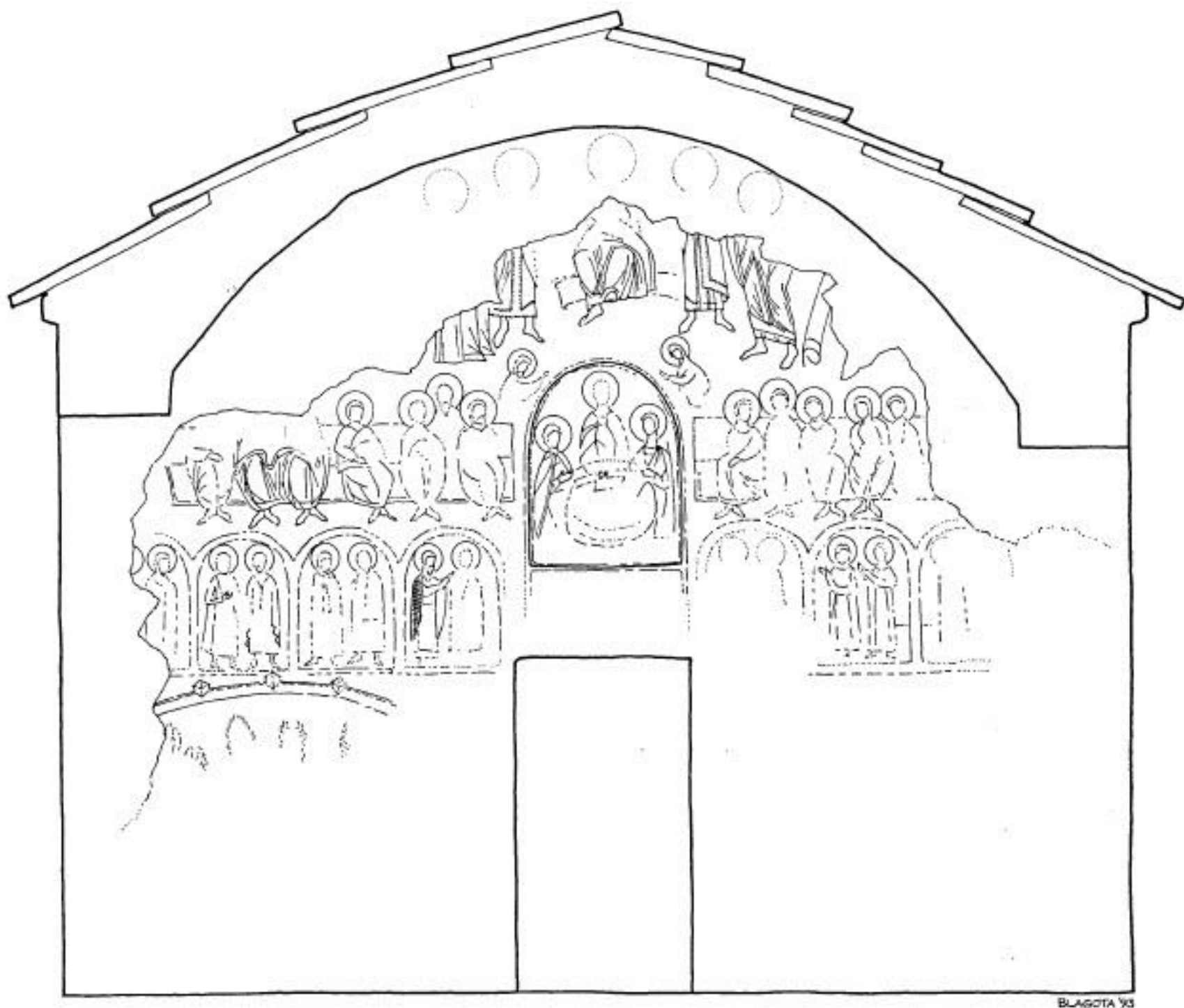
Fig. 4. Zavoj, église de la Sainte Trinité, répartition de la décoration peinte sur le mur sud

Сл. 4. Завој, црква Св. Тројице, распоред живописа на јужном зиду



Сл. 6. Завој, црква Св. Тројице, распоред живописа на северном зиду

Fig. 6. Zavoj, église de la Sainte Trinité, répartition de la décoration peinte sur le mur septentrional



Сл. 7. Завој, црква Св. Тројице, распоред живописа на западној фасади

Fig. 7. Zavoj, église de la Sainte Trinité, répartition de la décoration peinte sur la façade occidentale

ку који је носио св. Василије део је молитве на литургију оглашених:

Г҃И Б҃Е НАШЬ ИЖЕ НА
Н҃БС҃ѢХЬ ЖИВИ И ПРИЗРАЕ НА В҃СА ДЕЛА СВОЯ.¹⁴

У рукама св. Јована, на свитку је исписана молитва коју свештеник чита на проскомидији:

Б҃Е Б҃Е
НАШЬ ИЖЕ Н҃БСНИ ХЛЕБЬ И ПЇЩЬ В҃СЕМ҃ МИР҃ Г҃А НАШЕГО
И. . . Б҃А ПОСЛАВЬ СП҃СА ИЗБАВИТ¹⁵,

док је молитва која се после трећег антифона изговара на малом входу на свитку св. Григорија:

ВЛАДКО Г҃И Б҃Е НАШЬ
ВСТАВЛЕН НА Н҃БС҃ѢХЬ ЧИНИ И ВОИСТВА АГ҃ЛЬ И АРХАГ҃ЛЬ
ВЬ СЛ҃ЖЕНІЕ ТВОЕ СЛАВИ.¹⁶

Источнији од двојице светих отаца на јужном зиду носио је свитак са текстом трисвете молитве:

Б҃Е С҃ТЫ
ИЖЕ ВЬ С҃ТЫХЬ ПОЧИВАЕТ ИЖЕ ТР҃СВ҃ѢТЫМ ГЛАСОМЬ ШТ.¹⁷

Текст на свитку последњег архијереја у служби није било могуће ишчитати са фотографије.

Занимљиво је да је програм проскомидије исцрпан и целовитији не само од оног, тек назначеног у ђаконикону, већ и од програма

олтарске конхе. Дефинишу га: *Pietà* у ниши, полуфигура архиђакона Стефана над њом (укључена у сцену *Благовести*) и, на северном зиду, стојећа фигура ђакона и *Визија Петра Александријског*. У источној ниши је уз допојасну представу мртвог Христа у гробу насликана Богородица која, стојећи иза ковчега, оплакује сина присно га пригрливши и прислањајући лице уз његов образ (сл. 9). Означена као *снетіе хѣо Pietà* овога типа припада малобројној скупини сличних представа сачуваних у монументалном сликарству на ширем простору. Овај западни мотив је преко италокритских посредника прешао у православну уметност и шире је заступљен у иконопису. Појава слике *Pietà* у Завоју може се тумачити коришћењем отиска хиландарског дрво-

¹⁴ *Служабник*, Београд 1962, 123.

¹⁵ *Исто*, 97.

¹⁶ *Исто*, 109.

¹⁷ *Исто*, 204.



Сл. 8. Завој, црква Св. Тројице, св. Василије Велики
Fig. 8. Zavoj, église de la Sainte Trinité, saint Basile le Grand



Сл. 9. Завој, црква Св. Тројице, Pietà
Fig. 9. Zavoj, église de la Sainte Trinité, la Pietà

резног Распећа као предлошка (сл. 10).¹⁸ Изнад нише протезиса, у зони која је бордурама омеђена и у којој је насликан арханђео Гаврило из сцене *Благовести*, приказана је и допојасна фигура архиђакона Стефана (св. Стефан). Коврцаве косе, са тонзуром и голобрад, он у левој руци држи дарохранилницу, а десном замахује кадионицом (сл. 11). Лик најпознатијег међу ђаконима део је уобичајеног програма проскомидије, а његова појава у оквиру композиције *Благовести* нема ни иконографског нити литургијског оправдања. У почетну сцену *Великих празника* укључен је само формално, услед недостатка простора. Уз источни угао северног зида налазила се фигура још једног ђакона, са кодексом и кадионицом (сл. 6). Трагови сигнатуре ... наћи ... уз тонзуру и голобрадо лице, указују на св. Лаврентија који није особито често приказиван ни у већим живописаним целинама.¹⁹ Уз ђакона је *Визија Петра Александријског*. Дијалогски карактер сцене, висина и положај Христа дечака били су добри предуслови да сликари успешно реше украс зидне површине нарушене правоугаоном нишом. Св. Петар је одевен у полиставрион са омофором, приказан је трочетвртински обраћајући се Христу. Христос десном руком придржава огртач који делимично покрива његово наго тело, а левом руком показује текст одговора на Петрово питање: *ДОНА БЕЗЪМНЕ*. Фигура Христа није у мандорли, већ је постављена на олтар над којим је балдахин ослоњен на четири витка стуба. За ово архаично, али никако усамљено композиционо решење, једна од најближих анало-

¹⁸ О овом проблему шире, са библиографијом: С. Пејић, *Pietà у зидном сликарству XVII века у Србији*, Лесковачки зборник XXXIII (у штампи). Овде се наводе само резултати истраживања: *Pietà* овога типа се од сличне представе *Imago pietatis* јасно одваја по присуству Богородице. *Imago pietatis* слика се далеко чешће, готово редовно, у проскомидији, док је дубоко емоционална сцена *Pietà* спорадичан мотив поствизантијског сликарства. На дрворезној матрици *Распећа* са једне и четири светитељска попрсја са друге стране, која се чува у Хиландару, а дело је италокритских мајстора из тридесетих година XVI века, у композицију *Распећа* укључена је и *Pietà*. Сличност у односу и положају фигура, која се прати чак и у начину преклапања нимбова, упутила је на поређење главне сцене — дрворезног *Распећа*, са композицијом *Распећа* насликаном у оквиру циклуса *Великих празника* у Завоју. И овде уочене знатне сличности навеле су на помисао да је штампани лист послужио као предлог за зидним сликама у Завоју.

¹⁹ Св. Лаврентије је на западном зиду протезиса насликан 1609. године у Жевици, а у ниши ђаконикона, са св. Романом, у кабларском Благовештењу 1632, вид. В. Петковић, *Српски споменици XVI—XVIII века*, Старица н. р. VI за 1911 (Београд 1914) 190, 174.



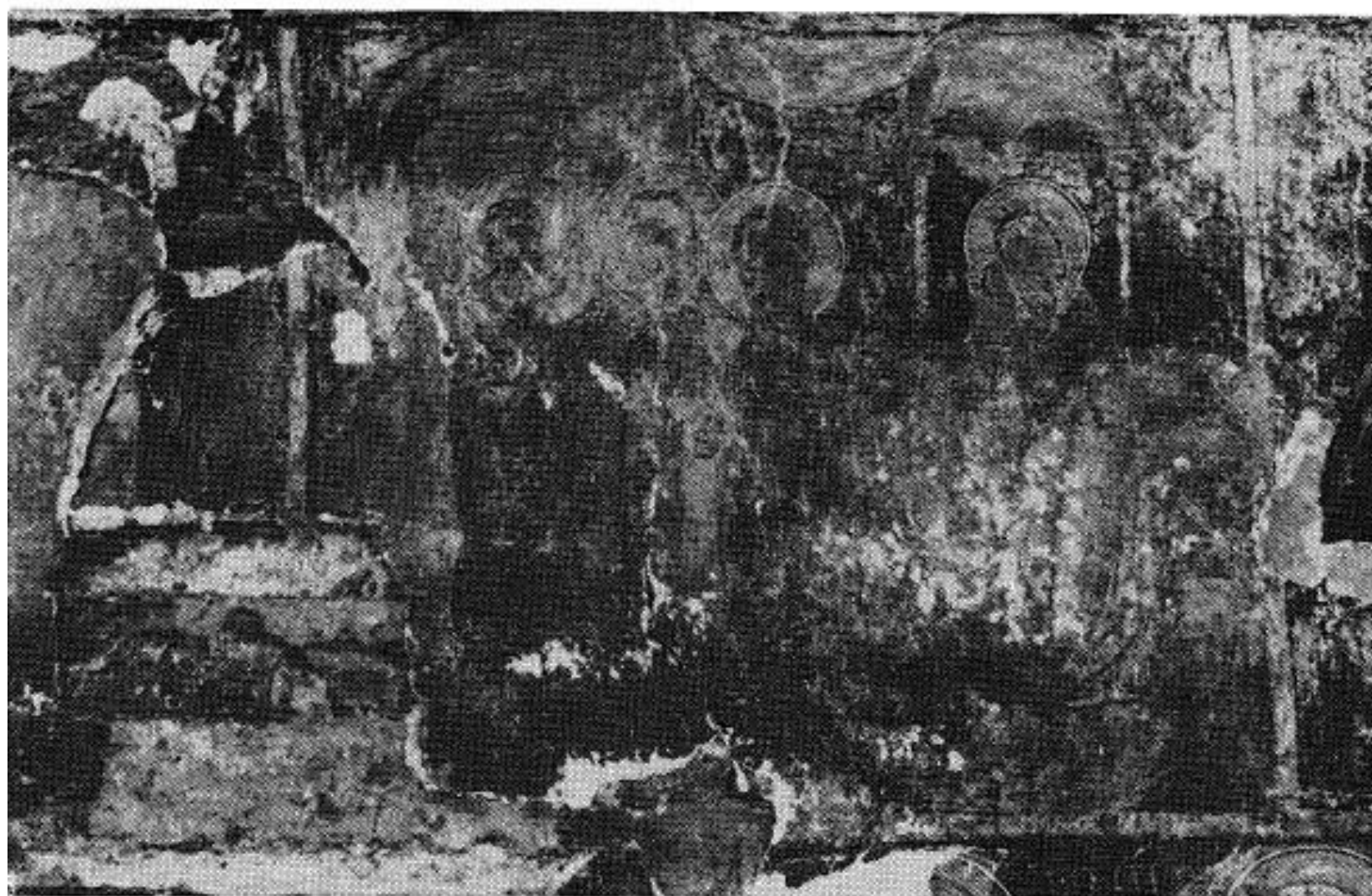
Сл. 10. Хиландар, Распеће, дрворезни отисак
преузето из: Д. Давидов, Хиландарска графика,
Београд 1990, II)

Fig. 10. Chilandar, Crucifixion, estampe tirée à
l'aide d'une matrice en bois [reprise dans:
D. Davidov, Hilandarska grafika (Estampes de
Chilandar), Belgrade 1990, II]



Сл. 11. Завој, црква Св. Тројице, Благовести, северни део композиције

Fig. 11. Zavoj, église de la Sainte Trinité, Annonciation, partie nord de la composition



Сл. 12. Завој, црква Св. Тројице, Срећење

Fig. 12. Zavoj, église de la Sainte Trinité, Présentation du Christ au Temple

гија налази се у цркви Св. Ђорђа у селу Студени у западној Бугарској.²⁰

Са готово целе сводне површине малтер је био отпао. Делимично видљиве бордуре довољне су једино за претпоставку да су, како је било уобичајено, у темену свода били насликани медаљони са попрсјима Христа у различитим видовима. Испод ове зоне налазили су се фризови допојасних светитељских представа са развијеним свицима. На јужном зиду распознавало се пет полуфигура које се не могу ближе одредити. Чини се да једна представља столпника (!), док је најзападнија седела на правоугаоној столици, па се може помишљати на једног од јеванђелиста.²¹ Северни појас био је теже оштећен: тек гдегде сачувани фрагменти попрсја нису довољни да се утврди ни број ликова који су га првобитно чинили.

Дванаест композиција које чине циклус *Великих празника* било је распоређено испод фризова, и то тако што су на подужним зидовима насликане по четири сцене у низу, међусобно одвојене бордурама, а на попречним зидовима биле су по две сцене једна изнад друге. *Благовести* (блговестѣ), којима циклус почиње, добиле су уобичајено место на источном зиду, у нижој зони, бочно уз апсиду. Арханђео Гаврило (о архангълъ), представљен раширених крила и одевен у тунику са огртачем, благосиља Богородицу (сл. 11). Јужно од конхе била је приказана Богородица у моменту који даје атмосферу сцени — као да је управо устала са столице, заустављеног покрета, са рашком у левој руци на који је намотавала испредену нит. Исти, готово жанровски детаљ насликан је и у цркви Св. Михаила у Билинцима у Бугарској.²² Позадина сцене *Благовести* затворена је ниским зидом над којим се помаљају двосливни кровови грађевина и једна четвртаста кула. Иза зида допојасно су представљени и старозаветни цареви. Младолики Соломон (мѣло солѣмонъ) носи свитак са текстом:

МЛОГНЕ ДЪЦЕОІ СЪТВОРИЦІ СНАЗ КОГ. . . СТЕ-
ЖАЩЕ.²³ Иза Богородице, брадати лик старијег човека, са отвореном рогљастом круном и једноставном одећом, свакако је Давид. Текст на његовом свитку не може се прочитати са фотографије. Према Ерминији, Давидов је лик пандан Соломоновом, па би и његов текст био антиципација *Благовести*.²⁴ Изнад ове сцене на источном зиду се налазио *Силазак се. Духа*, уобичајено решен: апостоли седе на полукружној клупи, у централном пољу је попрсје старца Космоса, а персонификације језика народа провирују из тканине коју држи.

Од сцене *Христовог рођења*, којом је почињала декорација у источном делу јужног зида, нису били сачувани ни трагови. Следило је *Крштење* — јасно се читао натпис уз горњу

бордуру: . . . шѣне гѣе,

разазнавали се завршеци стена и део анђеоског крила. *Сретење* је било сачувано у целини: трочлана група — Јосиф, пророчица Ана и Богородица — супротстављена је Симеону Богопримцу са малим Христом у наручју (сл. 12). Стари првосвештеник приказан је пред часном трпезом са балдахином који је велумом повезан са базиликалном грађевином у позадини. Нејасан је, међутим, узрок инверзије сцена *Крштење* и *Сретење* и нарушавање како историјског тако и канонизованог следа догађаја. Последња композиција на јужном зиду јесте *Васкрсење Лазарево* (в. скр . . . лазарево). Иако није особито успешно ликовно решена, ова је сцена обухватала све битне елементе приче о најзначајнијем од Христових чуда. Једино су у позадини тек наговештене градске зидине, а Јевреји који присуствују васкрсењу смештени у стеновит пејсаж.

Циклус се настављао у горњој зони западног зида *Христовим преображењем* (сл. 5). У горњим партијама оштећена, сцена је била сведена на омање поље које су фланкирале две

²⁰ Живопис је добро описао А. Василијев, а један од прилога уз његов текст (сл. 122) приказује сцену *Визије*. Он је, међутим, сликарство датовао у XIII—XIV век. вид. А. Василиевъ, *Една старинна църква при с. Студена, Годишникъ НАМ VII* (София 1943) 165—184. Руковођена његовим датовањем, И. Акрабова Жандова укључила је сцену у преглед представа Визије на бугарском тлу уз споменике XIV века, вид. И. Акрабова „Видението на св. Петър Александрий- Жандова, *ски“ в България, Известия БАН XV* (София 1946) 33. Касније је К. Мијатев цркву у селу Студена сврстао у групу триконхалних храмова насталих од XV до XVII столећа, вид. К. Мијатев, *Архитек-турата в средновековна България*, София 1965, 219. Датовање Мијатева, уз стилске одлике сликарства очигледне на фотографији А. Василијева, чине се далеко прихватљивијим, те о цркви Св. Ђорђа и њеном живопису ваља размишљати као о целини с краја XVI или почетка XVII столећа.

²¹ Фигуре остале тројице могле су се такође налазити у фризу, као почетни односно завршни ликови. У источном делу северног фриза, изнад бордуре сцене, био је сачуван незнатан фрагмент на ком се разазнају стопало и део супеданеума. Р. Николић овај детаљ није уочио, док је за седећу фигуру јужног фриза претпоставио да би могла представљати Христа, вид. *Документација Завода*, стр. 8. Уколико се има у виду да су се медаљони са ликовима Христа свакако налазили у своду, тешко је прихватити идеју да је његова седећа фигура, сасвим неуобичајено, била укључена и у фриз. Два поменута фрагмента на супротним странама фризова ишла би најпре у прилог претпоставци да је реч о јеванђелистима.

²² Е. Флорева, *Манастирската църква Архангел Михаил в Билинци*, София 1973, сл. 8.

²³ Приче Соломонове, 31, 29. Овај цитат стоји и у паримијама за празник Благовести, а уз ову сцену препоручује га и Дионисије из Фурне, вид. *Malerbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos*, Munchen 1960, 77.

²⁴ *Malerbuch*..., 77.

крупне полуфитуре старозаветних пророка. Текстови на њиховим свицима, упркос немогућности ишчитавања и идентификације, вероватно наговештавају догађај на Тавору. У нижој зони налазило се *Богородичино успење* (спенење вце). Изнад фигуре Богородице на одру, са њеном крилатом душом на рукама, у мандорли је био насликан Христос (сл. 13). Четири анђела са свећама одвајају Христа од околних група. Осим апостола, уз узглавље одра биле су приказане жене и један архијереј у полиставриону у чијим је рукама књига отворена на тексту: *вѣжена непорочни*. То је први стих 17. катизме опела световњака.²⁵ Подно Богородичиних ногу стајали су апостоли и још један архиепископ, у чијем је кодексу исписан први стих 2. статије исте катизме: *ѿбце*

Широка мандорла одваја учеснике овог догађаја од архитектуре града у позадини. Она би могла да представља „облак који се образовао над одром и учесницима у спроводу” и који је пратио преношење Богородичиног тела од Сиона кроз Јерусалим ка Гетсиманији.²⁷ У сцену *Успења*, бројних, веома ситних и збијених ликова, укључене су и велике стојеће фигуре арханђела, симетрично постављене уз ивице западног зида. Одевени у хитоне и химатионе, приказани су трочетвртински, раширених крила, у тренутку исписивања текстова, што представља преселан. У рукама арханђела Михаила (о архггел мѣхалѣ) је почетак катавасије на јутрење на празник *Успења* (превѣрашена вѣѣтѣвѣнѣ славою), чиме је лик арханђела доведен у уску везу са сценом.²⁸ Текст у кодексу арханђела Гаврила (архггел гаврилѣ) је онај којим арханђео изражава дивљење према Богородици, а који је део седалног трећег гласа на јутрење: *коу*

ти достоинѣ пѣѣс принесеми.²⁹ Уобичајено место анђела на *Успењу* је, као што је и овде случај, уз Богородичин одар око фигуре Христа, док видно већи од осталих и издвојени из композиције немају аналогија. Текстови их, истина, везују за сцену уз коју стоје као што и њихова одећа одговара догађају, али је можда могуће и практичним разлозима објаснити ову композициону особеност. У начелу, арханђели су са апотропејском улогом сликани уз врата цркве, одевени као ратници и са текстом који их недвосмислено одређује као чуваре правоверности. За арханђеле стражаре у зони стојећих фигура у Завоју није било места, а идеја да се упркос недостатку простора упадљиво прикажу у оквиру програма била би резултат прецизних захтева и образованости наручиоца.

Од четири сцене насликане на северном зиду најзападнија је била потпуно уништена (сл. 6). Како је иза ње било сачувано *Распеће*, може се закључити да се ту налазио *Улазак у Јерусалим*. У средишту *Распећа* је Христос на крсту (од сигнатуре сачувано само *хѣо*).



Сл. 13. Завој, црква Св. Тројице, Богородичино Успење

Fig. 13. Zavoj, église de la Sainte Trinité, Dormition de la Vierge

Под крстом, Богородицу придржава једна од трију жена из пратње, а насупрот овој групи, покретом изражавајући бол, представљени су апостол Јован и сатник Лонгин (сл. 14). Уравнотежена композиција и низ детаља — какви су положај фигура, начин драпирања и украси одеће, чак и персонификације Сунца и Месеца — указују да је ова слика могла настати угледањем на отисак хиландарског *Распећа* сл. 10).³⁰ Сцена *Мироносице на Христовом гробу* изгледа да није ни била сигнирана, а једна је од најзанимљивијих у завојској целини. У првом плану, у самом углу, приказане су две женске фигуре, док се од треће мироносице иза њих види само ореол (сл. 15). Анђео раширених крила седи на плочи која је покривала ковчег и руком показује на отворен, косо постављен и празан гроб. Уза сам кубус саркофага, невешто насликан с леђа тако да се виде укрштена крила, приказан је још један анђео. Иза гроба лежи већа група војника. У другом плану исте слике је, у оквиру стеновитог пејзажа, Христово јављање женама: између двеју Марија у проскинези стоји Христос одевен у бели хитон. Описану сцену не чини необичном детаљ са удвојеном анђеоском фигуром, јер он има подлогу у Јеванђељу по Луци, као и неколико ликовних аналогија и у поствизантијском сликарству,³¹ већ комбиновање са

композицијом из циклуса Христових посмртних јављања. Сцене настале према васкрсним јеванђељима и сцене из циклуса Христових посмртних јављања ретко су сликане у периоду турске доминације — има их само у великим манастирским црквама попут Св. Тројице плеваљске, Пиви, Хопову.³² Појединачне композиције из ових циклуса подједнако су ретке, али је занимљиво да су понекад на истој слици спојене приче о васкрсавању и посмртном јављању. У живопису малих цркава из околине Охрида у XV веку и у костурској цркви Св. апостола из средине XVI столећа сачувана су слична решења.³³ Последња сцена на северном зиду, *Силазак у Ад (није)* била је релативно лоше сачувана. Христос стоји на разваљеним вратима пакла, из правоугаоних ковчега подно његових ногу излазе групе фигура међу којима се с једне стране распознају старозаветни цареви и Јован Крститељ, а са друге Адам и Ева. Удвајањем васкрсних сцена (*Мироносице на гробу* и *Силазак у Ад*) из циклуса *Великих празника* у Завоју је изостало *Вазнесење*.³⁴

Зона медаљона је раздвајала горњу са сценама од зоне стојећих фигура само на подужним зидовима наоса и то од западног зида до иконостасне преграде на северном зиду, а изгледа читавом дужином јужног зида, улазећи и у олтарски простор. У олтару, као и на западном зиду, између сцена и стојећих фигура била је насликана само бордура. На јужном зиду до прозора није била сачувана ни малтерна подлога, а западно од њега било је распоређено пет медаљона са попрсјима мученика. Постављени на неутралну позадину, медаљони нису били међусобно повезани. Сигнатуре су биле читљиве уз ликове св. Петке (петка), св. Јулите (сѣла свита) и св. Кирика (сѣмь крѣпак). На северном зиду до прозора су била сачувана четири медаљона, од којих се три међусобно преклапају. Ликови у медаљонима тешко се разазнају, сигнатуре се не читају. Од прозора до иконостаса било је смештено још пет медаљона. Захваљујући томе што је на фотографији јасна сигнатура уз последњи од њих (сѣмь ѡлѣтѣ) било је могуће препознати петозарне мученике Јевстратија, Евгенија, Авксентија, Мардарија и Ореста. Сви светитељи у медаљонима били су одевени у тунике и огртаче закопчане под вратом и у ставу преподобних: лева рука пред грудима, длана окренутог упоље, у десној дугачки крстови као ознака мучеништва. Упркос схематизованој пози и одећи, ликови су индивидуализовани према упутствима из Ерминије: свете жене су приказане покривене косе, дечак Кирик је у светлој одећи и једини без огртача, Мардарије има карактеристичну капу, а Орест тонзуру.³⁵ Међу идентификованим светитељима, који су и иначе сликани у зони медаљона после 1557. године, нема ниједног чији култ није директно ширила Пећка патријаршија, на чи-



Сл. 14. Завој, црква Св. Тројице, *Распеће*

Fig. 14. Zavoј, église de la Sainte Trinité, *Crucifixion*

²⁵ *Православна литургија*, II посебни део (свете тајне и молитвословља), Београд 1983³, 182.

²⁶ *Исто*. Успење најчешће прате текстови у рукама мелода, док су архијереји неупоредиво ређе насликани са отвореним кодексима и читким текстом. Има их у неким од атоских манастира, Кутлумушу (1540) и Ксенофону (1544) на пример, вид. G. Millet, *Monuments de l'Athos I, Les peintures*, Paris 1927, 161/1, 180/1. Такав је пример и *Успење* из костурске цркве Св. Николе (1663), вид. Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά, Θεσσαλονίκη* 1953, πίν. 249β.

²⁷ *Житија светих за август*, приредио Ј. Поповић, Београд 1976, 244.

²⁸ *Зборник црквених богослужбених песама, псалама и молитава*, Београд 1958, 358.

²⁹ *Исто*, 32.

³⁰ Уп. нап. 18 у овом тексту.

³¹ Лука, 24/4—6. Према истом извору настале су слике у католикону Хиландара и Дохијара, вид. G. Millet, *нав. дело*, 73/1, 230. У костурској цркви Св. Андреје (XV век) такође су на гробу приказана два анђела, вид. Σ. Πελεκανίδης, *нав. дело*, πίν. 163 α. Веома слично је сцена решена и у Поганову (1499), вид. Б. Живковић, *Поганово*, цртежи фресака, Београд 1986, X.

³² С. Петковић, *нав. дело*, 99—100. О сликању циклуса Васкрсних јеванђеља и Христових посмртних јављања шире, вид. С. Петковић, *Манастир Света Тројица код Плеваља*, Београд 1974, 59—60.

³³ Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, цртеж 50, 79; Σ. Πελεκανίδης, *нав. дело*, πίν. 197 β.

³⁴ С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије...* 69, уз напомену да се у таквим случајевима из циклуса готово по правилу изостављају Духови, а не Вазнесење. У Завоју је горњи део сцене *Вазнесења* могао бити приказан на своду, као један од медаљона са представама Христа, док је доњи свакако изостављен. Аналогно решење било би оно сачувано у цркви Св. Ђорђа у Горњем Селу у Призрену, вид. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије...*, 78, нап. 58.

³⁵ *Malerbuch des Malermonchs Dionysios vom Berge Athos...*, 173, 140.



Сл. 15. Завој, црква Св. Тројице, Мироносице на Христовом гробу и Христос се јавља женама

Fig. 15. Zavoj, église de la Sainte Trinité, Saintes Femmes au Tombeau du Christ et Le Christ apparaissant aux Saintes Femmes

јој су се територији налазиле реликвије ових светитеља — још у средњем веку мошти св. Петке пренете су из Трнова у Београд³⁶, мошти Кирика и Јулите и данас се чувају у цркви Богородице Болничке у Охриду³⁷, а посебно поштовање указивано је лобањама петозарних мученика које су се налазиле у ћивоту пред иконостасом цркве Св. апостола у Пећкој патријаршији.³⁸ Многоструко истицање локалних култова понавља се и у избору стојећих фигура, у чему треба тражити карактер завојског сликарства.

Стојеће фигуре балканских анахорета, Јоакима Сарандапорског (свѣтъ ѿакима . . . поскен), Трохора Пчињског (свѣтъ прохора пчињски, сл. 16) и Јована Рилског (свѣтъ јованъ рилски),

налазиле су се у западном делу јужног зида. Уз њих је био насликан најугледнији светогорски пустиножителъ св. Антоније Велики (свѣтъ анѣлониѣ . . . ики). Стари, седи светитељи дугих, у праменове подељених брада, одевени су као великосхимници. Главе св. Антонија и св. Прохора покрива ку-

кулица. Сваки од четворице изузетно поштованих монаха носио је свитак са дугачким текстом, али је садржина свитака са фотографије нејасна. Култови балканских пустињака су до обнове Пећке патријаршије неговани само уз њихове центре, док их по обнови Патријаршија популарише на далеко широј територији — сликају се у пећкој припрати, Грачаници, Студеници, Благовештењу кабларском, Жежевици.³⁹ Представа св. Антонија такође је неупоредиво примеренија репертоару манастирских цркава но сеоским храмовима какав је завојски.⁴⁰ Творац програма морао је имати јасну намеру да истакне локалне култове укључујући их у зону стојећих фигура.

На западном зиду, јужно од врата, били су насликани српски светитељи Симеон и Сава (сл. 17). Приказани као пар, они су трочетвртински окренути један према другоме. Св. Симеон (свѣтъ симеонъ срѣбскі), са свитком у рукама, представљен је као великосхимник, главе покривене кукуљицом. Св. Сава (свѣтъ сава саѣвскі) је млађи човек округле браде, са тонзуром, и оде-



Сл. 16. Завој, црква Св. Тројице, св. Прохор
Пчињски

Fig. 16. Zavoј, église de la Sainte Trinité, saint
Prochor de Pčinia



Сл. 17. Завој, црква Св. Тројице, св. Симеон и
св. Сава

Fig. 17. Zavoј, église de la Sainte Trinité, saints
Siméon et Sava

вен као архиепископ — у сакос украшен круговима у које су уписани крстови и са омофором. Живописци су, очигледно, добро познавали обрасце по којима се сликају најугледнији међу српским светитељима лозе Немањића. Тим више изненађује што у рукама св. Саве није затворени кодекс, већ свитак са дугачким текстом. Овај необичан детаљ упућује да порекло фигуре св. Саве са свитком можда треба потражити у олтару неке од великих средњовековних цркава где је — у знак особитог поштовања — први српски архиепископ био укључен у композицију *Поклоњење агнецу*.⁴¹ Иш-

стране" помиње Гедеон Јуришић, наводећи да су ту сада само четири главе, „а пета је у Црној Гори као и јошт овог манастира неке ствари, кое су у бегству тамо на сохрание по казивању калуђера однешене", вид. Г. Јосиф Јуришић, *Дечански првенацъ*, Нови Сад 1852, 96.

Познато је и предање по којем је лобање петозарних мученика из Трнова у Србију донео Арсеније, ученик св. Саве, вид. А. Гиљфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и старој Србији*, Сарајево 1972, 159.

³⁹ С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије...*, 86—87.

⁴⁰ Исто, 81, и низ примера у манастирима: Морача, стр. 176; Ломница, стр. 180; пећка припрата, стр. 162; Св. Тројица пљеваљска, стр. 188; Црна Река, стр. 184; Пива, стр. 199.

⁴¹ О представама св. Саве у сцени *Поклоњење агнецу*, са старијом литературом, вид. Д. Милошевић, *Иконографија светог Саве у средњем веку*, Сава Немањић — Свети Сава, историја и предање, САНУ, Научни скупови књ. VII, Београд 1979, 288—290, 300, 309—310. Изван композиције Поклоњења, св. Сава са свитком насликан је у румунском живопису, у манастиру Балинешти (сам крај XV столећа) и у припрати манастира Воронца (середина XVI века), али је у овим удаљеним молдавским крајевима представљен као монах, вид. С. Петковић, *Свети Сава Српски у старом руском, румунском и бугарском сликарству*, нав. дело, 376—377.

³⁶ С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије...*, 68.

³⁷ *Пролог*, Београд 1984, 542.

³³ Као особита светиња која се чува у Пећкој патријаршији, мошти петозарних мученика помињу се у молби за помоћ Патријаршији, коју је српски скопски митрополит Симеон упутио руском цару Михаилу Теодоровићу 23. јула 1641. године, вид. С. Димитријевић, *Прилози расправи „Одношаји пећских патријараха с Русијом у XVII. веку“ у Гласу LVIII. и LX.*, Споменик СКА XXXVIII, II разред 34 (Београд 1900) 60. Положај моштију у њивоту „пред дверима с десне

читавање текста на свитку, што је са фотографије немогуће, умногоме би помогло да се ова дилема разреши. Северно од врата био је приказан царски пар утемељивача хришћанства. Цар Константин (сѣѣ костанѣтинъ цѣрѣ) и његова мати Јелена (сѣѣ ѣіна) одевени су у богато, бисером украшено рухо и држе између себе часни крст. Њихове бочно подигнуте руке (став оранс) имају за сада аналогije само у *Празничном минеју* Божицара Вуковића (1538)⁴², цркви Св. Николе морачког манастира (1639)⁴³ и цркви Ваведења у Горњем Острогу (крај XVII — прва половина XVIII века).⁴⁴ У српским споменицима се већ од XIV столећа заступа идеја да су Сава и Немања увели и учврстили хришћанство у Србији баш као што су то у IV веку учинили Константин и Јелена. Преточена у слику, ова идеја подразумева конфронтацију парова, најчешће уз улаз.⁴⁵

Галерија светих ратника била је насликана на северном зиду: св. Теодор Тирон, св. Теодор Стратилат, св. Димитрије, св. Нестор и св. Никита, док се уза сам иконостас налазила фигура св. Јована Крститеља.⁴⁶ Нешто боље су били сачувани само св. Теодори, у пуној ратничкој опреми и окренути један према другоме тако да по положају наликују погановском пару истих светитеља.

Орнаменти су у завојској цркви били изведени на местима која је налагао распоред архитектонских елемената: уз полукружну нишу проскомидије и испод ње, затим око места где западна гредазатега учвршћује свод, у дебљини западног зида уз врата и у зони сокла. Пажњу привлачи флорални мотив произишао из палмете, односно полупалмете. Насликан и у северном довратнику, у пољу дијагонално подељеном на четири велике површине, он се претвара у изразито бујну, многолатичну форму. Њему насупрот налазио се голготски крст на степенастом постољу, са копљем и сунђером, под којим је била нацртана лобања.

Читава западну фасаду првобитно је заузимао *Страшни суд* (сл. 7). Испод зидних слика из 1866. године назирао се низ елемената ове сложене композиције: небески свитак у чијем је средишту седећа фигура Христа, којем се заступнички обраћају Богородица и Јован Крститељ предвођени арханђелима; испод свитка клече Адам и Ева у молитвеном ставу (изгледа да ни првобитно није била насликана хетимасија); апостоли на престолима распоређени у две групе бочно уз линету; хорови праведника у „облацима" испод апостолских група (неки од хорова сасвим распознатљиви — свети монаси и свети оци, на пример); од доњег дела сцене несумњиво су се уочавале зидине и рајска вегетација. Иако важан део декорације храмова поствизантијске епохе, развијена композиција *Другог Христовог доласка* на западној фасади представља једну од значајних одлика цркава из овог периода управо на подручју источне

Србије и западне Бугарске. Композициона схема — типизирана, готово идентична описаној — у којој варијације у детаљу ниуколико не оспоравају постојање обрасца, сачувана је на фасадама Темске⁴⁷, Планинице⁴⁸, Доње Лисине⁴⁹, Горње Каменице⁵⁰, као и у Долној Бешовици и Долној Вереници⁵¹, Билинцима⁵² и другим.

Колико год мала сликана завојска целина деловала уобичајено, пажљивим посматрањем открива се низ сасвим специфичних појединости. Како творац програма и зографи нису данас ни именом ни статусом познате личности, о њима се на основу зидних слика може по нешто одређеније закључити. Најпре, вишеструко истицање васкрсних тема (*Мироносице на гробу*, *Христос се јавља женама*, *Силазак у Ад* и *Страшни суд*) намеће идеју о другом Христовом доласку као основну програмску замисао живописа. Текстови исписивани на свицима уз сцене *Великих празника* (*Благовести*, *Преображење*, *Успење*), али и литургијски изводи на ротулусима светих отаца, одражавају спретно коришћење богослужбених књига. Чак и када се приступа необичном компоновању — арханђели уз сцену *Успења*, на пример — цитати су изабрани брижљиво и целисходно. Три ђаконске фигуре у простору олтара представљају реткост у овако малим храмовима. За зону медаљона и стојећих фигура одабрани су локални светитељи, чије је култове неговала и ширила Пећка патријаршија после обнове желећи да учврсти свој положај. Готово да нема цркве тога доба у којој нису приказани родоначелници династије Немањића, али изненађује да су у скромној сеоској црквици толико места добили балкански анахорети. Без солидног богословског образовања, познавања традиције и обавештености о савременим тежњама није се могао дефинисати овако осмишљен и целовит, до детаља разрађен програм.

Наручилац је за остварење својих идеја у сликарима нашао веома добре сараднике. Велики број дугачких натписа на свицима као и опширне сигнатуре сведоче да су сликари били Срби, уз то веома писмени (у исписивању готово да нема грешака, нема локализама, лигатуре су сигурне). Добро опремљени за посао који обављају, они су вешто користили графичке предлошке. О томе сведоче извесне, сасвим посебне, теме (каква је *Pietà*, настала готово сигурно према отиску хиландарског *Распећа*) као и положај неких фигура (Константин и Јелена су оранс став могли добити према илустрацији у *Празничном минеју*). Сликари су довитљиво решавали проблеме које су наметали мали простор и обиман програм. Тако у апсиди крупним фигурама везују две сликане зоне; малог Христа у *Визији Петра Александријског* постављају изнад нише, па им не смета нарушена површина; око гредазатега сликају орнамент да се не ремети композиција; на не-

довољном простору једноставно прибегавају преклапању медаљона. Сам сликарски поступак такође је веома занимљив. У пропорционисању фигура нема много сигурности — главе, шаке и стопала несразмерно су већи од тела. Известан немар опажа се у стереотипном решавању архитектуре или пејсажа у позадини. Сценом влада *horror vacui* услед уситњавања и густог груписања фигура, услед бројних, увек читких и дугачких исписа на извијеним свицима. Пошто се у композицијама каткад јављају и елементи жанра, потпуно се губи утисак монументалности. Ако се овоме дода минуциозност поступка атипична за потез фрескиста, намеће се закључак да порекло завојских сликара треба тражити међу илуминаторима или иконописцима. Образовање су свакако стекли у неком од већих манастирских центара, у некој од радионица које су радиле после обнове Пећке патријаршије, којима су прве штампане књиге и графички листови били лако доступни и које су, ширећи локалне светитељске култове, поседовале предлошке за сликање њихових ликова.

⁴² Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV—XVII века*, САНУ, Посебна издања књ. СССIX, Одељење друштвених наука књ. 29, Београд 1958, Т. LI/2.

⁴³ С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 270, цртеж 31.

⁴⁴ С. Раичевић, *Споменици у старој жупи Оногост*, Београд 1992, 86—87.

⁴⁵ О томе шире, са старијом литературом, вид. Г. Суботић, *Иконографија светог Саве у време турске власти*, Сава Немањић — Свети Сава..., 344.

⁴⁶ Идентификацију ликова извршио је Р. Николић, а њихов положај је само скициран у распореду фресака који је урадио З. Зековић. Фотографија најниже зоне северног зида нема.

⁴⁷ Л. Павловић, *нав. дело*, 55—58.

⁴⁸ А. Грабар, *нав. дело*, 129.

⁴⁹ С. Пејић, *нав. дело*, 127.

⁵⁰ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 105 и нап. 141. Аутор сматра да фреске потичу из 1457—1458. године.

⁵¹ А. Васиљев, *Църкви и манастири из Западна България, Разкопки и проучвания IV* (София 1940) 82—83, 91.

⁵² Е. Флорева, *нав. дело*, 27.

Décoration peinte de la Sainte-Trinité à Zavoj

SVETLANA PEJIĆ

Jamais explorée par des scientifiques, l'église du village de Zavoj (près de Pirot), dédiée à la Sainte Trinité, a eu un étrange destin. En 1963, elle fut gravement endommagée par une inondation, pour être bientôt démontée et privée de ses fresques à cause de la construction d'un barrage d'accumulation en vue d'une centrale hydroélectrique. Cependant, l'église n'a pas encore été rebâtie. Le présent texte est fondé sur la documentation qui se compose, dans sa majeure partie, de photos en noir, prises en 1965 et conservées à l'Institut pour la protection des monuments culturels de la République de Serbie, à Belgrade.

L'église était entourée d'une nécropole qui a été explorée du point de vue archéologique; les fouilles ont permis d'y suivre les ensevelissements s'échelonnant entre les XV^e et XIX^e siècles. L'architecture de l'église était celle d'un modeste bâtiment voûté comportant une seule nef et une petite abside demicirculaire. Deux niches indiquaient l'emplacement du diaconicon et de la proscomidie dans le sanctuaire. La porte se trouvait sur la face occidentale du bâtiment et l'église était éclairée par la lumière

entrant par trois fenêtres, dont l'une était percée dans la conque du sanctuaire et deux autres sur chacun des murs longitudinaux du naos. La décoration extérieure était réduite à un arc en saillie sur la façade occidentale et à une corniche en tuffeau, onduleuse et moulurée, qui ornait le mur oriental. Tous les murs à l'intérieur de l'église, ainsi que la façade occidentale, étaient couverts de peintures.

Dans sa première phase, l'église présentait, quant au type architectonique et aux caractéristiques de sa décoration, de nombreuses analogies avec l'aspect de certaines églises des environs (Planinica, 1606; Božica, 1607/8; Donja Lisina, 1610; Sinjac, 1618), si bien qu'on pourrait la situer dans les premières décennies du XVII^e siècle.

Dans la seconde phase de son existence, l'église fut agrandie par un narthex, ajouté en 1866; la décoration peinte de la façade occidentale fut recouverte à cette occasion d'une nouvelle couche de fresques. Toutefois, les traces de la décoration originelle étaient tellement intenses l'on pouvait toujours discerner l'ample composition du Jugement Dernier.

A l'intérieur, le programme de l'ensemble peint comprenait la décoration habituelle du sanctuaire, les scènes du cycle des Grandes fêtes et les représentations isolées de saints, tant en pied, en buste que dans les médaillons. Les peintures décorant la voûte ayant été gravement endommagées, il n'est plus possible d'identifier cette partie du programme.

Étant donné que parmi les douze scènes que renferme le cycle des Grandes fêtes se sont trouvées deux compositions qui ont la même signification (Saintes femmes au Tombeau du Christ et la Descente aux Limbes), celle de l'Ascension n'y figure pas. Certaines scènes sont représentées d'une manière tout à fait particulière du point de vue de l'iconographie. La représentation de la Dormition de la Vierge, flanquée des deux archanges n'a pas d'analogues dans la peinture de l'époque. Il était également inhabituel de combiner la scène des Saintes femmes au Tombeau du Christ avec celle de l'Apparition du Christ aux Saintes femmes, cette dernière faisant partie du cycle de la Résurrection. Les scènes de l'Annonciation et de la Transfiguration englobent les figures des prophètes et les textes de ceux-ci prédisant ces événements. Il semble que la Crucifixion et la représentation extrêmement rare de la Pietà

aient eu pour modèle une estampe tirée au moyen des matrices en bois et conservée au monastère de Chilandar.

Parmi les figures en pied et les bustes, peints dans les médaillons, une place privilégiée est accordée aux saints autochtones (sainte Parascève, saints Cyr et Julitte, Cinq saints martyrs: Eustrate, Aurentius, Eugène, Mardaire et Oreste; saints Joachim de Sarandapor, Prochor de Pčinja, Jean de Rila, Siméon Némania et Sava). L'intéressant, c'est que saint Sava tient un texte long au lieu d'un code fermé, comme d'usage, et que saints Constantin et Hélène sont représentés dans l'attitude de prière.

Du point de vue du style, cette peinture présente les caractéristiques suivantes: scènes touffues sur des surfaces exiguës, allant même jusqu'à l'horreur du vide, exécution soigneuse de chaque détail et de nombreuses et longues inscriptions en vieuxslave, si bien que l'impression du monumental est totalement absente. Ces éléments nous engagent à en rechercher les auteurs parmi les enlumineurs et les peintres d'icônes qui s'étaient formés dans un des grands monastères dont les ateliers étaient très actifs après le rétablissement du patriarcat de Peć.