



МОНАСТИР  
*Моравца*

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS  
INSTITUTE FOR BALKAN STUDIES

---

SPECIAL EDITIONS 90

THE  
MONASTERY  
OF  
MORAČA

Edited by  
Branislav Todić  
Danica Popović



BELGRADE  
2006

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ  
БАЛКАНОЛОШКИ ИНСТИТУТ

---

ПОСЕБНА ИЗДАЊА 90

# МАНАСТИР МОРАЧА

Уредници  
Бранислав Тодић  
Даница Поповић



БЕОГРАД  
2006

# МАНАСТИР МОРАЧА

Издавач

Балканолошки институт САНУ  
Београд, Кнез Михаилова 35/IV  
E-mail: balkinst@sanu.ac.yu  
www.balkaninstitut.com

За издавача

др Душан Т. Батаковић, директор

Рецензенти

академик Гојко Суботић  
проф. др Сретен Петковић

ISBN 86-7179-046-0

---

Зборник радова *Манастир Морача* штампан је уз финансијску помоћ  
Министарства за науку и заштиту животне средине Републике Србије  
и средствима Секретаријата за културу града Београда

## Садржај

<i>Реч уредника</i> . . . . .	9
<i>Foreword</i> . . . . .	9
Православни митрополит црногорско-приморски Амфилохије, <i>Манастир Морача</i>	13
Orthodox Metropolitan of Montenegro and the Littoral Amphilochios, <i>Monastery of Morača</i> . . . . .	13
Милош Благојевић, <i>Титуле принчева из куће Немањића у XII и XIII веку</i> . . . . .	33
Miloš Blagojević, <i>Princely titles in the house of Nemanjić in the twelfth and thirteenth centuries</i> . . . . .	44
Смиља Марјановић-Душанић, <i>Историјско-политички контекст сцене миропомазања у ђаконикону цркве Успења Богородице у манастиру Морачи</i> . . . . .	45
Smilja Marjanović-Dušanić, <i>The historical and political context of the scene of anointing in the diaconicon of the Church of the Dormition of the Virgin at the Monastery of Morača</i>	53
Даница Поповић, <i>Ктитор Мораче и његов култ</i> . . . . .	55
Danica Popović, <i>The ktetor of Morača and his cult</i> . . . . .	72
Драган Војводић, <i>Портрети Вукановића у манастиру Морачи</i> . . . . .	73
Dragan Vojvodić, <i>Portraits of the Vukanović in the Monastery of Morača</i> . . . . .	91
Бранислав Тодић, <i>Српски архиепископи на фрескама XVII века у Морачи. Ко су и зашто су насликани</i> . . . . .	93
Branislav Todić, <i>Archevêques serbes sur les fresques du XVII<sup>e</sup> siècle dans le monastère de Morača. De quels personnages il s'agit et pourquoi ils y ont été représentés</i> . . . . .	115
Милка Чанак-Медић, <i>Архитектура цркве манастира Мораче и њена првобитна спољашњост</i> . . . . .	117
Milka Čanak-Medić, <i>Architecture de l'église du monastère Morača et son aspect extérieur originel</i> . . . . .	128

Светлана Пејић, <i>Морачки „епископски престо“. Синтронон и горње место у српским црквама до средине XIII века</i> . . . . .	129
Svetlana Pejić, <i>The “episcopal throne” of Morača. The synthronon and upper place in Serbian churches until the mid thirteenth century</i> . . . . .	140
Весна Милановић, <i>О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи</i> . . . . .	141
Vesna Milanović, <i>On the original fresco programme in the narthex of the Church of the Virgin at Morača</i> . . . . .	181
Бранислав Цветковић, <i>Христове параболе у Морачи</i> . . . . .	183
Branislav Svetković, <i>On Christ’s parables in the Monastery of Morača</i> . . . . .	194
<u>Иван М. Ђорђевић</u> , <i>Дарови Светог Духа у проскомидији Богородичине цркве у Морачи</i> . . . . .	195
<u>Ivan M. Djordjević</u> , <i>Gifts of the Holy Spirit in the prothesis of the Church of the Virgin at Morača</i> . . . . .	212
Зоран Ракић, <i>Бокопоторски сликар Димитрије и манастир Морача</i> . . . . .	213
Zoran Rakić, <i>Painter Dimitrije of the Gulf of Kotor and the Monastery of Morača</i> . . . . .	239
Јово Медојевић, <i>Дјелатност игумана Митрофана Бана у манастиру Морачи од 1869. до 1879. године</i> . . . . .	241
Jovo Medojević, <i>The work of Mitrofan Ban as hegumen of the Monastery of Morača 1869–1879</i> . . . . .	245







## РЕЧ УРЕДНИКА

Морача се по много чему истиче међу манастирима средњовековне Србије. Она је, пре свега, најрепрезентативнија задужбина једног ктитора из бочне линије владарске породице Немањића; њена црква улази у ред најуспелијих остварења српске архитектуре XIII века, а првобитне морачке фреске припадају најлепшим делима зидног сликарства; озбиљна страдања – нарочито у првој половини XVI века, када је манастир запуство – однела су у неповрат многа прворазредна старија остварења, али су темељне обнове у том и наредним вековима враћале Морачи стари сјај, а у њој су своја дела остављали најбољи уметници XVII и XVIII столећа; она има посебно место у историји српског народа и цркве, нарочито источне Херцеговине, а сада Црне Горе. Такво место и такав значај били су јој на неки начин одређени још 1252. године, када је кнез Стефан, син великог кнеза Вукана, а брат од стрица тадашњег краља Уроша Првог, основао манастир на својој баштини и саградио храм Успења Богородичиног, с намером да у њему буде сахрањен. Учинио је то угледајући се на славне претке и моћне савременике из куће Немањића, опонашајући при том старе узор и уважавајући највиша мерила када је одлучивао о изгледу своје задужбине. Здање камених фасада, витко у сразмерама и строго у облицима, ктитор је испунио мермерним намештајем, раскошним фрескама, а вероватно и скупоценим иконама и богослужбеним сасудима, док је своју гробницу у југозападном делу наоса надвисио каменим саркофагом. Историја манастира у првим вековима постојања прекривена је тамом – из ње сасвим ретко заискри понека вест, по којој само наслућујемо шта се збивало с Морачом до њеног страдања почетком XVI века. Тек у другој половини тог столећа обновљен је живот у манастиру. Захваљујући предузимљивим морачким игуманима Томи и Мојсију, затим имућним дародавцима из околних села, а нарочито великом кнезу Вукићу Вучетићу, црква је обновљена у осмој деценији XVI века, као и фреске у њој – најпре у олтару и наосу, а затим и у припрати. Уследиле су деценије интензивног живота манастира, посебно у време патријараха Јована (1592–1614) и Пајсија (1614–1648), када је Морача постала једно од најзначајнијих монашких средишта у обновљеној Пећкој патријаршији и када се њено материјално благостање стално увећавало. Тада се у Морачи много градило и стварало: манастирски пирг претворен је у параклис Светог Николе и живописан, подигнут је нов иконостас и израђен хорос, осликани су неки делови главне цркве, добављени су нови богослужбени предмети и намештај, као и иконе и рукописне књиге. Најбољи српски сликари XVII века – поп Страхиња, Георгије Митрофановић, Јован и Радул – изводили су у Морачи

своја дела, а ктитори су били многобројни, од патријараха, преко морачких монаха, до житеља околних села. Није се заборављао ни први ктитор Стефан Вукановић: он је почео да се уважава као краљ, његов се лик сликао на фрескама и иконама и све се чинило да добије култ и прослави се као светитељ. Ни у XVIII веку, тешком раздобљу за српски народ у Турској царевини, Морача није изгубила на угледу и значају. Тада се помоћ тражила и добијала не само од околног становништва већ и из Карловачке митрополије, па чак и из Русије, а морачки монаси су за узврат живо учествовали у одржању и обнови и свог и других српских манастира. А када је, почетком XIX века, Морача с околним пределима ушла у састав државе Црне Горе, постала је њен најугледнији манастир.

Отада је Морача почела да побуђује радозналост научника и личности заинтересованих за националну прошлост, пре свих П. А. Ровинског, Е. П. Коваљевског, Н. Дучића, А. Јовићевића и Ф. Радичевића. Од последњих деценија XIX века о Морачи, њеном ктитору и њеним старинама почели су да пишу и школовани историчари, а затим и историчари уметности и архитекте. Прекретницу у научном занимању за Морачу означио је Н. Љ. Окуњев студијом *Манастир Морача в Черногории*, написаној уочи Другог светског рата, а објављеној 1946. у часопису *Byzantinoslavica*. Уследила су врло опсежна истраживања морачке архитектуре, скулптуре, фресака, икона, дубореза и других уметничких дела, објављивана упоредо с извођењем конзерваторских радова у манастиру. Све те појединачне важне доприносе значајно надилази рад Сретена Петковића, који је у више чланака и расправа потпуније од других осветлио Морачу и њену уметност, посебно у монографији *Морача* објављеној 1986. године. У њој је подробно изложена историја манастира и ваљано су испитани архитектура, сликарство и дела примењене уметности. Књига је донела низ нових резултата, нове атрибуције и тачнија хронолошка одређења појединих уметничких дела, уз досад најсрпнију грађу, нарочито о зидном сликарству, тако да је најпоузданија основа за будућа истраживања манастира.

Леп јубилеј Мораче – седам и по векова постојања – био је добра прилика да се обаве нова испитивања манастира и саопште њихови резултати. Митрополија црногорско-приморска и Одбор за прославу организовали су научни скуп *750 година манастира Мораче* 4–5. новембра 2002. године у манастиру Морачи и у Подгорици. Највећи труд приликом припремања и организације скупа уложили су, поред Одбора, Његово високопреосвештенство митрополит црногорско-приморски г. Амфилохије и професор Сретен Петковић. Намера организатора била је да се на симпозијуму окупе историчари, теолози, историчари уметности и архитекте, добри познаваоци српског средњег века и манастира Мораче, који би изложили плодове својих истраживања, пре свега о досад запостављеним или недовољно изученим темама, као и о тежим питањима из историје и уметности Мораче, а која се данас могу разрешити на бољи начин, уз помоћ нових сазнања и другачијом методологијом. У складу с тим изабрани су и учесници скупа, чији се радови (осим оних који су већ публиковани) објављују у овом зборнику.

У досадашњим историјским истраживањима најмање је била осветљена личност морачког ктитора Стефана Вукановића, јер су извори о њему веома оскудни, а и у ктиторском натпису на надвратнику западног улаза у цркву он је о себи забележио само то да је син великог кнеза Вукана и унук светог Симеона Немање. Ни његова титула ни његов положај у друштвеној хијерархији српске државе нису били познати, а познија традиција, несумњиво потекла из Мораче, учинила је и та и друга питања још нејаснијим. Стога је разумљиво то што је он привукао пажњу

више учесника скупа, који су значајно проширили знања о њему и његовој породици, као и о стварању његовог светитељског ореола. Милош Благојевић је коначно разрешио дилему о титули коју је Стефан носио, утврдивши да је био кнез и да је ту титулу добио од краља Уроша. До тог закључка дошао је тако што је сабрао све писане и ликовне податке о Стефану и помно претресао проблем принчевских титула од XII до XIII века, посебно задржавајући пажњу на Вукану и његовим синовима. Све му је то помогло да покаже како је у тим временима титула жупана била наследна, а кнежевску је додељивао актуелни владар, што се догодило и када је реч о Стефану. Шири истраживања ради објашњавања неких морачких фресака била су неопходна и Смиљи Марјановић-Душанић. Проверавајући једну поодавно изречену претпоставку, она је представу *Пророк Илија помазује старозаветне царе* у морачком ђаконикону, у којој се појављује Христос с двома крунама, протумачила приликама које су у XIII веку владале у Србији. Наиме, српски краљ је био носилац наслеђене власти у Зети и Рашкој, оличене у његовој круни, па је та круна у себи спајала и зетско и рашко краљевско наслеђе. О кнезу Стефану, морачком ктитору, пишу још неки аутори, махом на основу позније сликане и писане грађе и поводом рецепције његовог лика у хагиологији и уметности XVI и XVII века. Даница Поповић је подробније од досадашњих истраживача испитала ктиторов гроб у наосу цркве и довела га у везу с околним фрескама. Нарочиту пажњу обратила је на постављање велике житијне иконе светих Симеона и Саве изнад Стефанове гробнице 1644/1645. године, а то је протумачила напорима морачких монаха да заснују култ ктитора. Њен текст је до сада најисцрпнија студија о зачецима, развоју и постепеном гашењу Стефановог култа, као и о његовом одразу на фрескама и иконама у Морачи. Та истраживања преплићу се и допуњују са сазнањима до којих је дошао Драган Војводић. Он је свестрано размотрио Стефанове портрете на иконама и фрескама у наосу и припрати Богородичине цркве, а нарочито ктиторске композиције у цркви Светог Николе и параклису Светог Стефана, покушавајући да докучи – пошто су сви из каснијих времена – да ли су они, и у којој мери, поновили првобитне слике из XIII века. При том је испитао место на којем су приказани, као и идејни контекст, и истражио њихов изглед, представљену ношњу, инсигније и натписе који их прате, посебно оне који садрже Стефанову краљевску титулу или ознаку светости.

Премда је архитектура Мораче доста добро истражена у претходним радовима, прилог Милке Чанак-Медић показује да су неки проблеми још увек отворени. Пошто је Богородичина црква доживела велику обнову у XVI веку, М. Чанак-Медић је преко анализе њених фасада и изгледа појединих конструктивних делова дошла до важних нових закључака о степену обнове и могућем спољном изгледу првобитне грађевине. На основу поређења с архитектуром XIII века, посебно с Милешевом, затим уз помоћ сликаних извора – морачких ктиторских композиција и икона – као и неких археолошких назнака, она је утврдила да је црква у Морачи првобитно изгледала нешто другачије него данас. Од оригиналног каменог намештаја у морачком храму најбоље је очуван тзв. епископски престо у апсиди, којем је расправу посветила Светлана Пејић, објашњавајући његову намену пре свега литургијским разлозима, што је поткрепила примерима камених седишта у другим српским средњовековним црквама.

Пошто је зидно сликарство у морачкој Богородичиној цркви скоро у целини преликано током XVI и XVII века, у науци већ поодавно постоји недоумица о томе колико су се сликари, обнављајући старе фреске, придржавали затеченог про-

грама, колико су га мењали и које су нове теме тада први пут насликали. Као добар путоказ истраживачима могла је послужити поменута монографија Сретена Петковића, у којој су постављене основе за разрешење питања односа млађих фреска према старијим. Те назнаке су проверене, допуњене, делом и измењене у овом зборнику. Врло подробном иконографском анализом програма Весна Милановић је показала да су се сликари приликом поновног живописања приправе 1577/1578. године у највећој мери ослањали на затечене фреске из XIII века. До сличних резултата дошао је и Бранислав Цветковић испитујући представе Христових параболо у том простору морачке цркве. Зидном сликарству у Морачи посвећена су још два рада. Иван Ђорђевић је на фрескама у протезису, насталим убрзо након 1616. године, испитао иконографију ретке теме Дарова Светог Духа, објашњавајући је средњовековним текстовима и примерима из старијег српског сликарства. Те фреске у Морачи, али и друге из XVII века, закупиле су пажњу и Бранислава Тодића, пре свега због неубичајено великог броја представа српских архиепископа. Он их је довео у везу с настојањима патријарха Пајсија да оснажи култове архиепископа сахрањених у Пећи, као и с отпором Риму да наметне унију Српској цркви у првој половини XVII века.

Зборник се завршава радовима који се односе на познију историју Мораче. Зоран Ракић је обрадио иконе рисанског зографа Димитрија Даскала које се налазе у манастиру и приписао му неке досад непознате радове, као и неколико икона које се чувају у београдским збиркама, а за које аутор сматра да су биле сликане за овај манастир. На тај начин он је показао да је Морача и у XVIII веку била живоуметничко средиште, у којем су радили тада најцењенији сликари. Јово Медојевић је пак свој чланак посветио знаменитом Митрофану Бану, који је између 1869. и 1879. био игуман Мораче, најзаслужнији за тадашњи последњи велики процват манастира.

На одлуку да припремимо и објавимо овај зборник утицала су два разлога. Први је свест о томе да је Морача током вишевековног постојања била важно духовно, културно и уметничко средиште, а у неким раздобљима и политичко, и да је, као таква, необично погодна за разноврсна нова истраживања. Други разлог је то што су радови који су изнети на научном скупу написани по свим научним мерилима, што су модерни у методолошком приступу и што доносе низ нових сазнања о Морачи, као и боља и потпунија тумачења неких питања о којима се у њима расправља. А како се често међусобно преплићу и допуњују, сматрали смо да заслужују да буду објављени на једном месту. Они ће свакако допринети потпунијем познавању Мораче, како њене историје, архитектуре, живописа и икона тако и личности ктитора Стефана Вукановића, а верујемо да ће у исто време бити корисни и за боље разумевање историје и уметности средњовековне Србије у целини. Наравно, радови у зборнику не исцрпљују све видове живота манастира током седам и по векова постојања и не обухватају целокупно уметничко стварање у њему. Уосталом, карактер научног скупа и избор тема његових учесника предодредили су у највећој мери и изглед зборника. Нека питања у вези с историјом Мораче, њеним зидним сликарством или рукописним наслеђем, на пример, овде су само назначена, а друга нису ни дотакнута. Ако их ова књига покрене, а својом садржином и сама допринесе њиховом разрешењу, сматрамо да ће сврха њеног објављивања бити испуњена.

## МАНАСТИР МОРАЧА

*Природа у својој свеукупности, свако мјесто у њој, свака твар и створење посједују у себи записану тајну и уцртани смисао. То важи и за Морачу као област, за ријеку која кроз њу протиче, за вијенац планина који је грли, за кањон Платија који јој отвара вијугави пут ка ширини зетске равнице, ка језеру и мору. Предање о крушковом пању и лучи која пада на њега за велике годе само је још један богодани знак припремљености и шичекивања морачке котлине да буде преобразена новим, савршенијим квалитетом живота. Морача као да је вјековима чекала и припремала се да добије храм какав је добила. Праве људске грађевине, а манастир Морача је једна од таквих, не разарају природу, не врше насиље над њом, не загађују је и не замрачују. Оне су нов степен њеног постојања, њено ново измјерење (димензија), откривање њене дубље тајне, даривање и објављивање смисла.*

*Истинска култура, по самој природи својој, култивише природу, усавршава је и преображава. При том, да би била истинска, она се рађа, ниче из правога култа, богослужења. Одвоји ли се од њега, она постаје љуштура без садржаја, тијело без душе. Тако и морачки храм: све чега се кроз вјекове дотицао и чега се дотакне – препорађа и преображава, узноси и приноси као евхаристијски, благодарни дар, сагласно оној литургијској: „Твоја од Твојих Теби приносимо, ради свега и за све“. Он то чини с ријеком која грли његове темеље, то чини са Врелом које се обвија вјековима око манастирског комплекса, постајући Светигора, која као да извире из самог олтара. То чини са стијеном и пећином у њој, која се надноси над храмом и манастиром, као и с вијенцем околних планина и свом љепотом природе сабраном у храмовном стрему вјечном и његовој унутрашњој преобразеној, живописној словесности и љепоти.*

*Долазак морачкој светињи одувјек је захтијевао подвиг, као што је подвиг био и њена градња у пустињи. Није лако ни данас доћи до ње, а још је теже то било у прошлим временима. Сакривена, подвигом саграђена, она се даривала само истрајнима, било да су јој долазили кроз уске и преуске Платије, било да су ишли низ врлетни ток Мораче и Коштанице, са сјевероистока. Хоризонт јој је отворен мање-више само са истока, одакле се рађа сунце, којем храм ненаметљиво стреми, откривајући своју невечерњу свјетлост и тајну, уводећи у њу и узводећи њој. Архитектонски, морачка црква је скромна, али саливена. Она није копија, већ је синтеза опита Истока и Запада, као што су и њена унутрашњост и њен живопис синтеза и свједок сликарског искуства од XIII до XVII вијека. Стиче се утисак да морачки храм није просто грађен, већ да је мијешен мајсторском руком, као хљеб*

што се мијеси, па заквашен нарасте. Не треба изгубити из вида ни то да је Морача тек шездесетих година XX вијека, изградњом новог колског пута, отворила прозор у свијет. Њен храм, и када је грађен и током свог седамстогодишњег живота, био је у пустињи, па није чудо што је тај пустињски дух оставио печат како на архитектури храма, посној и монашки трезвеној, тако и на његовој унутрашњости. Нису се случајно појавиле на спољашњој страни његовог западног портала Јаковљева лествица и Лествица Јована Лествичника, као и Купина неопалима изнад њих – које врхуне у Ангелу великог савјета, то јест у Христовом лику.

Богословски гледано, Морача би могла, по свом свеукупном устројству, да се назове христоцентричном љествицом. Та љествица није у њој само архитектонски уобличена и оваплоћена, па ни само живописана на њој, споља и унутра: љествица је у њеним темељима и у њеном свеукупном бићу, њеном садржају, философији и логосу.

Морачки храм је грађен на природним степенима љествице, почевши од корита ријеке до њених темеља и до уписаног крста. Ту љествицу наставља њена степенаста архитектура. Уткана у реални живот и његове токове, морачка црква расте од ријеке до кубета, добијајући степенаста крила за узношење и лет – небесима. И за приношење вјечној Тајни свега што се у њу уткало и уткива, свега чега се дотакне и што се ње дотакне и њоме прожме.

Првобитни доживљај органске љепоте оваплоћене у храму и његовом живопису из XIII вијека очевидно је обавезао потомство. Свако ново покољење игумана, ктитора, обновитеља и монашког братства, па и у оним тегобним и најтегобнијим временима, трудило се да очува ту царску нарав и дух храма и његове красоте. То се управо највише види у морачком живопису. Ђаконикон Пророка Илије остао је мјера и стални подстицај потоњим живописцима.

Онај који је макар једном доживио позлаћену морачку јесен неће се изненадити када види јесење злато морачких дубодолина на морачком живопису, на којем преовлађује боја зрелог жита. То се даде видјети не само на спољњем зиду припрате, живописане руком Светогорца Георгија Митрофановића, него и на живопису припрате, нарочито у параклису Светог Стефана и проскомидији, дјелу попа Страхиње, и, наравно, у ђаконикону и на фрескама храма Светог Николе. Морачки живопис је, у својој свеукупности – иако га није сликала једна рука, већ многе, иако све оне нијесу биле подједнако вјеште, иако је живопис настајао током дугог низа година – прожет истом поруком и истим духом, истом подвижничком нарави и вјером, и стремљењем према вјечном, које собом оприсутњује и свједочи.

Вјечно којем стреми и служи морачки храм, које оприсутњује и свједочи морачки живопис, није безоблично ни апстрактно, нити је бесловесни хаос и ништавило. С правом је речено за умјетност ђаконикона да је теофанијска (Павле Мијовић). Теофанијска је, међутим, не само она већ и сав живопис манастира Мораче, у мањој или већој мјери. Као уопште зрели православни живопис и иконопис, и овај морачки првенствено јавља божански лик, богочовјечанску личност Христову, открива „ново небо и нову земљу“, свједочећи ликовитост и сликовитост земље по којој ходимо и неба које нас покрива. Тај живопис није само мјера преображености и могућности преображења природе и природних састојака твари – он је провјера „Страшним судом“ творевине и догађања у њој, људске историје и човјековог дјелања и стварања.

*У кубету и архитектонском облику морачког храма огледа се, као у огледалу, свако годишње доба, а највише зрела јесен. Небески свод изнад њега прима га и грли, озарујући га својим плаветнилом. Кубе и свод храма низводе у унутрашњост храма не само то видљиво небо него и невидљиво „небо небеса“. Зато и јесте морачки живопис истовремено евхаристијски, то јест он је живопис благодарног приноса, али и теофанијски, богојавни. Једном ријечју, основно својство морачког живописа јесте његова богочовјечност, богочовјечни карактер. Богочовјечност је основна потка самог храма и свега у храму. Храм са својом красотом огледало је земље и обиталиште неба, али и више од тога – „неба небеса“. Најдубља и најнеизрецивија тајна живота, неописива тајна божанског лика, налази се смјештена у храму, неизрециво изречена и јављена, и неописиво описана. Као што се хљеб свагдашњи смјести под непце, мало небо, и човјек осјети његов мирис, тако се и вјечни Хљеб живота, који силази с неба, смјешта под храмовно небо, сведени свод, и у његовој красоти и присутности доживљава се његов укус, миомир. Све је ту: човјек и Бог, земља и небо, и небо небеса; мало у великом, коначно у бесконачном, неопипљиво у опипљивом, све се даје и јавља и постаје мирисно, опипљиво, хранљиво за ум, срце и тијело, за сва чула човјекова.*

Православни митрополит  
црногорско-приморски Амфилохије







I. Манастир Морача  
I Monastery of Morača



II. Манастир Морача, прилаз с јужне стране  
II Monastery of Morača, view from the south



III. Богородичина црква, 1251/1252  
III Church of the Virgin, 1251/2



IV. Богородичина црква  
IV Interior of the Church of the Virgin



V. Епископски престо у апсиди Богородичине цркве, 1251/1252

V Episcopal throne, apse of the Church of the Virgin, 1251/2



VI. Пророк Илија у пустињи, фреска у ђаконикону Богородичине цркве,  
друга половина XIII века

VI Prophet Elijah in the Desert, fresco, diaconicon of the Church  
of the Virgin, second half of the 13th century



VII. Пророк Илија и сарептска удовица, фреска у ђаконикону Богородичине цркве, друга половина XIII века

VII Prophet Elijah and the Widow of Zarephath, fresco, diaconicon of the Church of the Virgin, second half of the 13th century



VIII. Пророк Илија помазује Азаила и Јуја за царе,  
фреска у ђаконикону Богородичине цркве, друга половина XIII века  
VIII Prophet Elijah Anointing Asahel and Jehu as Kings, fresco, diaconicon  
of the Church of the Virgin, second half of the 13th century



IX. Киторска композиција у цркви Светог Николе, 1639

IX *Ktitor's* composition, St Nicholas' Chapel, 1639



X. Киторска композиција у параклису Светог Стефана, детаљ, 1642

X *Ktitor's* composition, detail, St Stephen's Chapel, 1642





XI. Свети Сава Српски, Симеон Немања, Стефан Вукановић  
и Кирил Филозоф, икона, око 1644

XI St Sava of Serbia, St Simeon Nemanja, Stefan Vukanović  
and St Cyril the Philosopher, icon, c. 1644



XII. Свети Сава Српски и Симеон Немања, икона над гробом кнеза Стефана, 1644/1645

XII Sts Sava of Serbia and Simeon Nemanja, icon above *knez* Stefan's tomb, 1644/5



XIII. Успење Богородице, икона, 1713  
XIII Dormition of the Virgin, icon, 1713



XIV. Свети Лука са сценама из живота, икона, 1672/1673

XIV St Luke with Scenes from his Life, icon, 1672/3



XV. Арханђео Михаило с циклусом анђелских чуда, икона, 1599/1600  
XV Archangel Michael with the Cycle of Angelical Miracles, icon, 1599/1600



XVI. Свети Герман Цариградски,  
фреска у протезису Богородичине цркве, после 1616

XVI St Germain of Constantinople, fresco,  
prothesis of the Church of the Virgin, shortly after 1616



XVII. Кнез Вукић Вучетић, нови ктитор, фреска у Богородичиној цркви, 1574  
XVII Knez Vukić Vučetić, a new donor, fresco, Church of the Virgin, 1574



XVIII. Христос Старац данау, фреска у цркви Светог Николе, 1639  
XVIII Christ the Ancient of the Days, St Nicholas' Chapel, 1639



## ТИТУЛЕ ПРИНЧЕВА ИЗ КУЋЕ НЕМАЊИЋА У XII И XIII ВЕКУ

Принчеви из куће Немањића носили су током XII и XIII века титуле жупана, кнеза, великог кнеза, па и краља. Расправа има за циљ да се утврди зашто су неки принчеви жупани, а други кнезови или велики кнезови. На основу извора могло се закључити да је титула жупана наследна, док је титулу кнеза, са широким овлашћењима, додељивао искључиво владар својим намесницима.

Упоређивањем титула принчева из куће Немањића који су живели током XII и XIII века стећи ће се утисак, бар на први поглед, да ту није било неког реда и правила. Поједини принчеви носили су распрострањене титуле жупана или кнеза, као и обична властела, други великог кнеза, младог краља, па чак и краља, док се трећи помињу без икакве титуле. Пример за последње садржан је у познатом ктиторском натпису на цркви посвећеној Успењу пресвете Богородице у Морачи, у којем се саопштава да је храм подигао **СТЕФАНЪ С(Ъ)Н ВЕЛИКА КНЕЗА ВЛАК ВНК С(ВЕ)Т(А)ГО СЪМЕШНА НЕМАНИ. И СІА ВЪШ(Е) В Д(Ъ)НИ ВЛ(А)ГОЧ(Ъ)СТИВАГО КРАЛА Н(А)ШЕГО ХРОШ(А) В ЛѢТ(О) 5. 7. 3. ИИД(И)КТА. І. ГО.**<sup>1</sup> У натпису је изостављена Стефанова титула, али је истакнуто његово племенито принчевско порекло, што даје повода да се овом питању посвети дужна пажња. Недостатак података о титули Стефана Вукановића у званичним документима из XIII века, с једне стране, и писана обавештења из XVI и XVII века у којима се он помиње као краљ, с друге, упућивали су истраживаче на закључак да је Стефану, у складу с дукљанском традицијом, припадало право на титулу краља.<sup>2</sup> Наведени закључак поткрепљује то што се у неким документима Вукан Немањић и његов син Ђорђе називају краљевима.<sup>3</sup> Та констатација не може се прихватити без додатних објашњења, првенствено због тога што је Стефан Вукановић означен као кнез на Лозама Немањића које су живописане у Пећи и Дечанима.<sup>4</sup> У доба живописања Лоза Немањића, то-

<sup>1</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1902, 7, бр. 17; Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, 43, бр. 20.

<sup>2</sup> Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, 219, бр. 710; III, 76, бр. 5075–5077; С. Петковић, *Морача*, Никшић 2002<sup>2</sup>, 10, 42, 43, 100–102.

<sup>3</sup> *Историја Црне Горе* II/1, Титоград 1970, 12, 13 (С. Ђирковић).

<sup>4</sup> С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 38, 49, 58; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 136, 137, сл. 57 и 58; В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 138, сл. 82, цртеж XXV; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 172. Уз Стефаново име написана је и титула **кнез**, односно **кнѣзь**.

ком прве половине XIV века, успомена на достојанство ктитора манастира Мораче била је још жива, па се обавештења с тих фресака могу прихватити као тачна. Знатно касније, када су сликари из XVI века обнављали морачки живопис по троговима првобитних фресака из XIII stoleћа, они су у наосу обновили и монограм првог ктитора, који гласи: **кнез Стефанос**.<sup>5</sup> Према томе, титула кнеза Стефана Вукановића потврђена је натписима из XIII и XIV stoleћа. Насупрот саопштеним чињеницама о постојању титуле кнеза, према изворима из XIII и XIV века, и краља, према оним из XVI и XVII века, Иларион Руварац је својевремено с разлогом претпоставио да је Стефану Вукановићу 1254. године припадала можда само титула жупана.<sup>6</sup> Управо те године краљ Урош I потврдио је повластице дубровачких трговаца у Србији, и то **прѣдъ архиепископомъ. и прѣдъ кнезомъ Гюргемъ. и прѣдъ жупаномъ Стефаномъ**.<sup>7</sup> Будући да се ту помињу кнез Ђурађ и жупан Стефан, може се у први мах претпоставити да је реч о Вукановим синовима, кнезу или „краљу“ Ђорђу и његовом брату Стефану. Претпоставку о Стефановој титули жупана донекле поткрепљује и чињеница да је његов млађи брат Димитрије, у монаштву Давид, такође имао титулу жупана.<sup>8</sup> Додељивање те титуле и принчевима из куће Немањића захтева потпуније објашњење.

У науци је одавно познато да су Јужни Словени имали жупане већ у VIII веку.<sup>9</sup> Према казивању византијског цара и писца Константина VII Порфирогенита, српска племена, „како кажу, немају архонте, већ само старце жупане“.<sup>10</sup> Такав се закључак могао односити само на период после досељавања Срба на Балканско полуострво, али не и на време у којем је живео и писао Константин Порфирогенит, тачније на прву половину X века. Он је по имену поменуо петнаест „архоната“ Србије или претендента на ту титулу који су живели између 780. и 950.

<sup>5</sup> На основу обављене анализе С. Петковић упозорава на то да су живописци из XVI века сликали по троговима првобитних фресака, па закључује: „Колико су ти узорци били уважавани, када су били видљиви, речит сведок је и појас са попрсјима мученика у медаљонима на западном зиду који су међусобно повезани монограмом кнеза Стефана, првог морачког ктитора; монограм се лако разрешава и чита се **кнез Стефанос** (Петковић, *Морача*, 45, 46).

<sup>6</sup> Када је И. Руварац објављивао расправе о потомцима Вукана Немањића, нису му били доступни сви извори, посебно натписи из манастира Мораче, в. И. Руварац, *Вукан, најстарији син Стефана Немање и Вукановићи*, Годишњица Николе Чупића 10 (1888) 1–9; исти, *О Дмитру жупану, сину великог кнеза Вукана или Вука, а унуку Стефана Немање, великога жупана српског*, Годишњица Николе Чупића 14 (1894) 216–221.

<sup>7</sup> Љ. Стојановић, *Старе српске повеље и писма* I/1, Београд – Сремски Карловци 1929, 19. На основу саопштеног податка И. Руварац је претпоставио да су у питању Вуканови синови Ђорђе и Стефан (в. н. 6). Ту претпоставку оспорио је М. Динић, *Три повеље из исписа Ивана Лучића*, Зборник Филозофског факултета 3 (1955) 71, 89.

<sup>8</sup> Г. Чremoшник, *Канцеларијски и нотарски списи 1278–1301*, Београд 1932, 65, 66, 76.

<sup>9</sup> Титула жупана први пут се помиње 777. године на територији коју су насељавала словеначка племена. В. F. Kos, *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku*, Ljubljana 1902, 289–291. F. Goršič, *Župani in knezovi v jugoslovenski pravni zgodovini*, Časopis za zgodovino in narodopisje 24 (1929) 22; А. Соловјев, *Предавања из историје словенских права*, Београд 1939, 74, 75. У питању је добро познати „јоран, qui vocatur Physso“.

<sup>10</sup> *Византијски извори за историју народа Југославије* III, обрадио Б. Ферјанчић, Београд 1959, 14, 15. О жупанима постоји велика литература. За основна обавештења в. *Жупа, Жупан*, у: *Лексикон српског средњег века*, Београд 1999, 195–198 (Г. Томовић); *Жупан*, у: *Lexicon des Mittelalters* IX, München–Zürich 1999, 709, 710 (М. Благојевић); М. Благојевић, *Државна управа у српским средњовековним земљама*, Београд 1997, 38–48.

године.<sup>11</sup> Будући да византијски цар назива архонтима све владаре словенских држава, укључујући и бугарског цара Симеона, онда се у конкретним случајевима под архонтом подразумева само владар, независно од титуле коју је имао.<sup>12</sup> За разлику од архоната, „старци жупани“ били су најистакнутији представници родовске аристократије. Они су постојали и знатно пре него што се стабилизовала било која српска држава у раном средњем веку, а опстали су и у доба развијеног феудализма. Жупани су најпре стајали на челу појединих родова насељених по жупама, па су, бар у почетку, били најважније старешине војних и цивилних власти. Када би се неколико суседних жупа удружило у већу територијалну јединицу, „земљу“ или историјску област, на њеном челу нашао би се један од најутицајнијих или најугледнијих жупана из сједињених жупа, који је с временом постајао владар или, по византијској терминологији, архонт. Константин Порфирогенит наводи како је један жупан постао „архонт“. Реч је о Крајини, сину Белоја, жупана Травуније, који се оженио кћерком архонта Властимира, владара Србије, средином IX века. Властимир, као владар знатно веће и моћније државе од Травуније (Требиња), „желећи да прослави свога зета, именована га (овај) за архонта, учинивши га самосталним“.<sup>13</sup> Крајина је засновао нову требињску династију, али, како каже византијски василевс, од тог времена „архонти Травуније увек су били под влашћу архонта Србије“.<sup>14</sup> На основу изложених података може се закључити да је Крајина постао „самосталан“ унутар земље којом је господарио, а не у односу на владара Србије. Константин Порфирогенит не саопштава да ли је Крајина као „архонт“ стекао нову титулу или је задржао стару титулу жупана. Ово последње изгледа вероватније, јер су се и у другој половини XII века господари Требиња Грдеша и његов брат Радомир поносили титулом жупана.<sup>15</sup>

Будући да се титула жупана није стицала на владаревом двору, нити у државној служби, јер је претходила стабилизовању српских држава, она се учврстила у свим српским земљама током IX века, а посебно у Раси или Рашкој, у којој је до XI века постала наследна. Када је Вукан, први по имену познати владар Расае, изашао 1093/1094. године пред византијског цара Алексија I Комнина, повео је са

<sup>11</sup> *Византијски извори* II, 53–55, н. 174, 178, 185 (Ферјанчић); Г. Острогорски, *Порфирогенитова хроника српских владара и њени хронолошки подаци*, Историјски часопис 1–2 (1948) 24–29.

<sup>12</sup> Византијски термин *архонт* (ἄρχων) користио се кроз векове с различитим значењима. Према тумачењима А. Соловјева и В. Мошина, архонт је *владар, господар, кнез*: „У Византији ова се титула употребљавала за старе владаре – кнежеве“ (А. Соловјев, В. Мошин, *Грчке повеље српских владара*, Београд 1936, 403). С. Пириватрић за титулу архонта каже да је „својим општим, дословним значењем требало да се односи на онога који је на почетку, онога који влада, води или управља, дакле првака, односно вођу, старешину или владара“, а затим: „У адресама царске канцеларије X века владари извесних земаља називани су архонтима. Према *Књизи о церемонијама*, архонтима Дукље, Србије, Травуније, Захумља, Паганије, Хрватске и Моравије цареви су се обраћали тзв. наредбама“ (*Архонт*, у: *Лексикон српског средњег века*, 23, 24). Из свега што је речено може се закључити да се под архонтима српских држава у IX и X веку подразумевају владари чије су стварне титуле непознате. Према томе, под архонтом се није обавезно подразумевала титула кнеза, као што је у литератури прихваћено, већ је то пре титула жупана која је постојала у IX и X веку, с наследном врховном влашћу у српским државама. В. и н. 13.

<sup>13</sup> *Византијски извори за историју народа Југославије* II, 62.

<sup>14</sup> *Исто*.

<sup>15</sup> Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, 34, бр. 5. О жупану Грдеша: Благојевић, *Државна управа у српским средњовековним земљама*, 39.

собом рођаке и „изабране жупане“, па је предао византијском василевсу синовце Уроша и Стефана Вукана с још 20 талаца који су, по свој прилици, припадали категорији „изабраних жупана“.<sup>16</sup> После саопштених чињеница није тешко наслутити због чега су владари Расе или Рашке, односно Србије, током XII века носили титулу великог жупана.<sup>17</sup> У основици тог достојанства је реч *жупан*, док се уз помоћ одреднице *велики* истиче да је то владар најпре једне „земље“, историјске области, а касније и знатно веће државе. Овом приликом треба само подсетити на то да се владарско достојанство великог жупана одржало у средњовековној Србији све до крунисања Стефана Првовенчаног краљевском круном (1217). Великом жупану били су потчињени сви жупани на територији којом је непосредно господарио, па их је он, по потреби, слао да га замене у важним државним пословима. Из сачуваних докумената може се видети да је велики жупан Стефан Немања, с браћом Страцимиром и Мирославом, послао једног жупана да с Дубровником закључи уговор 1186. године, што је и учињено.<sup>18</sup> Четири године касније и Мирослав је преко свог жупана такође закључио посебан уговор с Дубровчанима.<sup>19</sup> У исто време жупани су најистакнутије политичке личности, поред владара, не само у Рашкој, Требињу, Хумској земљи већ и у Дукљи, односно у Зети.<sup>20</sup>

Уколико се имају у виду чињенице да је титула жупана најстарије достојанство познато Србима, затим да је то достојанство постало наследно у малобројним породицама родовске аристократије и да је било основна одредница владарске титулатуре у Рашкој или Србији, постаје јасније и разумљивије због чега су је с поносом носили принчеви из куће Немањића током XII и XIII века. Од њих на првом месту треба поменути жупана Првослава, сина великог жупана Тихомира и синовца Стефана Немање, који је познатији као ктитор манастира Ђурђевих ступова код Берана, затим жупана Десу, сина српског краља Владислава који је још као принц подигао манастир Милешеву, а свакако и помињаног жупана Димитрија Вукановића, ктитора цркве Давидовице.<sup>21</sup> Овде треба скренути пажњу на то да су Димитријев син Вратислав и унуци Радослав и Вратко такође носили титулу жупана. Познато је да су последња двојица сахрањена у Давидовици, што свакако није случајност.<sup>22</sup> Сада већ не би посебно изненађивало ни то да је и Стефан Вукановић неко време носио једноставну титулу жупана која му је припадала по рођењу.

За разлику од достојанства жупана, титула кнеза је знатно млађа у српским земљама, па се на простору Рашке, Дукље и Хумске земље среће тек у другој половини XII века. Позната је чињеница да је последњи дукљански владар био „велики

<sup>16</sup> *Византијски извори за историју народа Југославије* III, Београд 1966, 389.

<sup>17</sup> Ј. Калић, *Рашки велики жупан Урош II*, Зборник радова Византолошког института 12 (1970) 21–39; иста, *Жупан Белош*, Зборник радова Византолошког института 36 (1997) 63–81.

<sup>18</sup> У Дубровник је дошао „*Neudalus iupanus et Drusina Semicia, Vidossi filius ex parte magni iupani Nemanne et fratrum eius comitis Strazimiri et Mirosłavi*“ (А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, Београд 1926, 3).

<sup>19</sup> Кнез Мирослав је закључио уговор с Дубровчанима 17. јуна 1190. године преко својих изасланика, „*per nuncios suos Maurum iupanum et Sergium*“ (Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, 6).

<sup>20</sup> Благојевић, *Државна управа у српским средњовековним земљама*, 38–48.

<sup>21</sup> Исто, 40.

<sup>22</sup> Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, 67, бр. 49, 70, бр. 53.

кнез“ Михаило, чију су врховну власт признавали требињски жупани Грдеша и његов брат Радомир, а свакако и Црнеха и Црепун, жупани у Дукљи.<sup>23</sup> Последња двојица склонили су се у Дубровник 1189. године с кнегињом Десиславом, удовицом великог кнеза Михаила.<sup>24</sup> Сада се само по себи намеће питање о томе због чега савременици у Дубровнику и Требињу називају последњег владара из дукљанске династије великим кнезом, а не краљем, како би се очекивало. На основу расположивих извора може се претпоставити да је до промене у титулатури дошло због тога што се Дукља у то доба налазила под чврстом контролом Византије, а конкретно под влашћу цара Манојла I Комнина. О непосредној византијској контроли сведочи которски документ из 1166. године који је издат поводом освећења катедрале Светог Трипуна, када је „царевао најпобожнији и вечни победник Манојло (Комнин), а намесник Далмације и Дукље био кир Изанације“.<sup>25</sup> Из наведеног се јасно види да је византијски цар преко свог намесника „кир Изанација“ господарио дукљанском државом, то јест „Далмацијом и Дукљом“. Постојеће стање описује пола века касније Стефан Првовенчани, па каже да је Дукљу „насиљем држао грчки народ“, који је у њој подигао многа утврђења, „тако да се прозвала грчка област“.<sup>26</sup> Такво је стање потрајало све док Немања није „истребио грчко име“, а тачније док није запосео Дукљу 1185. године. У таквим околностима стара краљевска титула у Дукљи могла је бити деградирана у очима савременика на титулу великог кнеза, али се поузданији и потпунији одговор може дати тек после анализе одређених података. Та врста података садржана је у житијима светог Симеона која су саставили његови синови свети Сава и Стефан Првовенчани, као и у грађи из Дубровачког архива, у којој се Немањина браћа Страцимир и Мирослав помињу с титулом кнеза.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> О томе сведочи надгробни натпис жупана Грда који почиње следећим речима: *въ дни кнеза великаго Михаила въ мрѣ жоупанъ Грдѣ трѣвѣнѣски и въ то лѣто зида емоу ракоу братъ жоупанъ Радомиръ* (Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, 34, бр. 5). Датирање смрти требињског жупана по владавини „великог кнеза Михаила“ доказује да је жупан Грд признавао врховну власт великог кнеза Михаила, који се с истом титулом помиње и у латинским изворима. В. н. 24.

<sup>24</sup> „Juranus Cerepun“ и „iuranus Cernecha“ помињу се у истом документу у којем се помиње и „comitissa Desislava, magni comitis Michaelis uxor“, која је 20. августа 1189. године дошла из Бара у Дубровник, где је предала два брода (Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, 4, 5). Из наведених података може се закључити да се титула великог кнеза везује искључиво за Михаила, а не и за његову жену, која се назива великом кнегињом.

<sup>25</sup> Д. Синдик, *Документ о посвећењу катедрале Светог Трипуна у Котору*, у: *Писци средњовековног латинитета*, Цетиње 1996, 157, 158.

<sup>26</sup> Стефан Првовенчани, *Живот светог Симеона*, у: *Сабрани списи. Стара српска књижевност у 24 књиге III*, Београд 1988, 73 (даље: *Живот светог Симеона*); Стефан Првовенчани, *Житије Симеона Немање*, приредио В. Ђоровић, у: *Светосавски зборник II. Извори*, Београд 1939, 31, 32 (даље: *Житије Симеона Немање*).

<sup>27</sup> Добро је познато да се кнез Мирослав на латинском тексту уговора из 1186. године потписао ћирилицом као *ѣзь кнезь Мирославъ*, а на уговору из 1190. око крста, с назнаком *кръсть кнеза Мирослава* (Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, 4, 8). С титулом кнеза поменут је и у ктиторском натпису на цркви Светог Петра у Бијелом Пољу, као *равъ вождѣ Стѣпанъ Мѣрославъ кнезь хълмьскѣ* (Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, 37, бр. 10). С титулом кнеза (*comes*) Мирослав и његов брат Страцимир помињу се и у латинским текстовима. В. К. Јиричек, *Историја Срба I*, Београд 1952, 151; II, 17, 18; в и н. 18. Немањиног брата Мирослава помиње тек средином XIII века као „великог кнеза хумског“ краљ Урош I приликом обнављања изгубљене повеље коју је својевремено „записао“ Стефан Првовенчани: *великомю кнезю хълмьскомю Мирославоу* [Споменик СКА 3 (1890) 8].

Нећемо залазити у појединости око тога када је и како Мирослав постао „кнез хумски“, али остаје чињеница да је он господарио Хумском земљом у својству удеоног кнеза с великим степеном политичке самосталности.<sup>28</sup> Истовремено он је признавао старешинство великог жупана Стефана Немање, тадашњег владара српске државе. Успостављени односи између великог жупана и хумског кнеза пружају на посредан начин и објашњење о томе какав је био положај кнеза у држави, па, аналогно томе, и како се стицала титула кнеза. Потпунија објашњења сдржана су у *Житију светог Симеона* Стефана Првовенчаног. Описујући одлазак младог Растка на Свету гору, Стефан Првовенчани каже да је Стефан Немања послао у све крајеве своје државе „славне“ велможе и кнезе свок да пронађу његовог сина.<sup>29</sup> На основу тог податка може се закључити да су кнезови потчињени великом жупану и да су вероватно управљали појединим деловима државе.<sup>30</sup> Потпуније објашњење о надлежностима кнезова саопштено је у одељку у којем се описује Немањино одрицање од престола. Поводом тог важног догађаја српски велики жупан сазвао је државни сабор на којем је легализовао све своје одлуке. Међу присутнима помињу се, на првом месту, владарева жена и владареви синови, затим епископ Калиник, а од представника власти најпре приставници дѣломъ, тачније чланови централне државне управе. Одмах после њих Немања је на сабор позвао и кнезе земљи свок иже надъ властѣми, потом још војводе и војнике.<sup>31</sup> На основу саопштеног може се закључити да су поменути кнезови били владареви намесници који су управљали појединим деловима државне територије.

У наведени закључак не треба сумњати, јер је Немањин брат Мирослав, с титулом кнеза, господарио Хумском земљом, а други брат, Страцимир, такође с титулом кнеза, господарио је простором око Западне Мораве и крајевима северно од те реке. Они су уједно били и удеони кнезови, који су делили власт у држави с великим жупаном. Из тога не следи закључак да је сваки кнез био удеони кнез или пак велики кнез.<sup>32</sup> Како се добијало достојанство великог кнеза објашњава Свети Сава у *Житију светог Симеона*. Описујући помињани сабор на којем се велики жупан одрекао престола и одредио за свог наследника сина Стефана, Сава саопштава да Немања потом „кнеза Вукана благослови и постави за великог кнеза, и даде му довољно земље“.<sup>33</sup> Из наведеног се може закључити да је српски ве-

<sup>28</sup> С. Мишић, *Хумска земља у средњем веку*, Београд 1996, 48–51; М. Благојевић, *Српске удеоно кнежевине*, Зборник радова Византолошког института 36 (1997) 45–62.

<sup>29</sup> *Живот светог Симеона*, 76; *Житије Симеона Немање*, 37.

<sup>30</sup> Ђ. Даничић, наводећи бројне примере кнезова на српском простору од XII до XV века, објашњава појам кнез уз помоћ латинске речи *princeps* и наводи многа значења: *први, главни, најугледнији, господар, владар* и сл. (Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских I*, Београд 1863, 451–457). Мора се упозорити на то да се термин кнез током средњег века везивао уз имена припадника различитих друштвених слојева, па се о томе мора водити рачуна, као и о томе да је с временом то постала наследна титула без одређених компетенција. У XII и XIII веку на територији средњовековне Србије уз титулу кнеза иду обавезно и одређене надлежности, али и тада постоји разлика између „кнеза земље“ или историјске области, кнеза неког града или пак кнеза веће скупине Влаха сточара.

<sup>31</sup> *Живот светог Симеона*, 77; *Житије Симеона Немање*, 39.

<sup>32</sup> У доба краља Уроша I кнез Чрномир је управљао територијом од Дубровника до Молунта, свакако у име свог владара, али он није био удеони кнез (Стојановић, *Старе српске повеље и писма I/1*, 23–24).

<sup>33</sup> Свети Сава, *Живот Стефана Немање*, у: *Старе српске биографије* превео М. Башић, Београд 1924, 9; Свети Сава, *Житије свето* превели Л. Мирковић и Д. Богдановић, у:

лики жупан најстаријем сину доделио најпре титулу кнеза, а тек по напуштању престола и титулу великог кнеза. Тај закључак поткрепљују и друге чињенице. За Вукана Немањића поуздано се зна да је господарио Зетом у својству удеоног кнеза већ 1190. године, управо у исто време када је Растко Немањић као удеони кнез господарио Хумском земљом.<sup>34</sup> На тај начин они су свакако стекли право на титулу кнеза, коју је Вукан заиста и носио између 1190. и 1195. године. Познато је да је Растко убрзо напустио своју кнежевину, па се истовремено одрекао и титуле кнеза, али се зато Вукан ангажовао у политичком животу, стекавши, поред Дукље, и друге територије. Он је већ пред крај очеве владавине, 1195. године, господарио Дукљом, Далмацијом, Требињем, Топлицом и Хвосном, окитивши се и титулом краља, како су га Которани у то доба називали.<sup>35</sup> Не треба сумњати у то да му је Немања уступио све поменуте територије, а на крају и титулу великог кнеза, све у намери да задовољи његове амбиције, као и права прворођеног сина, заобиђена приликом наслеђивања престола. Везивање достојанства кнеза за поједине личности и територије, кнеза Мирослава и Растка за Хумску земљу, кнеза и великог кнеза Вукана за Дукљу, Далмацију и Требиње, уосталом као и његовог претходника великог кнеза Михаила, упућује на закључак да је достојанство кнеза било истовремено и титула и звање с одређеним надлежностима у држави. Будући да се титула кнеза и великог кнеза добијала искључиво од владара, онда се она, као таква, није могла узурпирати.<sup>36</sup>

На основу досадашњег излагања може се с лакоћом одредити основна разлика између жупана и кнеза. Сваком принцу из куће Немањића припадали су, чим би одрастао, по праву наслеђа, титула жупана и део породичне баштине, уосталом као и другим члановима родовске аристократије, а титула кнеза или великог кнеза само оном коме би владар поверио неку „земљу“ или област на господарење. Треба још додати да се с добијањем новог достојанства и звања напуштала наслеђена титула жупана, као и то да се титула кнеза могла такође наслеђивати, с владаревим допуштењем, поготово ако је реч о удеоним кнезовима. Наслеђивање титуле и звања било је омогућено Петру, Тољену и Андрији, синовима кнеза Мирослава, који су под веома сложеним околностима успели да загосподаре Хумском земљом.<sup>37</sup> Они су од српских краљева стекли право на титулу великог кнеза, о

*Сабранига Симеона Немање, списи. Стара српска књижевност у 24 књиге II*, Београд 1986, 102. У оригиналу цитирана реченица гласи: **кнеза Вѣлкана, благослови кго, и постави кго кнеза велики, и вѣлоучи кмоу земљу довольную** (С. Новаковић, *Примери књижевности и језика старог и српско-словенског*, Београд 1877, 174).

<sup>34</sup> *Историја Црне Горе II/1*, 4 (Ђирковић); Мишић, *Хумска земља у средњем веку*, 50, 51; М. Благојевић, Д. Медаковић, *Историја српске државности*, Нови Сад 2000, 105, 106.

<sup>35</sup> За преглед Вуканових титула према которским документима в. Благојевић, Медаковић, *Историја српске државности*, 123.

<sup>36</sup> Да се кнез поставља и да има широке компетенције, сазнаје се и из библијске легенде о преблагом или прекрасном Јосифу, сину Израилеву, кога су браћа продала, па је био бачен и у тамницу, али је због своје побожности и племенитости постао **кнезь всемоу Египтоу, и фараон постави кго властелина всеи земли** [С. Новаковић, *Српско-словенски зборник из времена деспота Лазаревића*, Старине ЈАЗУ 9 (1877) 30]. Легенда о Јосифу била је позната и Стефану Првовенчаном, па он каже да га Господ изведе из тамнице и **постави господина домоу Фараоновоу и кнеза всемоу стежанию кго** (*Житије Симеона Немање*, 23). Свакако да је фараон поставио Јосифа за кнеза.

<sup>37</sup> Мишић, *Хумска земља у средњем веку*, 51–53.

чему сведочи **запонъ великагъ княза хълмскога Петра**,<sup>38</sup> а још речитије две повеље које је издао Дубровчанима **кнезь вели. Хълмьски. Яндрѣи**.<sup>39</sup> Другу по реду повељу издао је велики кнез хумски Андреј са синовима **жѣпаномъ Богданомъ . и съ жѣпаномъ Радославомъ**.<sup>40</sup> Наведене чињенице недвосмислено показују да синовима великог кнеза кога је поставио српски краљ припада искључиво наследна титула жупана и ништа друго. После очеве смрти жупан Радослав ушао је у сукоб (1254) с краљем Урошем I, али му се потом изгубио сваки траг.<sup>41</sup> Изгледа да је његов брат жупан Богдан остао лојалан српском владару у источном делу Хумске земље (источно од Неретве), па су његови потомци задржали велике баштинске поседе у Попову пољу, поносећи се племенитим и принчевским пореклом, као и наследном титулом жупана.<sup>42</sup> Они више нису били удеоно кнезови у Хумској земљи због тога што краљ Урош I није желео да дели власт у својој држави, па чак ни са сином Драгутином.

Сличан се процес одвијао и на територији великог кнеза Вукана и његових синова, уз једну особеност – њих су становници Дукље или Зете називали краљевима. У которским документима који су издати између 1195. и 1200. године Вукан се редовно титулише као краљ, што је прихватила и папска канцеларија, али је зато он у Србији званично титулисан као велики кнез, а никада као краљ.<sup>43</sup> Када је Вукан привремено потиснуо с власти брата Стефана и постао господар целе српске државе, узео је титулу великог жупана, коју су носили његов брат Стефан и Стефан Немања, као и њихови претходници на престолу рашких владара.<sup>44</sup> Тај податак јасно показује да се легитимним владарем целе српске државе сматрао велики жупан, док је велики кнез или „краљ“ господарио само Дукљом или Зетом. У науци је прихваћено као сасвим извесно то да је Вукана на положају удеоног кнеза наследио најстарији син Ђорђе, који се у латинским текстовима помиње и као *rex* и као *princeps Dioklie*, што само сведочи о томе да су га поданици називали краљем, а српски двор и Дубровчани кнезом. Колико је наука могла да утврди, он је на свом положају био и 1242. године.<sup>45</sup>

Наследио га је, по свој прилици, брат Стефан, свакако уз сагласност краља Уроша I (1243–1276), кога ктитор манастира Мораче помиње с посебним поштовањем. Овде треба истаћи и то да је на дворовима српских краљева Милутина, Стефана Дечанског и Душана од свих Вуканових синова највише цењен и поштован управо Стефан Вукановић. Истраживачи су до сада утврдили да је велики кнез

<sup>38</sup> Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, 6, бр. 11; Мишић, *Хумска земља у средњем веку*, 110.

<sup>39</sup> Стојановић, *Старе српске повеље и писма* I/1, 4, 5.

<sup>40</sup> Исто, 5, 6. На крају повеље стоји потпис: **крѣсть княза Яндрѣи**. С једноставном титулом кнеза помиње га 1254. године син жупан Радослав у интитулацији која гласи: **жѣпанъ . Радославъ . синъ . княза Яндрѣа хълмскога** (исто, н. 25).

<sup>41</sup> Мишић, *Хумска земља у средњем веку*, 52, 53.

<sup>42</sup> М. Динић, *Хумско-требињска властела*, Београд 1967, 4–15; Мишић, *Хумска земља у средњем веку*, 59, 62–64, 67, 68, 73, 74, 87–92, 99, 118–120, 157, 186, 187.

<sup>43</sup> В. н. 35 и 36.

<sup>44</sup> С. Марјановић-Душанић, *Запис старца Симеона на „Вукановом јеванђељу“*, Старице, н. с., књ. 43–44 (1992–1993) 201–210. Пошто је велики жупан Стефан Немањић успео да се врати на престо (1205), Вукану је остала титула великог кнеза, с којом се последњи пут помиње 1209. године.

<sup>45</sup> *Историја Црне Горе* II/1, 12 (Ђирковић).



Вукан имао пет синова: Ђорђа, Младена (*Bladinus*), Стефана, Димитрија (Давида) и Растка (Теодосија). Младену се брзо изгубио сваки траг,<sup>46</sup> док се Растко, по свој прилици, рано замонашио и добио име Теодосије, па је с тим именом сахрањен у Студеници.<sup>47</sup> У малобројним и фрагментарним изворима нису забележене титуле Младена и Растка, што не значи да их нису имали. Другачије је када је реч о Димитрију, о коме постоје опширнија и потпунија обавештења, највише захваљујући томе што је унајмљивао мајсторе у Дубровнику да би саградили његову задужбину, манастир Давидовицу. У писаним и објављеним документима он се помиње с монашким именом, као „старац“ Давид, који се пре монашења звао „жупан Димитрије“ или, једноставно, „Димитрије Вуков“ (*Dimitrius de Volco*).<sup>48</sup> За разлику од Ђорђа и Стефана, српски краљ није поверио Димитрију неку област на управу, па му је због тога припала наследна титула жупана. Из тога не следи закључак да је он био деградиран или неспособан, већ се пре може рећи да није био заинтересован за учешће у политичком животу, на шта упућује и његово монашење, као и поштовање које је као монах стекао („старац“). На овом месту свакако треба истаћи да су познати потомци жупана Димитрија, син Вратислав и унуци Радослав и Вратко, такође носили наследну титулу жупана.<sup>49</sup> Жупан Вратко ангажовао се у војној служби и раду државне управе за време Стефана Душана, па му је српски цар доделио титулу кнеза, можда и великог кнеза, а уз њу, свакако, и област којом је господарио.<sup>50</sup>

Обављена анализа омогућује да се бар донекле осветли политичка делатност Стефана Вукановића. Њему је, без сумње, као и брату Димитрију, припадала наследна титула жупана, коју је свакако носио пре него што је именован за кнеза. На основу расположивих извора не може се прецизније утврдити када се то десило, изузев што се може рећи да је титулу кнеза стекао за време владавине краља Уроша I. С новом титулом истовремено је добио и посебну област којом је господарио. То је могла бити само Зета или Дукља и ниједна друга територија. Српски двор и српски краљ титулисали су Стефана званично као кнеза, о чему непосредна сведочанства пружају натписи на Лозама Немањића у Пећи и Дечанима.<sup>51</sup> Овом приликом треба свакако истаћи то да се у Лози Немањића, од пет Вуканових синова, нашло места само за „кнеза Стефана“. Та чињеница најречитије говори о томе какав је и колики углед уживао кнез Стефан међу Немањиним потомцима, а свакако и код савременика. Будући да је као кнез господарио Зетом или Дукљом, а можда и неким другим територијама, он је, према старој дукљанској традицији, од својих поданика титулисан као краљ. У конкретном случају титуле краља и кнеза се не искључују, већ се допуњују. Господарење релативно великом територијом

<sup>46</sup> Исто, 8.

<sup>47</sup> Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 45, 46.

<sup>48</sup> В. н. 6 и 8.

<sup>49</sup> Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, 67, бр. 49; Благојевић, *Државна управа у српским средњовековним земљама*, 46–52.

<sup>50</sup> В. н. 49.

<sup>51</sup> Уз Стефанов лик у Лози Немањића у Пећи стоји натпис: **СТЕФАН КНЕЗ**, а у Дечанима: **СТЕФАНЪ КНЕЗЪ**. В. и н. 4. За општа обавештења и преглед литературе в. *Лоза Немањића*, у: *Лексикон српског средњег века*, 371–373 (Д. Војводић). Напомињемо да на Лози Немањића у Грачаници нема титуле, већ стоји натпис: **СТЕФАНЪ ВУКОВ СИНЪ**, али су тамо по имену оца сигниране и друге личности, укључујући и бивше краљеве (Радослав, Владислав).

осигуравало је кнезу Стефану и знатне приходе, који су му омогућили да подигне велики храм и цео комплекс манастира Мораче. Уз све то, он је својој задужбини осигурао сталне и редовне годишње приходе. О томе се конкретно не зна ништа, јер нису сачуване манастирске повеље, али ниједна црква у средњем веку не би могла да обавља своју мисију без стабилних прихода, па то начело важи и за храм Успења пресвете Богородице у Морачи.

Сада се с разлогом може поставити питање о томе на чијој је земљи кнез Стефан подигао манастир и шта му је могао даровати. Ни о овоме нема непосредних обавештења, али се зато одговор може добити на посредан начин, узимањем у обзир постојеће праксе. Познато је да су српски краљеви могли подизати храмове широм своје државе, па и изван ње, али је зато српска властела могла да подиже цркве и манастире искључиво на својим баштинама. Да би се добило што поузданије објашњење, потребно је обратити пажњу на то где су принчеви из куће Немањића градили своја вечна пребивалишта, а по могућности и на села која су им даривали. Захваљујући обављеним истраживањима, на последње питање може се с лакоћом одговорити. Одавно се зна да је жупан Првослав, син великог жупана Тихомира и синовац великог жупана Стефана Немање, био ктитор манастира Ђурђевих ступова код Берана у Будимљанској жупи. Цео манастирски комплекс саграђен је на Првослављевој баштини, а свакако и на баштини његовог оца, великог жупана Тихомира, који је изгубио живот у борби за престо око 1166. године. Наведена чињеница упућује на закључак да су се у Будимљанској жупи налазили најстарији земљопоседи Немањиних родитеља и предака. Знатно касније краљ Милутин је уступио део Будимљанске жупе сину Стефану, после повратка из Цариграда, у којем је годинама боравио као заточеник.<sup>52</sup> Тај податак недвосмислено показује да је поменута жупа припадала прастарој баштини Немањића. Неколико села на тој територији припадало је великом жупану Тихомиру, а касније његовом сину Првославу, који је несметано могао да их потчини Ђурђевим ступовима приликом самог оснивања. Будући да није сачувана оснивачка повеља, не може се рећи колико је села даровано. Вероватно је реч о четири-пет сеоских насеља која су се налазила у близини манастира. Када су Ђурђеви ступови постали седиште Будимљанске епископије (1220), манастирско властелинство постало је знатно веће.

Процес који је грубо оцртан може се много јасније сагледати на примеру властелинства манастира Светих апостола код Бијелог Поља. Манастир је подигнут у исто време када су саграђени и Ђурђеви ступови. Ктитор Светих апостола био је добро познати хумски кнез Мирослав, рођени брат Стефана Немање. Овде се мора приметити да кнез Мирослав није саградио своје вечно пребивалиште у Хуму, којим је дуго господарио, већ у жупи Лим, у којој су се такође налазили баштински поседи најстаријих Немањића. Приликом изградње манастира кнез

<sup>52</sup> Архиепископ Данило II, *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 128. На том месту пише да краљ Милутин даде сину Стефану „неки мали део од државе жупе Будимљанске, где ће се издржавати“. Под државом се у конкретном случају подразумева територијално-управна јединица којом господари неки властелин или високи представник Српске цркве. У то доба знатан део жупе улазио је у састав властелинства Будимљанске епископије, па је краљ Милутин могао сину да уступи само део жупе који је био стара баштина Немањића. О „државама“: М. Благојевић, *Српско краљевство и „државе“ у делу Данила II*, у: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 139–155.

Мирослав је засновао и његово властелинство, потчинивши му следећа села и засеок: Прушку Вас, Липницу, Љешницу, Чеоче, Хомоље и Љетине, односно три села и три засеок (Липницу, Чеоче и Хомоље).<sup>53</sup> Настојећи да повећа приходе своје цркве, кнез Мирослав је поклатио и мост код села Љетине, па је манастир убирао „мостнину“ – дажбину за прелазак преко моста. Када је манастир Светих апостола постао седиште Хумске епископије, властелинство је осетно увећано, па је обухватило неколико десетина села и заселака.<sup>54</sup>

Десетак километара северније од Бијелог Поља, у Бистрици код Вољавца, саграђена је црква посвећена пресветој Богородици, а њен ктитор био је Стефан Немања, можда још као удеони кнез. Цркви је одмах даровао бар три села: Бистрицу „около цркве“ и „Невизраке обоје“, вероватно Горње и Доње. Црквеном властелинству припадала су још села Плано и Мојстир, али се поуздано не може утврдити ко их је даровао.<sup>55</sup> Могао је то учинити Стефан Немања, али и његов син Стефан, пошто краљ Владислав у својој „хрисовуљи“ помиње као ктитора и дародавца Стефана Немању, али и оца Стефана Првовенчаног као дародавца. У сваком случају, може се закључити да је црквено властелинство приликом оснивања било мало, то јест да је обухватало свакако три сеоска насеља, а највише пет њих. По величини, било је слично првобитном властелинству манастира Светог Петра код Берана, које је утемељио Немањин брат, хумски кнез Мирослав. На основу изложених чињеница може се закључити да је свих пет села властелинства цркве Пресвете Богородице у Бистрици пре изградње цркве улазило у састав личне баштине Стефана Немање, којом је он располагао по свом нахођењу. Ти су земљопоседи били само део прастаре баштине Немањића, смештене у долини реке Бистрице, десне притоке Лима. Око 25 километара северније од ушћа Бистрице, у месту Бродареву, а у жупи Љубовићи, саграђена је црква Давидовица.<sup>56</sup> Ктитор је био жупан Димитрије, у монаштву Давид, син великог кнеза Вукана и унук Стефана Немање, који је сопственим средствима платио мајсторе из Дубровника да му сазидају цркву. Храм је свакако подигнут на баштини жупана Димитрија, што опет показује да је прастара баштина Немањића обухватала и жупу Љубовићу. Није познато који су земљопоседи даровани цркви Давидовици, према устаљеном обичају, али се може рачунати с омањим властелинством од три или четири оближња сеоска насеља.

На крају излагања о баштинама Немањића у долини горњег и средњег тока Лима треба подсетити на то да је Немањин унук краљ Владислав још као принц подигао манастир Милешеву код Пријепоља, у жупи Црна стена. Манастир је, без сумње, већ приликом оснивања добио неке земљопоседе у близини, а када је Владислав постао краљ и пошто су у Милешеву унете мошти светог Саве, манастирско властелинство осетно је увећано и добро организовано, па је служило као пример приликом оснивања нових црквених и манастирских властелинстава

<sup>53</sup> Споменик СКА III, 8. Најстарије земљопоседе, свега неколико села, кнез Мирослав је поклатио манастиру Светог Петра у Бијелом Пољу одмах по оснивању манастирског властелинства. За међе тих села упозорава се у повељи на то да су старе, односно „како је од пређе било“, што се за друга насеља не истиче; в. М. Јанковић, *Епископије и митрополије Српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 108.

<sup>54</sup> Исто, 102–112. Ту је дат и преглед литературе.

<sup>55</sup> Споменик СКА III, 6, 7.

<sup>56</sup> В. н. 6 и 8.

у држави Немањића.<sup>57</sup> С обзиром на чињеницу да су најстарији Немањићи поди-  
зали задужбине на својим баштинама у жупама Будимља, Лим, Љубовића и Црна  
стена, може се са сигурношћу закључити да се у баштину Немањића рачунала и  
жупа Морача, у којој је кнез или „краљ“ Стефан Вукановић, по угледу на блиске  
рођаке, подигао своје вечно пребивалиште, храм Успења пресвете Богородице.

Miloš BLAGOJEVIĆ

## PRINCELY TITLES IN THE HOUSE OF NEMANJIĆ IN THE TWELFTH AND THIRTEENTH CENTURIES

### S u m m a r y

In the twelfth and thirteenth centuries princes of the house of Nemanjić, which ruled Ser-  
bia, bore various titles, such as *župan*, *knez*, *grand knez*, and even king (*rex*). The same goes for the  
*ktetor* of the Monastery of Morača, son of grand *knez* Vukan and grandson of grand *župan* Stefan  
Nemanja. In the known sources he is referred to both as *knez* and as king, and in literature as  
grand *knez* as well. The title of *župan* belonged to the sons of the ousted Serbian rulers: to *župan*  
Prvoslav, son of the overthrown grand *župan* Tihomir, and to Desa, son of the overthrown king  
Vladislav, as well as to the sons of grand *knezes*: *župan* Dimitrije, son of grand *knez* Vukan, and  
*župans* Radoslav and Bogdan, sons of grand *knez* Andrija. The study of these and other data has  
established that the title of *župan* was hereditary in the house of Nemanjić, as it had been in the  
clannish aristocracies.

Unlike the hereditary title of *župan*, that of *knez* was granted by the Serbian sovereign. He  
conferred it on his governors, often his close relatives, empowered to rule over part of his realm.  
There were at least two or three categories of *knezes*. The first were appointed by the king as his  
governors. The second were “power-sharing” *knezes* who shared power with the ruler, usually his  
brothers or sons. The third were few, and they enjoyed the powers and title of “grand *knez*” and  
ruled over the historic provinces or “lands” that had preserved elements of their one-time sover-  
eignty. Such was the case of the “Hum lands”, and “Duklja” or Zeta, which had become a kingdom  
in the second half of the eleventh century. With its integration into the state of the Nemanjić  
headed by a grand *župan* at the end of the twelfth century, Duklja lost the status of a kingdom  
and was ruled by “power-sharing” *knezes* of the house of Nemanjić. Their formal title was that of  
“*knez*” or “grand *knez*”, but their subjects commonly referred to them as kings (*rex*). Such was the  
case of the *ktetor* of Morača Stefan Vukanović, who was granted the title of *knez* and the right to  
rule over Duklja by the Serbian king, but was traditionally called “king” by his subjects.

The study of a number of data has established that the Nemanjić princes built large foun-  
dations, as a rule on their hereditary estates, intended as their funerary churches, and usually  
endowed them with several villages. The distribution analysis of such churches and their land  
possessions has shown that the oldest hereditary estates of the Nemanjić were situated in the up-  
per and middle Lim valley, as well as in the valley of the river Morača, including the *župa* of the  
same name with the Church of the Dormition of the Virgin founded by *knez* and “king” Stefan  
Vukanović.

---

<sup>57</sup> М. Благојевић, *Закон светог Симеона и светог Саве*, у: *Сава Немањић – свети  
Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 129–166. О манастиру Милешеви постоји обимна  
литература. За новије резултате и преглед литературе в. *Милешева у историји српског  
народа*, Београд 1987; *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998.

## ИСТОРИЈСКО-ПОЛИТИЧКИ КОНТЕКСТ СЦЕНЕ МИРОПОМАЗАЊА У ЂАКОНИКОНУ ЦРКВЕ УСПЕЊА БОГОРОДИЦЕ У МАНАСТИРУ МОРАЧИ

Предмет расправе је фреска у ђаконикону Мораче на којој је представљено миропомазње царева и пророка (1Цар 15–16). Идеолошке поруке сцене размотрене су у контексту оновремене политичке реалности. Закључено је да слика подвлачи идеју легитимитета власти, засновану на две традиционалне српске круне и нарочито актуелну у доба кнеза Стефана, ктитора Мораче.

У маузолеју кнеза Стефана, Вукановог сина – цркви посвећеној Успењу Богородице у манастиру Морачи – у простору ђаконикона сачуван је првобитни слој фресака насталих у време грађења цркве, почетком шездесетих година XIII столећа. Омален простор ђаконикона посвећеног светом Илији осликан је циклусом фресака које илуструју живот и подвиге тог светитеља. Реч је о једанаест сцена из живота старозаветног пророка и пустиножитеља које прекривају јужни, северни и западни зид тог простора. Сем сцене Рођења св. Илије, све остале књижевни узор имају у Старом завету, у Првој и Другој књизи о царевима. Нашу пажњу привукла је сцена у доњој зони северног зида, на којој је представљено миропомазње царева и пророка.

Поменута фреска илуструје речи из Старог завета, из Прве књиге о царевима (1Цар 19, 15–16), којима се Јахве обраћа Илији: „Тада му рече Господ: иди, врати се својим путем у пустињу Дамаштанску, и кад дођеш помажи Азаила за цара над Сиријом. А Јуја сина Нимсијина помажи за цара над Израиљем, а Јелисија сина Сафатова из Авел-Меоле помажи за пророка мјесто себе.“ У даљем тексту описује се како је Илија послушао Господа, пронашао Јелисеја где оре и увео га у звање пророка тако што „идући мимо њ баца на њ плашт свој“. Миропомазње Азаила и Јуја, међутим, дело је Јелисејево, о чему се приповеда у Другој књизи о царевима. Тачније, у глави 8 (13) Јелисеј у пустињи крај Дамаска предсказује Азаилу царство речима: „Показао ми је Господ да ћеш ти бити цар у Сирији“, док се у глави 9 (1–3) описује како је пророк Јелисеј дозвоа једног од пророчких синова и наредио му да се опаше, узме уљаницу и запути се до Јуја, сина Јосафата, сина Нимсијина, да га „изведе између браће и одведе у најтајнију клијет“. Тек ту пророк треба да узме уљаницу и излије је Јују на главу, с речима: „Помазах те за цара над Израиљем“. Како је наредио Јелисеј, тако се и збило (2Цар 9, 6).

Дакле, као што видимо, према тексту Старог завета, царско миропомазње и инвеститура првосвештеника нису догађаји који су се одиграли истовремено. Они се разликују у погледу самог карактера церемоније (миропомазње, према обичају, изводи првосвештеник изливањем катихуменског уља на главу богоиза-

браника, док се инвестира пророка у раној фази старозаветне традиције одвија симболичним обредом у којем се будућем првосвештенику дарује огртач – *pallium*, а, према тексту изворника, та два обреда чак није извео ни исти човек.

Сцена у морачком ђаконикону у још једној битној тачки одступа од литерарног предлошка. Наиме, у средини сцене, у пустињском пејзажу, пророк Илија помазује Азаила, иза којег стоји Јуј. Иза Илијиних леђа стоји пророк Јелесеј, испред архитектонске конструкције која као да указује на други простор. Додатак старозаветном опису јесте Христос у попрсју, насликан у врху композиције, који пружа две круне различитог облика и један свитак. Присуство Христово читавој сцени даје новозаветну садржину. Укупно узевши, такво иконографско решење старозаветне приче јединствен је пример, на првом месту стога што нигде није представљено заједничко Азаилово и Јујево миропомазање. С друге стране, у ерминијама се помиње само помазање Јелесејево за пророка и Илијиног наследника, иако се у Старом завету изричито говори о инвестицији плаштом, а не о помазању првосвештеника.

Описана сцена миропомазања из морачког ђаконикона побудила је одавно пажњу науке. У њој се тражио симболичан исказ, било да је схватана као део шире поруке, према којој читав циклус посвећен св. Илији има евхаристијски смисао, било да је тумачена у историјском контексту.<sup>1</sup> Пишући о морачким мајсторима, Светозар Радојчић примећује да они „из монументалне епике старозаветних догађаја прелазе на смишљену спекулацију о симболима евхаристије и на актуелне политичке идеје о владарима помазаницима божјим“.<sup>2</sup> Тумачење према којем је ту реч о илустрацији актуелних политичких догађаја најдетаљније је образложио Павле Мијовић.<sup>3</sup> Сматрајући ту старозаветну сцену до крајности историзованом, он уочава њене симболичне и алегоријске вредности. Према Мијовићевом мишљењу, две круне које Христос шаље царевима симболизују рашку и зетску круну, то јест двоструки легитимитет краљевске титуле у Срба. Ипак, аутор увиђа усамљеност таквог програма, јер тешко да је теза о легитимитету и посебности зетске круне могла бити подстицана у високоцентрализованом држави Немањиних наследника. За разлику од Мијовићевог схватања, Сретен Петковић, иако прихвата мишљење да сцена из Мораче одражава новоустановљени обичај владарског миропомазања на српском двору, преузет из Никеје, у монографији посвећеној манастиру Морачи у коначној оцени остаје резервисан, сматрајући „да се у закључивању ипак не би могло ићи тако далеко да се овој сцени припише историјско подсећање на двоструки легитимитет круне“.<sup>4</sup>

Ван сваке сумње је да је реч о алузивном сликарству и да широка скала асоцијација наводи истраживача да трага за актуелним паралелама, тим пре што се говори о владарском маузолеју, и то владара који се можда замонашио, према устаљеним традицијама куће Немањића и по угледу на св. Симеона, слику идеалног владара и узор наследницима на српском престолу. Замонашење као идеални завршетак земаљске владавине Вукановог сина нашло је одраз у програму морачког

<sup>1</sup> С. Петковић, *Морача*, Београд, 1986, 35, истиче да се модерна наука опредељује за симболична тумачења ове фреске јер је сцена „изгубила обележја одређеног догађаја“.

<sup>2</sup> С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 54.

<sup>3</sup> *Историја Црне Горе II*, Титоград 1970, 250–251 (П. Мијовић).

<sup>4</sup> Петковић, *нав. дело*, 34.



Сл. 1. Пророк Илија помазује Азаила и Јуја за царе  
Fig. 1 Prophet Elijah anointing Asahel and Jehu as kings

сликарства. Посвета ђаконикона светом Илији речито говори о томе. Тај пророк био је старозаветни узор монашког, пустињачког живота у посту, у тешко доступним испосничким пећинама, и као такав префигурација новозаветних подвижника и пустиножитеља.

Да бисмо покушали да предложимо и образложимо нека могућа тумачења ове сцене или, поштеније речено, да дамо неке предлоге за даље размишљање о њеним могућим тумачењима, чини се упутним да пођемо од основне симболике читавог циклуса. Историчар се у таквом покушају природно окреће ономе што боље разуме, а то су писани извори.

Прво, ваља размотрити политичке околности у време у којем је настало морачко сликарство. Као што је то у науци одавно познато, у доба краља Стефана Урош а дошло је до приметних процеса централизације државе, која је водила постепеном укидању самосталности појединих делова српске државне територије. То се у првом реду односи на некадашње „државе“ Немањине браће, односно њихових наследника. Анализа владарске титуле краља Уроша показала је да он „скраћује“ титулу, изостављајући из ње Захумље, Далмацију, Травунију и Диоклитију, који се јављају у титулама краља Стефана Првовенчаног, његовог оца.<sup>5</sup> Такође, из појединих области постепено ишчезавају споредни огранци династије, а на места владаревих службеника постављена је лојална властела. Готово истовремено нестају с историјске сцене потомци хумског кнеза Мирослава и Вуканови наследници у Зети.<sup>6</sup>

Што се тиче стања у Зети, оно је било нешто сложеније. Од Немањиног времена власт је у Зети припадала великом кнезу или кнезу који је у исто време носио и стару титулу дукљанског краља. Тако је било с принчевима из рода Немањиног – великим кнезом, односно краљем Вуканом, а могуће и с његовим синовима Ђорђем и Стефаном. Најмлађи Вуканов син Димитрије већ је носио само титулу жупана пре но што се и сам замонашио. Стефан Вукановић је једно време носио титулу жупана, о чему сведочи уговор закључен 1254. године између краља Уроша, с једне, и дубровачког кнеза, с друге стране. Као сведок, а сведоци су у то време бирани из редова највише властеле и најзнатнијих световних и црквених великодостојника, наводи се, поред архиепископа и кнеза Ђурђа, и жупан Стефан.<sup>7</sup> Знамо да га је наследио најмлађи брат Димитрије, који, међутим, није добио и област на управу.

Наведени подаци сведоче о томе да ове промене нису биле случајне. Оне су или резултат свесне политике централизације државне управе коју је спроводио краљ Урош или су део природних процеса који прате јачање државе и издвајање

<sup>5</sup> Повеља за Жичу: F. Miklosich, *Monumenta Serbica*, Viennae 1858, 13, бр. 18; превод повеље: Стефан Првовенчани, *Сабрани списи. Стара српска књижевност у 24 књиге* III, приредила Љ. Јухас-Георгиевска, Београд 1988, 111; повеља манастиру Свете Богородице на Мљету: F. Miklosich, *MS* 9, бр. 17; превод повеље: Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, 117.

<sup>6</sup> Сви мушки чланови владарског рода имали су право на наследну титулу жупана, а уколико су постали господари удеоних кнежевина, стицали су доживотну титулу кнеза. Уп. М. Благојевић, *Државна управа у српским средњовековним земљама*, Београд 1997, 39. Краљ Урош је укинуо удеоне кнежевине, самим тим и титулу кнеза, као и ону великог кнеза, али не и титулу жупана, пошто је он није могао ни доделити, јер је била наследна у једном роду.

<sup>7</sup> Љ. Стојановић, *Старе српске повеље и писма* I/1, Београд – Сремски Карловци 1929, 19.



приморских градова из некадашње целине Дукље. Градови се све више затварају у комуналне оквире, да би, привредно јачајући, почели да имају активну улогу у даљим политичким процесима. Диоклитија с Далмацијом из старе немањићке титуле уступа место општијем изразу „поморске земље“, али се из тог дела титуле слабије дају разазнати самосталне државне традиције некадашњег дукљанског краљевства – „краљевства од прва“.

Без обзира на те чињенице, традиције краљевства су у Дукљи постојале и после средине XIII века. О њима посредно сведочи портрет на којем је Стефан приказан с венцем са препендулијама на глави, обележен као краљ Стефан, без обзира на то када је исписана краљевска титула, па чак и без обзира на то да ли је Стефан одиста носио титулу краља, што се с много разлога може оспорити. Обред краљевског крунисања у западној традицији, а од времена Првовенчаног и Саве и у Србији (1221), као и у Византији у доба Теодора I Ласкариса (1208), био је обавезно праћен обредом миропомазанја. За прво краљевско крунисање у Рашкој, оно које је Сава извео над својим братом Стефаном, то поуздано знамо. Извори не помињу миропомазанје дукљанских краљева, али ми не видимо како се оно могло обављати без обреда миропомазанја. Стога верујемо да су традиције тог обреда такође сачуване.

Ако прихватимо претпоставку да је фреска миропомазанја у Ђаконикону цркве Успења Богородице алузивни израз одређеног политичког тренутка, ваљало би видети да ли у писаним сведочанствима има потпоре за такво тумачење. Централни лик фреске је, несумњиво, свети Илија, коме је посвећен читав циклус. Ко је у оновременим српским изворима упоређиван с тим старозаветним пророком?

Пишући о подвизима светог Симеона, његови синови Стефан и Сава, Стефан у *Житију светог Симеона*, а Сава у служби посвећеној том светитељу, упоређују оца са старозаветним пророком Илијом. Описујући Немањин знаменити сабор против јеретика, Стефан каже да је он, „као некада пророк Илија ... устао на бестидне јереје и ... изобличи безбоштво њихово“.<sup>8</sup> У *Похвали светитељу* Стефан га назива пророком и становником пустињским, што је алузија на светог Илију, али и на старозаветне пророке и пустињаке уопште. Сава пак, на самом почетку *Службе светом Симеону*, каже: „Преподобни оче, добру си нашао лествицу којом узиђе на висину, којом и стече Илија колесницу огњену“, јасно алудирајући на вазнесење светог Илије.<sup>9</sup>

У потоњој житијној традицији хагиографи најрадије упоређују светог Саву с Илијом, и то, видећемо, у врло занимљивом контексту. Наиме, оба Савина животописца, Теодосије и Доментијан, када говоре о чудима светог, упоређују српског светитеља с пророком Илијом, описујући познато Савино „чудо с ледом“ и поредећи га са „чудом са огњем“. Поређење је код Теодосија уведено усред приче чији је почетак опис обреда миропомазанја и другог крунисања Стефановог у Жичи, чина који је изазвао негодовање моћног суседа – угарског краља. „Гневан као рис“, краљ Андрија је оспорио Стефану право на краљевску титулу. Као одговор на угарске претње, Стефан упућује брата на преговоре на угарски двор. Савина молба Свевишњем – манифестација чуда у хагиографској причи – праћена је речи-

<sup>8</sup> *Житије Симеона Немање од Стефана Првовенчаног*, изд. В. Ђоровић, у: *Светосавски зборник 2*, Београд 1939, 30; превод текста: Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, 71.

<sup>9</sup> *Служба Светоме Симеону од Саве Немањића*, у: *Србљак I*, Београд 1970, 8 (9).

ма: „Послушај мене, Господе, послушај, као што си некада пророка твојега огњем, и сада мене грешнога, слугу својег, послушај градом небесним.“<sup>10</sup> Видевши чудо светога, угарски краљ је прихватио чин крунисања и миропомазана Стефановог и престао с непријатељствима према Србима. Сличан пример постоји и код Доментијана, другог Савиног биографа, који изриком помиње пророка Илију, угодника и пророка Божјег што га је Бог „послушао огњем“.<sup>11</sup>

Из наведених примера види се да су оба велика српска светитеља, Симеон и Сава, у одговарајућем контексту упоређена са светим Илијом, те да у алузивној представи у Морачи обојица могу фигурирати као замишљена, симболична веза између старозаветне приче и актуелности политичких прилика. Трагајући за одговором на питање о томе на кога алудира морачка фреска, морамо се вратити миропомазану, оном које се одиграло у Жичи.

Обред краљевског крунисања и миропомазана у Жичи био је део целовитог програма сакралног утемељења државе Немањина. Свечани чин био је један од елемената потребних да се уздигне династија и прослави нова крунидбена црква, за коју је већ био одређен реликвијарно-сакрални програм. Тај програм је укључивао похрањивање драгоцених светих реликвија из највећих светилишта православља и њихово излагање на видним местима, а заокружен је завршним чином – каснијим постављањем моштију домаћег светитеља. У том контексту ваља посматрати огроман идеолошко-пропагандни значај који је поменути обред имао. Чак и ако прихватимо то да је крунисање већ било обављено 1217, његова обнова (при чему извори не кажу да је Сава крунисао Стефана некаквим новим венцем) 1221. мора се довести у суштинску везу с новоустановљеним обредом миропомазана који у датом тренутку има одлучујући значај. И најповршнији увид у све крунидбене *ordines* јасно сведочи о повезаности два обреда.<sup>12</sup>

У време када је нови српски краљ миропомазан свест о старим српским традицијама дукљанске дедине Немањине била је жива. О томе речито сведочи Доментијанов исказ. Када описује свечани чин жичког крунисања у *Животу светога Саве*, Доментијан вели како је Сава молио папу да му пошаље благослов светих апостола и „благословену круну, да крунише свога брата на краљевство по првом отачаству краљевства њихова, у коме се и отац њихов роди по божаственом са-

<sup>10</sup> *Живот Светога Саве написао Доментијан* (погрешна атрибуција, уместо Теодосије), изд. Ђ. Даничић, Београд 1860, 154; превод текста: М. Башић, *Старе српске биографије*, Београд 1928, 202.

<sup>11</sup> *Живот Светога Симеона и Светога Саве од Доментијана*, изд. Ђ. Даничић, Београд 1865, 250; превод текста: Доментијан, *Животи Св. Саве и Св. Симеона*, прев. Л. Мирковић, Београд 1988, 140. Као што је речено, и Теодосије на више места говори о Сави као о „другом Илији“. Прво, приповедајући о другом путовању Савином у Свету земљу, када је Сава посетио многе светиње, па и храм Светог Илије на врху Синајске горе, Теодосије Хиландарац каже да је Сава „као други Илија Тесвићанин у Свету гору утекао“. Као други Илија Сава се помиње и у петој песми другог канона посвећеног чудима светог у Хиландарчевој *Служби светога Сави*. У житију истог светитеља, осим већ поменутог поређења с Илијом у причи о „чуду с ледом“, Теодосије помиње Илију у контексту поређења које се односи на могуће примедбе о нехришћанском држању Савином у случају убиства Добромира Стреза. Правдајући свог јунака, наш писац вели да Сава за то убиство није крив, а ако није тако, „то су онда криви и Илија и Јелисеј и пре њих Мојсије, јер у таквим делима не чине нам се ни они похвални“ (Теодосије, *нав. дело*, 159–160).

<sup>12</sup> E. Eichmann, *Die Kaiserkrönung im Abendland II*, Würzburg 1942, 238.

мотрењу у месту званом Диоклитија, које се зове велико краљевство од прва... И у богопогодном време сатворивши свету литургију, и после великог входа свете литургије, узвешти свету круну у великом светилишту, круниса благовернога брата свога, и помаза га Духом светим на краљевство<sup>13</sup>. Наведени опис више је него јасан, а чак и без њега знамо да је круна из Рима могла бити послата само на захтев Савин и Стефанов. Тај захтев је садржавао позивање на старе традиције дукљанског краљевства.<sup>14</sup> Миропомазање, као саставни и неопходни део тог чина краљевског крунисања, сасвим природно је обављено као део истог програма позивања на једном добијени легитимитет, а не, као што се без неког видљивог разлога у нашој науци мисли, по угледу на миропомазање Теодора Ласкариса из 1208. године. Не видимо ниједан разлог због којег би царско миропомазање из Никеје, уведено под утицајем латинских обичаја после освајања Цариграда 1204, за Србе у датом часу било важније као узор краљевском крунисању од сопствених традиција старог краљевства, поготово што је круна тражена од папе, који ју је раније био послао у Дукљу. Приликом тражења круне положај преговарача био је знатно олакшан чињеницом да је реч била само о обнови једном добијеног легитимитета. У средњовековном систему схватања легитимитета позивање на једном добијено, старо право имало је посебну вредност.

Још једно важно место на којем Доментијан опет пореди светог Саву с пророком Илијом показује да је у склопу изнетих мисли које читамо код Доментијана могуће назрети целовит идеолошко-социолошки програм што га је тај учени монах савршено добро разумео и с јасном намером изнео у оквиру замисли о увођењу Срба, савршеног народа и новог Израиља, у *historia sacra*. Реч је о уводном делу житија, оном који припада најави будуће светости и улоге Савине у историји отачаства. Пажљивом читаоцу Доментијановог текста чини се да је то најважнији део његове програмске поруке. Приповедајући о Савиној усрдној оданости хришћанству, Доментијан каже: „... подобећи се њему ... многи у отачаству његову заволеше Бога ... и до сада се непрестано јављају изабрани Богу, један другог наткриљујући; позвани од оца небеснога теку у царство небесно, напуњујући зборове светих, и он пред њима иде силом Христовом и духом Илијиним, и спреми Господу савршен народ... И такође устроји пут у Јерусалим и у Синај ... и ваистину овај свети Илија дође к нама ... а он сатвори у нама дела Божја, и отиде одакле беше дошао. Но ипак његовим молитвама ми чеда његова надамо се да ћемо се спасти.“<sup>15</sup>

Ако морачка фреска миропомазања, која, као што смо видели, у знатној мери одступа од текста Старог завета и на сасвим неуобичајен начин приказује двоструко миропомазање, уопште може да се доведе у везу с реалношћу времена у којем је настала, а ми мислимо да може, онда је то свакако пренесена илустрација оног истог програма сакралног и политичког утемељења легитимитета нове државе о којем читамо код Доментијана. Двема визуелно и хијерархијски различитим крунама (једна је затворена стема, а друга висока отворена круна), а затим смештањем три одвојена догађаја (миропомазања Азаила и потом Јуја за царева и инвеституре Јелисејеве за Илијиног наследника) у заједнички симболични оквир, фреска алудира на Доментијанову слику о савршеном народу, новом Израиљу који воде „са-

<sup>13</sup> Доментијан, 247; превод текста, 138.

<sup>14</sup> Дукљанско краљевство се у једном тренутку ставило под посебну папину заштиту (*honor regni*), чији је симболични знак застава. О томе в. *Историја српског народа* I, Београд 1980, 189 (С. Ђирковић).

<sup>15</sup> Доментијан, 247.

престоници“ – учесници духовне и световне власти. Легитимитет световне власти води порекло од две српске круне које уједињују традиције „краљевства од прва“ с краљевским традицијама заснованим на Савином жичком програму. Фреска чини целину са сложеним идеолошким порукама Жиче, а она је не само света шкриња у коју су похрањене реликвије источнохришћанског света и потом тело домаћег владара светитеља већ и позорница чина миропомоцања и крунисања којим нова држава стиче политички легитимитет.<sup>16</sup> У складу са средњовековним схватањима, тај легитимитет је тражен и добијен с позивањем на домаће краљевске традиције. Реч је, дакле, о конкретној политичкој ситуацији, у којој је најпрагматичнија политика била ослањање на већ постојеће наслеђе у циљу стварања нових целина. У тој политици је, сва је прилика, као лојалан члан династије Немањића учествовао и кнез Стефан. Стога није нимало случајно то што је управо он у потоњој немањићкој традицији радо биран као представник побочне породичне лозе. Таквог политичког програма српског краља био је свестан Доментијан, што се јасно види из његовог списка, а, чини се, и Стефан Вукановић, Немањин унук и ктитор манастира Мораче.

---

<sup>16</sup> У раду *Sacrae reliquiae Спасове цркве у Жичи*, у: *Манастир Жича. Зборник радова*, Краљево 2000, 17–31, Даница Поповић је детаљно образложила сакрално-политички програм светог Саве у Жичи и довела тај програм у везу с крунидбеном наменом Спасове цркве.

Smilja MARJANOVIĆ-DUŠANIĆ

THE HISTORICAL AND POLITICAL CONTEXT  
OF THE SCENE OF ANOINTING IN THE DIACONICON  
OF THE CHURCH OF THE DORMITION OF THE VIRGIN  
AT THE MONASTERY OF MORAČA

S u m m a r y

The *diaconicon* of the Church of the Dormition of the Virgin at Morača, with its fresco cycle dedicated to St Elijah, preserves the original layer of painting dating to the 1260s. Our attention has been drawn to a scene in the lower register of the north wall depicting the anointing of kings and prophets. The fresco illustrates Yahweh's words to the prophet Elijah from the Old Testament Book of the Kings (1 Kings 19:15–16). But it departs from its literary model in two essential points – in depicting the ceremony of royal anointment and the investiture of the high priest as two simultaneous events and in showing Christ bestowing two crowns and a scroll upon the elect.

The scene of anointing from Morača has been the object of scholarly interest for a long time. It has been searched for a symbolic statement and seen either as part of a broader message, according to which the entire cycle of St Elijah has a eucharistic meaning, or interpreted in a broader historical context. There is no doubt whatsoever that the painting is allusive and that a wide range of associations leads the scholar to search for pertinent parallels. And all the more so as the monastery was a royal mausoleum, and of a royal who assumed a monk's habit in keeping with the established tradition of the house of Nemanjić. The monastic programme, an ideal conclusion of the temporal rule of Vukan's son, found its way into the inspiration underlying the wall painting of Morača. Dedication to St Elijah of the secluded, almost intimate, space of the *diaconicon* provides a telling testimony. In our quest for possible interpretations of the symbolism of the scene we first turned to the written sources.

The Serbian hagiographic tradition knows of two heroes that are usually compared with St Elijah – Stefan Nemanja, founder of the dynasty, and his son Sava, first Serbian archbishop. A parallel between Sava's "miracle with ice" and Elijah's "miracle of fire" was introduced into the heart of a story related by the biographer Teodosije, the story that begins with the account of the anointing and crowning of Sava's brother, king Stefan, in the coronation church at Žiča (in 1221). Turning to the Roman pope for the crown for Stefan's first coronation, Sava and Stefan based their claim on the earlier tradition of the Duklja kingdom; that is, on the fact that the pope had granted a crown to Duklja. The anointing, an integral and requisite part of the ceremony of the king's second coronation, was performed quite naturally as an element of the same programme of referring to an already gained legitimacy rather than, as has been suggested for no obvious reason, on the model of Theodore Lascaris's anointment of 1208. At the moment the crown was requested the claimant's negotiating position was considerably strengthened by the fact that it was simply the renewal of an already gained legitimacy.

If there is a connection between the anointment scene from Morača and the realities marking the moment of its creation, and we believe there is, then it certainly is in its being an illustration of the very same programme of building the sacral and political foundations of the new state's legitimacy that we find in Sava's biographer Domentijan (Domentijan, 247). By depicting both crowns, visually and hierarchically different (one a closed stemma, the other, a tall open crown), and then placing three separate events (the anointing of Asahel and Jehu as kings and the investiture of Elisha as Elijah's successor) within a single symbolical frame, the fresco alludes to Domentijan's portrayal of a perfect people, a new Israel, led by the "throne-sharers" – partakers in religious and secular power. The secular authority derives its legitimacy from two Serbian crowns uniting the tradition of the Duklja kingdom with the royal traditions based on Sava's Žiča programme. It is in harmony with the complex ideological messages of Žiča, which is not only a holy shrine where the relics of Eastern Christendom and, later on, the body of a native holy ruler are deposited, but also the scene of the ceremony of anointment and coronation ensuring the new state its political legitimacy.

Within the medieval frame of reference, that legitimacy was claimed, and confirmed, by pointing to the domestic tradition of kingship. This is a question, then, of an actual political situation where in order to create new polities the most pragmatic policy was to rely on the legacy of the past. *Knez* Stefan, the *ktetor* of Morača, apparently upheld that policy as a loyal member of the Nemanjić dynasty. It is by no means a coincidence, then, that the subsequent Nemanjić tradition readily favoured him as the representative of a branch of the royal family.

## КТИТОР МОРАЧЕ И ЊЕГОВ КУЛТ

Аутор се бави личношћу Стефана, сина великог кнеза Вукана и ктитора манастира Мораче, једном од недовољно проучених личности српске историје, и покушава да утврди, на основу свих расположивих писаних и ликовних извора, Стефанов аутентични идентитет, као и начин рецепције његовог лика у познијим раздобљима. Нарочита пажња посвећена је идејној замисли и уметничком решењу Стефановог гроба у манастиру Морачи, који је столећима био средиште његовог култа.

Стефан, ктитор манастира Мораче, припада реду запостављених личности српске историје. То не треба да чуди – не само да је мало поузданих извора који о њему говоре већ је и реч о особи чији је идентитет у више наврата изнова стваран, што је био резултат политичких, религиозних и културних потреба дате средине и времена. Управо због тих разлога тумачење личности Стефана, сина Вукановог, за истраживаче је сложен посао, али и занимљив изазов. Наш је задатак да препознамо, колико то грађа допушта, изворни идентитет Стефанов, а затим да утврдимо како се уобличавала и мењала рецепција његовог лика у познијим раздобљима.

Сувремени писани подаци о ктитору Мораче веома су оскудни и практично се своде на добро познати натпис уклесан над порталом цркве Успења Богородичиног из 1251/1252. године. Ктитор Мораче ту се представља, у првом лицу, као Стефан, син великог кнеза Вукана и унук светог Симеона Немање, и обавештава да је његово дело – подизање и украшавање Богородичиног храма – завршено у време краља Уроша I: **снн с(в)ѣтѣи храмъ прѣс(в)ѣтѣк д(ѣ)вѣи в(о)городице сѣздах и украсих в име ѡспениа е азъ стефанъ с(ы)н велика кнеза вѣка вѣк с(в)ѣт(а)го сѣмесна немани. и сѣа вѣш(е) в д(ѣ)ни вл(а)гоч(ѣ)стиваго краа н(а)шего ѡрош(а) в лѣт(о) 5. 4. 3. инд(и)кта. ѿ. го.**<sup>1</sup> За живота Стефан се помиње, изгледа, још једанпут. На њега би се могао односити податак из повеље издате 23. августа 1254. године, којом краљ Урош I потврђује очеву повељу Дубровчанима, и то **прѣдъ архиепископом. и прѣдъ кнезом гюргемь. и прѣдъ жвпаном стефаном.**<sup>2</sup> У сваком случају, о Стефану, изданку споредног огранка лозе Немањића, једном од четворице синова великог кнеза Вукана, веома се мало зна. Стефан је, након брата Ђорђа, управљао Зетом у раздобљу које су истраживачи оквирно определили између четрдесетих и седамдесетих година XIII столећа. Чак ни Стефанова титула није поуздано утврђена, с обзиром на то да је изостављена у ктиторском натпису.

<sup>1</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи I*, Београд 1902, бр. 17.

<sup>2</sup> Исти, *Старе српске повеље и писма I/1*, Београд – Сремски Карловци 1929, 19.

У науци је, тако, дуго било отворено питање да ли је Стефан носио титулу великог кнеза, жупана или чак краља.<sup>3</sup> Новија истраживања на путу су да проблем разреши, јер пружају ваљане аргументе о томе да је Стефан имао кнежевску титулу.<sup>4</sup> Са становишта политичке реалности, чини се да је Стефанов положај неспоран. За владавине краља Уроша I престале су да постоје, као политички субјекти, посебне кнежевине којима су управљали чланови бочне гране Немањића, то јест традиција самосталног дукљанског краљевства ишчезла је у доба Вуканових синова.<sup>5</sup>

У околностима недостатка писаних извора драгоцену грађу за сагледавање Стефанове личности, његовог статуса и претензија пружају уметничка и материјална сведочанства. У том погледу нарочиту вредност има замисао његовог гроба као важног средства владарске репрезентације и материјалног фокуса култа. Црква у Морачи, унапред одређена за вечно покојиште Стефаново, у целини следи традицију немањићког задужбинарства. Већ њена величина и монументалност, камени украс и одлике живописа убедљиво говоре о високом рангу, али и богатству ктитора.<sup>6</sup> Стефанов гроб изведен је према моделима немањићке владарске сахране успостављеним у Студеници, а потом доследно понављаним у династичким маузолејима.<sup>7</sup>

Стефан је сахрањен у југозападном углу цркве, који је у задужбинама Немањића увек био простор фунерарне намене. У Морачи, нажалост, нису обављена археолошка испитивања, те стога постојање гробнице није потврђено. Ипак, не треба сумњати у то да је Стефаново тело било погребено на уобичајен начин, у подземну раку. Над њом је, као надземно споменичко обележје, подигнут монументални камени саркофаг. У немањићкој фунерарној пракси то је такође уобичајено решење, документовано примерима из Студенице, Милешеве, Сопоћана, Градца, Дечана. Морачки саркофаг, који до сада није публикован, у својој врсти веома је занимљив примерак.<sup>8</sup> То је, попут сличних обележја, монументално обликован споменик, дугачак 2,20, широк 0,80, а висок 1,20 m. Задњом страном прислоњен је уза зид. Састоји се од правоугаоног ковчега и масивног поклопца са закошеним странама. Исклесан је од белосивог мермера и на њему је једноставан пластични украс. Чине га релативно плитки профили који теку дуж чеоне и обе бочне стране ковчега. У целини посматран, саркофаг је добро очуван, ако се изузму мања оштећења на поклопцу, као и позније рестаураторске интервенције, о којима ће даље бити више речи. У једној битној појединости морачки споменик у свом времену и средини нема аналогија. За разлику од свих познатих немањићких саркофага,

<sup>3</sup> И. Руварац, *Вукан, најстарији син Стефана Немање и Вукановићи*, Годишњица Николе Чушића, књ. 10 (1888) 1–9; С. Ђирковић, *Нестајање дукљанске традиције*, у: *Историја Црне Горе II/2*, т. 1, Титоград 1970, 10–13; о титулама жупана и кнеза: М. Благојевић, *Државна управа у српским средњовековним земљама*, Београд 1997, 38–55; в. у овом зборнику: М. Благојевић, *Титуле принчева из куће Немањића у XII и XIII веку*.

<sup>4</sup> В. у овом зборнику: Д. Војводић, *Портрети Вукановића у манастиру Морачи*.

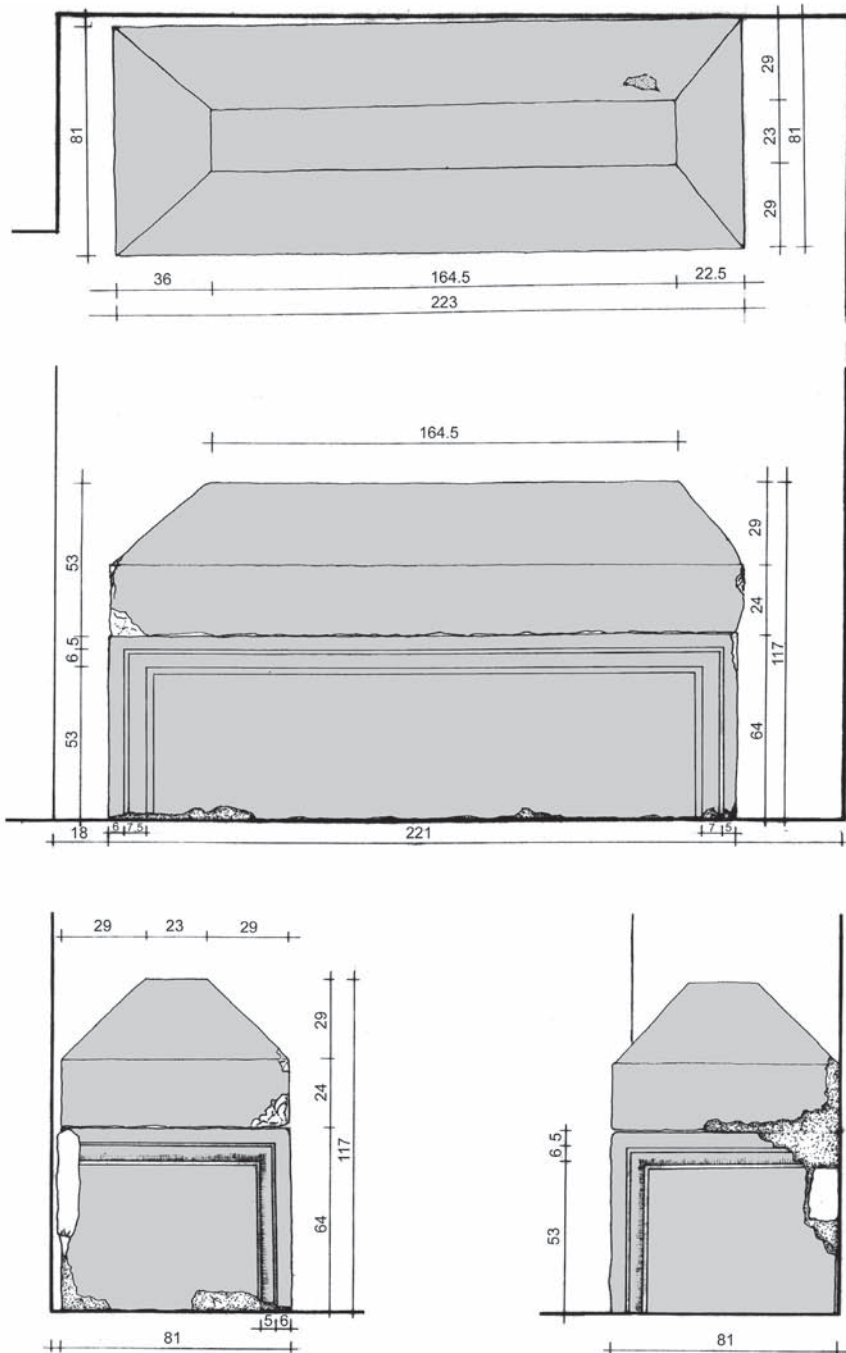
<sup>5</sup> Ђирковић, *нав. дело*, 13.

<sup>6</sup> Још увек најобухватнија студија о Морачи: С. Петковић, *Морача*, Београд 1986.

<sup>7</sup> О начелима немањићке владарске сахране: Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992.

<sup>8</sup> Техничко и фотографско снимање саркофага, као и конструкције подигнуте над њим, обавила сам у октобру 2002. године. Због пружене помоћи приликом снимања захвална сам колеги Краниславу Вранићу.





Сл. 1. Саркофаг кнеза Стефана, изглед горње, чеоне и бочних страна, садашње стање

Fig. 1 *Knez Stefan's sarcophagus, lid, front and sides, present state of preservation*

чији су ковчези конструисани од засебних плоча, наш примерак је монолит, издубљен у једном каменом блоку.<sup>9</sup> Истраживачи сепулкралне уметности добро знају да није реч о техничком, већ о много сложенијем питању. Монолитни саркофази у које се полагало тело покојника својствени су античком свету. У средњем веку, када хришћански обред сахране налаже полагање тела у земљу, они губе сврху и бивају замењени композитним конструкцијама, чија је функција искључиво споменичка.<sup>10</sup> Морачки споменик могао би бити дело мајстора из Поморја – области у којој се сачувао не само континуитет античке традиције већ и њени сепулкрални споменици. С друге стране, по укупном изгледу, али и појединостима, каква је, рецимо, профилација, он у потпуности припада српској фунерарној пластици средњег века. Највише личи на владарске саркофаге у Милешеву, који су му најближи и по времену настанка.<sup>11</sup>

Попут немањићких фунерарних целина, тако је и она у Морачи обухватала ктиторско-надгробни портрет који је насликан над саркофагом. Данашња композиција резултат је обнове из 1574. године, а ликови нових донатора, игумана Томе и кнеза Вукића Вучетића, представљени су у поворци, иза пресликаног портрета првог ктитора.<sup>12</sup> Нова слика сигурно не понавља верно и у свим појединостима првобитни портрет из XIII столећа. Не треба, међутим, сумњати у то да је пренета његова суштина – представа Стефана, молитвено испружене руке и с моделом храма, кога Богородица приводи Христу на престолу. Такав тип композиције, типичан за XIII век, који наглашава есхатолошки смисао задужбинарства, био је пре Мораче већ остварен у сликаним ансамблима Студенице и Милешеве. Он је ту био део ширег програма, изразито сотириолошког карактера, а саопштеног посредством слика с темом страдања и васкрсења.<sup>13</sup> Данас не можемо поуздано знати каква је, у том смислу, била садржина фресака у западном травеју Мораче. Уобичајене представе с фунерарним асоцијацијама, какве су Васкрсење Лазарево и Силазак у ад, које се у немањићким задужбинама XIII века по правилу налазе на јужној страни, изнад ктиторске композиције, сликари XVI века приказали су у другој и трећој зони наспрамног, северног зида.<sup>14</sup> Такав положај није морао да поништи њихов есхатолошки смисао, нарочито ако се дозволи могућност да је нека сахрана обављена и на северној страни западног травеја, као што је то било уобичајено у немањићким задужбинама. Разуме се да се та претпоставка може проверити само археолошким ископавањима. Када је пак реч о живописаном програму изнад саркофага и ктиторско-надгробног портрета, тачно је уочено да он обухвата представе које

<sup>9</sup> Исто, 178–179; један од ретких изузетака је и мермерни монолит из Ариља, затечен уз јужну фасаду цркве, чији облик и функција заслужују даље испитивање, в. М. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, архитектура и просторни склоп манастира*, Београд 2002, 266, сл. 291, 292.

<sup>10</sup> I. Herklotz, „Sepulcra“ e „Monumenta“ del Medioevo. *Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Roma 1985, 35–39.

<sup>11</sup> О. Кандић, *Гробна обележја у цркви манастира Милешеве*, Саопштења 22/23 (1990–1991) 103–111; О. Кандић, Д. Минић, Е. Пејовић, *Манастир Милешева. Истраживање и обнова*, Београд–Пријеполје 1995, 10–12.

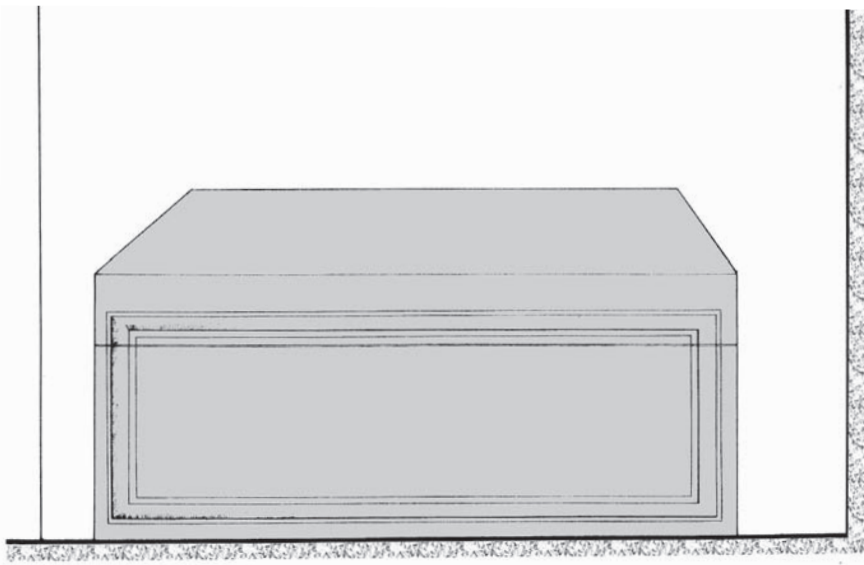
<sup>12</sup> Петковић, *нав. дело*, 42, 45, цртеж на стр. 243 (где је саркофаг, погрешно, представљен уз северни зид).

<sup>13</sup> Поповић, *нав. дело*, 34–41, 51–53, 181–185 (са старијом литературом).

<sup>14</sup> Петковић, *нав. дело*, цртеж на стр. 243.

садрже наглашену васкрсну симболику.<sup>15</sup> У другој зони насликани су медаљони с попрсјима тројице јеврејских младића, у трећој Исцељење ослабљеног, а у четвртој Неверовање Томино.<sup>16</sup> Према томе, изнад ктиторског гроба у Морачи илустровани су догађаји који се, одреда, помињу у службама током недеље после Ускрса.<sup>17</sup> Ипак, мало је вероватно да су се у XVI веку творци овог програма ослањали на првобитно сликарство, будући да слично решење не садржи ниједан немањићи маузолеј XIII столећа.

Укупна замисао морачког ктиторског гроба осветљава важан аспект Стефанове личности, односно његовог статуса. Иако није био наследник престола нити исказивао самодржавне претензије, он је себи припремио покојиште по свему налик владарском. Сматрамо да репрезентативни гроб у овом случају не треба тумачити као прокламацију владалачких амбиција, већ као израз Стефановог угледа и богатства, а понајвише као начин истицања сродства са светородном лозом Немањића. Како су то показала новија истраживања, кључни подаци за утврђивање Стефановог статуса могу се наћи на западном зиду наоса морачке цркве. Ту се, над зоном стојећих фигура, налази појас с попрсјима мученика у медаљонима. Они су повезани монограмима који, разрешени, гласе: **кнез ст(е)ф(а)но(с)**.<sup>18</sup> У сликарству Мораче тај појас с медаљонима један је од неспорних примера угледања



Сл. 2. Саркофаг кнеза Стефана, претпостављени првобитни изглед

Fig. 2 *Knez Stefan's sarcophagus, presumed original appearance*

<sup>15</sup> Исто, 44; Војводић, *нав. дело*.

<sup>16</sup> Петковић, *нав. дело*, цртеж на стр. 243.

<sup>17</sup> Л. Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника Православне источне цркве*, Београд 1961, 213–222.

<sup>18</sup> Петковић, *нав. дело*, 46.

на старије предлошке, тако да се и поменути монограм може сматрати уверљивим сведочанством о стварној владалачкој титули Стефана Вукановића.<sup>19</sup>

У сликаном програму Мораче постоје још неке композиције које би могле бити израз религиозних схватања и ставова ктитора. О њима се, међутим, може говорити само у равни претпоставки и с много опреза. За наше питање од највеће је важности Стефанов монашки портрет, насликан 1557/1558. године на северном зиду припрате. Реч је, заправо, о породичној поворци ктитора коју Богородица приводи Христу на престолу, приказаном на источном зиду.<sup>20</sup> Стефан је ту насликан с дугом седом брадом, у великосхимничкој одећи. На глави му је кукул с представом крста на степеничастом постољу и речима *іс хс ни ка*. У руци држи модел храма, а обележен је као *краль стефанъ приѣмши іночѣски чинъ*. За Стефаном ступа његова жена, такође у монашкој одећи, а натписом означена као *госп(ож)да краља стефана*. Последњи учесник поворке, идентификован као *владисавъ*, приказан је као млад човек, дуге косе и кратке браде, без инсигнија на глави и у богато украшеној одећи, карактеристичној за високо племство.<sup>21</sup> Без обзира на појединости слике и натписа, које су, очигледно, творевина XVI века, поставља се кључно питање: да ли је сликар из XVI столећа поновио првобитну композицију? Ако јесте, то би значило да се Стефан замонашио негде у време између осликавања наоса и припрате. Постоји више разлога због којих такву претпоставку треба узети озбиљно. Најпре, са становишта сликаног програма, замисао првобитне морачке припрате – с породичном сликом владара ктитора, представама Лозе Јесејеве, Страшног суда и васељенских сабора – без сумње је ослоњена на знатно старија решења. Непосредну аналогију она има у временски блиском сопоћанском нартексу.<sup>22</sup> За наш проблем важно је и наглашено присуство представа знаменитих аскета и монаха пустиножитеља у простору морачке припрате, што би такође могао бити одјек старијег програма. Тако су у првој зони, на северном зиду, иза иначког портрета Стефановог, насликани св. Јевтимије Велики, св. Антоније Велики, као и св. Јован Лествичник – погрешно означен као Јован Милостиви. На западном зиду идеју аскезе заступају Марија Египатска и Зосим, Варлаам и Јоасаф, а на јужном зиду, између осталих, знаменити пустиножитељи какви су били св. Марко Трачки, св. Онуфрије и св. Павле Трачки.<sup>23</sup> Такав одабир светитеља у првој зони представљао би прави оквир за монашки лик Стефанов. Претпоставку да је морачки ктитор примио монашки чин могле би да подупру и друге околности. Тако је међу Вукановим синовима очевидна склоност ка монашењу. Такво опредељење, од четворице браће, потврђују примери Димитрија Давида, ктитора Давидовице на Лиму,<sup>24</sup> и Растка Теодосија, сахрањеног у припрати Студенице.<sup>25</sup> Најзад, сама идеја о владару монаху карактеристична је управо за XIII век, када је била важан чинилац култне праксе, али

<sup>19</sup> Војводић, *нав. дело*.

<sup>20</sup> Петковић, *нав. дело*, 43, сл. 16, цртеж на стр. 253.

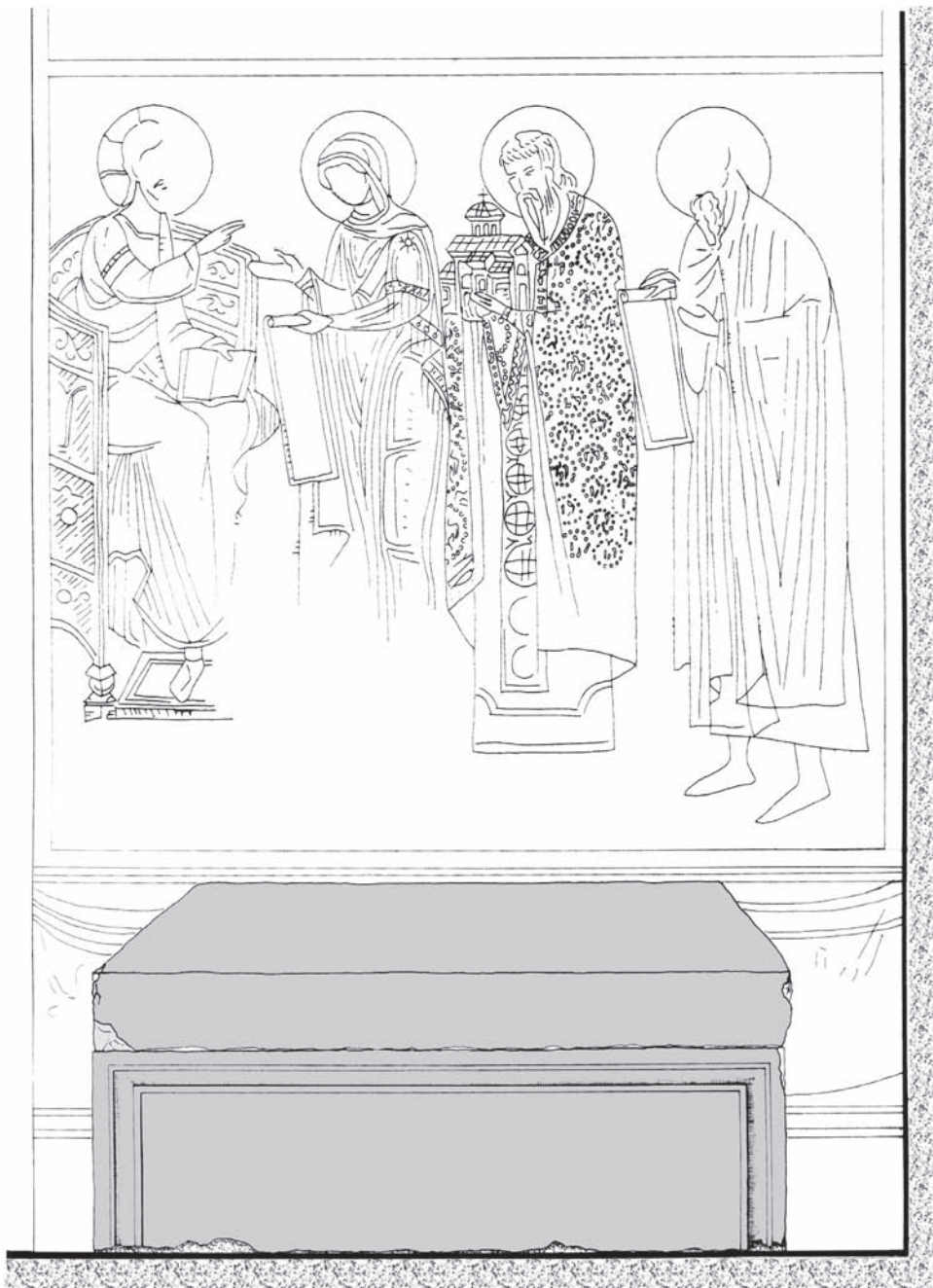
<sup>21</sup> За опис и тумачење ове композиције в. Војводић, *нав. дело*.

<sup>22</sup> В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 75–80; Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 24–28.

<sup>23</sup> Петковић, *нав. дело*, цртежи на стр. 248–252; о односу сликарства морачке припрате из XVI века према првобитном прототипу в. у овом зборнику: В. Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*.

<sup>24</sup> Г. Чремошник, *Канцеларијски и нотариски списи 1278–1301*, Београд 1932, 65–66, 76.

<sup>25</sup> Поповић, *нав. дело*, 45–46.



Сл. 3. Саркофаг кнеза Стефана с ктиторско-надгробном композицијом из 1574. године

Fig. 3 Knez Stefan's sarcophagus and the ktitor's sepulchral composition painted in 1574

и владарске идеологије Немањића.<sup>26</sup> У XVI столећу тај концепт тешко да је могао имати било какву актуелност и сврховитост.

Заокупљеност монашким и аскетским идеалима као да откривају још неке композиције првобитног живописа Мораче. Имамо у виду знаменити циклус Светог Илије приказан у ђаконикону. Истраживачи су већ уочили да су ту нарочито наглашени они догађаји који величају Илијине подвиге у пустињи. Међу њима је представи св. Илије на Хорату дато врло истакнуто место, наспрам улаза у ђаконикон. Смисао циклуса и појединих његових призора у науци је био предмет различитих тумачења, а вероватно ће то и даље бити.<sup>27</sup> Сматрамо да је тај проблем најбоље сагледао Сретен Петковић. Он је изнео гледиште да је у Морачи св. Илија представљен као старозаветни узор монашког и пустињачког начина живота, указујући, у том контексту, на постојање анахоретских пећина испосница у литицама изнад манастира. Та садржина сликарства Мораче, до сада потпуно запостављена, изузетно је важна и захтева да јој се посвети посебан рад. Разуме се, претпоставка о активnoj улози ктитора у осмишљавању овог монашког програма, чији су творци вероватно били учени духовници из непосредне Стефанове околине, не може се потврдити, али ни унапред одбацити.

Подаци о кнезу Стефану из наредних столећа такође су изузетно оскудни. То није необично, будући да су потомци ове гране Немањића с временом нестали с историјске позорнице. У манастиру Морачи братство је свакако, путем прописаних обреда, неговало побожну успомену на ктитора и одржавало његов гроб. Из средњовековне епохе сачували су се ипак врло важни помени Стефана, и то у сликаним Лозама Немањића. У грачаничкој уз његов лик стоји натпис: **СТЕФАНЪ ВЛ(Ъ)КОВ(Ъ) С(И)НЪ**, а у пећкој и дечанској означен је као **СТЕФАНЪ КНЕЗ** (односно **СТЪФАНЪ КНЪЗЪ**).<sup>28</sup> Ово су веома речита сведочанства не само о рецепцији те личности већ и о званичном ставу према њој. Стефан је био једини међу Вукановим синовима који је добио место у породичном стаблу Немањића, упркос томе што није био најстарији. То јасно говори о његовом угледу, а изнад свега, како нам се чини, о његовој осведоченој лојалности владарском дому.

На измаку средњег века сећање на Стефана почело је да бледи и постаје магловито. Карактеристично је, рецимо, да се у родослову српске господе који је Константин Филозоф унео у *Житије деспота Стефана Лазаревића* од Вуканових синова помиње само Димитрије Давид.<sup>29</sup> У делима тог жанра која су састављана у потоњим временима уочава се велика конфузија управо када је реч о генеалогiji Вуканове породичне гране.<sup>30</sup> Ипак, родослови и летописи сачували су неколико сведочанстава и о Стефану, сину Вукановом. Нека од њих сасвим су

<sup>26</sup> С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1996, 274–286; иста, *Хиландар, Студеница и Симеон Немања: о монашењу владара у држави Немањића*, у: *Трећа казивања о Светој Гори*, Београд 2000, 60–73; Д. Поповић, *Култ краља Драгутина – монаха Теоктиста*, Зборник радова Византолошког института 38 (1999–2000) 309–326.

<sup>27</sup> Петковић, *нав. дело*, 24–33 (где су изложена и старија мишљења).

<sup>28</sup> С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 38, 49, 58, сл. 29, 33, 34, VII.

<sup>29</sup> В. Јагић, *Константин Философ и његов Живот Стефана Лазаревића деспота српскога*, Гласник СУД, књ. 42 (1875) 257.

<sup>30</sup> Руварац, *нав. дело*.

кратка, с основним подацима: **Вьлкь роди сына -в-, Дмитра и Стефана. Съзидаше Стефанъ цркъвь оу Морачи, храмѣ оуспенїа прѣсветыѣ богородице.**<sup>31</sup> Опширнији је Бранковићев летопис, у којем стоји: „Нис Vlkan magnus knez, genuit filium Stephanum, magnum knezium, aedificavat multas elegantes Ecclesias in honorem assumtae in moracsa in sylva, dicta Budimnye ubi quiescit illius corpus integrum.“<sup>32</sup> Посебно занимљиво сведочење, а и најподробније, налази се у Загребачком родослову. Његов састављач каже: **сьи же велики кнезь Вьлкь роди Стефана великога кнеза самодржавнаго вьсехъ срьвскїихъ земль и поморскїихъ и хльмскїихъ. Стефанъ же вьистъ всакими добродетелми оукрашенъ благонави и кротькихъ пособе родоу хрїстїанскомоу създавъ многокрасноую цркъвь всакими православними знаменьми оукрашеноую вь име оуспенїа прѣсветие богородице оу Морачи вь лоуци глаголемие Берисимли вь оупокоеиїе моцемь его, и тоу почиваетъ невредимь и до нинѣ моцїи светїе.**<sup>33</sup>

Родослови пружају веома важне податке за нашу тему, без обзира на њихову веродостојност, о чему је наука одавно изрекла свој суд. У тим саставима, аутентичним сведочанствима о једном времену и његовом виђењу српске историје, забележена је важна етапа у развоју лика кнеза Стефана. За творце и читаоце родослова, Стефан је био бочни изданак Немањића и носио је, попут свог оца, титулу великог кнеза – која је на једном месту проширена формулом преузетом из ране титулатуре Немањића. Као његова најкрупнија заслуга помиње се изградња цркве у Морачи. Ипак, највећи значај има тврђење, први пут у њима исказано, да су Стефанове мошти свете и да имају облик целокупног тела. Другим речима, то је најранија потврда о започетом процесу стварања његовог култа.

Нова и кључна етапа у сагледавању Стефановог лика збила се у седмој деценији XVI века. Тада је, између 1565. и 1570, обновљен морачки храм, који је пострадао и запустео негде почетком XVI века.<sup>34</sup> Дух полета који је захватио Српску цркву након обнове Пећке патријаршије снажно се осетио и у Морачи. Једна од главних идејних окосница у процесу оживљавања манастира била је управо личност његовог првог ктитора. У то доба морао је бити обновљен девастирани мермерни саркофаг. Из неких разлога он је тада окренут наопако, што се види по профилацији ковчега која се нашла на нелогичном месту, уз горњу, уместо уз доњу ивицу. Треба такође додати да је његов коначни, садашњи изглед, по свему судећи, резултат рестаурација из 1935. године.<sup>35</sup> Можемо претпоставити да су тада попуњена оштећења на бочним странама и обновљен део пода испред саркофага. У сваком

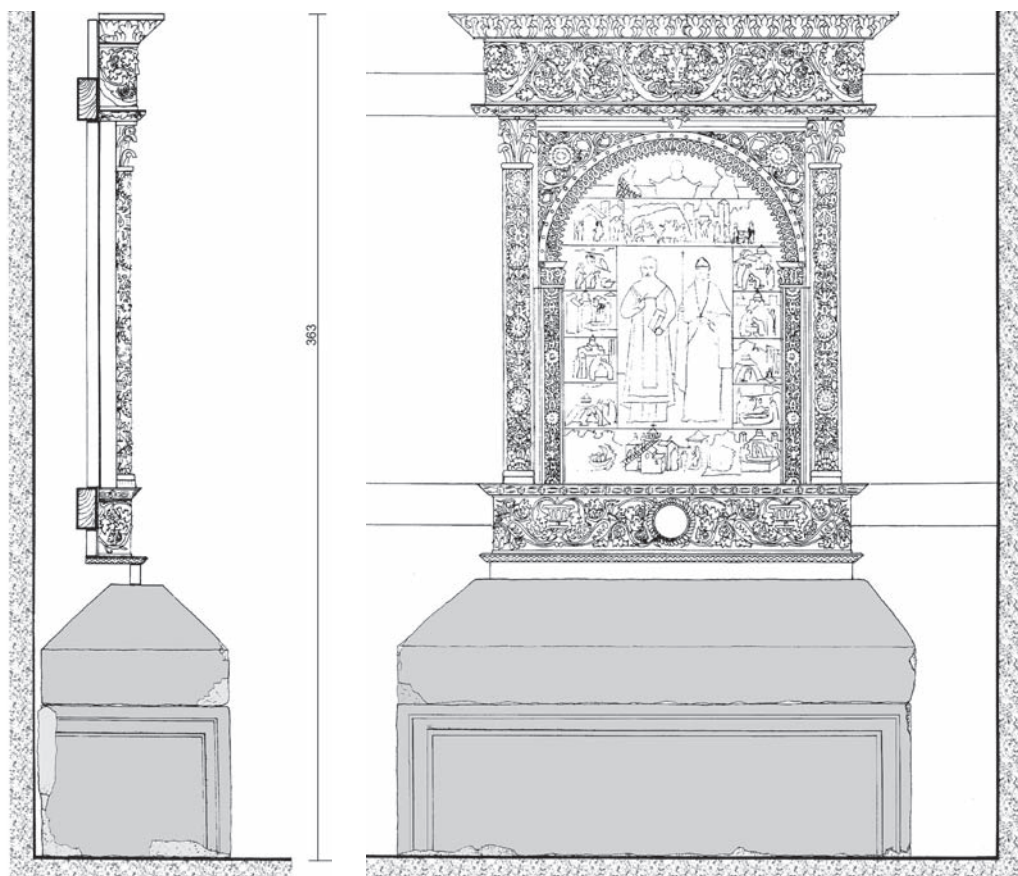
<sup>31</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Београд – Ср. Карловци 1927, 213.

<sup>32</sup> *Исто*, 286–287.

<sup>33</sup> *Исто*, X.

<sup>34</sup> Према забележеним предањима, Морача је спаљена 1505. године, а следећих седамдесет година била је пуста, в. Митрофан Бан, *Манастир Морача*, Духовна стража, год. II, 10 (1909) 299; Петковић, *нав. дело*, 42; о обнови Мораче и реконструкцији изворних облика њене архитектуре: М. Чанак-Медић, *Првобитни спољни изглед цркве Успења Богородице у Морачи*, Саопштења 20–21 (1988–1989) 19–32; в. у овом зборнику: иста, *Архитектура цркве манастира Мораче и њена првобитна спољашњост*.

<sup>35</sup> Радови су обављени под митрополитом Гаврилом Дожићем, в. С. Добричанин, *Манастир Морача*. „Света Лавра Немањића“, Гласник Српске православне патријаршије, год. XIX, 27 (1938) 693.



Сл. 4. Ктиторски гроб након обнове у XVII веку

Fig. 4 *Ktitor's tomb* after 17th-century renovation

случају, техничке појединости сигурно нису биле у средишту пажње обновитеља Мораче. Њихов циљ био је да изнова успоставе култно и меморијално место највишег ранга, а то је гроб ктитора.

О значају који је Стефанова личност имала у обновљеном манастиру још непосредније говори програм сликарства из 1574. године, а нарочито поједини елементи ктиторског портрета у наосу, тада проширеног ликовима савремених патрона, игумана Томе и кнеза Вукића Вучетића.<sup>36</sup> Без упуштања у проблем иконографије, задржаћемо се на оном што је битно за нашу тему. Морачком братству XVI столећа сигурно је било врло важно да, наглашавајући Стефанове ктиторске заслуге, истакне околност да манастир има тако угледног оснивача и покровитеља. Стога је он приказан с детаљно насликаним моделом храма у руци, чиме је успостављена занимљива пракса која ће добити пун замах у наредном столећу.<sup>37</sup> Без сумње највећа новина јесте Стефанова титула. Он је ту први пут у натпису

<sup>36</sup> Петковић, *нав. дело*, 42, сл. 15.

<sup>37</sup> А. Стојаковић, *Ктиторски модели Мораче*, *Старинар* 15–16 (1964–1965) 95–108.



ословљен као **краль стефань**. Речити су и натписи на свицима који осветљавају однос савремених ктитора, обновитеља Мораче, према уваженом претходнику.<sup>38</sup> Они су веома промишљено градирани. У молитви коју држи Богородица, посредујући пред Христом за Стефана, подвлаче се јеванђеоски узор даривања позивањем на параболу о удовичиној лепти: **ѿ все бл(а)ги г(оспод)и примї приношенїе раба своего ѡако же примиѡ еси и вадови две цети**. Моленије игумана Томе надовезује се на претходно, уз позивање на пример првог ктитора: **ѿ пречиста мати в(о)жина ѿ мнѡ се помолї х(рист)оу бл(а)д(и)ци да при(ми)ть малое потроужденїе ѡако же и првѡе**. Молитва последњег члана поворке, кнеза Вукића Вучетића, на неки начин сажима обе претходне и заокружује читаву замисао: **ѿ м(а)ти в(о)жина и ѿ мнѡ грешнем споменї х(рист)оу бл(а)д(и)це да при(ми)ть ѿ наше малое потружденїе ѡако же приѡель еси вадови две це(ти)**. Њену суштину могли бисмо одредити као настојање нових задужбинара да делотворност својих молитава утемеље на ауторитету првог ктитора.

Из осме деценије XVI века потиче и поменути монашки портрет Стефанов, насликан на северном зиду припрате. Стефан је приказан у пратњи супружнице и, вероватно, сина Владис(л)ава.<sup>39</sup> Како смо већ истакли, чини се да композиција, у главним цртама, понавља старију слику. Творцима програма из XVI века она је представљала још један од начина прослављања успомене на морачког ктитора. По томе, међутим, што им је Стефаново монашко име, као и име његове супруге, било непознато види се колико су мало знали о његовој породици. Треба претпоставити да су појединости о породици и евентуалним наследницима кнеза Стефана с временом потонуле у заборав. На то би, са своје стране, указивали родослови и летописи, у којима, за разлику од породичне гране Димитрија Давида, нема никаквих помена о потомцима кнеза Стефана.

Врхунске облике штовања Стефан стиче у наредном, XVII столећу. Да би се они разумели, морају се посматрати у широким политичким и верским оквирима епохе, од прилика у Српској цркви до положаја манастира Мораче и стремљења његовог братства. Историја Мораче у XVII веку доста је добро позната. Као угледан и моћан, а уједно скровит манастир, она је од самог почетка столећа била средиште окупљања важних представника цркве и народа и место већања, а више морачких калуђера стекло је високе положаје у Српској цркви.<sup>40</sup> Неке од најважнијих иницијатива предузетих у манастиру непосредно се тичу наше теме, то јест идентитета морачког ктитора у том раздобљу. О њему сведочи више писаних и ликовних извора, које ћемо размотрити по хронолошком реду.

У цркви Светог Николе, насталој преградњом некадашње куле, а осликаној 1639. године, Стефан Вукановић поново је приказан у својству ктитора. Он приноси модел храма, док га св. Никола приводи Богородици са Христом на престолу.<sup>41</sup> Опширан натпис уз Стефанов лик сведочи о томе да је XVII век баштинио од претходног столећа идеју о његовој краљевској титули и проширио је и другим еле-

<sup>38</sup> Проф. др Браниславу Тодићу захвална сам што ми је дао на увид преписе ових натписа.

<sup>39</sup> Петковић, *нав. дело*, 43, сл. 16; подробна анализа композиције: Војводић, *нав. дело*.

<sup>40</sup> Петковић, *нав. дело*, 51–56 (с изворима и старијом литературом); Р. Самарџић, *Српска православна црква у XVI и XVII веку, у: Историја српског народа III/2*, Београд 1993, 67–93.

<sup>41</sup> Петковић, *нав. дело*, 82, сл. 41; Војводић, *нав. дело*.

ментима. Натпис гласи: **въ х(рист)а б(ог)а вл(а)говѣрны краль и г(оспо)динь. стефанъ с(и)нь великаго кнеза влъкана. вьнѣкъ с(вѣ)тааго сѹмешна неманк хтиторъ с(вѣ)таго мѣста сего.** Само три године доцније, 1642, у параклису Светог Стефана учињен је кључни искорак. Ту је, на северном зиду, насликана чак четврта по реду ктиторска композиција у Морачи у фреско-техници, што је само по себи изузетно. Стефана, приказаног у владарском орнату и с моделом храма, св. Стефан Првомученик препоручује Богородици са Христом на престолу.<sup>42</sup> У натпису је Стефан први пут титулисан као **св(ѣ)ты кр(а)лъ стефан(ъ) с(и)нь великаго кнеза вл(ъ)кана.**

Тако обзнањена идеја о светом краљу дозвољава нам, коначно, да у ужем смислу речи говоримо о култу кнеза Стефана. Он је, свакако, настао у Морачи као плод побожног сећања, али и промишљене иницијативе њеног братства. Са становишта категоризације, чини нам се да би тај култ требало сврстати у локалне, а не прекинуте, како је то учинио заслужни истраживач Леонтије Павловић. Стефанов култ носио би карактеристике локалног не само на основу своје територијалне ограничености већ и стога што никада није садржавао све елементе светитељског штовања здружене у једну целину.<sup>43</sup> Тако Стефану никада нису написани житије и служба, али су сликане иконе с његовим ликом. Чини се, ипак, да се његово штовање најубедљивије исказало кроз ктиторски гроб у кнежевој задужбини.

Средином четрдесетих година XVII века Стефанов гроб у Морачи добио је потпуно нов изглед. На мермерни саркофаг постављена је монументална икона с ликовима св. Саве и св. Симеона и сценама из Савиног живота. Икона је причвршћена помоћу две нарочито постављене масивне греде, брижљиво укопане у западни зид и суседни пиластар. Оне су по читавој површини биле осликане флоралним мотивима – крупним плавим и црвеним цветовима. Греде су одмакнуте од јужног зида око 30 см, а жлебови с бочних страна, настали приликом постављања греда, на површини фресака брижљиво су рестаурисани. За разлику од ктиторске композиције на западном зиду, која том интервенцијом није оштећена, фреска на бочној страни пиластра – лик апостола Тита – била је делом уништена. Стога су преко ње насликане цветне латице, сасвим сличне онима које украшавају површине поменутих носећих греда. Захваљујући тој новој конструкцији, тежак и богат украшен оквир иконе није налегао непосредно на саркофаг, већ је спој две целине био остварен уметањем једне мање гредице, с натписом из 1644–1645. године, који доноси податке о ктиторима иконе.<sup>44</sup> Слична конструкција, сачињена од две масивне греде које носе монументалну икону, била је постављена и на наспрамну, северну страну западног травеја. Од првобитне иконе сада је сачуван само раскошни оквир, парњак оном уз јужни зид, док икона с ликом Јована Претече и сценама из његовог живота потиче из 1714. године.<sup>45</sup> Треба претпоставити да се и та конструкција налазила над неким гробом или, још вероватније, над кивотом за мошти. Нажалост, о идентитету штоване личности извори нису оставили трага.

<sup>42</sup> Петковић, *нав. дело*, 93, сл. 28; Војводић, *нав. дело*.

<sup>43</sup> Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 187, 234–235. Култ Стефана Вукановића не би требало сматрати прекинутим, јер се успомена на „светог краља“ може пратити у фолклорном предању и током читавог XIX столећа.

<sup>44</sup> О икони подробно: Петковић, *нав. дело*, 99–101, сл. 51; за натпис: Стојановић, *Записи и натписи*, бр. 1397.

<sup>45</sup> Петковић, *нав. дело*, 99, 114, сл. 58.

Путоказ у том правцу могао би бити медаљон с представом успења св. Василија, можда Острошког, који се налази на доњој ивици иконе – што је проблем који заслужује даље истраживање. У сваком случају, средином XVII века читав западни травеј морачке цркве добио је нов изглед који је био подређен потребама новопостављених култова.

Стефанов обновљени гроб био је изузетна новина, како на идејном тако и на просторно-визуелном плану. Постављањем те конструкције ктиторска композиција је, у дословном смислу речи, потиснута у други план, а неке од околних слика поништене су у корист актуелног и врло садржајног програма. Уместо старе идеје о искупитељској улози ктиторског чина, истиче се блиско сродство ктитора с оснивачима и најугледнијим протагонистима светородне династије, чији култ доживљава снажан полет на читавом подручју обновљене патријаршије.<sup>46</sup> Зnamenитим српским светитељима придружује се и морачки ктитор, који је два пута насликан у доњем регистру иконе – у сцени успења, саображеној фунерарној намени споменика, и добро познатој представи зидања Мораче, у којој је означен као **краль стефань с(и)нь великаго кнеза вљкана**.<sup>47</sup>

Нов изглед Стефановог гроба у науци је одавно разјашњен. Још је Франце Месеснел приметно да је он уобличен на подобје римокатоличких бочних олтарара.<sup>48</sup> Присуство те западне компоненте шире је коментарисао С. Петковић. Појаву тих утицаја он је довео у везу са живим контактима које су, преговарајући о унији, Морачани одржавали с римокатолицима.<sup>49</sup> Тим гледиштима, у сваком погледу заснованим, могао би се придружити још један слој значења који садржи Стефанов гроб из XVII столећа. Као објекат у функцији култа, тачније култа моштију једне личности, он заузима кључно место у токовима развоја те врсте споменика. Настао као хибридно дело, које се састојало од средњовековног саркофага, налик мермерном барокном олтару, иконе која је подсећала на олтарску палу и масивне горње структуре, он у свом времену и средини нема ниједну аналогију.<sup>50</sup> С друге стране, он показује неспорну функционалну сродност, а донекле и визуелну, с конструкцијама намењеним прослављању светитеља, какви су били кивоти с киворионом и троновима за мошти који су, заоденути у барокне облике, подизани на подруч-

<sup>46</sup> Г. Суботић, *Иконографија светог Сава у време турске власти*, у: *Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 343–355; Ц. Грозданов, *Свети Симеон Немања и свети Сава у сликарској тематици у Македонији (XIV–XVII век)*, у: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 319–342; С. Петковић, *Иконографија светог Симеона Српског у доба турске владавине*, у: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви*, 381–392.

<sup>47</sup> В. Петковић, *Легенда св. Сава у старом живопису српском*, Глас СКА CLIX, други разред, 81 (1933) 51–53, сл. 44.

<sup>48</sup> F. Mesesnel, *Manastir Morača i njegove ikone*, *Narodna starina* 28 (1934) 133–134.

<sup>49</sup> Петковић, *Морача*, 99–100.

<sup>50</sup> Треба ипак истаћи да је икона у виду пале, с раскошним дуборезним оквиром, била позната у српској средини у другој половини XVII века. О томе сведочи добро позната Радулова житијна икона св. Кузмана и Дамјана из 1673/1674. године, в. З. Ракић, *Житијна икона св. Кузмана и Дамјана сликара Радула из 1673/1674. године*, Саопштења 26 (1994) 53–61; исти, *Радул, српски сликар XVII века*, Нови Сад 1998, 160–161 (са свом старијом литературом). Када је реч о њеној функцији, убедљиво је тумачење Зорана Ракића да се та икона с представом чувених светих исцелитеља, а изведена у облику олтарара, налазила у келији тада тешко оболелог патријарха Максима, в. исти, *Житијна икона св. Кузмана и Дамјана*, 60–61.

ју Карловачке митрополије током XVIII столећа.<sup>51</sup> Рустичност и еклектицизам морачког гроба не треба да завања – реч је о веома авангардном делу које антиципира културну праксу Срба на територији Хабзбуршке царевине за око пола века.

О великом штовању које је Стефан уживао у XVII веку сведоче и други културни предмети, пре свега иконе. На једној, насликаној око 1640. године, Стефан је приказан у друштву св. Саве, св. Симеона и Кирила Филозофа и обележен као **краль стефань вљкановик**.<sup>52</sup> Он је поново представљен поред св. Саве и св. Симеона на данас изгубљеној икони коју је 1673. урадио Радул, по налогу јеромонаха Авесалома Вујичића, и на којој је титулисан као **с(в)е ть краль стефань**.<sup>53</sup> О култу морачког ктитора једнако убедљиво сведоче и писани извори XVII века. Занимљиво је писмо из 1648. које је дубровачком кнезу Милутину написао тобожњи московски царевих и авануриста Тимошка Акундинов.<sup>54</sup> У њему Тимошка уздиже Морачу као „краљевско стројеније“ и каже да се у манастиру чувају мошти угодника – чије је име у писму данас, нажалост, нечитко, будући да је прекривено печатом.<sup>55</sup> Није искључено да се исказ односи управо на мошти кнеза Стефана. Сасвим јасно сведочанство садржано је у акту морачког синода од 1. децембра 1654. године. Ту стоји да је манастир подигао **благочъстивни краль стефань вљкановикъ вьноукъ светаго и мѣроточиваго краља сѹмевна, ихже во и до дьньсь ихъ светаа телеса многаа мѣра испоуцааотъ и исцѣлкнѣа недоужниѣмъ подааотъ**.<sup>56</sup> Овај исказ носи суштински исту поруку као програм обновљеног Стефановог гроба, али и као иконе на којима је представљен у друштву двојице најпоштованијих српских светитеља. Другим речима, мироточивост Стефанових моштију изведена је из чињенице да су оне „придружене“ Симеоновим, као што и светост морачког ктитора почива на његовом сродству с родоначелником светородне династије.

Историјски контекст у којем се одвијао раст Стефановог култа довољно је познат. У тешким приликама за српски народ, које започињу још у последњим годинама владавине патријарха Пајсија, а постају још теже у време његових наследника, Српска црква разапета је између Русије, којој се обраћа за помоћ, и Рима, с којим је принуђена да води преговоре о унији.<sup>57</sup> У једном раздобљу Морача и њене старешине нашле су се у средишту тих преговора, настојећи да из њих извуку што већу добит за манастир.<sup>58</sup> У том светлу треба посматрати садржину синодског писма састављеног на тобожњем морачком сабору 1648, односно извештај о стању у Пећкој патријаршији који су у току боравка у Риму исте године Конгрегацији за

<sup>51</sup> М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 68–70 (с примерима и литературом).

<sup>52</sup> В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 129, т. СХІV; С. Петковић, *нав. дело*, 101–102, сл. 53.

<sup>53</sup> Ракић, *Радул, српски сликар XVII века*, 162 (са старијом литературом).

<sup>54</sup> О овој личности: Д. Берић, *Да ли је одржан сабор у Морачи 1648. године*, *Историјски записи*, год. XII, књ. XV, св. 2 (1959) 563–571.

<sup>55</sup> V. Mošin, *Prepiska ruskog samozvanca Ivana-Timoške Akundinova s Dubrovnikom G. 1648*, *Historijski zbornik*, год. V, 1–2 (1952) 77.

<sup>56</sup> О. Е. Фермендџин, *Izprave iz god. 1579–1671. tičuće se Crne Gore i Stare Srbije*, *Starine JAZU*, књ. 25 (1892) 180.

<sup>57</sup> Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве I*, Београд 1991, 320–420; Самарџић, *нав. дело*, 7–102.

<sup>58</sup> О томе подробно: Ј. Радонић, *Римска курија и јужнословенске земље од XVI до XIX века*, Београд 1950, 301–322; в. и Самарџић, *нав. дело*, 86–89.

пропаганду вере упутили Морачани – епископ Теодосије и јеромонах Апсалон (Авесалом). У њему се истиче да манастир има стотину монаха и многа села и поседе. Видна је тежња да се Морача, на неки начин, издвоји из корпуса патријаршије, јер се тражи да се она, са својим братством и имањима, одвојено присаједини Римској цркви, на исти начин као „Rutheni nella Russia bianca“. Трећа тачка извештаја сведочи о настојању Морачана да задобију повлашћен положај за своју обитељ, „per esser il primo a far la santa unione“.<sup>59</sup> О њиховим нараслим амбицијама сведоче и друга писма упућена Конгрегацији, у којима се манастир назива **КРАЛКВСКОЕ ЗДАНИЕ**, „gran monasterio imperiale“, односно „residenza imperiale“.<sup>60</sup>

О самосвести морачког братства на једнако речит начин говоре и ликовни извори. Само на фрескама и иконама у Морачи Богородичин храм представљен је чак седам пута, што је, у најмању руку, неуобичајена појава.<sup>61</sup> Развијан у таквим околностима, култ морачког ктитора и његових моштију само потврђује древна схватања Источне цркве о улози светитеља и њихових реликвија у утемељењу и подизању угледа сакралног средишта. Морачке старешине и духовници, уосталом, били су савременици важних подухвата које је Српска црква предузела у том правцу. Нарочито плодотворна била је делатност патријарха Пајсија, чији су хагиографски и литургијски састави заокружили српско средњовековно наслеђе стварањем нових култова националних светитеља.<sup>62</sup> С друге стране, Морачани су своја очекивања могли усмеравати и у потпуно другом правцу. Не треба заборавити да је Римска курија управо у то време озбиљно разматрала могућност званичне канонизације или бар беатификације краља Стефана Дечанског.<sup>63</sup> С обзиром на укупне околности и изложене чињенице, није искључено да су водеће личности манастира Мораче одређене наде полагале у могућност да се ктитор њиховог манастира, „свети краљ“ Стефан, изданак немањићке лозе, објави као светитељ.

Штовање кнеза Стефана, које је своје врхунске облике испољило у XVII веку, продужило се и у наредном, XVIII столећу. У том раздобљу је, по свој прилици, настао напрестони дрвени крст у позлаћеном окову, који се чувао у Морачи до пред крај XIX века, када је изгубљен. Срећом, изглед и димензије тог изузетно значајног предмета познати су на основу детаљног описа с краја XIX века. Међу изрезбареним ликовима српских светитеља – Саве и Симеона, краљева Милутина и Стефана Дечанског и цара Уроша – нашао се и ктитор Мораче, сигниран као „свети краљ Стефан“.<sup>64</sup> Још један веома вредан предмет, непознатог времена настанка, који се до пред крај XIX века чувао у манастирској ризници, сведочи о постојању Стефановог култа. То је воловски рог у сребрном окову који традиција везује за ктитора Мораче, а из којег се пило на дан манастирске славе.<sup>65</sup> У истом столећу

<sup>59</sup> Радонић, *нав. дело*, 303.

<sup>60</sup> Fernendžin, *нав. дело*, 169, 170, 180.

<sup>61</sup> Стојаковић, *нав. дело*, 96.

<sup>62</sup> Т. Јовановић, *Књижевно дело патријарха Пајсија*, Београд 2001 (са старијом литературом).

<sup>63</sup> Радонић, *нав. дело*, 168–170.

<sup>64</sup> А. Јовићевић, *Опис манастира Мораче*, Просвјета, год. II, св. 5 (1894) 253–254.

<sup>65</sup> Н. Дучић, *Морача и Острог у Црној Гори*, у: *Књижевни радови*, Београд 1892, 15; С. Петковић, *нав. дело*, 109. У науци је изнета и претпоставка да би овај предмет могао потицати из XVI века, в. В. Хан, *Кост и рог средњовековни*, у: *Историја примењене уметности код Срба I*, Београд 1977, 183.

морачки ктитор помиње се и у једном писаном документу. Он је вредан пажње као сведочанство о рецепцији лика кнеза Стефана, а не због своје историјске вредности. Реч је о запису из 1745. године који је преписао протопоп Раде из племена Требјешана, наводно с предлошка из 1649. године. У запису је изложено породично стабло Вукановића. Стефан се ту титулише на двојак начин: најпре као **Стефанъ, велики господарь всеи сервскои земли восточнимъ и западнимъ странамъ**, док се нешто даље каже да је велики кнез Вукан родио два сина, **дмитриа великаго жѣпана и стефана, великаго краља иже сагради морачѣ**. У наставку стоји још и следеће: **сеѣже стефанъ бысть неплодн њ и взимае ва место сина никшѣ сестричина своего, и вазамъ емѣ женѣ отъ вническые земли, дащерь леоновѣ и ваведе на санъ презвитерства њ и остави никшѣ попа**.<sup>66</sup> Од тог Никше, према локалном предању, потиче род Требјешана.<sup>67</sup>

У XVIII веку, а нарочито у XIX, идентитет кнеза Стефана, као и толиких других личности српске историје, почиње да се разлаже и постепено поприма фолклорне одлике. Важно је ипак рећи да је Стефанов култ продужила популација изразито динарска по менталитету, са снажним осећањем за култ предака и традиционално развијеним историјским памћењем.<sup>68</sup> Стиче се утисак да су морачки калуђери, једнако као и њихови световни саплеменици, тачно препознали битне садржаје култа. Сведочанства о томе пружају путописи, односно описи манастира Мораче састављени у XIX веку. У народној, епској свести Стефан је, обавезно, словио као свети краљ и ктитор знаменитог манастира Мораче. По устаљеном обичају, поколења су преносила приповести о томе како је пронађено место за зидање манастира. Предање каже да је „велики ктитор, као принц“, дошавши у те крајеве, био очаран природним лепотама, а нарочито водопадима Светигоре. Нису остала ни чудесна знамења. На заравни усред врлетног предела мештани су краљу показали крушково дрво на којем је ноћу горела свећа – што је Стефана коначно определило да цркву управо ту подигне.<sup>69</sup> Тежиште култа остала је, како је одувек и било, гробница у Стефановој задужбини. Она је испољавала чудотворна својства. У свест народа дубоко се урезало веровање у то да би сваког оног ко би покушао да је оштети или оскрнави снашла мука и несвестица, те би тако био спречен у свом науму.<sup>70</sup> Чини се да је Стефанов гроб био нарочито делотворан у додиру с неверницима. Посебно популарна била је прича о судбини неких Турака који су покушали да га опљачкају. Из гробнице је тада сукнуо пламен, а насилници постали махнити, па су се, бежећи од невидљиве силе, сурвали низ литице Светигоре. Према истом предању, као знамење тог чуда светог краља, на гробници је остао „дубок ожиљак“, а на њему црн траг пламена.<sup>71</sup>

На крају, шта би био закључак нашег прилога? Није нам био циљ да изложимо нова сазнања о морачком ктитору – јер њих могу донети само нови извори

<sup>66</sup> Руварац, *нав. дело*, 7–8.

<sup>67</sup> С. Добричанин, *Манастир Морача. „Света лоза Немањина“*, Гласник Српске православне патријаршије, год. XIX, 25, 26 (1938) 665, н. 1.

<sup>68</sup> Ј. Цвијић, *Балканско полуострво*, у: *Сабрана дела* II, Београд 1987, 331–349.

<sup>69</sup> *Исто*, 665; Јовићевић, *нав. дело*, 479.

<sup>70</sup> Дучић, *нав. дело*, 8.

<sup>71</sup> Добричанин, *нав. дело*, Гласник Српске православне патријаршије 27 (1938) 692; А. Јовићевић, *Историја Мораче до 1820. године*, Братство Друштва св. Саве, VII, књ. 18 (1896) 220–221.



Сл. 5. Гроб кнеза Стефана, општи изглед, садашње стање

Fig. 5 *Knez Stefan's tomb, present state of preservation*

– већ да понудимо шире основе од досадашњих за разумевање и тумачење његове особе. Чини се да је у свом времену кнез Стефан био угледна и занимљива личност, с особеним ауторитетом који није проистицао из непосредног учествовања у власти. Ако му је сопствено време у том смислу нешто и ускратило, потоње га је наградило изузетним и трајним облицима штовања.

Danica POPOVIĆ

## THE *KTETOR* OF MORAČA AND HIS CULT

### S u m m a r y

Stefan, the son of grand *knez* Vukan, grandson of St Simeon Nemanja and *ktetor* of the monastery of Morača, ranks among the as yet insufficiently known figures of Serbian history. The objective of this contribution is to ascertain Stefan's original identity and examine the subsequent reception of his image in history.

Sources dating to Stefan's times are very rare. Basic information is provided by the *ktetor's* inscription carved above the portal of the Church of the Dormition of the Virgin at Morača dating to 1251/2. It makes no mention of Stefan's title, identifying him instead as the son of grand *knez* Vukan and grandson of St Simeon Nemanja. In the absence of written evidence, for more comprehensive understanding of Stefan's image and status one may rely on the design of his burial place as well as on certain iconographic elements in the painted programme. Stefan's grave entirely conforms to the funerary practice of the Nemanjić. It comprises a monumental marble sarcophagus and the sepulchral *ktetoric* composition showing Stefan with a model of his church in hands being led by the Virgin to enthroned Christ. Although the wall-paintings in the naos actually result from the 1574 renovation, there are firm grounds to believe that the *ktetoric* composition basically reproduces the original thirteen-century one. The same apparently goes for Stefan's portrait as a monk, painted in the narthex in 1577/8. This would mean that Stefan became a monk at an advanced age. An obvious reflection of the original painting is also a series of medallions on the west naos wall, interlinked by monograms reading "*knez* Stefanos". This provides important evidence for the true title of Stefan Vukanović. Circumstantial evidence for this title is provided by his inclusion into the painted Tree of the Nemanjić, where his title is consistently "*knez*". Stefan's presence in the dynastic genealogical trees shows that he was regarded as being a distinguished and loyal relative of the ruling family.

In the centuries to come the memory of Stefan was preserved in writings such as genealogies and annals. He is described there as a *knez* and the *ktetor* of Morača and his relics referred to as holy for the first time. A new and crucial stage in Stefan's veneration is associated with refurbishments to the monastery of Morača in the 1560s. His marble sarcophagus was restored and, in 1574, his portrait above it reproduced. The original *ktetor's* portrait then got company of the monastery's new contributors, hegumen Toma and *knez* Vukić Vučetić. Certainly the major novelty was Stefan's royal title. In his sixteenth-century portraits, the sepulchral *ktetoric* one in the naos and the monastic in the narthex, he was identified as "king Stefan" for the first time.

His worship took on its supreme forms in the next, seventeenth, century. In the little Church of St Nicholas, frescoed in 1639, he was portrayed once more, this time as "king Stefan". Only three years later, in his portrait in the chapel of St Stephen's, the crucial step was taken by describing the *ktetor* of Morača as the "holy king Stefan" for the first time. The same title occurred in his icon-painted portraits and in written documents. His relics also became referred to as holy. These facts testify to the process of establishing a cult. It was local in character and only partially shaped considering that Stefan was never given a *vita* or a service. The centre of his cult was his grave at Morača, completely remodelled in the 1640s. On the marble sarcophagus was laid a monumental icon showing Sts Simeon and Sava as well as scenes from Sava's life. Thus the earlier *ktetoric* composition, with its message about the redemptive significance of benefaction, was eclipsed both literally and symbolically. The emphasis shifted to the *ktetor's* close relation to the founders of the holy dynasty. The appearance of this funerary whole is reminiscent of Catholic side altars, another interesting novelty in devotional practices of the Serbs. The creation and rise of Stefan's cult should be interpreted in the context of a specific situation within the Serbian Church and, particularly, of the growing ambitions of the Morača brotherhood. It was them that played the leading role in union negotiations with Rome the Serbian Church was forced into in the mid seventeenth century, and they obviously tried to secure a privileged status for their monastery.

That Stefan's cult continued into the eighteenth century is confirmed by rare but valuable documents. Those from the nineteenth century, however, reveal that his identity assumed folkloric features. The veneration of Stefan as a "holy king" has remained a lasting achievement, and his major benefaction – the erection of the monastery of Morača.



## ПОРТРЕТИ ВУКАНОВИЋА У МАНАСТИРУ МОРАЧИ

Портретске целине у наосу и припрати католикона Мораче настале у XVI веку, по свему судећи, прате решења првобитних ктиторских композиција из XIII столећа. Ипак, ктиторова краљевска титула истакнута у натписима није аутентична. Може се доказати да је Стефан Вукановић у време осликавања своје задужбине носио титулу кнеза. И Стефанови морачки портрети из XVII века следе древне иконографске образце, али се само онај у параклису Светог Стефана можда налази на месту неке старије ктиторске представе.

Када се пун духовне радости и мисаоног немира загледа у живописано платно зидова морачког католикона, те древне српске светиње, истраживач старина бар за тренутак осети да стоји пред неком староставном повељом с важним праточким порукама. У свом духу сваки истраживач почне се тада преображавати у дипломатичара. Заправо, он пожели да у тој повељи препозна оригиналне делове из XIII века, да издвоји слојеве познијих „преписа“, насталих у XVI и XVII столећу, и да у њима пронађе аутентичне целине, одвајајући их од онога што би се могло назвати интерполацијом или прерадом, односно грешкама „преписивача“. Радови објављени у овом зборнику, посвећеном значајној годишњици морачког манастира, јасно показују колико се често проучаваоци живописа Мораче морају прихватити таквог „дипломатичарског“ труда. И разматрање теме којој желимо да поклонимо пажњу у самом средишту носи питање односа старог, у неповрат изгубљеног, и познијег морачког сликарства. Због тога је разумљиво што ће наши напори бити усмерени првенствено ка покушајима да се утврди степен аутентичности портрета Вукановића у Морачи, њиховог топографског и програмског контекста. Тек на основу добијених резултата ове врсте моћи ће се приступити решавању неких других важних питања.

Можда је најоправданије започети разматрање од најстаријег сачуваног морачког портрета, оног у југозападном углу наоса. Изнад саркофага који обележава ктиторов гроб насликан је негде пре 23. октобра 1574. године оснивач манастира Стефан Вукановић с образом своје задужбине у рукама. Богородица с развијеним молитвеним свитком у руци представља га своме сину, а нашем Господу Исусу Христу на престолу (сл. 1, 2). Иза првог ктитора сликар из XVI века насликао је и оновремене обновитеље манастира, игумана Тому и кнеза Вукића Вучетића.<sup>1</sup> Ако овом приликом оставимо по страни ликове поменуте двојице познијих манастир-

---

<sup>1</sup> С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 42, т. 15, сх. 9, 10.

ских заслужника, можемо закључити да, по месту у храму, повезаности с надгробним обележјем и основној иконографској схеми, описана ктиторска композиција потпуно одговара традицијама познатим из немањићких гробних цркава XIII века (Студенице, Милешеве, Сопоћана, Градца).<sup>2</sup> Због тога је готово сигурно да се слична донаторска слика налазила на том месту и у време првобитног осликовања храма. Остаје, дакле, да се провери колико је живопис XVI столећа и у детаљима остао веран старом решењу. Примећује се да Богородица левицом не држи за десну руку ктитора док га приводи Христу, како је у XIII веку било уобичајено, већ да, уместо тога, носи свитак с молитвом оснивача. Но, и такви елементи морачког решења могу се срести на неким српским ктиторским композицијама из XIII столећа. Портрет задужбинара који држи модел или коме су обе руке у молитвеном гесту, без јасно приказаног акта привођења, налазимо у припрати Милешеве, Богородици Бистричкој и Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима,<sup>3</sup> док је молитвени свитак Богомајка имала на ктиторској композицији у наосу Милешеве.<sup>4</sup> Сам ктитор Стефан Вукановић одевен је у одору која, по типу и украсу, готово потпуно одговара одећи појединих Немањића у сликарству XIII века. Стефан на себи има хламиду с кружном фибулом, опшивену бисерним тракама и украшену мотивом једноглавих орлова у круговима. Могло би се претпоставити да су сликари, изгледа непажњом, насликали једноглаве орлове уместо двоглавих, какви се јављају на хаљинама српских краљева и краљевских синова у Милешеве или Жичи.<sup>5</sup> На глави Стефан Вукановић носи бисерни венац премошћен луком преко темена. Тај венац, с којег не висе препендулије, необично је танак, па се стиче утисак да је његов облик у великој мери плод импровизације сликара из XVI века. Ипак, мора се приметити да се та Стефанова инсигнија знатно разликује од венаца светитеља насликаних у Морачи трудом истих мајстора.<sup>6</sup> Вуканов син је приказан као савсим времешан човек, дуге, готово потпуно седе браде и средње дуге оседеле косе. Она дужином и начином ношења одговара моди поштованој на српском двору у трећој четвртини XIII века. О томе сведоче портрети из Богородице Бистричке и Сопоћана.<sup>7</sup> На старијим портретима, оним из прве половине века, у студеничкој улазној капији, Милешеве и Радослављевој припрати у Студеници, коса Немањиних наследника нешто је краћа него Стефанова у Морачи.<sup>8</sup> С друге стране, већ у

<sup>2</sup> Уп. исто, 45; Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 35–37, 51–52, 71, 84–85, 171, 184. Постављање ктиторског портрета крај гроба ктитора у југозападном углу наоса понавља се у српским владарским маузолејима XIV века, као што су Дечани и вероватно Свети арханђели код Призрена, а исто се може претпоставити и за Бањску (исто, 97, 108, 117).

<sup>3</sup> В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеве*, Зограф 22 (1992) сл. 4–5; Ј. Илић, *Црква Богородице у Бистрици – Вољавац*, ЗЛУМС 6 (1970) 210, црт. 4, сл. 4; Д. Милошевић, Ј. Нешковић, *Ђурђеви ступови*, Београд 1983, сл. 31–33.

<sup>4</sup> Ђурић, *Српска династија и Византија*, 16, сл. 1, уз подсећање на старије примере из византијске уметности.

<sup>5</sup> Исто, сл. 1, 5; Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 40–41. Орлови на одећи ктитора у параклису Светог Симеона у Радослављевој припрати у Студеници, међутим, веома су оштећени, па се својевремено помишљало, додуше с извесним опрезом, да је реч о једноглавим орловима (С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1996<sup>2</sup>, 16).

<sup>6</sup> Уп. Петковић, *Морача*, сл. 14.

<sup>7</sup> Радојчић, *Портрети*, сл. 14, 16–18; Илић, *Црква Богородице у Бистрици*, сл. 4.

<sup>8</sup> Радојчић, *Портрети*, сл. 4, 8, 10–12, 65.



Сл. 1. Богородица и „краљ“ Стефан, ктиторска композиција у југозападном делу наоса  
Fig. 1 Virgin and “king” Stefan, ktetor’s composition, southwest part of the naos

последњој четвртини XIII века, на портретима у Ђурђевићим ступовима, Ариљу и на икони светог Петра и Павла из Ватикана, српски краљеви сликани су са сасвим дугом косом која им пада за леђа.<sup>9</sup> Око главе морачки ктитор има насликан нимб – вероватно знак припадништва светородној породици Немањића. У другој половини XIII века нимбом су били у српском зидном сликарству обележавани портрети свих потомака светог Симеона Немање, дакле не само владара већ и њихових синова.<sup>10</sup> Тим знаком Стефан Вукановић почаствован је и знатно позније, на Лози Немањића у Пећи.<sup>11</sup> Као ктитор, Вуканов син на портрету у морачком наосу у рука-

<sup>9</sup> Милошевић, Нешковић, *Ђурђеви ступови*, сл. 32; Радојчић, *Портрети*, сл. 23, 66, 67.

<sup>10</sup> Радојчић, *Портрети*, сл. 16–18, 21; И. М. Ђорђевић, *О портретима у Ариљу. Слика и историја*, у: *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, уметност*, Београд 2002, 143–144, сл. 2, 3.

<sup>11</sup> В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, црт. XXV, сл. 82. О принципима на основу којих су у Лозама Немањића поједини чланови династије били сликани с нимбовима уп. Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 295–296.

ма држи модел своје задужбине. Анка Стојаковић је утврдила да је тај модел уобличен према начелима приказивања архитектонских здања која су била поштована у временима настанка првобитног живописа.<sup>12</sup>

По свим разматраним иконографским елементима, као и по месту на којем се налази, „препис“ ктиторске композиције у југозападном делу наоса морачког католикона изгледа нам у великој мери аутентичан, наравно – уз неке ситније пропусте и измене сликара „преписивача“. Пре но што је уклонио фреско-малтер из XIII века, тај сликар свакако је начинио скицу првобитне ктиторске представе, коју је прилично доследно поновио. Вероватно је при том само донекле смањио и „збио“ ликове Христа, Богородице и Стефана да би створио простор за увођење фигуре игумана Томе у обновљену композицију.<sup>13</sup> Озбиљнијој сумњи у аутентичност подлеже једино натпис који прати лик ктитора, означеног као **КРАЉ СТЕ(ФАНЪ)**. Одмах се запажа да у натпису нису забележене никакве територије над којима би се протезала власт наводног краља, па се намеће питање да ли је Стефан Вукановић доиста био носилац краљевске власти. Сама слика не може нам дати поуздан одговор на то питање. У одећи и с инсигнијама какве носи Стефан, заправо ознакама подобним високим византијским достојанственицима, српски краљеви приказивани су све до треће или четврте деценије XIII века. Тада је дошло до значајне промене, јер су наши владари почели да преузимају одору и инсигније византијских царева – сакос, лорос, куполну круну итд.<sup>14</sup> Једна од последица уношења царских инсигнија у српски дворски церемонијал било је опадање значаја одеће и инсигнија какве на себи има Стефан Вукановић. Оне више нису биле ознаке владарског достојанства и носили су их некрунисани синови и браћа српских владара, као на портретима у Сопћанима, Ђурђевићим ступовима код Раса, Ариљу, Добруну или Дечанима, односно у Лозама Немањића у Грачаници, Пећи, Дечанима и Студеници.<sup>15</sup> Може се, међутим, поставити питање да ли су се новој инсигнолошкој пракси повиновали и наследници Вукана, који никада није добио обећане знаке краљевске власти, али се називао краљем Дукље, Далмације, Травуније, Топлице и Хвосна.<sup>16</sup> Поменућа недоумица наводи нас на то да одговор о статусу и титули Стефана Вукановића потражимо на другој страни.

Одавно је уочено да се у каменом натпису над улазом у морачки католикон Стефан помиње без икакве титуле.<sup>17</sup> Ипак, није без значаја приметити да се тамо

<sup>12</sup> А. Стојаковић, *Ктиторски модели Мораче*, Старица, н. с., 15–16 (1964–1965) 97–98, сл. 1.

<sup>13</sup> Сматрамо мање вероватном могућност да је простор за увођење игумановог лика остварен изостављањем представе неког претка или потомка Стефана Вукановића.

<sup>14</sup> Уп. Радојчић, *Портрети*, 80–83; Ђурић, *Српска династија и Византија*, 21–22; С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994, 121–133.

<sup>15</sup> Радојчић, *Портрети*, т. VI, VII, сл. 16, 17, 29, 33, 34, 40, 80; Ђорђевић, *О портретима у Ариљу*, 143–144, сл. 2, 3, 5.

<sup>16</sup> Уп. Т. Smičiklas, *Codex Diplomaticus regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae II, Zagrabiae* 1904, стр. 311 (бр. 293), 312 (бр. 294), 333 (бр. 310); И. Божић, *О положају Зете у држави Немањића*, ИГ 1–2 (1950) 103, 112; С. Ђирковић, *Зета у држави Немањића*, у: *Историја Црне Горе II/1*, Титоград 1970, 4; исти, *Српске и поморске земље краља Уроша I*, у: *Историја српског народа I*, Београд 1981, 266, 268; Г. Томовић, *Натпис на цркви Светог Луке у Котору из 1195. године*, у: *Црква Светог Луке кроз вјекове*, Котор 1997, 23–31.

<sup>17</sup> Ђирковић, *Зета у држави Немањића*, 13, н. 14; Петковић, *Морача*, 9.



Сл. 2. Богородица и „краљ“ Стефан из ктиторске композиције  
– компјутерски „исправљен“ снимак

Fig. 2 Virgin and “king” Stefan, *ktetor*’s composition, a computer-“corrected” image

истиче како је он био „син великог кнеза Вукана“ и да своју задужбину подиже у „доба благочестивог краља нашег Уроша“.<sup>18</sup> Дакле, ктиторов отац означен је великокнежевском титулом, а не оном краљевском, коју је сам истицао у Зети и на основу које би Стефан Вукановић једино могао градити легитимитет свог евентуалног краљевског достојанства. Чини нам се да то довољно јасно говори како оснивач Мораче у време изградње своје задужбине није сматран и називан краљем. Стефан

<sup>18</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1902, 7 (бр. 17).



Сл. 3. Два средишња медаљона с монограмом кнеза Стефана  
 Fig. 3 Two central medallions with *knez* Stefan's monogram

Вукановић тада није изражавао никакве сепаратистичке тежње, већ је био одани поданик свог брата од стрица Уроша I, поменутог при крају натписа. На први поглед, таквом закључку противречило би сведочанство Јегора Ковалевског из 1838. године.<sup>19</sup> Тај разборити Рус, одани пријатељ Црне Горе, видео је и описао, како сам каже, оснивачку повељу о подизању Мораче потписану руком самог ктитора Стефана, кога назива краљем.<sup>20</sup> Каснији истраживачи поклонили су поверење том сведочанству, прихватајући тврдњу да је то заиста била ктиторова повеља,<sup>21</sup> из чега би произлазили далекосежни закључци о титули, статусу и политичким акцијама Стефана Вукановића. Међутим, сам је Ковалевски оставио, мада несвесно, важно сведочанство о правом ауктору данас изгубљене хрисовуље. На почетку 17. главе књиге о Црној Гори он дословце вели: „Морачки манастир је основан 6760. године од стварања света, како сведочи сачувана повеља, коју је потписао оснивач манастира Стефан Урош, по милости Божијој краљ и с Богом самодржац Српски.“<sup>22</sup> На основу таквих података сасвим је јасно да је реч о потврдној хрисовуљи самодржавног краља Стефана Уроша I,<sup>23</sup> а не ктитора Стефана Вукановића. Та повеља

<sup>19</sup> Ковалевски је обишао морачки манастир у августу 1838. године, а своја открића и путописна запажања о првом боравку у Црној Гори објавио је тек три године касније. Уп. Б. А. Вальская, *Путешествия Егора Петровича Ковалевского*, Москва 1956, 30–31.

<sup>20</sup> Е. П. Ковалевский, *Четыре месяца в Черногории*, С. Петербург 1841, 114–115, 116–117; Ј. Ковалевски, *Црна Гора и словенске земље*, с руског превео Д. Ђупић, Подгорица 1999, 88–89, 90.

<sup>21</sup> Н. Дучић, *Морача и Острог у Црној Гори*, Гласник СУД 43 (1876) 59; Б. Шекуларац, *Морачка повеља*, Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ 6 (1985) 222, 225; Петковић, *Морача*, н. 2.

<sup>22</sup> Ковалевский, *Четыре месяца в Черногории*, 114; Ковалевски, *Црна Гора*, 88.

<sup>23</sup> Као „с Богом самодржац“ или као краљ који „самодржавно влада“ Стефан Урош I помиње се у потписима или интитулацијама неколико својих повеља, односно у неким савременим записима. Уп. Ф. Miklošić, *Monumenta Serbica*, Wien 1858 (= Graz 1964) 48 (XLVIII); С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 600; В. Мошин, *Повеља краља Владислава Богородичином манастиру у Бистрици и златне буле краља Уроша*, Гласник СНД 21 (1940) 24; Д. Синдик, *Ко је аутор оснивачке повеље храма Св. Николе у Хвосну?*, Историјски часопис 19 (1972) 70; Доментијан, *Живот Светога Саве и живот Светога Симеона*, Београд 1988, 233, н. 1, 324;



Сл. 4. Медаљони с монограмима кнеза Стефана крај ликова Христа и двојице арханђела  
 Fig. 4 Medallions with *knez* Stefan's monograms adjacent to the images of Christ and two archangels

збуњивала је сигурно и саме Морачане „у нуждним временима“ турске претње.<sup>24</sup> Ипак, и она недвосмислено показује да је ктитор Мораче сматрао брата од стрица врховним господарем државе и да је само Урош I био властан да уреди правносојинске оквире за живот манастира. Уосталом, ако је Стефан Вукановић правилно поистовећен с једним од сведока при издавању привилегија Уроша I Дубровчанима 23. августа 1254. године, онда се може закључити да је у време изградње Мораче (1251/1252) Вукановом другом сину званично признавана само титула жупана.<sup>25</sup>

С друге стране, стоји чињеница да се у великом броју натписа у зидном сликарству XVI и XVII века, било оним уз портрете, о којима ће касније бити речи, било оним о обнови манастира, Стефан Вукановић помиње као краљ.<sup>26</sup> То је навело истраживаче да, попут Симе Ђирковића, уз разуман опрез, ипак закључе како ова титула вероватно није измишљена у XVII веку, већ да ју је Стефан заиста носио, бар у време осликавања Мораче. Према уверењу нашег угледног историчара, она је, као и када је реч о Ђорђу Вукановићу, могла бити израз тежњи за очувањем традиције старе дукљанске краљевине.<sup>27</sup> Но, ваља приметити да је и у свим тим фреско-натписима ктиторов отац Вукан поменут као „велики кнез“, што, по нашем

Д. Синдик, *Српска средњовековна акта у манастиру Хиландару*, ХЗ 10 (1998) 19 (бр. 2), 115 (бр. 135/137). Помало неубичајен облик титуле: краљ, односно самодржац „српски“, без помена територија, среће се и у потписима неких других повеља Уроша I и његових претходника. Уп. Miklošić, *Monumenta Serbica*, 16 (XX), 27 (XXXIII), 53 (LIV).

<sup>24</sup> Забуне око ове повеље опстајале су, како смо видели (н. 21), и у XX веку, па су неки руски историчари на основу сведочанстава Ковалевог за ктитора Мораче несмотрено прогласили краља Уроша I. Уп. Вальская, *Путешествия*, 31.

<sup>25</sup> Miklošić, *Monumenta Serbica*, 46 (LXVI); И. Руварац, *Вукан, најстарији син Стефана Немање и Вукановићи*, Годишњица Н. Чупића 10 (1888) 5–6. Поред архиепископа и жупана Стефана, при крају ове повеље помиње се и „кнез“ Ђорђе, што би значило да је најстарији Вуканов син 1254. још увек био у животу.

<sup>26</sup> Петковић, *Морача*, 10.

<sup>27</sup> Ђирковић, *Зета у држави Немањића*, 13, н. 14. Нешто касније овај аутор само износи мишљење да је Стефан „био запамћен као краљ“ (Ђирковић, *Српске и поморске земље краља Уроша I*, 355).

мишљењу, никако не иде у прилог наведеним закључцима. Осим тога, познато је како се Морачани XVII века нису колебали да у једном писму упућеном 1654. у Рим, поред свог првог ктитора Стефана Вукановића, краљем назову и његовог деду, светог Симеона Српског.<sup>28</sup> Ако се сада присетимо и неколико милешевских посланица из XVI и XVII века у којима се као краљ помиње и трећи Вуканов син, монах Давид,<sup>29</sup> а он је пре монашења носио само жупанску титулу,<sup>30</sup> онда сумње у веродостојност сведочанстава из тог времена о достојанствима Вуканових потомака постају још основаније. Треба зато поставити питање: може ли се икако установити коју је титулу у време осликовања Мораче носио Стефан Вукановић? Одговор је потврдан. Истичући првог морачког ктитора као краља, морачки сликари су, попут Коваљевског, изгледа сасвим несвесно, оставили поуздано сведочанство о Стефановој правој, кнежевској титули. На западном зиду наоса, између медаљона с ликовима Христа Пантократора, арханђела и светитеља,<sup>31</sup> они су с првобитног слоја живописа „преписали“ шест медаљона с крстоликим монограмима, који се разрешавају као „кнез Стефанос“ – **КНЕЗ(Ъ) СТ(Е)Ф(А)НО(С)** (сл. 3, 4).<sup>32</sup> О аутентичности тих натписа сведочи најпре околност да је стара византијска традиција монограмског преплитања слова имена и титуле ктитора или власника различитих предмета оставила знатнијих трагова у уметности средњовековне Србије,<sup>33</sup> а да је била непозната зографима који су осликовали храмове на територији обновљене Пећке патријаршије. Поред тога, о изворној вредности морачких монограма с много убедљивости говори и грчки облик ктиторовог имена.<sup>34</sup> Он нам, такође, показује да су у Морачи, уз сликаре запослене у ђаконикону,<sup>35</sup> главни део посла у XIII веку обавили уметници пристигли из Византије.

Вероватно по жељи кнеза Стефана, византијски сликари су, као знак вере у васкрсење праведника, изнад ктиторовог гроба приказали ликове тројице израил-

<sup>28</sup> И. Руварац, *Прилози к познавању извора српске историје*, Годишњица Н. Чупића 14 (1894) 220.

<sup>29</sup> Исто, 220–221.

<sup>30</sup> Исто, 216–221; Ђирковић, *Српске и поморске земље краља Уроша I*, 355.

<sup>31</sup> Медаљони с попрсјама светих личности јављају се и у зидном сликарству морачког ђаконикона из XIII века (Деизис). Уп. Петковић, *Морача*, цртеж на стр. 227, т. 2, 3.

<sup>32</sup> Исто, 46.

<sup>33</sup> W. Hörandner, *Monogram*, у: *The Oxford Dictionary of Byzantium* II, New York – Oxford 1991, col. 1397–1398; W. Seibt, *Monogramm*, у: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Lieferung 44 (= Bd. VI), Stuttgart 2001, col. 589–614 (са свом старијом литературом); Р. Петровић, *Монограми краља Стефана Уроша II Милутина у Грачаници*, Саопштења 13 (1981) сл. 1, 3–6; И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 37, црт. 16.

<sup>34</sup> Изгледа да је управо грчки сликар из XIII века обрнуо слово „з“ у српској речи кнез. Монограми су изведени с доста правописне недоследности. У одређеној мери, то је последица донекле механичког понављања њиховог изворног облика из XIII века, који се, по свему судећи, одликовао мешовитом, грчко-српском ортографијом. С друге стране, очевидно је да нашем сликару из XVI века начин ишчитавања и смисао монограма нису били сасвим јасни. У први монограмски медаљон у низу, који се првобитно односио на ктиторову титулу, унета су, по вертикали крста, кључна слова његовог имена. Осим тога, изнад готово свих слова у монограмима исписане су титле, што би наводило на закључак да су у време обнове монограми били схваћени као нека врста криптограма.

<sup>35</sup> Етничко порекло сликара морачког ђаконикона није поуздано одгонетнуто. Уп. В. Ј. Ђурић, *Једна сликарска радионица у Србији XIII века*, Старинар, н. с., 12 (1961) 62–75; Петковић, *Морача*, 38.





Сл. 5. Портрети Вукановића на северном зиду припрате

Fig. 5 Portraits of the Vukanović, north wall of the narthex

ских младића чудесно спасених из пећи огњене.<sup>36</sup> Обнављајући ликове светих Азарије, Азарије и Мисаила, живописци из XVI века насликали су поврх њих Неверовање Томино и Исцељење ослабљеног, две епизоде христолошке драме којима су посвећена читања из Јеванђеља на литургији друге и четврте недеље по Васкрсу Христовом.<sup>37</sup> На наспрамном, северном зиду место су добиле сцене Васкрсење Лазарево и Мирносице на празном гробу Господњем.<sup>38</sup> Реч је о илустрацијама до-

<sup>36</sup> Петковић, *Морача*, 44.

<sup>37</sup> J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix no. 40, X<sup>e</sup> siècle II*, OCA 166, Roma 1963, 109, 119.

<sup>38</sup> Управо је мирносицама посвећено чтење из Јеванђеља треће недеље по Васкрсу (Mateos, *Typicon*, 15, 17). За распоред тема у западном травеју морачког наоса уп. Петковић, *Морача*, 44, цртежи на стр. 243.

гађаја који на најнепосреднији начин сведоче о Христовој моћи да васкрсава из мртвих и да властитим Васкрсењем отвори путеве спасења посусталом човечанству. Склони смо стога да закључимо како је читав западни травеј, с очевидном фунерарном наменом, кроз свој живопис био обележен печатом јасне васкрсне симболике и како је врло вероватно да су све побројане сцене и светитељски ликови чинили део првобитног програма тог простора храма. Управо је у XIII веку сам Вуканов син Стефан, као ктитор морачке цркве, имао највише разлога и мотива да особитом сотириолошком тематиком фресака издвоји простор у којем је био припремљен његов гроб.

Хронолошки следећа портретска целина у Морачи добила је место на источном делу северног зида припрате (сл. 5). Ту су 1577/1578. године насликани ктитор Стефан Вукановић, с моделом своје задужбине, и Богородица која му држи руку, приводећи га Христу на престолу (сл. 7, 8).<sup>39</sup> Ктитор је насликан у одежди великосхимника, с аналавом, и означен је као **краль Стефанъ приешши ѿночаски чинь**. Тако срочен натпис не налази никакве непосредније аналогije у средњовековном српском сликарству, а занимљив је и због тога што у њему нема помена ктиторовог монашког имена. Стефана у поворци следи његова жена, такође у монашкој одори (сл. 6). Њен лик пропраћен је натписом: **госп(ож)да крала Стефана**. Она леву руку подиже у молитви, а десницом држи за руку млађег човека подуже тамне браде и средње дуге косе, означеног у натпису само именом – **Владисавъ** (*sic!*). Реч је, највероватније, о сину кнеза Стефана који се не помиње у другим изворима.<sup>40</sup> По програмском месту – у припрати, испод Лозе Јесејеве (сл. 5), а у близини посуде за освећену воду (садашња је из 1620. године)<sup>41</sup> – као и по типу композиције, у виду уже породичне представе, ова ктиторска слика сасвим се приближава усамљеном решењу познатом из Сопоћана.<sup>42</sup> Већ та околност указује на извесну аутентичност морачке композиције. О томе да су се сликари и овде морали знатније ослањати на решење из XIII века говори и неколико других детаља. Чини нам се сасвим извесним како је једино жеља да се понови старо решење могла утицати на то да крај ктитора буду насликани његова жена, којој сликари ни имена нису знали, и син Владислав, личност без икаквог историјског значаја. Веома је важно приметити и то да је одећа Стефановог сина сасвим слична хаљинама византијске и средњовековне српске властеле и владарских сродника,<sup>43</sup> а да се потпуно разлику-

<sup>39</sup> Ова фреско-икона Христа на западном зиду припрате приказује Господа као „Цару царствујућих“ и „Великог архијереја“, а дело је сликара Георгија Митрофановића из 1616–1620. године. Нема сумње да се она налази на месту неке старије Спаситељеве представе из XVI, односно XIII века. Уп. Петковић, *Морача*, 68–69, н. 294, т. 21.

<sup>40</sup> Петковић, *Морача*, 43, н. 178, где се портретисани, чини се правилно, идентификује као „Владислав“. А. Стојаковић прихвата дословце вулгаризовани облик имена „Владисав“ (уп. Стојаковић, *Ктиторски модели Мораче*, н. 9), исписан у морачкој припрати у XVI веку, али непознат у изворима XIII и XIV века.

<sup>41</sup> О овој „купељници“ и месту првобитне агијазме у простору морачке припрате уп. Д. Поповић, *Агиазма манастира Мораче*, Гласник ДКС 27 (2003) 86–89.

<sup>42</sup> Петковић, *Морача*, 46, н. 194; Радојчић, *Портрети*, 23, сл. 17; С. Марјановић-Душанић, *Мотив Лозе Јесејеве у доба Уроша I*, ЗФФ, серија А: Историјске науке, 18 (1994) 119–125; О. Кандић, *Посуда за богојављенску воду у Сопоћанима*, Саопштења 30–31 (2000) 213–219; иста, *Fonts for the Blessing Waters in Serbian Medieval Churches*, Зограф 27 (1998–1999) 67–68, fig. 1.

<sup>43</sup> Е. Piltz, *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*, Uppsala 1994, figs. 55, 57; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, сл. 6; Радојчић, *Портрети*, сл. 69, 72; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, црт. 27, 29, 30, 32, 35, 36, 37, сл. у боји 8–10, 11, 19, 21, црнобеле сл. 58, 84.



Сл. 6. Портрети Вукановића на северном зиду припрате, детаљ: жена и син Стефана Вукановића

Fig. 6 Portraits of the Vukanović, north wall of the narthex; detail: the wife and son of Stefan Vukanović

је од одеће кнеза Вукића Вучетића, савременика сликара из XVI века.<sup>44</sup> Надаље, скромнији орнат, као и то што на Владислављевој глави нема венца, сасавим је у складу с нашим знањима о затирању моћи представника побочних грана Немањића у доба Уроша I.<sup>45</sup> Ипак, портрети свих чланова ктиторске породице

<sup>44</sup> Петковић, *Морача*, т. 15.

<sup>45</sup> Уп. Божић, *О положају Зете у држави Немањића*, 113; Ђирковић, *Зета у држави Немањића*, 11–14; исти, *Српске и поморске земље краља Уроша I*, 355.



Сл. 7. Портрети Вукановића на северном зиду припрате, детаљ: Богородица и Стефан Вукановић

Fig. 7 Portraits of the Vukanović, north wall of the narthex; detail: the Virgin and Stefan Vukanović



Сл. 8. Христос Цар царева и Велики архијереј, западни зид припрате  
Fig. 8 Christ the King of Kings and Grand Archpriest, western wall of the narthex



Сл. 9. Ктиторска композиција у параклису Светог Николе

Fig. 9 Ktitor's composition, St Nicholas' chapel

обележени су нимбовима. Пошто је Стефан Вукановић овде насликан као монах великосхимник, могло би се закључити да је и његов првобитни портрет у припрати био бар нешто млађи од првобитног портрета у наосу. То, само по себи, не мора значити да је читаво старо сликарство нартекса настало знатно позније од оног у наосу. Пример из југозападног угла наоса Сопоћана упозорава нас на то да су портрети ктитора могли бити пресликани и знатније промењени услед нових околности убрзо после осликовања појединог простора цркве.<sup>46</sup> С друге стране, склони смо да, на основу познатих обичаја у српској средњовековној средини, искључимо могућност да је Стефан Вукановић био замонашен већ у време када је у наосу, крај гроба, био насликан његов портрет с инсигнијама световног достојанственика. Против такве могућности говорило би и поменуто истицање кнежевских монограма. На крају, ваља приметити да у Морачи, за разлику од Сопоћана, ктитор носи модел своје задужбине и на „породичном“ портрету у припрати. По том детаљу Стефанова морачка представа у нартексу сличнија је портрету младог краљевског сина Владислава у припрати Милешеве.<sup>47</sup>

У XVII веку настала су у Морачи два међусобно веома слична портрета Стефана Вукановића, оба рад зографа Јована. Старији је онај у параклису Светог Николе, насликан 1639. године. Стефан је тамо приказан с моделом морачког католикона у десници, док на глави носи златни венац с препендулијама. Одевен је

<sup>46</sup> Уп. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 87–88.

<sup>47</sup> Радојчић, *Портрети*, сл. 10.



Сл. 10. Ктиторска композиција у параклису Светог Стефана

Fig. 10 *Ktitor's* composition, St Stephen's chapel

у црвену хаљину и истобојну средњовековну хламиду опшивену златним тракама (сл. 9). Његову леву руку прихвата патрон параклиса – свети Никола – који га приводи Богородици на престолу с Христом дететом пред грудима. Вукановићев лик праћен је подужим натписом који се умногоме ослања на средњовековне формулације, а ктитора не означава као светитеља: **вѣ Х(рист)а Б(ог)а бл(а)говѣр(н)ы кр(а)ль и г(оспо)динь · Стефанъ, с(и)нь великаго кнеза Влѣкана · вьнѣкъ с(в)тааго Сумешна Неманк хтиторъ с(в)тааго мѣста сего**. С обзиром на то да морачки параклис Светог Николе у средњем веку није имао функцију светилишта, како је то убедљиво показао Сретен Петковић,<sup>48</sup> могуће је да су сва архаичност која пројежава из ктиторске композиције и утисак аутентичности последица угледања на неку од древних портретских композиција сачуваних у манастиру. Реч је, чини се, о оној у параклису Светог Стефана на северној страни припрате католикона. Тамо је сликар Јован обновио стари живопис тек коју годину касније (1642). На западном делу северног зида параклиса он је представио Стефана Вукановића с моделом читаве Успенске цркве у десници и обележио га натписом: **с(в)еты кр(а)ль Стефан(ъ) с(и)нь великаго кнеза Влѣкана**. За леву руку ктитора држи патрон параклиса Првомученик Стефан, одевен у одећу просвећених људи антике – хитон и химатион – и приводи га Богородици на престолу с Христом дететом у наручју (сл. 10). Основна иконографска схема ктиторске композиције, позната у српском

<sup>48</sup> Петковић, *Морача*, 77–80.

сликарству још из Студенице и Милешеве,<sup>49</sup> а затим Стефанова одора и инсигније, које се у неким битним детаљима разликују од оних из наоса (изглед тканине, појава препендулија и камариона на венцу), али углавном одговарају моделима из XIII века, сугеришу нам да се и у оквиру првобитног тематског програма параклиса могла наћи сасвим слична ктиторска композиција. На такав закључак нарочито утиче чињеница да је патрон параклиса представљен у хитону и химатиону, што је било уобичајено за српско сликарство XIII века, а сасвим необично за XVII век.<sup>50</sup> Описана ктиторска композиција ипак није била дословна копија представе из XIII века, нити се по укупним димензијама и међусобној удаљености фигура поклапа са првобитном. О томе непобитно сведоче остаци старије фреске који се виде у источном делу композиције, крај престола Богородице, на месту на којем је отпао новији слој живописа. Ти трагови једноставно не допуштају да се представе на јужном зиду параклиса, настале у два различита епохама, доведу у несумњиву „генетичку“ и иконографску везу.

Кнез Стефан је и у Првомучениковој „црквици“, на слоју из XVII века, означен као краљ и син великог кнеза Вукана, али се први пут у натпису уз његов лик јавља и ознака светости.<sup>51</sup> Од нарочитог значаја, међутим, јесте околност да је Стефан у северном морачком параклису приказан као приметно млађи човек но у наосу и припрати. Помисао да је то била последица несагледљивости првобитног портрета услед његове оштећености мора се одбацити. Слој средњовековног сликарства био је веома добро очуван управо у том делу католикона Мораче, па му се јасни трагови уочавају и данас.<sup>52</sup> Осим тога, да је ктиторски лик у Првомучениковом параклису био знатније оштећен, сликар Јован се, да би га реконструисао, могао послужити Стефановим ликовима из XVI века у наосу и припрати. Они су тада били лако доступни и свакако су се често налазили пред очима даровитог српског живописца. Има зато, бар на први поглед, извесног основа за претпоставку да је и на слоју из XIII века Стефан Вукановић у параклису Светог Стефана био приказан као нешто млађи човек но у наосу и припрати, те да је тај простор осликан пре осталих делова цркве. Могуће је да управо зато ктитор у рукама носи образ читавог католикона, а не самог параклиса, што би се, на основу примера из јужне капеле уз Радослављеву студеничку припрату, могло очекивати.<sup>53</sup> Сумње у веродостојност Јованових монументалних портрета Стефана Вукановића ипак постоје. Уочава се, најпре, да је сликар Немањиног унука приказао са сасвим дугом косом која пада на леђа и која би, како смо то већ помињали, одговарала моди тек последњих деценија XIII века. Запажа се, затим, да је зограф Јован с много „археолошке“ упућености и псеудоакрибије срочио натпис крај лика Стефана Вукановића у параклису Светог Николе. Тај натпис прати сасвим нов портрет Стефанов, који није постојао у средњем веку, и својим формулацијама не ослања се на остале

<sup>49</sup> Б. Тодић, *Ктиторска композиција у наосу Богородичине цркве у Студеници*, Саопштења 29 (1997) 36–45, сл. 1, 4; Радојчић, *Портрети*, 13, 16, 18–19, т. III, сл. 1, 2, 7.

<sup>50</sup> Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 537–549, н. 208.

<sup>51</sup> О почецима светитељског култа Стефана Вукановића уп. Д. Поповић, *Ктитор Мораче и његов култ*, у овом зборнику.

<sup>52</sup> А. Сковран, *Испитивање и конзервација манастира Мораче*, Зборник заштите споменика културе 9 (1960) 201, сл. 6, т. VI.

<sup>53</sup> За ктиторски портрет из јужне капеле, заправо параклиса Светог Симеона у Студеници уп. Радојчић, *Портрети*, 16, т. III, сл. 2.





Сл. 11. Свети Сава Српски, свети Симеон, Стефан Вукановић и свети Кирил Филозоф, икона сликара Јована (око 1644)

Fig. 11 St Sava of Serbia, St Simeon, Stefan Vukanović and St Cyril the Philosopher, icon by the painter Jovan, c 1644

морачке натписе, већ следи интитулацију уобичајену за врховне господаре српске средњовековне државе познату из других споменика. Разложно је зато поставити питање о томе колико такве учене конструкције има и у ликовним елементима портретских остварења сликара Јована. Другим речима, морамо се запитати да ли се архаичне црте портрета морачког ктитора, бар у параклису Светог Стефана, јављају као последица „преписивања“, то јест рестаурације неке првобитне ктиторске композиције, или је и тамо реч о вештом „фалсификату“ врсног и веома образованог уметника. Да тај портрет није био сасвим доследно преписан, показује најпре околност да ктитор у рукама носи модел храма који се својим особеностима веома удалио од решења из XIII века. Он је преузет с новонасталог Стефановог портрета у Светом Николи.<sup>54</sup> На уму морамо имати и поменуте, а за сада само делимично сагледљиве неподударности садржине првог и другог слоја фресака на месту ктиторске композиције у Првомучениковом параклису. Било како било, сликар Јован остао је веран иконографији ликова кнеза Стефана оствареној у параклисима и поновио ју је на два морачким иконама. На једној је насликао Стефана Вукановића крај светог Саве, светог Симеона и светог Кирила Филозофа (сл. 11).<sup>55</sup> На другој икони, оној с ликовима двојице највећих српских светитеља и житијем светог Саве, ктитор Мораче приказан је у доњем делу, како надгледа изградњу задужбине.<sup>56</sup>

Сводећи резултате овог сажетог разматрања портрета Вукановића у манастиру Морачи, морали бисмо закључити да се ти портрети могу разврстати у две основне групе. Првој групи припадају старије представе, настале у XVI веку у наосу и припрати католикона. Својим местом у сликаном програму, основном иконографском концепцијом, као и детаљима одеће и инсигнија, ти портрети су, по свему судећи, прилично доследно следили решења остварена на уништеном сликарском слоју из треће четвртине XIII века. До одступања од првобитних решења долазило је само у понеком детаљу слике и натписа, делом због оштећења и несагледљивости првобитних фресака, а делом због измењених назора и особитих потреба нових ктитора. Доста архаичности и сродности с иконографским обичајима средњовековне Србије показују, такође, портрети Стефана Вукановића, оснивача манастира Мораче, настајали у XVII веку. Међутим, мора се задржати доста опреза при оцени њихове аутентичности. За неке од њих, рецимо за ктиторску композицију у параклису Светог Николе, сасвим је јасно да не понављају или, тачније, да не замењују првобитне морачке представе. Ученост и добра „археолошка“ упућеност сликара Јована упозоравају на могућност да су сви ти портрети били плод веште конструкције засноване на жељи да се створи утисак древности и освешталости „обновљених“ програмских и иконографских целина. Ипак, ктиторска композиција из параклиса Светог Стефана одише духом српске уметности XIII века у тој мери да јој се, уз сва ситнија одступања и очигледне измене, не сме потпуно оспорити иконографска аутентичност све док се не пронађу поузданије основе за другачији закључак.

<sup>54</sup> Стојаковић, *Ктиторски модели Мораче*, 100–101, сл. 6, 7.

<sup>55</sup> Петковић, *Морача*, 101–102, т. 53.

<sup>56</sup> *Исто*, 100–101, т. 50.

Dragan VOJVODIĆ

## PORTRAITS OF THE VUKANOVIĆ IN THE MONASTERY OF MORAČA

### Summary

The Monastery of Morača preserves a few portrait groups dating to the sixteenth and seventeenth centuries. The oldest, painted by 23 October 1674, the one at the southwest corner of the naos. It depicts the thirteenth-century founder of the monastery Stefan Vukanović holding a model of his endowment, while the Virgin, holding an unrolled prayer scroll, presents him to Christ enthroned. The original *ktetor* is followed by hegumen Toma and *knez* Vukić Vučetić. The figures of two subsequent donors set aside, it may be inferred that the *ktetor*'s composition, by its place in the church, its association with the grave of the founder and its basic iconographic pattern, is fully conform with the tradition known from the thirteenth-century funerary churches of the Nemanjić. It is almost certain, therefore, that a similar composition was painted in the same place at the time the church was originally frescoed. This is additionally corroborated by the attire and insignia of Stefan Vukanović, which in type and ornament largely correspond to those of some members of the Nemanjić family in thirteenth-century painting. Serious doubts about authenticity may be raised only for the inscription designating the founder as "king Stefan".

In the original stone inscription above the portal Stefan Vukanović has no title, but is referred to as "son of grand *knez* Vukan". The father of the *ktetor* is designated as grand *knez*, and not as king which is the title he himself claimed in Zeta and which could have been the only basis for his sons' potential claims to kingship. This clearly shows that at the time his foundation was constructed the founder of Morača was neither regarded nor titled as king, nor did he express any separatist intentions. He was a loyal subject of his uncle's son, Serbian king Uroš I, mentioned at the end of the inscription. To the same conclusion leads the analysis of the signature on a charter granted to the monastery in 1251/2, mentioned by the Russian traveller Yegor Kovalevsky. The charter, which must be ascribed to king Stefan Uroš I, unambiguously shows that only the latter had the authority to prescribe the rules of property for the monastery to abide by. Moreover, from a document issued to Dubrovnik on 23 August 1254 it may be quite reliably inferred that at the time his foundation was being constructed (1251/2) the *ktetor* of Morača bore only the title of *župan*.

The fact remains nevertheless that many inscriptions in the sixteenth- and seventeenth-century paintings of Morača refer to Stefan Vukanović as king. This has led researchers to believe that the title, rather than being an invention from the period of Ottoman rule, was actually borne by Stefan, at least at the time Morača was frescoed. But by designating Stefan as king, the sixteenth-century Serbian painters left, unintentionally as it seems, a reliable evidence for the title he had borne at the time the foundation had been painted, that of *knez*. On the west wall of the naos they "copied" six initially painted medallions with monograms that can be easily deciphered as "*knez* Stefanos". That the content of these monograms was authentic is additionally confirmed by the Greek form of the *ktetor*'s name.

The next in chronological sequence is the portrait group placed in the east portion of the north wall of the narthex. Painted in 1577/8, it shows the *ktetor* Stefan Vukanović as a monk holding a model of the church and led to Christ by the Virgin. Stefan is followed by his wife, also depicted in monastic garb. She is raising her left arm in the gesture of prayer, while holding with the other the hand of a younger man with a long dark beard and hair of medium length, identified in the inscription as Vladisav. He is likely to have been a son of *knez* Stefan's, unknown from other sources. By its place – in the narthex below the Tree of Jesse and in the proximity of the *agiasma*; and by its type – the narrowest family circle, this composition comes close to the lonely example from Sopoćani. That the painters must have strongly relied on a thirteenth-century model is shown by some other details as well. Given that Stefan Vukanović is depicted as a monk – of *megaloschema* grade – it may be assumed that his original portrait in the narthex was at least a little younger than his original secular portrait in the naos.

A great deal of archaism and a connection with the iconographic conventions of medieval Serbia can also be seen in the seventeenth-century portraits of Stefan Vukanović. They include his portraits as a somewhat younger man in the chapels of St Nicholas (1639) and St Stephen

(1642), and in two icons as well. Their authentication must proceed very cautiously, however. The erudition and “archaeological” knowledge of their author, the painter Jovan, was of the possibility that they may have resulted from a skilful scheme so devised as to confer the air of antiquity on the “renovated” conceptual and programmatic ensembles. It is quite obvious that the portrait in the chapel of St Nicholas did not follow an original model; it is in a room whose medieval function was that of the ground-floor of the keep. On the other hand, the composition from St Stephen’s chapel partakes of the spirit of thirteenth-century Serbian art to such an extent that its authenticity should not be unconditionally denied at the moment.

## СРПСКИ АРХИЕПИСКОПИ НА ФРЕСКАМА XVII ВЕКА У МОРАЧИ

### КО СУ И ЗАШТО СУ НАСЛИКАНИ

Представе српских архиепископа у Морачи, у протезису Богородичине цркве, затим у цркви Светог Николе и параклису Светог Стефана, доводе се у везу с настојањима Пећке патријаршије и патријарха Пајсија да се оснаже култови архиепископа сахрањених у Пећи, као и с отпором покушајима Рима да наметне унију Српској цркви у првој половини XVII века.

Има неке симболике у томе што је обнова морачког храма завршена оне године у којој је умро патријарх Макарије (1574), обновитељ Српске аутокефалне цркве, а што је забележено на крају ктиторског натписа на западном зиду наоса. После скоро читавог столећа Српској цркви враћена је самосталност, а делатношћу њеног првог патријарха по обнови и залагањем способних људи око њега успостављена је веза с временом у којем је архиепископија била духовни стожер српског народа. У XVI веку, у условима без политичке независности, у иноверној држави, улога цркве у обнови и очувању самосвести српског народа, његовог физичког и духовног бића постала је још значајнија. Уз много напора, обнављана су стара светилишта, настањивана монасима, храмови су испуњавани иконама и књигама, а зидови украшавани новим фрескама. У то доба обновљен је и морачки храм, који *по много лѣтѣх же вѣсть порочѣшени*, а око обнове су се потрудили игуман Тома и манастирска братија, кнез Вукић Вучетић и други побожни и имућни приложници. Радове на украшавању морачке цркве наставио је, само неколико година касније (1577/1578), игуман Мојсије. У његово време саграђена је и живописана трпезарија, започело се с подизањем иконостаса и преписивањем књига, док су се куповином и поклонима полако увећавали манастирски поседи.<sup>1</sup>

Ново раздобље у животу Српске цркве отпочето је доласком патријарха Јована на њено чело 1592. године. Унутрашња превирања у Турској царевини и заинтересованост европских дворова за Балканско полуострво побудили су наду овдашњих хришћана у могућност ослобађања од турске власти. Појединачне буне, као и спремност народних предводника – војвода, кнежева и спахија – да се уједине у ослобађању српских крајева, навеле су патријарха Јована да се стави на чело тих планова. Безмало читав XVII век обележили су тајни састанци и дипломатске мисије, делатност разних пустолова, празна обећања европских моћника и рим-

<sup>1</sup> ССЗН, бр. 710, 711, 712, 727, 728; С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 42, 51, 57.

ских папа, срачуната на лако задобијање титула и наметање уније православнима, с једне, а очекивања војне и материјалне помоћи, уз тврдокорно чување вере, с друге стране.<sup>2</sup> Много пута, свакако не случајно, у средишту тих збивања нашао се манастир Морача. Основан средином XIII века да би био вечно покојиште ктитора, Вукановог сина Стефана, због свог положаја на рубу српских земаља према римокатоличком свету постао је неколико столећа касније необично важан, како за српске црквене и народне предводнике тако и за римокатоличке мисионаре. Један од њих, трогирски архиђакон Франческо Леонарди, то је лепо изразио рекавши да пут продора римокатолицизма у Србију води преко Зете и Црне Горе.<sup>3</sup> С друге стране, и поред оскудних извора, може се пратити чврста повезаност Мораче с патријаршијом у Пећи, почев од ктитора из 1574. године, који су, поред помињања свог труда на зиду цркве, забележили и вест о смрти патријарха Макарија, преко патријарха Јована, који је крајем 1608. године сазвао сабор народних првака у Морачи и потрудио се око подизања иконостаса у цркви, до патријарха Пајсија, за кога се поуздано зна да је с двојицом митрополита присуствовао одређивању међа манастирских имања 1639. године; у Морачи је можда почетком 1648. године изабран и његов наследник Гаврило.<sup>4</sup> Због тога се онима са стране чинило да је Морача патријаршијски манастир, из чијег су братства редовно бирани патријарси.<sup>5</sup>

Сматрали смо потребним да све то поменемо пре но што пређемо на разматрање ликова српских архиепископа у Морачи, којих је више него у било којем другом храму XVI и XVII века, осим, разуме се, у Пећи. Они су у тим временима били сликани углавном у задужбинама пећких патријараха или у седиштима митрополита (Пећ, Будисавци, Грачаница, Свети Никола Дабарски у Бањи код Прибоја), мада су им се ликови повремено појављивали и другде.<sup>6</sup> У Морачи су, осим у припрати (1577/1578) и на фасади католитона (1616), архиепископи били приказани на свим осталим сликарским слојевима XVI и XVII века: у наосу Богородичине цркве (1574), у протезису (мало после 1616), у храму Светог Николе (1639) и параклису Светог Стефана (1642). Мада су њихови ликови настајали током седамдесет година, изгледа да се водило рачуна о томе да се што ређе понављају, због чега се наслућује постојање одређеног програма у приказивању српских архиепископа.

Није познато да ли је у најстаријем живопису Мораче, оном из XIII века, било представа српских архијереја. Сада најранији, из 1574. године, јесте лик св. Саве, који је насликан, са св. Симеоном Српским, на источном зиду северне певнице, између улаза у протезис и главни део олтар. Такво њихово парно приказивање, и

<sup>2</sup> Ј. Н. Томић, *Пећки патријарх Јован и покрет хришћана на Балканском полуострву 1592–1614*, Земун 1903; Ј. Радонић, *Римска курија и јужнословенске земље од XVI до XIX века*, Београд 1950.

<sup>3</sup> Радонић, *Римска курија*, 127; М. Јачов, *Списи Конгрегације за пропаганду вере у Риму о Србима 1622–1644*, Београд 1986, 341.

<sup>4</sup> Томић, *Пећки патријарх Јован*, 117–118; ССЗН, бр. 711, 1325, 6514; Радонић, *Римска курија*, 302; Петковић, *Морача*, 51–52, 57 и н. 260.

<sup>5</sup> Радонић, *Римска курија*, 312, 319 [„di questo monasterio ordinariamente si fanno li Patriarchi“, Е. Fermežin, *Izprave god. 1579–1671 tičuće se Crne gore i stare Srbije*, *Starine JAZU* 25 (1892) 187]. Истина је, међутим, да је Морача у то време дала неколико српских митрополита, в. Петковић, *Морача*, 52–55.

<sup>6</sup> С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 84–85, 168, 169, 172, 173, 191, 209, 211; исти, *Српски патријарси XVI и XVII века као ктитори*, у: *Зборник у част Војислава Ђурића*, Београд 1982, 129–135.



Сл. 1. Архиепископ Арсеније, Морача, протезис Богородичине цркве, после 1616  
Fig. 1. Archevêque Arsène, Morača, prothésis de l’Eglise de la Vierge, après 1616

на том месту, показује да ту нису били представљени у XIII веку: иконографија њиховог парног портрета хиландарског је порекла и у живопису српских цркава (с изузетком Милешеве, у којој су насликани у склопу породичне слике Немањића) усталила се тек почетком XIV stoleћа.<sup>7</sup> Њихово приближавање олтару пак може се пратити од средине тог века, чему је као узор Морачанима могла послужити црква Светих апостола у Пећи.<sup>8</sup> Тако истакнуто и почасно место увек је подразумевало репрезентативан изглед двојице најважнијих српских светаца – родоначелника моћне средњовековне српске државе, који је облачењем монашке ризе показао пут спасења потомцима, и родоначелника Српске аутокефалне цркве. Тако су приказани и у Морачи: св. Симеон с крстом и поуком о страху Господњем (Пс 33/34, 11), обележен као миротоцац (с̄т̄ы̄ с̄ӯм̄е̄н̄ь̄ с̄р̄б̄ь̄с̄к̄ӣ м̄ӣр̄о̄т̄о̄ц̄а̄ц̄ь̄), а св. Сава обучен у сакас, у којем се слика од XIV века, док је крај њега означено да је први архиепископ српски (с̄т̄ы̄ с̄а̄в̄а̄ а̄. а̄р̄х̄і̄е̄п̄с̄к̄ь̄ с̄р̄б̄ь̄с̄к̄ӣ). Такав свечани изглед св. Саве и то што су ликови двојице светитеља смештени на важно место у наосу цркве могло је бити проузроковано чињеницом да је Морача задужбина једног њиховог потомка. У сваком случају, појаву св. Саве и св. Симеона у морачкој цркви треба разматрати у склопу напора архиепископије да продужи старе култове, нарочито светих родоначелника, и тако успостави континуитет с временима државне независности и почецима црквене самосталности.<sup>9</sup>

Скоро пола stoleћа после настанка тих слика протезис Мораче поново је био живописан. Било је то у време игумана Макарија, који је на чело морачког братства дошао 1616. године. У натпису с игумановим именом речено је још: **т̄р̄о̄д̄ӣ с̄е̄ о̄ӯс̄р̄ь̄д̄н̄о̄ о̄ с̄і̄ӣх̄ п̄ис̄ан̄ӣ с̄т̄ы̄ӣх̄ в̄б̄р̄а̄з̄ь̄ в̄ь̄ п̄р̄о̄с̄к̄о̄м̄д̄і̄ е̄р̄ь̄м̄о̄н̄а̄х̄ л̄ӯк̄а̄ ӣ ї̄е̄р̄ь̄м̄о̄н̄а̄х̄ г̄к̄р̄ас̄ӣм̄.**<sup>10</sup> Правилно је закључено да су та двојица јеромонаха била најзаслужнија за то што је протезис добио сложен сликани програм,<sup>11</sup> у целини надахнут обредом и читањима проскомидије. За нас су овде занимљива два најнижа појаса фресака, јер је ту насликан српски архиепископ Арсеније (а̄р̄с̄е̄н̄і̄е̄ а̄р̄х̄і̄е̄п̄с̄к̄ь̄ с̄р̄п̄с̄к̄ь̄).<sup>12</sup> С Вавилом, архиепископом антиохијским, св. Арсеније служи литургију, тачније проскомидију, јер је на отвореној књизи првог и на развијеном свитку другога исписана молитва предложења, а на часној трпези су ложица, губа, копље, као и путир и патена покривени аером. Обојица су обучена у полиставрионе; Арсеније је сасвим седе косе и браде, с тонзуром на темену, какву су имали српски

<sup>7</sup> Из обимне литературе о св. Симеону и св. Сави у ликовној уметности издвајамо оне радове који се односе на њихово приказивање у пару у познијим вековима: С. Радојчић, *Хиландарске иконе светог Саве и светог Симеона – Стевана Немање*, Гласник СПЦ 34/2–3 (1953) 30–31; Петковић, *Зидно сликарство*, 82–83; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом српском сликарству*, у: *О Србљаку*, Београд 1970, 178–186; Г. Суботић, *Иконографија светог Саве у време турске власти*, у: *Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 343–354; В. Ј. Ђурић, *Једна антиисламска икона светог Саве Српског и светог Симеона Немање*, Хиландарски зборник 9 (1997) 135–139.

<sup>8</sup> В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, М. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 216–219, сл. 138 (Ђурић).

<sup>9</sup> Програмски је то било показано у седишту архиепископије у Пећи, в. Петковић, *Зидно сликарство*, 82, 84, 94; Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 261–262 (Ђурић).

<sup>10</sup> ССЗН, бр. 1040 (с нешто другачијим читањем).

<sup>11</sup> Петковић, *Морача*, 71 (ту и најпотпуније о сликарству протезиса, 71–80).

<sup>12</sup> Исто, 71–72, т. 27.





Сл. 2. Цариградски патријарх Јосиф и свети Терентије, Морача, протезис Богородичине цркве, после 1616

Fig. 2. Joseph, patriarche constantinopolitain, et saint Térénce, Morača, prothésis de l'Église de la Vierge, après 1616

архиепископи. Око њих су, на свим зидовима, насликани чеоно окренути архијереји, један презвитер и двојица од седморице првих ђакона.<sup>13</sup> Њихово представљање у протезису ваљало би довести у везу с вађењем треће и четврте честице из друге просфоре у част дванаесторице и седамдесеторице апостола и светих отаца у обреду који се обавља у протезису.

<sup>13</sup> Приказани су: на источном зиду, у прозору, Дионисије Ареопagit, Ананија, епископ града Дамаска, који је крстио апостола Павла, и Јеротеј, епископ атински, а око прозора Марко, апостол и епископ аполонадски, и Јуст, односно Исус апостол, епископ елевтерополски, и ниже, око часне трпезе, Вавила, архиепископ антиохијски, и Арсеније, архиепископ српски; на јужном зиду су Герман, архиепископ цариградски, и Лазар Праведни, епископ јерусалимски, у пролазу према олтару Викентије, ђакон, и апостол Филип, ђакон од седморице; на западном зиду у горњем реду су Игњатије, архиепископ цариградски, Аверкије, епископ арапољски, Лукијан, презвитер антиохијски, и Маркијан, епископ сиракуски, а ниже Никифор, архиепископ цариградски, и Александар, архиепископ цариградски, док су у пролазу према наосу Кирил, архиепископ александријски, и Доротеј, епископ тирски; на северном зиду су горе Симон (или Симеон) Клеопа, епископ јерусалимски, Јосиф, патријарх цариградски, Терентије апостол, други епископ иконијски, у прозору су Прокл (архиепископ) цариградски, и још један непознати, а доле Митрофан, архиепископ цариградски, Тихон, епископ кипарског града Амагунта, и Јевстатије, архиепископ антиохијски (Петковић, *Морача*, 256–259, с цртежима). У њиховом набрајању држали смо се натписа који их прате.

Избор апостола, епископа и осталих вероватно су сачинили поменути морачки јеромонаси, а одредили су и натписе за њих. Очигледно су се испомагали синаксарима, судећи по томе што се више насликаних личности слави 30. септембра и 30. јуна.<sup>14</sup> На тај начин сабрали су двадесет седам предводника православних патријаршија и више помесних цркава. Оне из патријаршијских седишта – Цариграда, Антиохије и Александрије – обележили су титулом архиепископа (само један из Цариграда означен је као патријарх) и с истом титулом придружили им још само Арсенија, представника Српске цркве; сви остали, међу њима и они из Јерусалима, означени су као епископи.<sup>15</sup> Цариградски архијереји издвојени су још и одећом, јер су само они одевени у сакосе. Треба додати да су изостављени представници петог патријаршијског седишта, Рима, као и то да су обједињени епископи у вези с апостолом Павлом, што је и натписима наглашено: Ананија је крстио Павла, а Дионисија Ареопагита и Јеротеја Атинског Павле је поставио за епископе. Из тога произлази готово сигуран закључак да се намере састављача програма нису односиле само на једноставно преношење речи проскомидије у слику већ и на истицање заједнице православних цркава, окупљених око исте литургијске службе, коју овде обављају један антиохијски и један српски архиепископ. Порекло те заједнице је у апостолским временима: овде су не само насликани неки од седамдесеторице апостола<sup>16</sup> већ је уз двојицу и наведено да их је на катедре поставио апостол Павле. Ако при том имамо на уму да се у Цариградској патријаршији, а затим и у византијској уметности, Павловим истицањем поништавао искључиви примат апостола Петра (опширније *infra*), идеолошки слој ових фресака у Морачи никако се не сме занемарити.

Обновљена Пећка патријаршија, пошто није имала апостолско порекло, каноничност своје аутокефалије темељила је на делу св. Саве и његових прејемника, као и на догматима православне васељене, чији су је патријарси признали и уважавали као једну од равноправних архиепископија.<sup>17</sup> То је било преточено у слике српских архиепископа и патријараха, с једне стране, и апостола и васељенских са-

<sup>14</sup> Петковић, *Морача*, 133, н. 307; в. Н. Delehayе, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, 127–178, 779–790.

<sup>15</sup> Ниједан од њих нема ознаку светости, чему не треба придавати посебну важност, јер су састављачима програма, изгледа, била важнија имена архијереја и називи њихових цркава. Уз то, поп Страхиња, сликар ових фресака, познат је по томе што је често изостављао епитет „свети“ крај ликова светаца, в., на пример, А. Сковран, *Црква св. Николе у Подврху код Бијелог Поља*, Старице, н. с., 9–10 (1959) 357–359; З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, сл. 178–179; С. Петковић, *Манастир Света Тројица код Пљеваља*, Београд 1974, сл. 7, 11–12, 14, 31–32.

<sup>16</sup> Ови апостоли, обично као епископи и с називом свог црквеног седишта, појавили су се у византијској уметности убрзо после црквеног раскола 1054. године, а нарочито су били чести од XIV века [в. Σ. Κουκιάρης, *Η Σύναξη των Ὁ ἀποστόλων στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία*, Κληρονομία 18 (1986) 289–300]; има их и у српском средњовековном сликарству, па и у Морачи на фрескама из 1574. године (Петковић, *Морача*, 230–233). Узгред напомињемо да посебно истраживање заслужује апостол Тит, један од седамдесеторице, насликан до ктиторске композиције (1574), коме недовољно испитана легенда приписује покрштавање српских крајева (Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Сремски Карловци 1927, 46, 53, 194).

<sup>17</sup> Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 250 (Ђирковић).

бора, с друге, у пећкој припрати 1565. године, али не само тамо.<sup>18</sup> Иконографија таквих слика и њихове поруке одавно су биле познате, а српска средина XVI и XVII века с разумевањем их је преузела из старије уметности. Поређани један до другог, чеоно окренути, свечано обучени и означени одговарајућим титулама, архиепископи су сведочили о дуговечности Српске цркве и њеном континуитету, а када су били уведени у литургијске композиције, потврђивали су припадност заједници која на исти и непроменљив начин приноси службу Богу. Стара српска уметност познавала је и користила оба иконографска вида у приказивању локалних архиепископа.<sup>19</sup> У Морачи је, видели смо, истакнута припадност Српске архиепископије заједници православних цркава и у исто време је наглашена истоветност богослужења, јер њен представник, архиепископ Арсеније, служи проскомидију с једним антиохијским архиепископом, а још чвршће их повезује иста молитва коју изговарају.<sup>20</sup> Свети Арсеније је, као Савин наследник, нарочито био поштован и култ му се ширио из Пећи, где су му почивале мошти. Тамо је још у XIII веку био насликан како са св. Савом служи проскомидију у протезису (због чега није искључено да је баш та фреска била узор морачким ктиторима или попу Страхињи када су га приказали у Морачи),<sup>21</sup> а затим је представљен у Дечанима у следећем столећу, док му је лик постао учесталији на зидовима храмова после 1557. године.<sup>22</sup> Сликар у Морачи није поновио Арсенијев изглед из Пећи нити онај из Дечана, али га је приказао с тонзуром, препознатљивим знаком српских архиепископа.

Због истицања апостола Павла у морачком протезису, приказивањем његових ученика, епископа Ананије, Дионисија Ареопажита и Јеротеја, и због изостављања римских папа, треба се задржати на питању да ли је програм морачког протезиса с православним архиепископима имао антилатинско обележје. Понављамо да су приказани епископи првенствено показивали јединство и целину православне васељене. Пажњу заслужује један од њих, цариградски патријарх Јосиф (1266–1275, 1282–1283), једини, поред Арсенија Српског, из тако позних времена. Култ му је био слабо изражен, али је његово име ипак ушло у неке синаксаре под 30. октобром.<sup>23</sup> Вероватно су га одатле преузели састављачи програма фресака у Морачи, јер су поред њега насликани Клеопа и Терентије који се славе истог дана. Ипак, опредељивање за једног календарски мало важног цариградског патријарха, великог противника Лионске уније, може да буде упозорење, посебно ако се на уму имају настојања римских папа од почетка XVII века да Српској цркви

<sup>18</sup> Петковић, *Зидно сликарство*, 82–83, 84–86, 94–95.

<sup>19</sup> Уп. Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха у зидном сликарству (XIII–XVI в.)*, у: Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање, 319–342; S. Tomeković, *Les évêques locaux dans la composition absidale des saints prelatés officiant*, *Byzantinische Neugrische Jahrbücher* 23 (1981) 65–88; J. Радовановић, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 38–55; Ch. Konstantinidi, *Le message idéologique des évêques locaux officiants*, *Зограф* 25 (1996) 39–50.

<sup>20</sup> Петковић, *Морача*, 133, н. 308.

<sup>21</sup> С. Петковић (*исто*, 72 и 133, н. 310) опрезно помишља да су и у Морачи у XIII веку могла бити насликана њих двојица.

<sup>22</sup> Петковић, *Зидно сликарство*, 85–86; Милошевић, *Срби светитељи*, 188–192.

<sup>23</sup> О патријарху Јосифу и проблему његове канонизације основно: R. Macridis, *Saints and Sainthood in the Early Palaiologan Period*, у: *The Byzantine Saint*, Birmingham 1981, 79–81; уп. Н. Delehaeye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, 175, 179.

наметну унију, условљавајући њоме тражену помоћ.<sup>24</sup> Опасност од унијаћења, појединачног или општег, заиста је постојала, али је и одговор патријаршије био недвосмислен: **8 НАШЕ СТРАНЕ НИКАКО НЕКЕМО НИ ЕЗБИТА НИ НИКОГА ДРЪГОГА КОИ ВИ ПЪКЪ ХРЪСТИАНЪСКИ СВЪРАЪТАВ НА ЗАКОН РИМЪСКИИ**, како је то захтевао патријарх Јован у писму из Мораче војводи савојском Карлу Емануелу 13. децембра 1608. године и од њега тражио потврду **СВРХЪ ЗАКОНА И ПРАВОСЛАВНЕ ВЪЪРЕ НАШЕ**.<sup>25</sup>

Притисак Римокатоличке цркве на православне Србе појачао се после оснивања Конгрегације за пропаганду вере при Ватикану 1622. године, а осећале су га нарочито ободне српске земље, Славонија, Херцеговина, Зета и Црна Гора. Стога не зачуђује то што су се у два манастира из тих области, у Ораховици и Морачи, појавиле зидне слике којима се бранило државно и црквено предање, а славна прошлост стављала у одбрану верске самосвојности и независности. Захваљујући добро објављеним и проученим документима из ватиканских архива,<sup>26</sup> можемо, мада једнострано, да пратимо то изузетно занимљиво и тешко време, испуњено покушајима Рима да преко уније прошири свој утицај на Балкан, а затим даље на исток. Критичко претресање тих извора показало је неаутентичност, сумњиво позадину и обмањивачки карактер многих докумената и догађаја о којима они казују.<sup>27</sup> У везама Рима и Пећке патријаршије посредничку улогу често је преузимао манастир Морача.<sup>28</sup> Он, мада понекад тако не изгледа, с обзиром на изјаве и поступке неких његових монаха (али увек само по римокатоличким изворима), никад није приступио унији и остао је веран православном обреду и оном ставу Пећке патријаршије који је патријарх Пајсије саопштио папи Урбану VIII после разговора у Пећи с архиђаконом Франческом Леонардијем о унији у јесен 1642. године.<sup>29</sup>

Некако у исто време када је писано то патријархово писмо живописана су два морачка параклиса: црквица Светог Николе 1639. и параклис Светог Стефана 1642. године.<sup>30</sup> Фреске у њима могу се добрим делом разматрати заједно, ако ни због чега другог а оно зато што је за оба подухвата био заслужан игуман Антоније с братијом и што их је извео исти сликар. У најнижем реду фресака у Светом Николи – колико је то иконографски језик византијске уметности дозвољавао – прилично се јасно осетио дух морачке средине XVII века. Тако су на јужном зиду наслика-

<sup>24</sup> Радонић, *Римска курија*, 8–12 и даље.

<sup>25</sup> Томић, *Пећки патријарх Јован*, 118; Г. Станојевић, *Југословенске земље у млетачко-турским ратовима XVI–XVII вијека*, Београд 1970, 136–137. Навод је из преписа писма патријарха Јована, Архив САНУ, бр. 7232.

<sup>26</sup> Радонић, *Римска курија*, 27 и даље; Јачов, *Списи Конгрегације*.

<sup>27</sup> Радонић, *исто*; Д. П. Берић, *Да ли је одржан сабор у манастиру Морачи 1648. године*, *Историјски записи* 15 (1959) 563–571.

<sup>28</sup> Радонић, *Римска курија*, 175, 177, 301–303, 306–308, 312–313, 318–322; сажето и прегледно: Петковић, *Морача*, 54–55.

<sup>29</sup> Радонић, *Римска курија*, 173–174. Оригиналном писму и његов латински превод објавио је М. Јачов, *Списи Конгрегације*, 580–582 (српски текст), 582–585 (латински текст), а на савремени српски језик превео га је Т. Јовановић у: Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, Београд 1993, 115–118.

<sup>30</sup> Најпотпуније о њиховом сликарству: С. Петковић, *Зидна декорација параклиса св. Стефана у Морачи из 1642. године*, *ЗЛУМС* 3 (1967) 133–155, сл. 1–14; исти, *Морача*, 81–98, 260–263, 265–270, сл. 24–33, т. 28–47.



Сл. 3. Свети Сава и Симеон Немања, Морача, црква Светог Николе, 1639

Fig. 3. Saint Sava et Siméon Nemanja, Morača, Eglise Saint-Nicolas, 1639

не три свете личности, чији се избор не чини случајним: св. Антоније је приказан, што је већ уочено,<sup>31</sup> као имењак и покровитељ тадашњег морачког игумана; изгледа да је и св. Јефтимије био имењак једног угледног члана манастирског братства, оног који је мало касније постао ариљски и ваљевски владика,<sup>32</sup> најзад, св. Јован

<sup>31</sup> Исти, *Морача*, 81.

<sup>32</sup> Јефтимије је, изгледа, био митрополит ариљски 1643–1654 [Р. Тричковић, *Српска црква средином XVII века*, Глас САНУ 320, Одељење историјских наука 2 (1980) 113; М. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу*, Београд 2002, 281]. Да је био морачки монах, слутимо по томе што је и касније помагао свом манастиру (Петковић, *Морача*, 52–53). Изгледа да је баш њега патријарх Пајсије послао у Рим 1642. године, јер о њему говори као о *клицару сега манастира вѣспена бѣгордце* (Јачов, *Списи Конгрегације*, 582), а то није пећки, већ неки



Сл. 4. Архиепископ Никодим, Морача, црква Светог Николе, 1639

Fig. 4. Archevêque Nicodème, Morača, Eglise Saint-Nicolas, 1639

Претеча могао је бити заштитник сликара Јована, који га је насликао до олтарског простора и у параклису Светог Стефана.<sup>33</sup>

Везивање за прошлост било је испољено већ у ктиторском натпису, у којем се за цркву Светог Николе каже: **ЗАНК ГЛЮТЬ СЪЗДАЊЕ КИ БЪТИ ПРЪЖДЕ ВЕЛИКІЕ ЦРКВИ. И ПО НАШАСТВИ ИНОЗИЧ'НИХЪ БЫС(ТЬ) ПОРЪШЕНА ДАЖЕ ДО ВРЪМЕНЕ СЕГО,**<sup>34</sup> иако знамо да је реч о некадашњој манастирској кули.<sup>35</sup> У ктиторској композицији се пак приказује Стефан, с моделом главне или велике цркве у рукама, и у натпису се означава као краљ, син великог кнеза Вукана и унук св. Симеона Немање. Вероватно није случајно то што је ктиторска композиција постављена на северни

други манастир који је посвећен Успењу, могуће Морача. Најзад, можда неће бити случајно то што се онај вероватно неодржани синод у Морачи с краја 1653. године везује баш за митрополита Јефимија (Радонић, *Римска курија*, 318–321).

<sup>33</sup> Приказивање св. Јована на овом месту, испред олтарског простора, није ретко, али се он ту слика у вези са Христом и Богородицом на иконостасу. Међутим, ни у Светом Николи ни у Светом Стефану нема представа Христа и Богородице (осим у ктиторским композицијама), а изгледа да није било ни иконостаса [познато је да су они ту били постављени тек почетком XX века, в. А. Сковран, *Испитивање и конзервација манастира Мораче*, Зборник заштите споменика културе 11 (1960) 208]. Уосталом, црква Светог Николе је довољно широка (7,30 m), тако да би на претпостављеном иконостасу било места и за икону св. Јована.

<sup>34</sup> ССЗН, бр. 1324.

<sup>35</sup> Петковић, *Морача*, 77–80.



Сл. 5. Архиепископ Арсеније, Морача, црква Светог Николе, 1639

Fig. 5. Archevêque Arsène, Morača, Eglise Saint-Nicolas, 1639

зид, јер се на тај начин краљ Стефан приближио светом цару Константину, насликаном, с мајком Јеленом, испред Стефана, на западном зиду, да би се показало како српска владарска лоза тобож потиче од првог хришћанског цара.<sup>36</sup> Јужно од улаза приказани су св. Сава и св. Симеон, врло често сликани на том месту, а овде можда и као преци морачког краља Стефана. Као предложак за Савину представу послужио је дрворезни лист из Празничног минеја Божидача Вуковића (1538),<sup>37</sup> па је св. Сава обучен у сакос, а руке су му раширене: десном благосиља, а левом држи затворено јеванђеље. С друге стране, припадност Српске цркве православној васељени, канонско јединство и верност предању показани су и ту, као и у протезису, укључивањем њених архијереја међу највеће црквене оце који служе пред Агнецом у апсидалној ниши. Укратко подсећамо на то да су новија истраживања показала да се тема Служења свете литургије појавила у програму византијских храмова после црквеног раскола 1054. године, вероватно у вези с распрама о ква-

<sup>36</sup> Ову легенду из летописа усвојили су и највиши црквени кругови: в. поменуто писмо патријарха Јована из 1608. године, у којем се говори о томе да су Немањићи **от рода великаго цара константина и елени**, Архив САНУ, бр. 7232; слично каже и патријарх Пајсије у *Житију светог цара Уроша*, Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, 87–88.

<sup>37</sup> Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV–XVII века*, Београд 1958, т. XLVIII, 2; С. Петковић, *Ликови Срба светитеља у српским штампаним књигама XVI века*, ЗЛУМС 26 (1990) 148–150, 156–157. Из исте књиге преузети су и св. Константин и Јелена (Медаковић, *нав. дело*, т. LI, 2), што само потврђује запажање (једна сцена у циклусу

сном и бесквасном хлебу и о призивању Светог Духа да освети предложене дарове.<sup>38</sup> Агнец на трпези треба да подсети на то да је Христос тај који приноси и који се приноси, који прима и који се раздаје, а служе му припадници свих цркава из разних времена, јер сви обављају једну исту литургију. У морачкој црквици служе је најславнији свети архијереји, предвођени њеним творцима, а придружена су им двојица домаћих црквених великодостојника. На зачељу поворке, на јужном зиду, насликан је, као у протезису велике цркве, Савин наследник архиепископ Арсеније (СТЫ АРСЕНІЕ СРЪВСКЫ), а наспрам њега је СТЫ НИКОДИМЪ СРЪВСКЫ. Сликар Јован је, поред других врлина, поседовао посебан осећај за опонашање старих иконографских образаца и способност да своје слике осенчи дахом много веће старине: као у живопису XIII или XIV века, српски архиепископи приказани су на крају поворке архијереја и с тонзурама, па су врло блиски средњовековним узорима. Треба, међутим, истаћи да св. Никодим никада пре Мораче није био сликан у Служби светих архијереја; он овде држи свитак с почетком молитве којом свештенослужитељ започиње свето узношење: „Достојно је и праведно тебе певати...“ На свитку св. Арсенија налази се молитва за манастирско братство која је читана после освећења дарова: „Помени, Господе, обитељ ову у којој живимо.“

Три године доцније, 1642, параклис Светог Стефана уз главну цркву поново је живописан.<sup>39</sup> У међувремену се у Морачи, изгледа, појачано радило на прослављању моштију ктитора Стефана,<sup>40</sup> а Римска курија интензивно се припремала за преговоре о унији с пећким патријархом, до којих је дошло у јесен 1642. године. И једно и друго нашло је одраз на фрескама у Светом Стефану. У ктиторској композицији Стефан је обележен као СТЫ СТЕФАН СЪВ ВЕЛИКАГО КНЕЗА ВЛАКАНА,<sup>41</sup> а изабране теме показивале су дуговечност Српске цркве и њену православну опредељеност.

Пред Христом Агнецом на часној трпези, уз св. Василија, Јована Златоустог, Григорија Богослова и Германа Цариградског, служе чак четворица српских архијереја: св. Сава (СТЫ САВА СРЪВСКЫ), Сава Други (СТЫ САВА Г. АРХІЕПСКП СРЪВСКЫ), Данило (СТЫ ДАНИЛЬ Д. АРХІЕПСКП СРЪВСК) и Јоаникије (СТЫ ІОАНИКІЕ Е. АРХІЕПСКП

патрона у параклису Светог Стефана) да се сликар Јован служио графикама из тог празничног минеја [С. Петковић, *Утицај илустрација из српских штампаних књига на зидно сликарство XVI и XVII века*, *Старинар*, н. с., 17 (1966) 93, сл. 5–6].

<sup>38</sup> А. М. Лидов, *Схизма и византијска храмова декорација*, у: *Восточнохристиански храм. Литургија и искуство*, Санкт Петербург 1994, 17–27 [рад је објављен и на енглеском језику: *Byzantium* 68 (1998) 381–397].

<sup>39</sup> О остацима првобитних фресака из XIII века у параклису в. Сковран, *Испитивање и конзервација манастира Мораче*, 201. С. Петковић (*Морача*, 93–94) верује да је сликар Јован добрим делом поновио старије теме и њихов изглед.

<sup>40</sup> Трагови о томе сачувани су у једном недатованом родослову, у којем се, после похвалних речи о Стефану, каже да је подигао „многокрасну“ цркву у Морачи *въ оупокоеніе мощемь его. и тоу почиваеть невредимъ и до нинѣ мощи светіе* (Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, X); друго сведочанство је једно писмо тобожњег руског царевића Јована Васиљевића Шујског, који је боравио у Морачи 1648. године: после лепих речи о манастирском братству, самозванац додаје: „еще же и Бог обитељ ону светую висоце прославити благоволилѣ и дарова имѣ примити храму мощи угодника“, без сумње Стефана, чије је име покрио печат [V. Mošin, *Prepiska ruskog samozvanca Ivana-Timoške Akundinova s Dubrovnikom*, *Historijski zbornik* 5/1–2 (1952) 77].

<sup>41</sup> Петковић, *Зидна декорација параклиса Св. Стефана*, 136; исти, *Морача*, т. 28.





Сл. 6. Олтарски простор параклиса Светог Стефана у Морачи, 1642

Fig. 6. Sanctuaire du pareclésion Saint-Etienne à Morača, 1642

срѣб'ски). Сви су слично обучени, у стихаре с рекама, полиставрионе и омофоре, носе богато извезене епитрахиље и набедренике, а на свицима у њиховим рукама исписане су литургијске молитве;<sup>42</sup> најугледнијем међу њима, св. Сави, поверена је она за манастирску обитељ, која се у црквици Светог Николе налазила на свитку св. Арсенија. Намера наручилаца фресака очигледно је била да се прикаже старина Српске цркве и континуитет у смењивању архиепископа на њеном престолу, али, видећемо, не само то. Низ архијереја започиње првим поглаваром аутокефалне цркве у Србији, св. Савом, а он је насликан иза св. Германа Цариградског, који је Саву, по предању, устолочио за првог српског архиепископа.<sup>43</sup> Затим се, с обе стране, ређају други српски архиепископи, сви означени редним бројевима, при чему је изостављен други по реду, Савин наследник Арсеније. Сви су обележени као свети. На тај начин, великим бројем српских архиепископа и њиховим прикључивањем другим прослављеним архијерејима у обављању литургије, показано је и ту њихово пуно јединство у исповедању вере и вршењу обреда, што је, рекли смо, био стари обичај у Византији и Србији, а примењен је у два наврата и раније у Морачи.

<sup>42</sup> Исти, *Зидна декорација параклиса Св. Стефана*, 136–137, сл. 6, 8; исти, *Морача*, 94, 261, 263 (цртежи), т. 31, 35.

<sup>43</sup> Патријарх Герман је био насликан и до Арсенија Српског у протезису (Петковић, *Морача*, 258).

Досадашња истраживања показала су да је укључивање локалних архијереја у Службу светих отаца било неретко изазвано нарочитим разлозима, обично као вид одбране од латинске опасности – тако је било на Кипру, Криту, у Атинској митрополији, па и у Србији.<sup>44</sup> Оваква опасност постојала је у првој половини и средином XVII века. Одговор сликом на притиске из Рима био је најпотпунији и најдоследнији у Морачи. Српска црква је од својих почетака и током читавог свог постојања, што је показивано и низовима њених предводника сликаним на зидовима храмова, а што потврђује и посланица патријарха Пајсија папи Урбану VIII, била и остала део православне екумене, делећи с њом верска начела, видљива и у литургијским обредима. О два најважнија различита учења у Римокатоличкој и Православној цркви, происхођењу Светог Духа и природи евхаристијског хлеба, српски патријарх недвосмислено се изјаснио у својој посланици. У њој је још подсетио папу на то да се Српска црква држи предања и одлука васељенских сабора, које је прихватио и Рим, али је касније од њих одступио.<sup>45</sup> Уосталом, Православна црква није одбацивала црквено јединство које је постојало до велике схизме 1054. године, па и до данас поштује успомену на свете римске папе из тог раздобља. Они су сликани по православним храмовима и у литургијским композицијама, као, на пример, св. Силвестар у морачкој црквици Светог Николе, док су у параклису Светог Стефана, у појасу попрсја светих архијереја у олтарском делу, поред цариградских, антиохијских и других епископа, на јужном зиду насликана и двојица римских папа из времена црквеног јединства, св. Климент (†101) и Мартин (†655), а њима је – не знамо зашто – прикључен и Митрофан, који је био цариградски архиепископ.<sup>46</sup> И по питању папског примата – што је за Рим можда било најважније – патријарх Пајсије остао је неумољив, допуштајући да папа буде спомињан у Пећи само као приложник. Укратко ћемо подсетити на то да су се око примата вековима ломила копља између Римске и Васељенске патријаршије: Римска је заступала становиште да је Петар био први међу апостолима, из чега је произлазило да је папа, као његов наследник, први међу осталим патријарсима, док је Цариградска патријаршија полазила од једнакости свих апостола, због чега су и црквени предводници били међусобно једнаки. Главни ослонац захтева Рима биле су Христове речи: „Петре, ти си камен и на овом камену сазидаћу цркву своју“ (Мт 16, 18). Византијска страна је то одрицала, сматрајући да је Христос свим апостолима поверио мисију ширења свог учења по свету, па је Петра изједначавала с Павлом и другим апостолима. То је најбољи израз нашло на Седмом васељенском сабору (787)<sup>47</sup> и касније у многобројним распрама између Рима и Цариграда, као и у уметности, у којој су се апостоли Петар и Павле доследно изједначавали (Павле је по-

<sup>44</sup> Уп. Tomeković, *Les évêques locaux*, 84–87; Konstantinidi, *Le message idéologique*, 45, 47–49; Б. Тодић, *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопотана*, у: *Трећа југословенска конференција византолога*, Крушевац 2000, 370–375.

<sup>45</sup> Говорећи о томе, Пајсије изричито каже: **и вѣи знаете ѡ томъ доврѣ**(ѣ), а поводом учења о Светом Духу, утврђеном на Првом и Другом васељенском сабору, не пропушта да опомене папу: **знаете ѡ семъ доврѣ**, уп. Јачов, *Списи Конгрегације*, 580, 581.

<sup>46</sup> О њима: Петковић, *Зидна декорација параклиса Св. Стефана*, 143–144; исти, *Морача*, 94, сл. 33.

<sup>47</sup> G. Ostrogorsky, *Rom und Byzanz im Kampfe um die Bilderverehrung*, Seminarium Kondakovianum 6 (1933) 75–78 (у српском преводу у књизи *О веровањима и схватањима Византинца*, Београд 1970, 166–170).

некад био замењиван апостолима Андрејом или Јованом, по легенди оснивачима црквених седишта у Цариграду и Ефесу).<sup>48</sup>

Овај осврт на питање Петровог примата био нам је потребан да бисмо боље објаснили садржину једне фреске у параклису Светог Стефана. Наиме, међу малобројним насликаним стојећим светитељима у њему нашло се места и за апостоле Петра и Павла, у ниши око прозора на западном зиду.<sup>49</sup> Насликани су полуокренути један према другом, док их одозго благосиља Христос, приказан у попрсју. Слика је представа божанске инвеституре, а она у таквом облику увек истиче једнакост оних над којима се обавља.<sup>50</sup> Кључ за разумевање фреске у Морачи налази се на свитку и полуотвореној књизи апостола: на Петровом свитку исписане су прве речи оног места из јеванђеља (*ты еси хс снъ ба живаго*, Мт 16, 16) око чијег су се тумачења спориле Западна и Источна црква, а на Павловој књизи је почетак његове посланице Римљанима (1, 1). Слика је исказивала становиште православних, а које је уважавала и бранила и Српска црква, о једнакости Петра и Павла, чиме се истовремено поништавала доктрина о искључивом примату апостола Петра, а самим тим и римских папа.

Стога би требало претпоставити да су фреске у малом параклису Светог Стефана добиле изванредан антилатински призив, пошто су на њима изложене темељне поставке Православне цркве о евхаристији, црквеном јединству какво је постојало пре великог раскола у XI веку и одбијању Петровог примата. Представама српских архијереја пак потврђивала се приврженост Српске цркве православној вери и њена припадност заједници православних. Такво тумачење било би претерано да ове фреске нису изведене у време снажног настојања Рима да Пећку цркву приведе унији и званичног одговора њеног патријарха те исте, 1642. године.

Наше тумачење фресака у параклису Светог Стефана било би тешко прихватљиво ако би се доказала претпоставка, на први поглед веома уверљива, да су 1642. само поновљене теме првобитног живописа из XIII столећа.<sup>51</sup> Заиста, српски архиепископи насликани су и обележени онако како су се смењивали у XIII веку: Сава, Арсеније (није приказан, али се по натписима подразумевао), Сава II, Данило и Јоаникије. Затим, Служба светих отаца са српским архиепископима на зачељу обеју страна поворке веома личи на живопис Сопоћана, подигнутих и осликаних некако у исто време кад и Морача, а где су у главној апсиди насликана три прва српска архиепископа.<sup>52</sup> Они су у Морачи и обележени оним редом којим су се смењивали на архиепископском престолу, при чему је последњи Јоаникије I (1272–1276). То би значило да су првобитне фреске настале у његово доба,<sup>53</sup>

<sup>48</sup> Тодић, *Апостол Андреја и српски архиепископи*, 363–366, посебно н. 30 (с изворима и литературом).

<sup>49</sup> Петковић, *Зидна декорација параклиса Св. Стефана*, 136, сл. 3.

<sup>50</sup> О оваквим представама апостола Петра и Павла в. М. Татић-Ђурић, *Икона апостола Петра и Павла у Ватикану*, Зограф 2 (1974) 12–13; њихов облик је преузет из царске иконографије, уп. А. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Variorum Reprints, London 1971, 112–122, 174–176.

<sup>51</sup> Петковић, *Зидна декорација параклиса Св. Стефана*, 145–146; исти, *Морача*, 24, 94.

<sup>52</sup> В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 24–26; С. Мандић, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975, 29–34; Ј. Радовановић, *Иконографска истраживања*, 38–55; Тодић, *Апостол Андреја и српски архиепископи*, 371–378.

<sup>53</sup> В. н. 51.

односно после његове смрти, у време његовог наследника Јевстатија I (1279–1286), пошто су новија истраживања показала да се у тој композицији не сликају живи архијереји.<sup>54</sup> Такав закључак прво изазива чуђење, јер значи да је између изградње (1252) и живописања морачке цркве протекло око тридесет година, што је ипак превише. Сумњу у то да је сликар из XVII столећа поновио првобитну поворку архијереја уноси и изостављање Арсенија, који је, у тако замишљеном низу српских архиепископа, ту морао бити насликан у XIII веку. Арсенија нема јер је три године раније већ био приказан у Светом Николи,<sup>55</sup> а то значи да је 1642. ипак учињен нешто другачији избор архиепископа у односу, како се претпоставља, на онај из XIII столећа. Најспорнији је лик Данила I (1271–1272), ако је то уопште он. Добро је познато да је Данило „због неке кривице“ смењен 1272. године.<sup>56</sup> Очигледно је да су у Србији били поштовани канони византијске цркве о осуди кажњених и смењених великодостојника на потпуни заборав – *damnatio memoriae* – па су њихова имена била брисана из поменика и диптиха, а њихови ликови на сликама изостављани.<sup>57</sup> Заиста, Данило I био је искључен из званичних аката Српске архиепископије<sup>58</sup> и са заједничких слика њених предводника, што показују Ариље (1296), Богородица Љевишка (око 1310) и Пећка патријаршија (1565).<sup>59</sup> Његов портрет, заправо, није насликан ни у једној цркви,<sup>60</sup> па би било крајње чудно да су га први сликари Мораче приказали у време када су се врло добро памтили његова кривица и смењивање, и то још с ознаком „свети“ (!), а да је све то поновио сликар Јован четири стотине година касније.

То је повод да се укратко осврнемо на натписе уз српске светитеље у параклису Светог Стефана. Одмах пада у очи да су сви обележени као свети, што у начелу не би требало да буде необично: тако су архиепископи означени још у Ариљу, али само они преминули, а у Пећи сви, вероватно да би се и на тај начин подигао углед обновљене патријаршије.<sup>61</sup> У Морачи је, поред тога, крај сваког, осим св. Саве, назначено о којем је архиепископу по реду реч. То већ није био средњовековни

<sup>54</sup> Тодић, *Апостол Андреја и српски архиепископи*, 370 (с литературом).

<sup>55</sup> Тако је његов изостанак објаснио и С. Петковић (*Зидно сликарство*, 86, н. 87; исти, *Зидна декорација параклиса Св. Стефана*, 145), али је касније у томе био мање одлучан (*Морача*, 138, н. 405).

<sup>56</sup> Архиепископ Данило и други, *Животи краљева и архиепископа српских* (изд. Ђ. Даничић), Београд–Загреб 1866, 275, 287. О Данилу I в. С. Станојевић, *Српски архиепископи од Саве II до Данила II (1263–1326)*, Глас СКА 153 (1933) 49–50; М. Антоновић, *О узроцима смењивања жичког архиепископа Данила I*, ЗРВИ 34 (1995) 107–114; Тодић, *Апостол Андреја и српски архиепископи*, 374–375.

<sup>57</sup> Бабић, *Низови портрета*, 322 (баш поводом Данила I, с одговарајућом литературом).

<sup>58</sup> Уп. потврдницу архиепископа Саве III (око 1313) повељи краља Милутина хиландарском пиргу Хрусији, у којој се набрајају сви српски архиепископи без Данила I (*Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија I*, Скопје 1975, 331).

<sup>59</sup> Бабић, *Низови портрета*, 322–328, 329–333.

<sup>60</sup> У лози српских владара и архиепископа у Ораховици (1594) Р. М. Грујић [*Старине манастира Ораховице у Славонији*, п. о. из Старинара 14 (1939) 29, сл. 6] поред неког Данила читао је и ознаку Д. (четврти), а протумачено је да је ту био приказан Данило I (Петковић, *Зидно сликарство*, 86, 191; Е. Haustein, *Der Nemanjidenstammbaum*, Bonn 1985, 96). Д. Кашић (*Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1971, 175), међутим, доноси Данилово име без редног броја.

<sup>61</sup> Петковић, *Зидно сликарство*, 85; Бабић, *Низови портрета*, 322–323, сл. 3–5, 10–14.



Сл. 7. Архиепископ Сава I и Сава II, параклис Светог Стефана у Морачи, 1642

Fig. 7. Archevêques Sava I et Sava II, parecclésion Saint-Etienne à Morača, 1642

обичај приликом сликања оваквих или сличних скупина архијереја – такво обележавање појавило се тек у XVI веку у пећној припрати.

Ако затим упоредимо избор српских архиепископа у морачком параклису (Сава – Сава II – Данило – Јоаникије) с другим сличним скупинама у сликарству од средине XIII века и с оним који се помињу у потврди Саве III повељи Хрусији и *Сказанију о патријарсима српске земље*,<sup>62</sup> видећемо да морачки избор нигде

<sup>62</sup> Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, 105; *Споменици за средновековната и поновата историја*, 331; Бабић, *Низови портрета*, 322–333.



Сл. 8. Архиепископи Јоаникије II и Данило II, параклис Светог Стефана у Морачи, 1642

Fig. 8. Archevêques Joanice II et Danilo II, paracclésion Saint-Etienne à Morača, 1642

више није поновљен.<sup>63</sup> Стога сматрамо да такав избор архиепископа није могао постојати у XIII веку, пре свега због насликаног Даниловог лика и изостављања Арсенија, као и због тога што обичај обележавања архиепископа по реду припада познијим вековима. Подсетимо се да се у бројању архијереја овде рачунао и Арсе-

<sup>63</sup> У Сопоћанима: Сава – Арсеније – Сава II; у Ариљу: Сава – Арсеније – Сава II – Јоаникије – Јевстатије – Јевстатије II; у повељи Хрусији: Сава – Арсеније – Сава II – Јоаникије – Јевстатије – Јаков – Јевстатије II; у Богородици Љевишкој: Арсеније – Сава II – Јоаникије – Јевстатије – Јаков – Јевстатије II; у *Сказанију*: Сава – Арсеније – Сава II – Јоаникије – Јевстатије – Јаков – Јевстатије II – Сава III – Никодим – Данило II – Јоаникије II; у пећкој припрати: Сава – Арсеније – Сава II – Јоаникије – Јевстатије – Јаков – Јевстатије II.

није, приказан пре тога у Светом Николи. Морачани и сликар Јован очигледно су два параклиса схватили као повезане, не понављајући у другом оне архиепископе које су већ били насликали три године раније. Стога можемо рећи да су у Морачи 1639–1642. године у Служби светих отаца насликани: Сава, Арсеније, Сава II, Никодим, Данило и Јоаникије.

Није тешко одгонетнути да су такав избор и поредак архиепископа преузети из летописа. У Даничићевом, Руварчевом и Драгосављевићевом летопису поредак је следећи: Сава – Арсеније – Сава II – Јевстатије – Никодим – Данило – Јоаникије итд.,<sup>64</sup> што значи да је у Морачи изостављен само Јевстатије. Из летописа су их позајмили и неки поменици, у којима иначе влада велико шаренило, али нам се чини важним то што исти поредак постоји у Пећком поменику, који је највећим делом својом руком исписао патријарх Пајсије.<sup>65</sup> У Јованово и Пајсијево време родослови и летописи очигледно су били најважнији извори за упознавање с прошлошћу, о чему, уосталом, сам патријарх Пајсије сведочи у *Житију светог цара Уроша*.<sup>66</sup> Морачке фреске с летописима повезује и означавање реда смењивања архиепископа на престолу светог Саве, које, разуме се, не одговара стварном стању. Крај св. Саве у Морачи нема такве ознаке, јер је нема ни у летописима. Како у морачком параклису нису насликани сви архиепископи из летописног списка (Јевстатије), а подразумевали су се и они у Светом Николи (Арсеније и Никодим), његов поредак је поремећен. За св. Саву, Арсенија и Саву II редослед је био добро познат, па се ту није грешило,<sup>67</sup> али је Данило (у летопису шести), због изостављања Јевстатија и Никодима, постао четврти, а Јоаникије (у летопису седми) обележен је као пети. Тако се десило да су се имена архиепископа и њихов поредак подударили са стварним редоследом смењивања на српском црквеном престолу, што је довело до неспоразума око времена првобитног живописања цркве и правог идентитета насликаних личности.

Ко су, заправо, свети српски архиепископи преузети из летописа и насликани у Морачи? Треба најпре забележити то да су сви архиепископи (осим св. Саве) који се набрајају у летописима – а изгледа да исто важи и за наведене патријархе – били сахрањени у Пећи, што наводи на мисао да је прототип летописног списка састављен у седишту патријаршије, и то не пре XVI века. Одатле су у том и доцнијим столећима полазили подстицаји за оснивање или ширење њихових култова, што најбоље показују уметнички споменици: у Студеници (1568) насликани су св. Арсеније и св. Јефрем, у Будисавцима (исте године) опет они и још један чије име није сачувано, у Грачаници (1570) св. Арсеније, св. Јоаникије, патријарх, св. Јефрем и, можда, св. Сава Други, у Ораховици (1594) је, изгледа, било свих дванаест архиепископа преузетих из летописа, а имена су очувана само крај св. Данила и св. Јоаникија, у Жежевици (1609) је приказан св. Арсеније, у пећком Светом Димитрију (1619/1620) св. Јефрем и тако даље.<sup>68</sup> Морачани су се у први мах одлучили

<sup>64</sup> Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, 105, 107–108.

<sup>65</sup> С. Новаковић, *Српски поменици*, Гласник СУД 42 (1875) 33. О Пајсију као састављачу Пећког поменика в. Т. Јовановић, *Пећки поменик и патријарх Пајсије*, Археографски прилози 12 (1990) 243–248.

<sup>66</sup> Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, 86.

<sup>67</sup> Осим летописа (н. 64), в. Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, 79, 90.

<sup>68</sup> Грујић, *Старине манастира Ораховице*, 28–32; М. Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима*, Старине КиМ 1 (1961) 120; Петковић, *Зидно сликарство*, 84–86, 168, 169,

за најугледније пећке светитеље, чији су култови најдуже постојали: у протезису је приказан Арсеније, а у Светом Николи опет Арсеније и св. Никодим.<sup>69</sup> Три године касније у Светом Стефану у поворку светих отаца укључена су још тројица архиепископа чије су мошти почивале у Пећи. При том је изостављен св. Јевстатије, јер за још једног архиепископа очигледно није било места; с друге стране, он је припадао скупини познатих пећких светитеља (уз Арсенија и Никодима), чији је култ био давно успостављен и непрекидно се одржавао,<sup>70</sup> а намера је била да се у морачком параклису прикажу, уз св. Саву, само новопројављени свети архиепископи. Сава II се, истина, још у Данилчевом типику (1416) помиње као свети, а тако је био обележен и у пећкој припрати (1565), као што је и у Пећком прологу бр. 58 из средине XVI века била забележена његова **ПАМЕТЬ ИЖЕ ВЪ СВЕТЫХЪ**.<sup>71</sup> У XVII столећу се, међутим, нарочито настојало да се његов култ оживи: патријарх Пајсије вели да су му мошти целе и нераспаднуте, да испуштају пријатне мирисе и да чине многа чудеса, а 1633/1634. године преуредио му је гробницу и дао да се над њом наслика његово опело, где је Сава означен као свети.<sup>72</sup> Свети Данило, четврти архиепископ српски насликан у Морачи, без сумње је Данило II, јер то, видели смо, није могао бити Данило I. Мада је на фресци над гробом још средином XIV века Данило II био обележен као свети, а међу свете га убрајају још поменути Пећки пролог из средине XVI века и вероватно фреска у Ораховици (1594),<sup>73</sup> на његовом култу порадио је тек патријарх Пајсије. Патријарх је, наиме, 1643. године упутио архимандрита Кентериона у Русију и послао цару драгоцене поклоне, међу којима се налазило и „миро св. Данила, архиепископа српског“.<sup>74</sup> Само годину дана раније, видели смо, насликан је у Морачи, а нешто касније у једном запису убројан је у свете пећке заступнике.<sup>75</sup> Пошто смо утврдили да су морачке фреске изведене под утицајем летописа, у којима су набројани само архиепископи који почивају у Пећи, уопште не сумњамо у то да је у параклису Светог Стефана насликан последњи архиепископ и први патријарх Јоаникије.<sup>76</sup> И о његовом култу има мало трагова:

172, 191, 209; исти, *Зограф Георгије Митрофановић у Пећкој патријаршији 1619–1620. године*, Гласник Музеја КиМ 9 (1965) 241; исти, *Сликарство спољашње приправе Грачанице, у: Византијска уметност почетком XIV века*, Београд 1978, 202 и н. 12; Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, 175–176; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 250; исти, *Српски и балкански светитељи на фрескама XVI века у Студеници*, у: *Словенско средњовековно наслеђе*, Београд 2002, 658–659.

<sup>69</sup> О њиховим култовима основно: Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 71–76, 97–99.

<sup>70</sup> ССЗН, бр. 1500, 5032, 6505; о његовом култу в. Павловић, *Култови лица*, 79–81; о његовим представама у уметности: Милошевић, *Срби светитељи*, 192–193.

<sup>71</sup> ССЗН, бр. 5030; В. Мошин, *Рукописи Пећке патријаршије*, Старине КиМ 4–5 (1968–1971) 98; Бабић, *Низови портрета*, 329, сл. 11.

<sup>72</sup> Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, 79, 90; Ђурић, Кораћ, Ђирковић, *Пећка патријаршија*, 296, сл. 192 (Ђурић). У XVII веку или мало касније Сава II се помиње међу пећким светитељима, ССЗН, бр. 69.

<sup>73</sup> Мошин, *Рукописи Пећке патријаршије*, 98; Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, 175; Ђурић, Кораћ, Ђирковић, *Пећка патријаршија*, 164, сл. 104 (Ђурић).

<sup>74</sup> С. Димитријевић, *Прилози расправи „Одношаји пећских патријараха с Русијом у XVII веку“*, Споменик СКА 38, други разред, 34 (1900) 61.

<sup>75</sup> ССЗН, бр. 6338.

<sup>76</sup> Поред тога што се списак архиепископа у летописима и на фресци држи хронолошког реда, па Јоаникије I (1272–1276), да је реч о њему, не би могао доћи после Данила II



као свети обележен је на фрескама у Грачаници и Ораховици, као и у Прологу бр. 58 из Пећи,<sup>77</sup> а о томе да је снажењу његовог култа допринео патријарх Пајсије сведочи натпис над Јоаникијевим гробом. Наиме, Пајсије је 1633/1634. године предузео обнову средње цркве Пећке патријаршије и наложио да се на фресци опела над гробом патријарха Јоаникија (XIV век) изведе нов натпис, у којем је патријарх назван светим.<sup>78</sup> Сведочанства су, дакле, малобројна, али ипак довољна да покажу настојања пећке средине да се сликама, новим обележјима и увођењем у прологе прослави још један светитељ чије је тело почивало под сводовима Велике пећке цркве. Због свега тога можемо закључити да су се, у склопу прослављања Српске цркве и њених предводника, 1639. и 1642. године у Морачи појавили ликови не само најславнијих већ и других пећких архиепископа чији су култови у то време покретани или обнављани. Наручиоци су били морачки монаси, али наслућујемо да је подстицај за њихово приказивање дошао из Пећи.

Тако се десило да је Морача, више него многи други манастири, била захваћена историзмом који се у првој половини XVII века ширио из средишта Пећке патријаршије. Његов покретач и главни носилац био је несумњиво патријарх Пајсије. Он сам обнавља старе култове и подстиче стварање нових култова српских светитеља, пише житија и службе Стефану Првовенчаном, Стефану Штиљановићу, цару Урошу. Несумњиво је да можемо говорити о својеврсном програму који је нашао одраз у књижевности и ликовној уметности, пре свега у пећком манастиру, а одатле се ширио даље. Нека будућа студија вероватно ће показати упоредан ток прослављања светих владара и светих архиепископа. У средишту овог другог нашли су се српски архијереји чија су тела почивала у Пећи: једнима су снажени раније успостављени култови, а култови других тек су се тада зачињали. Истоветне тежње, чије је исходиште било у Пећи, могу се пратити у Морачи: запажа се настојање, с једне стране, да се морачки ктитор уведе међу свете, као изданак св. Симеона и св. Саве, и, с друге – да се на зидовима морачких цркава покаже дуговечност Српске цркве и светост њених предводника. У томе су посредовали летописи и делатност патријарха Пајсија и личности око њега, међу које, бар као верне следбенике, треба убројати и морачке монахе.

Појаву великог броја светих српских архијереја у Морачи тешко ћемо разумети ако не узмемо у обзир све учесталије покушаје Рима у првој половини XVII века да Српску цркву у целини или бар преко појединих епископа, монаха и манастира приведе унији, као и њихов отпор таквим настојањима. Идеологија Пећке патријаршије и патријарха Пајсија била је дубоко традиционална и заснована на непомућеној верности предању. Једнако као у званичним односима према Риму, када су се темељни аргументи за одбрану православне вере проналазили у јеванђељима, одлукама васељенских сабора и црквеном предању, тако се и у уметности није одступало од проверених жанрова и иконографских образаца. Баш због тога

(1324–1337), култ Јоаникија I, који је, иначе, сахрањен у Сопоћанима, био је веома слабо развијен, в. Павловић, *Култови лица*, 78–79.

<sup>77</sup> Мошин, *Рукописи Пећке патријаршије*, 97; Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, 175; Тодић, *Грачаница. Сликарство*, 250, сл. 125. О његовом култу, раширеном око Пећи и Призрена: Павловић, *Култови лица*, 111.

<sup>78</sup> ССЗН, бр. 5111, 9908 (ⲱⲥⲛⲉⲛⲓⲉ ⲥⲧⲉⲙⲁ ⲓⲱⲛⲓⲕⲓⲉ ⲃ. ⲡⲀⲤⲢⲓⲀⲚⲢⲚⲄ); Ђурић, *Кораћ*, Ђирковић, *Пећка патријаршија*, сл. 136.

се у Морачи на први поглед не примећују фини преливи значења и поруке тада насталих фресака. Тек пажљивије посматрање открива жељу наручилаца да се преко њих искажу темељне вредности вере: припадност Пећке патријаршије Православној цркви, основаној од апостола и утврђеној на њиховим предањима, исповедање исте вере и служење исте литургије с архијерејима осталих православних цркава, уважавање римских папа док су били у канонском јединству с другим црквама, непризнавање Петровог примата, а самим тим ни папе као врховног црквеног поглавара, јер су сви апостоли једнаки, па се и Павле изједначава с Петром. На крају се показује да је Српска црква у свему следовала светим оцима и да су им се њени предводници придруживали у светости. Морачке фреске су на тај начин сведочиле о карактеру Српске цркве и њеном месту у крилу православне васељене, а самим тим и о вери која се исповедала у манастиру у којем су се фреске налазиле. Оне су то исказивале иконографским језиком који је био добро разумљив људима XVII века и који исто тако добро разумемо и данас.

Branislav TODIĆ

## ARCHEVÊQUES SERBES SUR LES FRESQUES DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE DANS LE MONASTÈRE DE MORAČA

DE QUELS PERSONNAGES IL S'AGIT ET POURQUOI ILS Y ONT ÉTÉ REPRÉSENTÉS

### Résumé

Dans le monastère de Morača, les représentations des archevêques serbes sont plus nombreuses que dans n'importe quel autre édifice culturel (sauf au siège du Patriarcat de Peć) et c'est là le fait qui a incité l'auteur à effectuer la présente recherche. Sur la couche de fresques la plus ancienne, médiocrement conservée, leurs représentations ne figurent pas. Au XVI<sup>e</sup> siècle, seul saint Sava, aux côtés de saint Siméon, fut représenté sur le mur oriental du naos de l'église principale. Toutes les autres représentations datent du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans la prothésis, peu après 1616, fut peint saint Arsène (mort en 1266) officiant avec saint Babilas, archevêque d'Antioche. Dans l'ancienne tour du monastère qui, à cette époque-là, fut transformée en pareclésion et dédiée à saint Nicolas, furent figurés, en 1639, dans l'Office des Pères de l'Église, deux archevêques serbes aussi, à savoir saint Arsène, une fois de plus, accompagné ici de saint Nicodème (mort en 1324). Trois ans plus tard, en 1642, la chapelle latérale dédiée à saint Étienne, fut décorée une seconde fois: y furent représentés saints Sava (mort en 1236), Sava II, Daniel et Joanice.

On croyait que ces deux derniers archevêques avaient vécu au XIII<sup>e</sup> siècle et qu'au XVII<sup>e</sup> on n'aurait fait que repeindre leurs images, raison pour laquelle on concluait que les fresques les plus anciennes de Morača devaient être situées à leur époque (vers 1260). Notre recherche a montré qu'il s'agissait de tout autres archevêques serbes, ceux qui ont vécu au XIV<sup>e</sup> siècle, Daniel II (mort en 1337) et Joanice, dernier archevêque et premier patriarche serbe (mort en 1354). Le choix des hauts dignitaires ecclésiastiques dans les pareclésions de Morača, dédiées respectivement à saint Nicolas et saint Étienne, coïncidait, exactement, avec la succession des archevêques selon les annales, dont tous, à l'exception de saint Sava, étaient ensevelis à Peć. C'est surtout grâce au patriarche Païssie (1614–1646) que l'on commença, dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, à rétablir les cultes, négligés jusque-là, de Sava II, de Daniel II et de Joanice. Voilà pourquoi l'apparition de leurs représentations en 1642 à Morača devrait être reliée à cette initiative du patriarche Païssie et de son entourage, dont il convient de mentionner les moines de Morača aussi. Les deux autres archevêques de Peć, Arsène et Nicodème, étaient honorés de cultes plus anciens et constants, institués à Morača à des dates antérieures, respectivement après 1616 et 1639.

La représentation d'un grand nombre de saints archevêques serbes au XVII<sup>e</sup> siècle à Morača ne fut certainement pas fortuit. En effet, au cours du siècle en question, les efforts déployés par Rome en vue d'imposer l'union à l'Église serbe s'étaient intensifiés, si bien que le monastère Morača, étant donné sa position géographique, se trouva le premier sous le coup. Il lui fallait donc défendre son appartenance à l'Église orthodoxe par tous les moyens, voire même par les images décorant ses murs. Dans les négociations pour parler de Rome avec le Patriarcat de Peć, qui culminèrent précisément en 1642, l'Église de Rome insista sur la reconnaissance de la primauté du pape et des dogmes catholiques romains ayant trait au Saint-Esprit procédant du Père par le Fils (*Filioque*) et à la nature du pain eucharistique, ce que la partie serbe refusait résolument d'admettre. Aussi n'est-il pas surprenant que les valeurs traditionnelles de la religion orthodoxe fussent défendues jusque sur les fresques de Morača. Tous les archevêques serbes sont représentés, dans les compositions liturgiques, ensemble avec les autres hauts dignitaires des Églises orthodoxes, tous officiant devant l'agneau. Autour d'Arsène le Serbe, peint dans la prothésis, sont évoqués les archevêques de Constantinople, d'Antioche, d'Alexandrie et de Jérusalem, sans qu'aucun pape romain n'y soit figuré. Les papes peu nombreux, représentés soit dans la petite chapelle église Saint-Nicolas, soit dans la pareclésion Saint-Étienne, appartenaient à l'époque d'unité des Églises, antérieure au Grand schisme de 1054. Quant à l'argument principal de Rome, invoqué à l'appui de la primauté du pape (Matthieu 16, 16–19), dans la pareclésion de Morača dédiée à saint Étienne, les apôtres Pierre et Paul étaient représentés dans une iconographie qui niait cette primauté.

Ainsi, les fresques de Morača datant du XVII<sup>e</sup> siècle soulignaient-elles nettement l'appartenance du Patriarcat de Peć à l'Église orthodoxe, fondée par les apôtres et consolidée conformément à leurs traditions, ensuite, la profession de la même foi religieuse, la célébration du même office avec les autres Églises orthodoxes et enfin, le rejet de la primauté de Pierre. En même temps, y étaient mises en évidence la pérennité de l'Église serbe et la sainteté de ceux qui la dirigeaient, non seulement de ceux qui étaient les plus anciens et les plus célèbres, mais aussi de ceux dont les cultes venaient d'être insitiués et qui, à l'époque, furent intensifiés.

## АРХИТЕКТУРА ЦРКВЕ МАНАСТИРА МОРАЧЕ И ЊЕНА ПРВОБИТНА СПОЉАШЊОСТ

У разматрањима првобитног спољног изгледа морачке цркве Успења Богородице изнети су сви подаци на којима је заснована поуздана слика о основним облицима и спољним украсима подужног тела грађевине, као и о њеним секундарним деловима. Остале су само неке недоумице у вези с некадашњом структуром куполног дела и његовим украсима. Аутор се поново осврће на то питање, претпостављајући, поред раније изнетог решења, да је купола на постољу могла имати угаоне лезене завршене подстрешним фризом слепих аркадица.

Међу српским средњовековним црквама грађеним током XIII века, сврстаним у такозвану рашку градитељску школу, храм Успења Богородичиног у Морачи (сл. 1) спада међу најрепрезентативније. У скупини цркава рашке школе најграндиозније су владарске задужбине, а морачка црква за њима не заостаје ни градитељским програмом ни величином. Ова истраживања показале да се она међу њих сврставала и упечатљивом спољашњошћу.

Програм рашких цркава XIII века поступно је постајао све сложенији зато што су оне, у просторном погледу, саображаване литургијским потребама које су се током тог столећа увећавале. Преузети студијско-евангелијски и јерусалимски тип богослужења поступно је спајан са свечаним цариградским обредима с многобројним химнографским саставима и великим хорovima који су певали псалме антифоно. Катедрални обред, у чијој су функцији биле, уз остале своје намене, бочне певнице, прво је уведен у Жичи. Бочне певнице касније су додаване основном телу и оних цркава које нису биле катедрале, као што је учињено у цркви Успења Богородице у Морачи. Још у истој цркви Српске архиепископије појавила се потреба за увећавањем олтарског простора, што је остварено додавањем одвојених бочних одељења пастофорија (сл. 2). Такав проширени програм олтарског простора потом је понављан у свим владарским задужбинама грађеним после Спасовог дома у Жичи, а није изостављен ни у Морачи. По узору на устројство и програм сложених источнохришћанских храмова, већ је студеничка Богородичина црква добила једновремено грађену припрату, што је такође понављано у рашким храмовима све до Мораче, а није прекинуто ни касније. Уз припрате су, почев од Жиче, подизани параклиси. Тако је образована схема основе рашких храмова с три, у литургијском смислу, одвојена функционална дела: троделним олтарским простором, наосом с бочним крацима трансепта вишеверсне намене и припратом с параклисима на западу, одвојеном од наоса пуним зидом (сл. 3).

Поред тих програмских обележја рашких владарских задужбина, њима је заједничко то што су простране и, почев од цркве Вазнесења Христовог у Милешеви, све више. Таква стремљења испојила су се и на храму Успења Богородичиног у Морачи. Цркве манастира Мораче, Милешеве и Сопоћана готово су исте висине, истог просторног склопа и приближно једнаке величине основа. Тако се морачка црква својом архитектуром изједначава с владарским задужбинама, а њен ктитор не само с принчевима из рода Немањића већ и с владарима српске државе. Чак и ако Стефан није владао Зетом као краљ, како је наведено у натписима на фресци из XVI и икони из XVII века, у којима је поменут с том титулом, архитектуром своје задужбине и њеном велелепношћу исказао је тежњу да се она изједначи с другим српским владарским задужбинама.<sup>1</sup> То је дошло до изражаја нарочито у обликовању њене спољашњости, чију ћемо првобитну целину настојати да реконструиремо и оценимо упоређивањем са српским владарским задужбинама.

Прво је потребно осврнути се на питање односа архитектуре цркве и статуса чланова споредне гране Немањића. У две расправе заступано је мишљење да је посвећење српских цркава било последица њиховог ранга у хијерархији православних храмова и да је зависило од друштвеног положаја ктитора. У обе расправе пажња је била усредсређена на задужбине Стефана Немање и њихове посвете. Околност да ниједна од цркава које је Немања саградио није посвећена Христу или Господњим празницима протумачена је као последица устаљених обичаја у вези с хијерархијом хришћанских владара. Према изнетим мишљењима, посвета задужбина одређивана је у зависности од друштвеног реда којем су припадали ктитори, тако што је усклађивана са схватањима о хијерархији светих култова.<sup>2</sup> Тим поводом треба се присетити сведочења Стефана Немањеу повељи издатој манастиру Хиландару: ... *премилостиви Бог утврди Грке царевима, а Угре краљевима, и сваки народ раздели и закон даде и ... установи и владаре над њима...*<sup>3</sup>

Границе које су ти обичаји наметали нису прекорачили ни Немања ни његова браћа. Тек после стицања краљевства српски владари су своје задужбине посвећивали Христу, али су то чинили и принчеви који су припадали главној грани Немањића, судећи по Милешеви – посвећеној Вазнесењу – коју је Владислав подигао као принц.<sup>4</sup>

Постоје основе за претпоставку да од друштвеног ранга оснивача у хијерархији хришћанских владара није зависила само посвета храмова већ и њихова ве-

<sup>1</sup> На основу помињања Стефана с титулом краља на поменутој фресци и икони претпостављено је да је он имао такав ранг од времена изградње цркве 1251/1252. до њеног живописања и да је титула краља била уписана на првобитним фрескама, уп. С. Ђирковић, *Зета у држави Немањића*, у: *Историја Црне Горе 2/1*, Титоград 1970, 13, н. 14; исти, *Српске и поморске земље краља Уроша I*, у: *Историја српског народа I*, Београд 1981, 355.

<sup>2</sup> Уп. В. Ј. Ђурић, *Посвета Немањиних задужбина и владарска идеологија*, у: *Студеница у црквеном животу и историји српског народа. Симпозион Богословског факултета у част осамстогодишњице манастира Студенице*, Београд 1987, 13–25; Г. Бабић, *Посвете најстаријих српских цркава*, у: *Богородица Градачка у историји српског народа*, Чачак 1993, 29–36.

<sup>3</sup> Ђ. Трифуновић – В. Бјелогрић – И. Брајовић, *Хиландарска оснивачка повеља Светога Симеона и Светога Саве*, у: *Осам векова Студенице*, Београд 1986, 49–60.

<sup>4</sup> Више о посвећивању задужбина Христу после стицања краљевског положаја: Ђурић, *Посвета Немањиних задужбина*, 24.



Сл. 1. Поглед на цркву Успења Богородице у Морачи са североистока

Fig. 1. Eglise dédiée à la Dormition de la Vierge à Morača, vue du sud-est

личина и градитељски програм.<sup>5</sup> Изгледа да су почетна ограничења те врсте делом напуштена већ у XIII веку. Ако се морачки храм Успења Богородичиног посматра са становишта посветееи величине, може се закључити да се Стефан Вукановић посветом своје задужбине сврстао у нижи друштвени ред од српских краљева, али да се њеном величином, градитељским програмом и начином украшавања из-

---

<sup>5</sup> Осветљавању тог питања прикључују се и новија проучавања архитектуре Немањиног доба. Изнето је више доказа о томе да су већ у Немањино време изграђене не само двојне куле на pročелу Светог Георгија у Расу, о чему постоје несумњиви докази, већ и оне уз Светог Николу у Топлици, пошто су куле тамошње рановизантијске цркве посвећене Богородици претходно обновљене. Доказивано је да су најстарије куле на Немањиним задужбинама биле оне на pročелу Богородичине цркве у Топлици – Немања их је затекао на старијој рановизантијској црквеној грађевини и само обновио. Поред тога,

једначио с владарима, као што су чинили и оновремени принчеви из главне гране Немањића.<sup>6</sup> Та околност несумњиво сведочи о високом статусу Стефана Вукановића и његовим могућностима да оствари градитељску творевину велике вредности и, како ће се из излагања видети, складне спољашњости.

Првобитни спољни изглед морачке цркве већ је разматран.<sup>7</sup> Подробно су изложени подаци на којима се могла засновати поуздана слика о основним облицима и спољним украсима подужног тела грађевине, као и о њеним секундарним деловима, а остале су неке недоумице само када је реч о некадашњој структури и украсима куполног дела. Подсетимо се да је црква била у рушевинама до темељне обнове обављене седамдесетих година XVI века, тачније између 1565. и 1570. године.<sup>8</sup> Не зна се да ли су до тада, осим сводова припрате, били оборени још неки. Они на припрати сигурно су изведени током обнове, јер се по висини не равнају са сводовима у источном и западном травеју главног дела цркве, а ни попречни ојачавајући лук међу њима, у структурном смислу, није добро заснован. Постоје, исто тако, наговештаји да је купола потпуно или само делом била срушена. Такву претпоставку намеће изглед пандантифа на којима почива купола, јер они немају правилне сферне облике, већ троугласте, какви се сусрећу на касносредњовековним црквама. На основу тога могло би се помишљати да је тајјдео куполе плод позније обнове.<sup>9</sup> Ту претпоставку би потврђивао и куполни систем који, у структурном смислу, заостаје за одлично заснованим куполама претходних рашких цркава, али и за куполом которске Свете Марије од Ријеке (Колеђате), на коју су се градитељи морачког храма на разне начине угледали.<sup>10</sup> Сада купола почива на два попречна и два подужна полукружна лука, изнад којих је, на свечетири стране, висок раван зид (сл. 4). У том појасу у свим црквама које су претходиле морачкој, као и у поменутом которском храму, постоје прислоњени лукови којима је распон куполе смањен и који су конструктивно оправдани, јер је помоћу њих постигнуто да коси потисци калоте остану у језгру зида. Та околност наводи на претпоставку

изнета је претпоставка да је архитектуром својих црквених здања с кулама на прочељу, које су свагда имале снажну идејну вредност, Немања испољио претензије које нису биле у складу с његовим друштвеним рангом и да је то узроковало сукобе с браћом. Посвећењем својих задужбина Немања није прешао границе наметнуте друштвеним положајем који је заузимао и хијерархијом култова успостављеном у црквеној организацији, али је претеране амбиције и издизање на виши ранг од оног на који је имао право испољио начином обликовања тих цркава. Изложена претпоставка има ослонац у тврдњи Немањиних животописаца да се Немања с браћом сукобио због грађења цркава, а пошто су и његова браћа подизала црквена здања, сукоб је могао избити само зато што је Немања обликом и величином задужбина испољио претерано честољубље, уп. М. Чанак-Медић, *Двојне куле на прочељу цркава Немањиног доба*, у: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 181–195.

<sup>6</sup> Пример за то опет је задужбина принца Владислава у Милешеви.

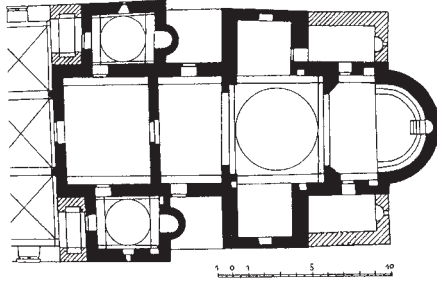
<sup>7</sup> М. Чанак-Медић, *Првобитни спољни изглед цркве Успења Богородице у Морачи*, *Саопштења* 20–21 (1988/1989) 19–32.

<sup>8</sup> Уп. С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 42.

<sup>9</sup> На чињеницу да је облик пандантифа морачке цркве неодговарајући већ је указао Габријел Мије (G. Millet, *Etude sur l'églises de Rascie*, у: *L'art byzantin chez les Slaves I*, Paris 1930, 175).

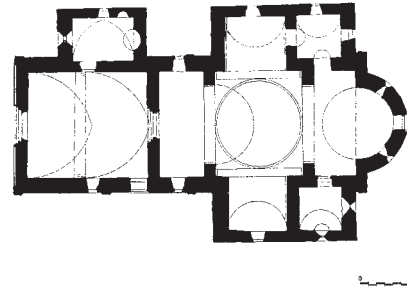
<sup>10</sup> Чанак-Медић, *Првобитни спољни изглед цркве Успења Богородице у Морачи*, 25, где је скренута пажња на мишљење А. Дерока о том делу грађевине и на његово питање о томе зашто милешевска напредна конструкција није поновљена на млађој морачкој цркви [А. Дероко, *Морача*, *Старинар* 7 (1932) 12].





Сл. 2. Првобитна схема основе Спасове цркве у Жичи

Fig. 2. Schéma originel du plan de l'Église Saint-Sauveur à Žiča,



Сл. 3. Схема основе цркве манастира Мораче

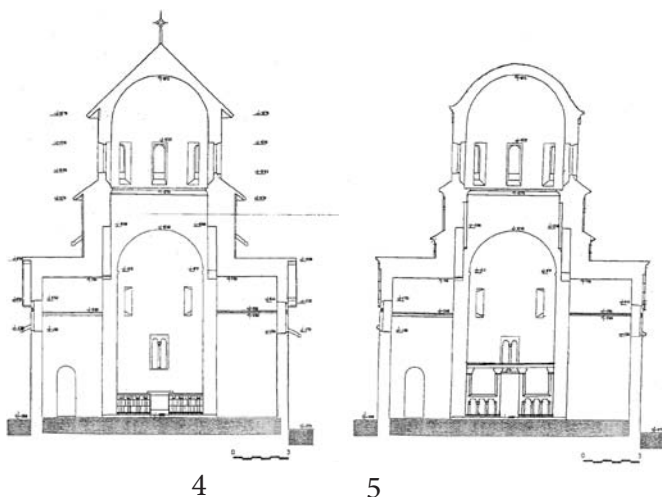
Fig. 3. Schéma du plan, Église du monastère Morača

да су такви лукови првобитно постојали и у горњем појасу куполног дела морачке цркве, али и да је тај део грађевине споља био другачије уобличен него данас.

Спољашњост морачке цркве у великој мери је измењена. Уместо првобитних подстрешних фризова слепих аркадица са завршним венцима, она је добила дубоке стрехе, као на касносредњовековним црквама с покривачем од клиса, каквим је и морачка црква била прекривена када је обновљена у XVI веку. Постоље куполе, а делом и сама купола, споља су преобликовани. Сада се спољни зид кубичног постоља равна с бочним фасадама, што за последицу има да су северни и јужни зид постоља прекомерне дебљине и да оптерећују сводове нижих бочних певница (сл. 4). Зато је већ раније претпостављено да су два бочна зида постоља куполе била ужа и да постоље споља није излазило у раван бочних фасада (сл. 5), те да је испод њега непрекинуто текла линија подстрешног аркадног фриза и завршног венца (сл. 6). Последња изнета претпоставка непобитно је потврђена, јер за то постоје материјални докази. Питање које заслужује поновни осврт односи се на спољну обраду кубичног постоља.

У ранијим анализама архитектуре морачке цркве Успења Богородичиног указано је на њену сличност с католиконом манастира Милешеве, оличену у презетим архитектонским облицима, па чак и мерама бочних певница. Та околност подстакла је помисао да су из Милешеве могле бити презете и слепе нише за рашчлањавање јужног и северног зида постоља куполе морачке цркве, јер оне постоје на тамошњем кубичном постољу на три слободне стране. Та претпоставка изложена је уз опрез, јер је имала ослонац само у представи цркве на икони житија Козме и Дамјана сликара Радула из друге половине XVII века (сл. 7). Црква је приказана с подстрешним фризом слепих аркадица дуж целог подужног дела, као што је првобитно било на морачкој цркви, и с вратима на јужном зиду, што је иначе доста ретко, а постоји у Морачи. Представљена купола истоветна је с куполом милешевске цркве приказане у рукама краља Владислава на ктиторској композицији у Милешеву.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Уп. Чанак-Медић, *Првобитни спољни изглед цркве Успења Богородице у Морачи*, 30–32, сл. 10, 11. Треба приметити да би претпоставка о слепим нишама на постољу морачке цркве подразумевала постојање неке старије представе првобитног изгледа храма којом се Радул надахнуо.

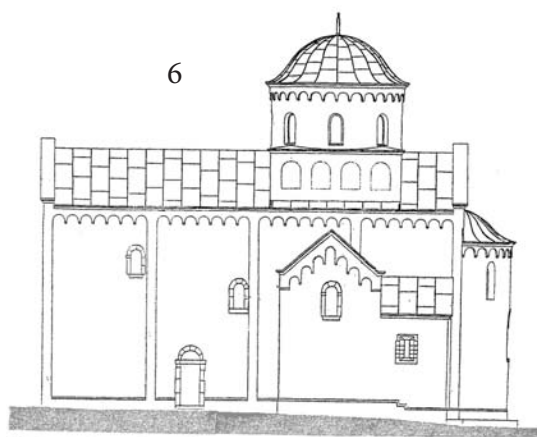


Сл. 4. Попречни пресек кроз куполу морачке цркве

Fig. 4. Coupe transversale de la coupole, Eglise de Morača

Сл. 5. Попречни пресек кроз куполу морачке цркве с претпостављеним ужим постољем куполе

Fig. 5. Coupe transversale de la coupole de l'Eglise de Morača, la base de la coupole étant supposée plus étroite



Сл. 6. Идеална реконструкција првобитног изгледа јужне фасаде морачке цркве, варијанта са слепим нишама на постољу куполе

Fig. 6. Reconstitution de la façade sud de l'Eglise de Morača, variante contenant des niches aveugles sur la base de la coupole

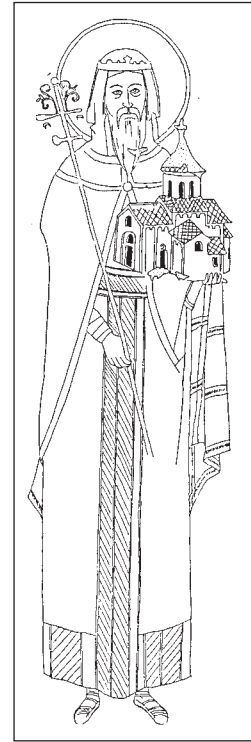
Током даљих проучавања морачког храма указала се потреба да се поново размисли друга представа првобитне спољашњости морачке цркве. На њој је постоље куполе другачије замишљено. Реч је о морачкој ктиторској икони сликара Јована из средине XVII века, на којој је у рукама ктитора модел цркве с постољем куполе чију секундарну пластику чине угаоне лезене спојене с подстрешним фризом слепих аркадица (сл. 8). У ранијој расправи тој представи није поклоњено поверење, али исходи проучавања потоњих рашких храмова с подстрешним фризом слепих аркадица на постољу куполе намећу поновно разматрање те могућности.

Подсетимо се да су постоља купола рашких цркава, почев од студеничке Богородичине цркве до ариљског Светог Ахилија, крупни кубични волумени равних спољних страна, сем описаног постоља куполе у Милешеву, које је рашчлањено слепим нишама. Постоље куполе ариљске цркве јединствено је по томе што је на угловима украшено лезенама завршеним водоравним фризом слепих аркадица у подстрешју. Такав систем украшавања кубичног постоља поновио се доцније, али



Сл. 7. Представа цркве надахнута изгледом морачког храма на Радуловој икони житија светих Козме и Дамјана, друга половина XVII века

Fig. 7. Représentation de l'église, inspirée par l'aspect de celle de Morača, telle que Radul l'a peinte sur l'icône des saints Cosme et Damien, seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle



Сл. 8. Реконструкција првобитног изгледа морачке цркве на ктиторској икони мајстора Јована из средине XVII века

Fig. 8. Reconstitution de l'aspect originel de l'Eglise de Morača, telle qu'elle a été peinte sur une icône due au maître Jean, milieu du XVII<sup>e</sup> siècle

без лезена, само на цркви манастира Дечана, на којој фризови слепих аркадица постоје на свечетири стране постоља.<sup>12</sup> Појава описаног украса само на две рашке цркве налаже истраживање његовог порекла, што нас је вратило проучавању тог мотива на моделу морачке цркве у рукама ктитора. Поред тога, разложно је претпоставити да неимара Дечана нису надахнули облици моравичког Светог Ахилија, већ да су обе цркве имале заједничког претходника. Покушаћемо да га одредимо и да се тиме приближимо одговору на питање о томе који је од два могућа изгледа морачког постоља куполе вероватнији.

Постоље куполе уобличено као крупан кубични волумен постоји на апулијским куполним црквама. Најчешће је споља равно, а сасвим ретко украшено уганим лезенама и фризом подстрешних аркадица. Таква су постоља купола старороманичке цркве *S. Maria di Portonuovo* код Анконе из XI века (сл. 9) и романичке

<sup>12</sup> Уп. В. Петковић – Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани I*, Београд 1941, т. V–VII, XIX.

цркве бенедиктинског манастира *San Nicola e Cataldo* у граду Леће из XII столећа.<sup>13</sup> Романичке куполне цркве чешће су око куполе споља добијале јединствен призматични омотач, то јест нису имале одвојено постоље. Омотач је могао бити завршен фризом слепих аркадица под четвороводним кровом, као на цркви Свете Маргарите у Бишељеу, основаној 1197. године,<sup>14</sup> и истодобној цркви Свете Марије на Мљету.<sup>15</sup> Такво решење, у формалном погледу, врло је блиско описаним постољима куполе с подстрешним аркадицама. Зато постоји могућност да је посредством ових цркава тај мотив доспео на постоља неких рашких храмова, али није искључено ни то да је у которској архитектури постојао ближи и непосреднији претходник који није сачуван до наших дана. Није познато како је било уобличено постоље куполе катедрале Светог Трипуна. Опет, многа просторна и структурна решења дечанског храма чине га следбеником которске катедрале Светог Трипуна, па се по следбенику може судити о оним деловима претходника који недостају. Поред тога, систем украшавања куполног дела Светог Ахилија и католикона манастира Дечана сведочи о томе да је заједнички претходник морала бити нека црква великог угледа, будући да су њене облике, независно једна од друге, опонашале две владарске задужбине. Та околност води ка претпоставци да је прво которска катедрала имала поделу на постољу куполе као што је она на нешто старијој цркви код Анконе – што би из конструктивних разлога било оправдано – и да је инспирација за обраду постоља купола обе поменуте рашке цркве потекла из Котора, пошто је претходно исти систем украшавања био примењен и на куполи у Морачи. Само се постојањем тако угледног претходника може објаснити како је исти украс доспео на постоља купола моравичке цркве Светог Ахилија и Вазнесења Христовог у Дечанима и због чега се појавио у Морачи. Ако је претпоставка о првобитном постојању фриза слепих аркадица на постољу морачке куполе тачна и ако је изворни облик куполног дела морачког храма веродостојно приказан на другој разматраној икони, следио би закључак да је Радул, сликајући цркву у Морачи, представио идеални храм, сједињујући коришћени архитектонски идеограм с просторним облицима морачке цркве које је познавао. То се чини вероватним и зато што је на исти начин приказао куполу идеалног храма у композицији Свети Лука сазида цркву на икони светог Луке са житијем.

Тако смо се приближили одговору на питање о томе које је од два претпостављена решења постоља куполе у Морачи вероватније. Исходи да је храм вероватније првобитно изгледао онако како је приказан на ктиторској икони мајстора Јована, то јест да се на постољу куполе налазио подстрешни аркадни фриз. Та представа могла је бити заснована на некадашњем изгледу постоља, било запамћеном у предању, било познатом с неког старијег приказа храма.<sup>16</sup> На постољу куполе лезене су, уколико је ова друга претпоставка тачна, полазиле од подеонаг

<sup>13</sup> Уп. С. А. Willensen – D. Odenthal, *Puglia*, Bari 1966, 222.

<sup>14</sup> Уп. Р. Belli D'Elia, *Pouilles romanes (La nuit des temps 68)*, La Pierre-qui-Vire 1987, 347–353, fig. 122.

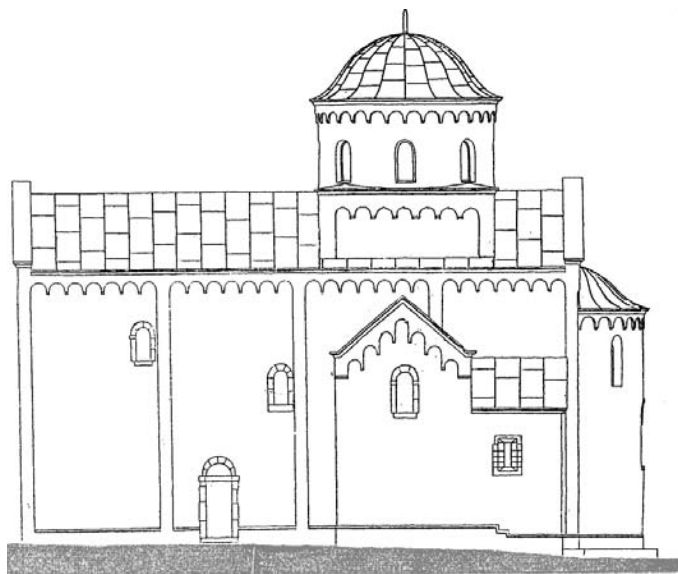
<sup>15</sup> М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба II*, Београд 1998, 155, сл. 18.

<sup>16</sup> У ранијем разматрању искључена је могућност да је представа модела цркве у рукама ктитора настала угледањем на неки старији приказ храма (Чанак-Медић, *Првобитни спољни изглед цркве Успења Богородице у Морачи*, 23, 24), јер неки делови нису могли бити првобитно уобличени као на сликаном моделу, али није узета у обзир могућност да је на старијој представи изглед храма могао бити схематичан и деформисан и да га сликар иконе није сасвим разумео, те да је изглед постоља куполе могао бити тачно приказан.



Сл. 9. Општи изглед цркве *S. Maria di Portonovo*

Fig. 9. Vue de l'Eglise Santa Maria di Portonovo



Сл. 10. Идеална реконструкција изгледа јужне фасаде морачке цркве, варијанта с лезенама на угловима кубичног постоља куполе, завршеним фризом слепих аркадица

Fig. 10. Reconstitution de la façade sud de l'Eglise de Morača, variante supposant des lésènes aux angles de la base cubique de la coupole, terminée par une frise de petites arcades aveugles



Сл. 11. Поглед на цркву Успења Богородице у Морачи са северозапада

Fig. 11. Eglise à Morača, vue du nord-ouest

венца и нису исходе из поделе површина бочних фасада грађевине, а на исти начин је касније, независно од решења у Морачи, уобличено постоље куполе Светог Ахилија у Моравицама. Тиме је била остварена стилски доследна композиција фасада (сл. 10), чији основни архитектонски облици и артикулација са складним степеновањем исходе из унутрашње поделе простора. Бочне фасаде морачке цркве издељене су лезенама, независно од унутрашње поделе, на четири једнака поља, како би се постигао уједначен ритам. Лезене су биле завршене уздигнутим калканима с подстрешним фризовима аркадица, што је све својствено романичкој архитектури, а с тим су стилски усаглашени и портали и прозори.

Спајањем два градитељска начела у архитектури морачке цркве Успења Богородице доследно је спроведена замисао својствена владарским задужбинама грађеним од времена Стефана Немање. Немања је још у задужбини у Расу византијску просторну концепцију, својствену источнохришћанским црквама, заодену фасадама романичког стила. После открића натписа с годином изградње Светог Георгија – 1171 – показало се да та стилска двојност одражава смер развоја српске архитектуре на међи Истока и Запада и да је то последица преокрета у владарској идеологији, као и нових схватања српске државности, још јасније испољених приликом градње гробне цркве великог жупана Немање у Студеници. Она је

постала прототип династичког маузолеја, а према њој су одређивана знамења покојишта владара следбеника. Иста знамења и замисао и исти градитељски принципи заступљени су и на морачкој цркви Успења Богородице. Њена спољашњост је чак доследније од неких других рашких храмова уобличена у романичком стилу. Тако се морачки храм градитељским програмом, сразмерама, композицијом фасада и одговарајућим секундарним деловима равноправно укључио међу владарске задужбине XIII столећа. Композицијом фасада он надилази непосредног претходника међу краљевским задужбинама – цркву Вазнесења у Милешеву – а богатством секундарне пластике незнатно га надилази задужбина краља Уроша I у Сопоћанима.

Milka ČANAK-MEDIĆ

ARCHITECTURE DE L'ÉGLISE DU MONASTÈRE MORAČA  
ET SON ASPECT EXTÉRIEUR ORIGINEL

R é s u m é

Entre les églises médiévales serbes bâties au cours du XIII<sup>e</sup> siècle et groupées sous le nom d'école d'architecture rascienne, l'édifice culturel de Morača dédié à la Dormition de la Vierge (fig. 1) se range parmi les plus remarquables. Il n'est inférieur aux fondations de piété royales ni par son programme architectural ni par ses dimensions, si bien que l'auteur du présent traité a cherché à démontrer qu'il se range parmi celles-ci par son aspect impressionnant aussi.

L'église fut radicalement rénovée entre les années 1565 et 1570, après avoir été gravement endommagée, plusieurs de ses éléments supérieurs ayant été démolis. Selon certains indices, la coupole avait été détruite tout entière ou au moins en partie. Après la rénovation en question, l'église présentait un aspect presque complètement différent. Elle perdit ses frises de petites arcades aveugles courant au-dessous des corniches, celles-ci se terminant par des cimaises, pour recevoir des avant-toits, propres aux églises post-médiévales. C'est à cette occasion que la base cubique de la coupole fut modifiée à l'extérieur, elle aussi. L'auteur suppose que les murs sud et nord de la base cubique avaient été primitivement plus étroits et que, à l'extérieur, la base n'empiétait pas sur le plan des façades latérales de la partie longitudinale de l'église (fig. 5), si bien que la ligne de la frise d'arcades et de la cimaise avait pu courir sans être interrompue (fig. 6). Cette dernière assertion est incontestable, du fait qu'il en existe des preuves matérielles. La question dont s'occupe l'auteur du présent traité concerne la réalisation de la partie extérieure de la coupole au sujet de laquelle deux solutions sont supposées possibles, mais, dans le présent traité, la priorité est donnée à celle qui comprend les lésènes d'angles, reliées, au-dessous de la corniche, par une frise de petites arcades aveugles (fig. 10).



## МОРАЧКИ „ЕПИСКОПСКИ ПРЕСТО“

### СИНТРОНОН И ГОРЊЕ МЕСТО У СРПСКИМ ЦРКВАМА ДО СРЕДИНЕ XIII ВЕКА

Репрезентативни камени престо у средишту банка озиданог уз полукруг апсиде цркве Богородичиног успења у Морачи повод је за разматрање олтарске камене опреме српских цркава насталих до средине XIII века, са становишта форме, литургијске функције и симболике, као и одјека у потоњој уметности.

Оригиналом сталном каменом намештају цркве Богородичиног успења у Морачи припада тзв. епископски престо, смештен у средиште банка озиданог уз полукруг олтарске апсиде (сл. 1).<sup>1</sup> Тај јединствени примерак мобилијара у нас, чије су формалне одлике, клесани украс и особености одавно запажени и анализирани у литератури,<sup>2</sup> заокупља нашу пажњу пре свега с феноменолошког становишта. Како је камена клупа с истакнутим седиштем у центру тумачена као обележје византијских епископских седишта подизаних до XII века,<sup>3</sup> „када је за зидањем синтронона престала потреба“,<sup>4</sup> и како се у домаћој науци, у најбољем случају, углавном само региструје постојање зиданих олтарских седишта,<sup>5</sup> покушали бисмо да

<sup>1</sup> Припадање ентеријера апсиде првобитној замисли никада није доведено у питање. О степену аутентичности, несумњивом за детаљ који је предмет наших истраживања, најцеловитије: М. Чанак-Медић, *Првобитни спољни изглед цркве Успења Богородице у Морачи*, Саопштења 20–21 (1988–1989) 19–33, са старијом литературом.

<sup>2</sup> Ј. Максимовић, *Камена декорација Мораче*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2 (1966) 35–49; иста, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 80; *Историја Црне Горе II*, Титоград 1970, 210; С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 22.

<sup>3</sup> У том смислу тумачени су и примерци сачувани на нашем тлу у рановизантијским базиликама из доба Јустинијана (детаљно, поводом остатака базилике код ушћа Себечевске реке у Рашку, уз низ аналогних примера: М. Роровић, *Tvrđava Ras*, Београд 1999, 127, 132–133, са старијом литературом) или у базилици у Мартинићима, датованој у IX век (В. Кораћ, *Мартинићи. Остаци раносредњовековног града*, Београд 2001, 62, 181).

<sup>4</sup> О седиштима у апсидама катедралних храмова и престанку потребе њиховог зидања: Р. Тафт, *Византијското богослужение*, у: Р. Тафт, Е. Фаруца, *Теологија на литургијата и теологија на символа*, Софија 1992, 51–59, цитат на стр. 55; о синтрононима у катедралним храмовима и: Макариополски епископ Николај, *Света евхаристијска жртва*, у: *О литургији*, Београд 1997, 32.

<sup>5</sup> Најчешће се постојање апсидалне клупе и седишта у њеном средишту у описима архитектуре и не помиње. Недавно је тумачење једног синтронона с епископским седиштем начинила М. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, архитектура и просторни склоп манастира*, Београд 2002, 160, 175, док је на појаву у послевизантијској архитектури пажњу скренула С. Пејић, *Манастир Пустуња*, Београд 2002, 58–62.

размотримо питања која покреће репрезентативни примерак сачуван у олтарској апсиди Мораче. Основна питања би била:

– Најпре, зашто је ктитор Стефан, Вуканов син, а Немањин унук, затражио зидање синтронона и „епископског престола“ у цркви коју је подигао као гробну, а која ни тада ни касније није била епископско седиште?<sup>6</sup>

– Како се у српским земљама до средине XIII века веома активно градило, а украшених камених седишта у олтарима изгледа да није било, који су могли бити извори појаве каменог седишта у Морачи<sup>7</sup> и његови узорци и шта оно представља?

– Најзад, има ли одјека решења примењеног у морачком католикону?

Боље познавање богослужбене праксе и промена у њој свакако би олакшало потрагу за исправним одговорима, али су домаћи извори – што је добро познато – веома оскудни. Стога смо упућени на мање сигурна закључивања, заснована на сачуваном аналогном материјалу.

Морачка црква подигнута је 1252. године,<sup>8</sup> у време владавине краља Уроша Првог (1243–1276), када је архиепископски трон у Жичи заузимао Арсеније (1233–1263), први наследник св. Саве и потоњи светитељ, а у надлежној Будимљанској епископији, после Јакова и Калиника, столовао Теофил. Српска црква је већ преко три деценије била самостална архиепископија са седиштем у Жичи и с десет административно-територијално организованих епископија.<sup>9</sup> Архитектонске елементе које захтева сложеније, архијерејско богослужење, какви су зидани банак и престо у олтарској апсиди, ваљало би очекивати управо у катедралним црквама, које су и у таквим појединостима следили старије византијске моделе.

Архиепископско седиште у Жичи има у шкољци апсиде двостепени синтронон, прекинут у средишту каменим степеницима који воде ка горњем месту (сл. 2/Г). У архитектонском смислу, горње место је пространа и висока засведена ниша полукружног пресека.<sup>10</sup> Над нишом је озидан троделни прозорски отвор. Двостепена зидана клупа у олтару архиепископског седишта указује на то да је био предвиђен већи број чинодејствујућих. У првом српском архиепископском седишту, дакле, двостепени синтронон и горње место у апсиди одговарају сазнањима о византијском устројству архиепископских храмова.

Епископска седишта из времена установљавања самосталности Српске цркве углавном су или сачувана или археолошки добро истражена, што закључке оснажује, сходно чињеници да се камена олтарска седишта у апсидама постављају већ у темељима. Упоредна анализа катедралних цркава по тој основи показује, међутим, прилично разнородну слику.

<sup>6</sup> То питање поставила је и Ј. Максимовић, *Камена декорација Мораче*, 46, уз тумачење да је епископски престо у Морачи сазидан да би, у време независне и јаке Српске цркве, „манастир могао да прими посете великодостојника“.

<sup>7</sup> Формални узорци морачког престола пронађени су у уметности јужне Италије и Сицилије, в. Максимовић, *нав. дело*, 43; Петковић, *нав. дело*, 22.

<sup>8</sup> О времену изградње казује натпис уклесан над западним улазом у припрату, в. Петковић, *нав. дело*, 9, где је наведена и старија литература.

<sup>9</sup> М. Јанковић, *Епископије и митрополије Српске цркве у средњем веку*, Београд 1985.

<sup>10</sup> Ниша је свакако била део првобитне замисли олтарске апсиде. Резултати помних истраживања жичке архитектуре показују да је током времена преправљана у више наврата, последњи пут 1855. године; детаљније: М. Чанак-Медић, *Архитектура прве половине XIII века I. Цркве у Рашкој*, Београд 1995, 25 и сл. 33, 36, 37 и 39.



Сл. 1. Синтронон и горње место  
у цркви Успења Богородице  
у Морачи

Fig. 1 *Synthronon* and upper place,  
Church of the Virgin at Morača

Када је реч о старим епископским седиштима Охридске архиепископије, нема података о унутрашњем решењу средишње апсиде тробродне базилике у Призрену,<sup>11</sup> црква Светог Петра у Расу има зидани банак, у средишту прекинут степеницима који су првобитно, највероватније, водили ка горњем месту решеном у облику нише (сл. 2/II),<sup>12</sup> док је једнобродна куполна липљанска епископска црква у Грачаници, за коју се сматра да је подигнута на старијем култном месту *после* установљавања архиепископије, изгледа имала зидану клупу у апсиди.<sup>13</sup> Столице Зетске епископије на Превлаци<sup>14</sup> и Хумске епископије у Стону<sup>15</sup> изграђене су као римокатоличке цркве, пре припајања српској држави и следе другачије моделе. Куршумлијска (сл. 2/III), дабарска, хвостанска и старија црква моравичког епископског седишта у Ариљу<sup>16</sup> немају никакав стални камени мобилијар уз унутар-

<sup>11</sup> С. Ненадовић, *Богородица Љевишка – њен постанак и њено место у архитектури Милутиновог времена*, Београд 1963, 55–65; Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1988<sup>2</sup>, 28–30.

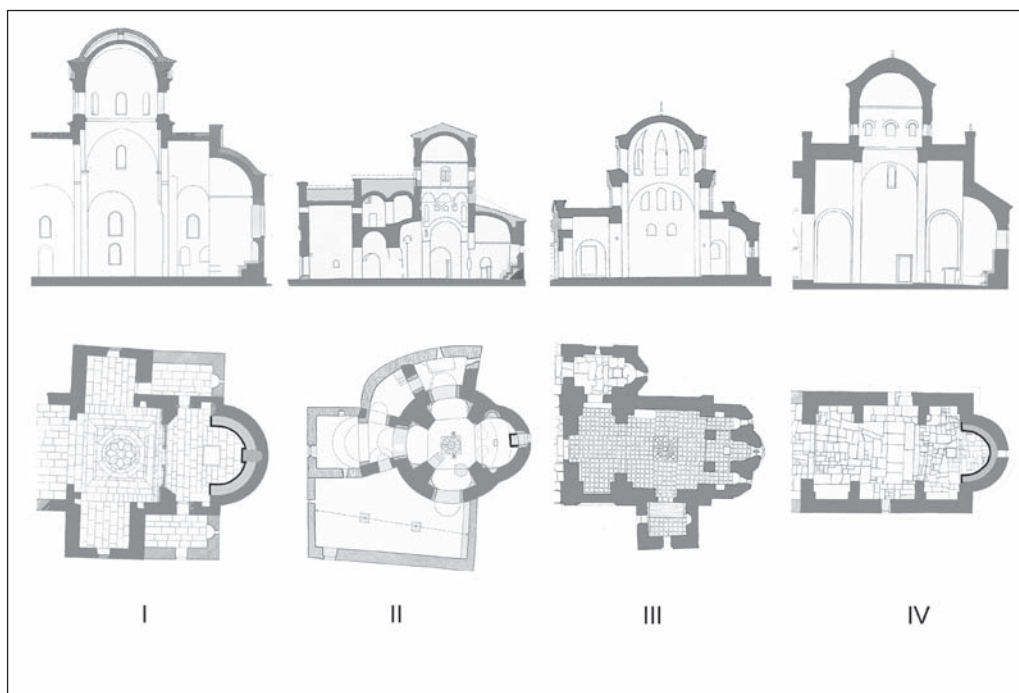
<sup>12</sup> Ј. Нешковић, Р. Николић, *Петрова црква код Новог Пазара*, Београд 1987, сл. 6.

<sup>13</sup> Иако аутор у тексту не помиње зидану клупу, на њено постојање указује цртеж основе, в. С. Ђурчић, *Грачаница. Историја и архитектура*, Београд–Приштина 1989, сл. 13.

<sup>14</sup> Први помен бенедиктинске опатије Светог Михаила на Превлаци потиче из 1124. године, а касније је ту основана православна Зетска епископија, в. *Историја Црне Горе I*, Титоград 1967, 328.

<sup>15</sup> *Исто*, 432–434.

<sup>16</sup> Најдетаљнији архитектонски снимци раних српских цркава сабрани су током последњих петнаестак година у досад објављена четири тома *Корпуса сакралних грађевина*, под насловом *Споменици српске архитектуре средњег века*, чији је водећи аутор Милка



Сл. 2. Синтронон и горње место: I. Спасова црква у Жичи (према М. Чанак-Медић); II. Петрова црква у Расу (према Ј. Нешковићу); III. Свети Никола у Куршумлији (према М. Чанак-Медић); IV. Ђурђеви ступови у Будимљу (према М. Чанак-Медић)

Fig. 2 *Synthronon* and upper place in: I. Church of the Saviour at Žiča (after M. Čanak-Medić); II. St Peter's at Ras (after J. Nešković); III. St Nicholas' at Kuršumljia (after M. Čanak-Medić); IV. Djurdjevi Stupovi at Budimlje (after M. Čanak-Medić)

њи полукруг олтарске апсиде. За нашу тему значајно је решење сачувано у цркви Светог Ђорђа, будимљанском епископском седишту. Континуални зидани банак прати полукруг апсиде и, како су показала систематска истраживања архитектуре, он припада оригиналном сталном намештају цркве (сл. 2/IV).<sup>17</sup> Назнаке о постојању горњег места нису уочене у литератури, а на то – упркос многобројним фазама градитељских измена на цркви и њиховој сложеној хронологији – указује ново дрвено седиште високог наслона које данас стоји у оси апсиде под прозором. Оно је заменило старије седиште исте ширине наслона, које је постојало пре осликавања

Чанак-Медић. Вишеструко смо их користили, особито у прилозима, уз позивање на тамо наведену старију литературу. За цркву Светог Николе у Куршумлији: М. Чанак-Медић, Ђ. Бошковић, *Архитектура Немањиног доба I. Цркве у Топлици и долинама Ибра и Мораве*, Београд 1986, 15–30, особито сл. 10 и 15; за дабарско епископско седиште, које аутор идентификује с данашњим остацима цркве Светог Илије: М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба II. Цркве у Полимљу и на Приморју*, Београд 1989, 15–21; за остатке Богородичине цркве у Хвосну: М. Чанак-Медић, О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I. Цркве у Рашкој*, Београд 1995, 173–185, са старијом литературом; за остатке старијег двобродног храма у Ариљу: Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу*, 65–68.

<sup>17</sup> Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба II*, 91 и сл. 11 и 12.



Сл. 3. Синтронон и горње место  
у Ђурђевић ступовима  
у Будимљу

Fig. 3 *Synthronon* and upper place,  
Djurdjevi Stupovi at Budimlje

апсиде крајем XVI века, пошто вертикална бордура прекида континуални мотив палмета приказаних над зиданом клупом (сл. 3). То да је дрвено седиште обележавало горње место и у првобитној цркви ипак остаје само претпоставка.

Од десет српских епископских цркава, како показује преглед, три имају зидани синтронон: старо епископско седиште у Расу, где је банак изграђен сходно организацији олтарског простора у византијским катедралним црквама, липљанско седиште у Грачаници и Ђурђевић ступови у Будимљу. Горње место у облику нише озидано је једино у Петровој цркви у Расу, док је у будимљанској епископској цркви највероватније било обележено столицом високог наслона. Може се претпоставити да је приликом обављања сложенијих богослужења у осталим катедралним храмовима, сазиданим пре устројства самосталне Српске цркве и накнадно уздигнутим у ранг епископских седишта, покретни дрвени мобилијар постављан уз апсидалну кривину.

Ако се размотре решења сачувана у осталим српским црквама зиданим до средине XIII века, могу се издвојити четири примера као значајна за сигурнија закључивања. Била би то, у хронолошком следу, апсидална решења у Богородичиној цркви у Студеници, у пећким Светим апостолима, Придворици и Морачи. Сасвим је извесно да су студеничка и морачка црква изграђене с гробном наменом,

за Придворицу се иста намена – уз извештан опрез – може претпоставити, док је намена пећких Апостола, колико се из штурних извора и њихове интерпретације може разазнати, такође гробна, али унеколико особена. Ипак, само ове цркве у олтарској апсиди имају зидани камени банак, а оне се, с обзиром на детаљ ентеријера којим се бавимо, могу груписати у две целине.

Једну скупину чиниле би цркве Светих апостола у Пећи и Преображења у Придворици (сл. 4). Обе имају двостепени зидани камени банак који прати кривину олтарске апсиде и који је у средишту прекинут каменим степеницама. У Придворици сачувана ниша горњег места и радијално постављени једноделни прозорски отвори уз њу омогућују идеалну реконструкцију загубљених првобитних облика истих архитектонских елемената у Пећи.<sup>18</sup>

Најстарија пећка црква изграђена је после жичке, залагањем архиепископа Саве и његовог наследника Арсенија.<sup>19</sup> У време њеног зидања епископска седишта већ су била установљена, а није се могло претпоставити да ће неколико деценија касније, крајем XIII века, услед сложених политичких прилика архиепископско седиште управо ту бити пренето. Сва је прилика да је црква Светих апостола била намењена за сахрањивање црквених поглавара, будући да се у архиепископском седишту у Жичи од почетка рачунало са сахрањивањем краљева.<sup>20</sup> Можда је тај, првенствено идејни разлог (који данас ипак само наслућујемо) условио сличност олтарског каменог мобилијара цркава у Жичи и Пећи. Што се Придворице тиче, уколико то није био изричит захтев данас непознатог ктитора, разлог појаве двостепеног каменог банка може бити то што су њу зидали исти они мајстори који су градили пећке Апостоле, што је аргументовано заснована претпоставка.<sup>21</sup>

Другу скупину храмова гробне намене са сталним каменим мобилијаром у апсиди чине цркве у Студеници и Морачи (сл. 5). Апсидалну кривину студеничког олтарског простора прати камени банак у чијем је средишту широка и висока катедра без икакве декорације.<sup>22</sup> Невештије изведена мермерна оплата столице и невелико растојање од седишта до потпрозорника трифоре можда би и упућивали на то да је катедра познија од банка<sup>23</sup> да у Градцу није поновљен и тај детаљ студе-

<sup>18</sup> У цркви Светих апостола у Пећкој патријаршији је, како је недавно претпостављено на основу сачуваних фресака и уочених градитељских интервенција, првобитно у средишту постојала ниша горњег места, коју су бочно фланкирали једноделни прозори, в. В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 33 (Ђурић), где је прецизно, али веома лапидарно дефинисано накнадно пробијање централног прозора; детаљније: Чанак-Медић, *Архитектура прве половине XIII века II. Цркве у Рашкој*, 62 и сл. 158.

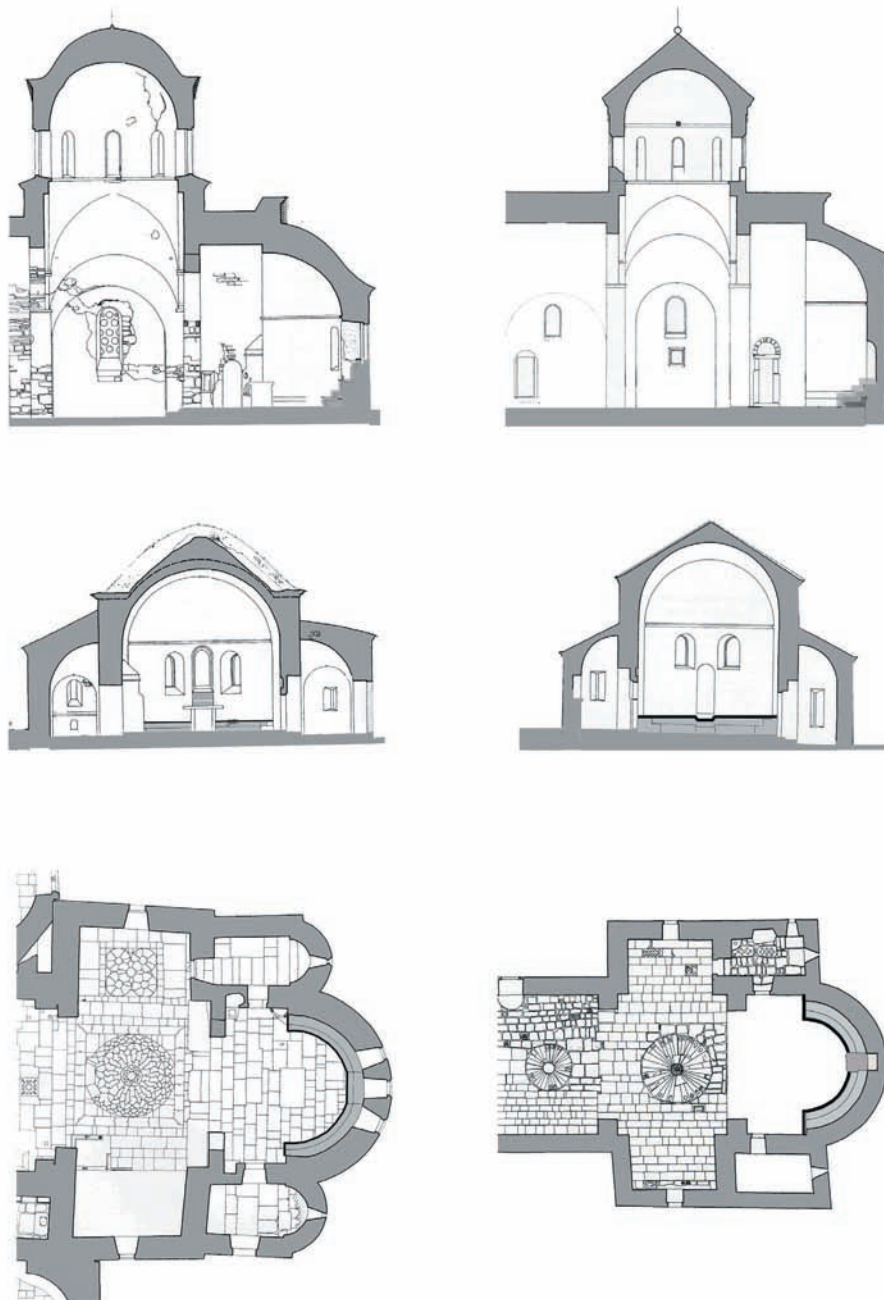
<sup>19</sup> *Историја српског народа I*, Београд 1981, 396; опширније: Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 21–22 (Ђирковић).

<sup>20</sup> *Исто*.

<sup>21</sup> Претпоставку да су исти мајстори зидали најпре пећке Апостоле, а потом Придворицу, прихваћену у литератури, изнео је В. Кораћ, *Место Придворице у рашкој архитектури*, у: *Рашка баштина I* (Краљево 1975) 33–47. Он, међутим, не помиње двостепену клупу и нишу у олтарској апсиди. О томе в. Чанак-Медић, *Архитектура прве половине XIII века II*, 137, са старијом литературом.

<sup>22</sup> Једини истраживач који помиње студенички камени намештај у апсиди је М. Чанак-Медић, која га само укратко описује: Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба I*, 85 и сл. 20.

<sup>23</sup> Како је недавно претпоставила М. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу*, 175. И она, међутим, наводи да „почев од Студенице синтроном у апсиди и високо подигнута катедра у његовом средишту постоје у готово свим великим рашким храмовима“.



Сл. 4. Синтронон и горње место у Светим апостолима у Пећи (лево)  
и цркви Преображења у Придворици (према М. Чанак-Медић)

Fig. 4 *Synthronon* and upper place, Sts Apostles at Peć (left), and Church of the Transfiguration at Pridvorica (after M. Čanak-Medić)

ничког олтарског ентеријера.<sup>24</sup> Стога смо склони да решење које обухвата зидани банак и наглашено централно седиште сматрамо првобитном замисли ентеријера олтарске апсиде Немањине гробне цркве. Распореду елемената апсиде Богородичине цркве у Студеници одговара камени намештај у Морачи, с тим што је он изведен логичније, функционалније и с већим амбицијама. И овде камени банак уз горњу површину има камени венац полукружног профила, с прекидом у средишту, уз камени престо. Високо изнад описане конструкције смештен је бифорни прозорски отвор.<sup>25</sup> Сам престо замишљен је репрезентативно – са забатним наслоним и бочним страницама украшеним рељефом, попут престола не само у катедралним црквама на Сицилији и у јужној Италији већ и у оним на грчким острвима.<sup>26</sup> Чак и за полукружне степенике који воде ка морачком престолу може се пронаћи прототип, и то у сачуваним остацима прероманичке цркве у Дренови – Падежу код Пријепоља, која је обновљена у првим деценијама XIII столећа.<sup>27</sup> Ниједна појединост престола у Морачи, дакле, није новина њених твораца, али је спој елемената у описану целину јединствен у српском сакралном градитељству.

На основу изложених диспозиција зиданих елемената у најнижим, аутентичним зонама олтарских апсида српских цркава насталих до средине XIII века с доста сигурности се може извести неколико закључака. Најпре, камени банак *не указује*, као у нешто старијим византијским богомољама, на хијерархијски ниво цркве – немају га по правилу, видели смо, цркве епископског ранга, док постоји у црквама које немају катедралну намену, у Придворици чак двостепени. Камени престоли настали до средине XIII века, сачувани једино у Студеници и Морачи, прекидају синтронон у његовом средишту и заузимају позицију која у осталим сачуваним примерима припада ниши којом је обележено горње место. У Студеници и Морачи нема нише – код њих горње место *јесте* камени престо.

Са становишта хришћанске топографије олтарског простора, горње место у средишту олтарске конхе обележава се од најранијих времена.<sup>28</sup> Богослужбена пракса показује да се прва архијерејска литургија у свакој цркви обавља после архијерејског, великог и најсвечанијег освећења новоизграђеног храма, а у сам обред архијерејског освећења, како га је описао Л. Мирковић, укључено је и горње место:

<sup>24</sup> Градачко горње место је камено седиште правоугаоног пресека, с ниским рукохватима, без наслона, а над њим је, слично као у Студеници, изграђена бифора, в. О. Кандић, *Манастир Градац*, Београд 1982, сл. 7, 8 и 17. О Студеници као прототипу при подизању Градца, истина без осврта на детаљ који је предмет наше пажње, в. иста, *Мајстори рашких цркава друге половине XIII века*, у: *Свети Ахилије у Арљу. Историја, уметност*, Београд 2002, 64–66.

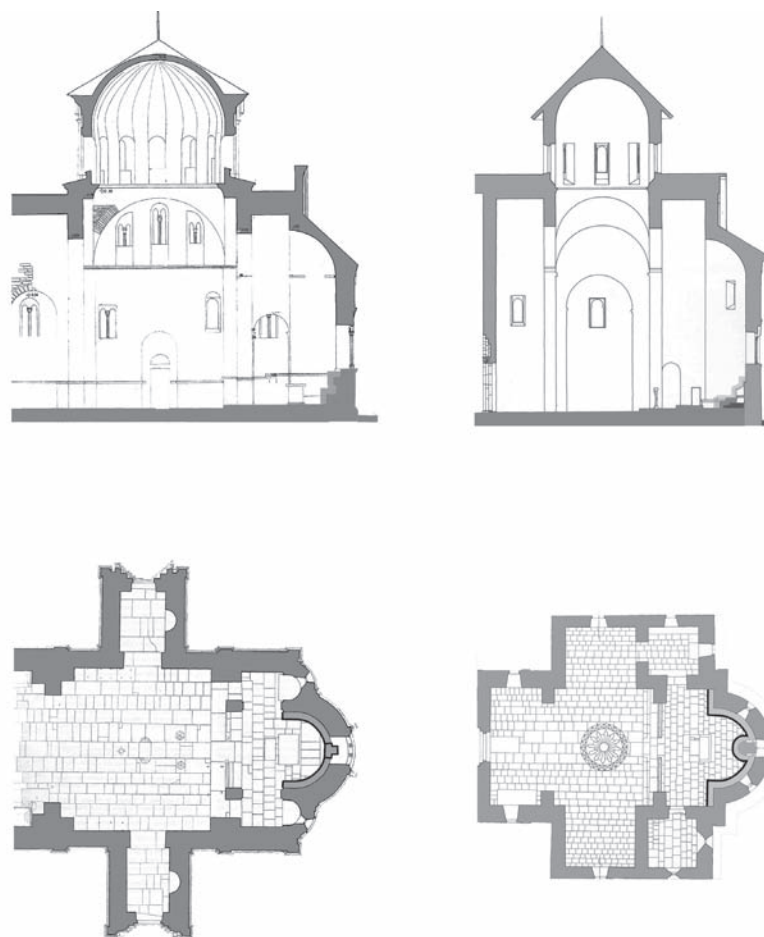
<sup>25</sup> Прозорски отвор је аутентичан, док је само стубић олтарске бифоре замењен новим, в. Петковић, *Морача*, 122, н. 23, где се наводи да је стубић од бетона; Чанак-Медић, *Првобитни спољни изглед цркве Успења Богородице у Морачи*, 21 и н. 8.

<sup>26</sup> В. н. 7 и М. Radujko, L., 'Αρχιερατικός Θρόνος' "des évêques de Moravica et la peinture de Saint-Achille à Arilje, Cahiers archéologiques 49 (2001) fig. 10, 11, с наведеном релевантном литературом.

<sup>27</sup> Једним полукружним степеником наглашен је положај горњег места у оквиру континуалног синтронона, без камене столице; уочено је, такође, да морачки степеници пред катедром понављају то решење, в. Б. Вуловић, *Култна грађевина у Дренови и натпис † Te Criste auctore pontifex*, у: *Рашка баштина 2* (Краљево 1980) 7–26, и табле III, VI, XI. На пример из Дренове скренуо нам је пажњу Марко Поповић, на чему му и овом приликом захваљујемо.

<sup>28</sup> Већ Јован Златоусти у својој литургији помиње узвишено место у дну апсиде, означавајући га термином ἡ ἀνω κάθεδρα; шире: Л. Мирковић, *Православна литургија или наука о богослужењу Православне источне цркве. Први општи део*, Београд 1982<sup>3</sup>, 104.





Сл. 5. Синтронон и горње место у Богородичиној цркви у Студеници (лево) и цркви Богородичиног успења у Морачи (према М. Чанак-Медић)

Fig 5 *Synthronon* and upper place, Church of the Virgin at Studenica (left), and Church of the Virgin at Morača (after M. Čanak-Medić)

пошто се уочи дана освећења у новосазиданом храму служи мало вечерње и све-ноћно бденије пред олтаром, при затвореним царским дверима и с навученом заве-сом, у олтар се, код горњег места, поставља покривен сто са сасудима потребним за чин освећења; после освећења престола храм се освећује кађењем, освећеном водом и помазивањем светим миром крстообразно, увек почев од горњег места; после молитве коју архијереј тајно прочита приноси му се свећњак с неупаљеном новом свећом, коју он пали и ставља свећњак на горње место.<sup>29</sup>

Када се у цркви обавља архијерејска литургија, „сам архијереј активно се укључује у литургијско чинодејствовање тек за време малог входа... Након уласка у олтар и певања Трисветог, пење се на горњу катедру, што означава узлажење од

<sup>29</sup> Исти, *Православна литургика или наука о богослужењу Православне источне цр-кве. Други, посебни део – свете тајне и молитвословља*, Београд 1967, 202–211.

земље ка небу<sup>30</sup>, седи на горњем месту за време читања апостола, а устане кад се чита јеванђеље.<sup>31</sup>

У симболичком смислу, горње место представља небеско престоље, седиште намењено архијереју највишег ранга – Христу – који присуствује свакој литургији, односно архијереју – Христовом изасланику на земљи – када служи литургију. Свети Максим Исповедник објашњава да улазак архијереја у олтар и његов улазак на горње место симболизују вазнесење Христово на небеса и његово враћање на наднебесни престо.<sup>32</sup> Као симбол обједињавања небеског и земаљског, горње место наглашено је и зидним сликама особених иконографских садржаја.<sup>33</sup> Синтронон око горњег места представља сапрестоље намењено апостолима, односно црквеним саслужитељима нижег ранга. Ти елементи у конхи олтара имају, дакле, сложена симболичка значења и дефинисану функцију. У формалном смислу, облици нише или катедре, њихове димензије и међусобни односи елемената – подложни су променама и мање важни.

Када је реч о каменој столици у морачкој апсиди, из наведеног би најпре происходила нешто другачија терминологија. Мишљења смо, наиме, да би камену столицу у Морачи ваљало означити као горње место, репрезентативно решено, али ипак горње место, а не као „епископски престо“, како се о столици уобичајено говори у литератури.

Формална анализа очито указује на то да је ктитор Мораче, чија се тачна титула данас не зна,<sup>34</sup> непосредан узор за предвиђени камени мобилијар олтарске апсиде свог маузолеја нашао у студеничком решењу. Његова жеља да у детаљу нагласи узор опажа се у рељефном украшавању камене столице. Није познато да ли му је у формулацији задатка који је поставио пред зидаре и клесаре из Котора<sup>35</sup> помагао будимљански епископ Теофил. Али је надлежни епископ, чије је, како сам каже, „житије било у дому светога великога страсотрпца Христова Георгија“, управо у години настанка Мораче превео номоканон са грчког на српски, трудећи се да „све исправи, да ове књиге ни у чему нису криве“.<sup>36</sup> За разлику од старијих истраживача,<sup>37</sup> склони смо претпоставци да је улогу ктиторовог саветодавца при изградњи морачког католикона пре могао имати тај несумњиво образовани будимљански епископ него архиепископ Арсеније Први, о чијем тридесетогоди-

<sup>30</sup> Недавно се, у оквиру шире теме, тим питањима детаљно бавио Д. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века*, Зборник радова Византолошког института 37 (1998) 121–153, цитат са стр. 147–148, где су наведени извори и литература.

<sup>31</sup> Мирковић, *Православна литургија* I, 104.

<sup>32</sup> Свети Максим Исповедник, *Мистагогија*, у: *О литургији*, 111.

<sup>33</sup> Репертоар тема сликаних око горњег места у византијској уметности доноси М. Радујко, *нав. дело*, 163–165.

<sup>34</sup> Још увек најцеловитија студија о Вукану, његовом звању и родослову, на основу штурих историјских података: И. Руварац, *Вукан, најстарији син Стефана Немање и Вукановићи*, Годишњица Николе Чупића 10 (1888) 1–9.

<sup>35</sup> За которско порекло радионице која је зидала Морачу в. *Историја српског народа* I, 397; Чанак-Медић, *Првобитни спољни изглед цркве Успења Богородице у Морачи*, 26–28, 32 и сл. 8; Кандић, *Мајстори рашких цркава друге половине XIII века*, 62–63.

<sup>36</sup> Оригинални запис није сачуван, већ је познат из познијег преписа: Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1902, 285–286, бр. 1029, 1030.

<sup>37</sup> Максимовић, *Камена декорација Мораче*, 46.

шњем управљању Српском црквом такође постоје веома оскудни подаци.<sup>38</sup> Како год било, у основи настанка синтронона с репрезентативним горњим местом у Стефановој гробној цркви постоје свест и јасна идеја о симболици елемената олтарског простора, какве не налазимо у другим, с великим амбицијама грађеним династичким гробним црквама, попут нешто старије Милешеве, на пример.

Закључићемо – по ко зна који пут – да у монументалној српској средњовековној уметности све, заправо, почиње од Студенице и њених твораца. Они су, у нашем сакралном градитељском наслеђу први пут, артикулисали замисао о каменом олтарском мобилијару који подразумева синтронон и престо горњег места. Морачко решење није пуки одјек, слепо понављање студеничког, већ с уметничким амбицијама остварена надградња исте идеје. Као студеничко решење, које дуго није имало одјека, и морачко остаје усамљено све док га на особен начин, читавих триста година касније, није реинтерпретирао анонимни ктитор Никољца у Бијелом Пољу,<sup>39</sup> зидајући уз олтарску апсиду низак банак прекинут у средишту репрезентативном каменом столицом којој се приступа преко три степеника.\*

---

<sup>38</sup> Још увек најцеловитији текст јесте студија С. Станојевића, *Архиепископ Арсеније (1233–1263, † 28. октобра 1266)*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду 5, св. 1 (1932) 1–13.

<sup>39</sup> Време зидања цркве није познато, а она се посредно – на основу живописа – датира у шесту деценију XVI столећа, в. М. Шупут, *Споменици српског црквеног градитељства XVI–XVII век*, Београд 1991, 169–172, са старијом литературом.

\* Цртеже који прате овај текст приредила је арх. Невена Дебљовић, док су ми за илустровање своје снимке уступили мр Весна Милановић и проф. др Сретен Петковић. И овом приликом топло им захваљујем.

Svetlana PEJIĆ

THE “EPISCOPAL THRONE” OF MORAČA  
THE *SYNTHRONON* AND UPPER PLACE IN SERBIAN CHURCHES  
UNTIL THE MID THIRTEENTH CENTURY

S u m m a r y

The original stone furniture in the Church of the Dormition of the Virgin at Morača includes the so-called episcopal throne placed in the middle of a semicircular masonry bench along the apsidal wall (Fig. 1). This unique piece of church furniture in Serbia's medieval heritage has been usually approached from a phenomenological perspective.

The study of the surviving analogous material from ten episcopal sees of the newly-established autocephalous Serbian Church – where the elaborate form of hierarchical liturgy required altar furniture – shows that a masonry *synthronon* occurs in only three churches: the old episcopal see at Ras, that of Lipljan at Gračanica, and Djurdjevi Stupovi at Budimlje (Fig. 2). The upper place in the form of a niche was built only in St Peter's at Ras, while the episcopal church of Budimlje is likely to have had a high-back chair instead (Fig. 3).

The study of the solutions preserved in the funerary churches built until the mid thirteenth century has differentiated two groups. One would comprise the Holy Apostles at Peć and the Church of the Transfiguration at Pridvorica (Fig. 4), whose apses, like that of Žiča, originally had a two-stepped masonry bench and the upper place niche, while the other would include the churches at Studenica and Morača (Fig. 5), where stone thrones occur in the place occupied by the upper place niche in other surviving examples. In Studenica and Morača there is no niche – the upper place is a stone throne.

The upper place and *synthronon* are discussed from the standpoint of Christian altar topography both in terms of devotional practices and of symbolism.

The discussion leads to the conclusion that everything in medieval Serbian art begins in fact with Studenica and its originators. They were the first to articulate the concept of stone altar furniture that included the *synthronon* and the upper place throne. Rather than being a mere copy of Studenica, the solution employed at Morača is an artistic superstructure built on the same concept. It had remained a lonely example until it was given a distinctive reinterpretation by the anonymous founder of Nikoljac at Bijelo Polje three centuries later: a low bench along the apsidal wall with, in the middle of it, a representative chair accessed by three steps.

## О ПРВОБИТНОМ ПРОГРАМУ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА У ПРИПРАТИ БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ У МОРАЧИ

Првобитне средњовековне фреске у припрати морачке цркве готово је у потпуности заменила постојећа целина, која се највећим делом везује за обнову из осме деценије XVI века. У раду се испитује однос аутора млађих фресака према садржини и распореду оних претходних и трага за одговором на питање у којој је мери иконографски програм постојеће целине поновио првобитни. Представљени су налази до којих се дошло поступком критичког поређења постојећих зидних слика са сачуваним и познатим делима из епохе којој су припадале оне првобитне, као и с делима која хронолошки одговарају времену обнове.

Када су пре пет деценија стручњаци некадашњег Савезног института за заштиту споменика културе приступили испитивању живописа Богородичине цркве, отпочињући остваривање широко замишљеног пројекта његове конзервације, озбиљно се рачунало на могућност да ће испод видљивих фресака из XVI и XVII века бити откривен старији слој из XIII века. Иако уверење о постојању старијег живописа у целом унутрашњем простору здања није доведено у питање, налази до којих се дошло били су разочаравајући. По сондирању зидних површина прекривених живописом из времена турске власти, са жаљењем је закључено да је највећи део првобитног живописа Богородичине цркве неповратно ишчезнуо. Резултати сондажног испитивања у наосу и припрати упућивали су на закључак да је приликом израде фресака из XVI века у оба простора примењен поступак који је подразумевао претходно уклањање практично целог старијег сликаног слоја. Нешто другачије стање забележено је у мањим бочним просторима истог морачког здања, у проскомидији и параклису Светог Стефана, чији су зидови поново осликавани тек у XVII веку. На основу незнатних фрагмената првобитног живописа нађених у проскомидији, као и на основу узорака откривеног, у великој мери изгребаног старијег слоја фресака у параклису уз припрату, процењено је, међутим, да није могуће доћи до података који би проширили дотадашња сазнања о репертоару ликова и композиција програмске целине из XIII века.<sup>1</sup> У том смислу позитивне резултате донело је једино испитивање преосталог живописа у ђакони-

<sup>1</sup> О свему в. А. Сковран, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, Зборник радова Византолошког института САНУ, књ. 5 (1958) 149, 151 (таб. I); иста, *Испитивање и конзервација манастира Мораче*, Зборник заштите споменика културе 11 (1960) 197 и даље, посебно 201–204 (с одговарајућим илустрацијама).

кону, који није поделио судбину првобитног зидног сликарства у осталим просторима цркве и који у низу обнова из доба турске власти није замењен новим.<sup>2</sup>

Међу постојећим фрескама из XVI и XVII столећа на зидовима Богородичине цркве до наших дана опстали су, дакле, тек ретки остаци композиција и ликова који непосредно сведоче о првобитном зидном сликарству монументалног средњовековног здања. Осим познатог дела садржаја некадашњег малог ансамбла у Ђаконикону, чија је ранија идентификација употпуњена током поменутих радова на испитивању и конзервацији морачког живописа, данас се у дела сликара XIII века убрајају и издвојене представе у лунетама два репрезентативна портала – на западној фасади здања и у зиду који дели наос и припрату (сл. 1).<sup>3</sup> Иако је те две представе, као и фреске Ђаконикона, својевремено још Владимир Петковић приписао првим сликарима морачке цркве, реч је о мишљењу које једно време није наилазило на одобравање.<sup>4</sup> Наведеним остацима зидног сликарства из најстарије епохе придружују се и трагови орнаменталног украса некадашњег сокла у јужном делу западног травеја наоса, уз гроб ктитора, чије је постојање забележено приликом конзерваторских радова из шесте деценије XX века.<sup>5</sup>

Предочено стање свакако представља крупну препреку настојању да се у расветљавању дуговеке историје споменика не занемари његова средњовековна,

<sup>2</sup> Сковран, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, 149–170; иста, *Испитивање и конзервација манастира Мораче*, 200–201.

<sup>3</sup> О фрескама које се данас сматрају првобитним в. С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 23, 25–40, као и сл. 9–10, таб. 1–15, црт. 1–2, 16, 25.

<sup>4</sup> В. Петковић, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva*, n. s., XV (1928) 31. Радовима неколицине аутора који нису делили Петковићево мишљење претходи текст Франца Месеснела, у којем се Богородица с дететом у лунети над улазом у наос из припрате помиње као једина сачувана првобитна фреска у унутрашњости цркве; в. F. Mesesnel, *Manastir Morača i njegove ikone*, *Narodna starina*, knj. XI, sv. 28 (1932) 133. Пишући о морачким фрескама, другачије мишљење изнео је Н. Л. Окуњев, *Манастир Морача в Черногории*, *Vuzantinoslavica* 8 (1939–1946) 117, 124 и 132, а затим и А. Сковран, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, 150, и иста, *Испитивање и конзервација манастира Мораче*, 204, као и П. Мијовић, *Монодија о камену*, Крушевац 1967, 70–71. Фреску у лунети спољашњег портала они су сматрали делом из првих деценија XIV века, односно из времена краља Милутина, док став о старини фреске у лунети другог портала показује мању одређеност. Једино је Мијовић ставља у исти временски оквир као и претходно поменуто. Изостављајући је с листе аутентичних дела најстаријих живописаца, остали истраживачи, међутим, нису одбацивали могућност да је реч о преликаној старијој слици. Мијовић је касније променио гледиште и прихватио датовање свих поменутих фресака у XIII век; в. П. Мијовић, *Сликарство и примијењена умјетност, у: Историја Црне Горе II/1. Црна Гора у доба Немањића*, Титоград 1970, 245–246. Само један од два Богородичина лика (онај у лунети изнад главног улаза) уврстио је, са сачуваном целином из Ђаконикона, у првобитне морачке фреске В. Ј. Ђурић у књизи *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 37. Када се овом сажетом прегледу придодају наведена места из монографије С. Петковића (в. претходну напомену), као и одговарајућа места из студија чији се аутори нису освргали на морачке фреске у целини, али су исказали свој однос према датовању представа у лунетама (за дела М. Хадзидакиса, М. Татић-Ђурић и Б. Тодића в. даље н. 19, 35, 36), може се рећи да је у новије време превладало мишљење да су поменуте фреске део првобитног програма. Међу очуваним деловима старог морачког живописа фреске у лунетама помињу се и у недавно објављеној књизи С. Раичевића, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, Подгорица 1996, 16, 121 [навођење ове књиге с разлогом, међутим, захтева и упућивање на критички приказ С. Петковића *Неуспела историја сликарства Црне Горе XV–XVIII века*, Саопштења 29 (1997) 274–277].

<sup>5</sup> Сковран, *Испитивање и конзервација манастира Мораче*, 203 и сл. 8 и 9.

временом прилично замагљена прошлост. Ипак, извесна сазнања о времену у којем је настајао новији живопис морачког католикона, као и о епохи за коју се могу везати првобитне, већином изгубљене фреске, пружају значајне подстицаје за размишљање о могућностима да се поменута крупна препрека бар донекле савлада. Отуд и покушаји да се трагови најстарије прошлости цркве, кад је реч о иконографском садржају и распореду њеног првобитног зидног сликарства, потраже и на затеченим историјским слојевима из времена обнове. С обзиром на то да је наш рад усредсређен на разматрање иконографског програма у припрати морачке цркве, подсећамо посебно и на то да је отварање три сонде у простору припрате приликом поменутих испитивања из шесте деценије XX века резултирало закључком да су постојеће фреске из 1577/1578. године у буквалном смислу речи замениле оне старије, из XIII века.<sup>6</sup> Ваља напоменути да је почетком XVII века изведена и нова интервенција у доњем делу источног зида, око пролаза из припрате у наос,<sup>7</sup> као што треба имати у виду и поменуту околност да се изнад тог пролаза налази једина сачувана средњовековна сликана представа у том простору.

Морачка припрата, као и наос, поново је, дакле, осликавана управо у време када је на широком подручју делокруга тек обновљене Пећке патријаршије, за патријарха Макарија, отпочела значајна обнова читавог низа средњовековних црквених задужбина, међу којима су биле славне задужбине Немањића, први пут живописане у XIII и XIV веку.<sup>8</sup> Познато је и да су предузимачи ондашњих радова у начелу имали одговарајуће поштовање према затеченим фрескама и препознатљивом садржају њиховог првобитног програма.<sup>9</sup> Стога питања о томе да ли је ово важило и за Морачу и у којој мери нису неоснована.<sup>10</sup> Проблем је у томе што је покушај да се на њих одговори унапред ограничен природом расположиве грађе. Налази старијег слоја фресака у морачком здању своде се на ретке остатке, који

<sup>6</sup> Уп. нашу н. 1. Две сонде су отворене на северном и једна на јужном зиду; за податке о томе у тексту А. Сковран, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, посебно в. таб. I (стр. 151); иста, *Испитивање и конзервација манастира Мораче*, таб. IV (стр. 218). О датовању фресака у припрати в. Петковић, *Морача*, 42.

<sup>7</sup> Петковић, *нав. дело*, 68–70.

<sup>8</sup> В. исти, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, посебно 93–94, 108–112, као и 119–130, 138–139 (уп. и странице додатка: 162–163, 167–169, 171–176); исти, *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења 16 (1984) 57–65 (с новим налазима о почетку великих радова на поправљању и живописању старих цркава и померањем датовања првог таквог подухвата, у самом седишту патријаршије, за неколико година касније).

<sup>9</sup> То се нарочито односи на обнављање живописа припрате у Пећкој патријаршији, цркве Вазнесења Христовог у Милешеви, Богородичине цркве у Студеници и Светог Николе у Бањи код Прибоја; уп. исти, *Зидно сликарство*, 108–112. О односу млађих и старијих фресака у овим споменицима говори се и у научним радовима везаним за проучавање сваког од поменутих споменика понаособ.

<sup>10</sup> Иста питања је већ покренуо Н. Л. Окуњев, *Манастир Морача в Черногорији*, 135–136, сматрајући да садржај и распоред новијих фресака умногоме понављају садржај и распоред првобитног живописа. Питање односа млађих морачких фресака и оних које су првобитно украшавале зидове истог здања дотицали су мање-више и остали аутори који су се посебно бавили Морачом. Углавном су изношена уопштена запажања у прилог уверењу да је постојећа тематика понављала средњовековну, с евентуалним издвајањем тек понеког решења које би то потврђивало и оценом о нескладу између задатака који су пред сликаре XVI века постављени и могућности да се на њих адекватно одговори; уп. Сковран, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, 165, и иста, *Испитивање и конзервација*

тек оправдавају уверење да су оне некада постојале на свим унутрашњим зидним површинама. Изнета процена о немогућности нових археолошких открића и непосредних сазнања о иконографском садржају тих фресака усмерава нас, дакле, на пажљивом трагању за подацима до којих је могуће доћи посредним путем и који би, и поред поменутог објективног ограничења, кроз одговарајућу критичку проверу информација садржаних у материјалу *in situ*, помогли да се стекне што ближе и уверљивија представа о томе шта су нови живописци могли затећи на зидовима Богородичине цркве и какав је био њихов однос према тематици, иконографским решењима и распореду старих фресака. Немамо поуздане одговоре ни на питање о томе због чега је приликом обнављања морачког живописа у XVI веку практично у потпуности уклоњен слој малтера на којем су три столећа раније изведене првобитне фреске. Може се само претпоставити да је такав поступак оправдавало стање у којем су старе фреске затечене.<sup>11</sup> Црква је, по свој прилици, неко време била запуштена. У натпису о обнови (наоса) из 1574. каже се да је много година била порушена.<sup>12</sup> Предање по којем се Морача у таквом стању налазила око седамдесет година и, с друге стране, чињеница да у осмој деценији XV столећа још има података о манастирском братству пружили су извесне основе за уверење да је монашки живот у манастиру био у прекиду негде од краја XV столећа до обнове из седамдесетих година наредног столећа.<sup>13</sup> Наговештаји о замирању манастирског живота могли су се повезати с прилично уопштеним податком о стању цркве из натписа, али то није довољно за одређенији закључак. Археолошка неистраженост првобитних градитељских облика морачког здања и недовољно поуздана знања о њима на основу данашњег стања – ма колико се неке од постојећих претпоставки чиниле логичним и убедљивим<sup>14</sup> – у сваком случају додатно отежавају приступ разрешењу проблема везаних за питање односа млађих морачких живописаца, као и њихових налогодаваца, према делима далеких претходника, односно према

*манастира Мораче*, 204; такође и више текстова П. Мијовића: *Монодија о камену*, 71; *Теофанија у сликарству Мораче*, у: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 179, као и његов прилог у књизи *Историја Црне Горе II/1*, 245–246. Нешто одређенији у расуђивању о односу постојећих и могућих првобитних решења, али у закључцима и знатно опрезнији, био је С. Петковић; уп. *Зидно сликарство*, 111, и исти, *Морача*, 45–46. Без обзира на све, може се рећи да поменута проблематика до сада није била темељније и детаљније претресана. У новије време објављен је рад у којем се аутор бави истим питањем, али у мери у којој на њега може да пружи одговор само анализа композиције Лозе Јесејеве; в. О. Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 26 (1990) 89–118.

<sup>11</sup> Уп. Петковић, *Морача*, 23. О овом проблему на нешто другачији начин, а може се рећи и с аспекта који не оправдава исти поступак, размишљала је и А. Сковран, *Испитивање и конзервација манастира Мораче*, 204.

<sup>12</sup> Уп. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи I*, Београд 1902, 219, бр. 710 (део садржаја натписа о којем је реч тачно је преписан); в. и фотографски снимак објављен у раду А. Сковран *Испитивање и конзервација*, 199, сл. 2.

<sup>13</sup> Петковић, *нав. дело*, 41–42.

<sup>14</sup> Имамо у виду у новије време изнета запажања и закључке М. Чанак-Медић, *Првобитни спољни изглед цркве Успења Богородице у Морачи*, *Саопштења* 20–21 (1988/1989) 19–32. Иако упућује на чињеницу да одговарајућа археолошка и архитектонска истраживања нису извођена, посматрањем затеченог стања аутор изводи закључак да је приликом обнове над простором припрате био подигнут нов свод, с једним попречним луком ослоњеним на конзоле, као и да је западни фасадни зид вероватно президан у забатном делу (*исто*, 25).



сопственим сазнањима о избору, распореду и иконографији старијих слика. Ипак, исто питање или њему слична готово се природно намећу у сваком озбиљнијем разматрању садржине постојећег програма. Постављали су их већ први истраживачи морачких фресака, а не губе на актуелности ни после разочаравајућих резултата из шесте деценије XX века.<sup>15</sup> Чак и ако се узму у обзир аргументи који, у вези са одговарајућим покушајима утврђивања сачуваних првобитних градитељских облика, иду у прилог закључку да су сводови овог средњовековног здања били обрушени (укључујући и припрату),<sup>16</sup> то не значи да обновитељима живописа није био доступан добар део података о темама на старим фрескама у његовој унутрашњости, макар и оштећеним. Оно што је до сада изречено о фрескама морачке припрате, коначно, оправдава нашу решеност да испитивању порекла свих решења и мотива који су нашли место у оквирима те целине приступимо с највећом отвореношћу. Вредност података *in situ* као могућих посредних историјских сведочанстава није занемарљива уколико су они у сагласју с подацима које пружа грађа из одговарајућих споменика епохе којој је припадао старији морачки слој и уколико се преклапају или допуњавају с постојећим сазнањима о историјском контексту за који се тај слој могао узети. Процена могућности њихове употребе у рекогносцирању садржаја првобитног, замењеног слоја зависиће, ипак, од резултата двоструке провере. Провера о којој је реч подразумева утврђивање односа постојећих морачких фресака према одговарајућим делима двеју јасно раздвојених историјских епоха. Овом приликом управо нам и јесте циљ да представимо резултате до којих се могло доћи поступком критичког пређења садржине и програмског склопа затечених слика у припрати са одговарајућом историјском грађом сачуваном у споменицима две различите епохе које су, свака на свој начин, дале посебан печат постојећој програмској целини. На једној страни је грађа коју садрже споменици с очуваним аутентичним или бар посредно познатим иконографским програмима из епохе којој су припадале прве морачке фреске, а на другој је она која потиче из живописаних целина савремених фрескама које се данас виде на зидовима морачке припрате и на основу којих, стицајем околности, углавном и размишљамо о претходним.

Данас се више не износе сумње у то да је фреска с ликом патрона храма у лунети спољашњег портала, над улазом у припрату, аутентично дело првих живописаца морачке цркве.<sup>17</sup> Иако та фреска, као део декорације фасадне површине здања, не припада непосредним оквирима програма који је предмет наше анализе, налазимо да одговарајући осврт на њен садржај може да послужи као увод у даља разматрања – ако ни због чега другог, онда бар због појединих иконографских детаља које дели с фреском у лунети портала унутар припрате. Њену припадност

<sup>15</sup> В. н. 10, као и сам почетак нашег прилога.

<sup>16</sup> В. н. 14. У монографији о Морачи С. Петковић претходно примећује да здање „није претрпело већа оштећења, упркос својој бурној историји“, као и да су у XVI веку обнављани „само неки делови полуобличастих сводова и купола“; в. *Морача*, 11 (слично и на стр. 42). У тексту пратеће напомене (*исто*, н. 12 на стр. 122) објашњава се да је несумњиво поновно озидивање куполе и једног дела коцкастог постоља, док претпоставка о обнављању полуобличастих сводова остаје неодређена. Да свод припрате није био обрушен и поред седамдесетогодишње запустелости цркве, закључује О. Томић, *нав. дело*, 89–118 и посебно 117.

<sup>17</sup> Уп. Петковић, *нав. дело*, 39, таб. 13.

епохи првог ктитора и оснивача манастира могло би да потврди одабрано иконографско решење чији је централни мотив допојасни лик Богомајке, матерински нежно нагнут над дететом које држи на десној руци. Таква представа Богомајке, чији лик карактерише нарочита благост – и којој се у Морачи приклањају и свети арханђели Гаврило и Михаило, у царској одећи, са жезлима и сферама у рукама<sup>18</sup> – припада посебној групи представа у којима је Богомајка приказана као дешњакиња (према изворном грчком термину *дексиократуса*), а за које је утврђено да као прототип имају веома поштовану чудотворну нерукотворену икону.<sup>19</sup> У контексту размишљања о тематским оквирима првобитног морачког живописа, чини се посебно занимљивом околност да је на извесном броју сачуваних византијских примера таквих представа Богородице с дететом лик са истим иконографским карактеристикама као овај из Мораче обележен посебним епитетом *Евергетида* (Добротворка). Издвојени епитет није једини који прати Богородичине представе тог типа, али је запажено да је већина натписа који их описују, изузимајући онај значајан за објашњење порекла иконографског обрасца – *Нерукотворена* – указивала управо на Богородичина својства помоћнице и добротворнице или оне која својом милошћу услишава молбе свих који јој се обраћају.<sup>20</sup> Поштовање одговарајућег лика, верног иконографском обрасцу за који се веровало да потиче још из времена апостола Луке, утемељено је на култу чији се корени везују за сам Јерусалим, а свакако и за Цариград – одакле је најпре и могао доспети на тло средњовековне Србије. У српској средини по свој прилици је негован већ у Немањино време. Може се веровати да се ширио из Немањине задужбине у Студеници, с обзиром на то да је Студеница посвећена управо Богородици Добротворки – Евергетици – као и празнику Успења.<sup>21</sup> Представа из цркве у Морачи, такође посвећене Богородици, то јест празнику Успења, понавља, преузет преко неког узора посредника, основни иконографски образац чудотворног нерукотвореног лика који је некада представљао светињу цариградског Аврамитског манастира у близини Златних врата и којем су, судећи по подацима из познатог списка цара Константина Порфирогенита, и византијски цареви приликом својих тријумфал-

<sup>18</sup> Елипсаста и изнутра срцолика форма сфера, коју Окуњев наводи као карактеристичну за XIV век (*нав. дело*, 124), уобичајена је у византијском сликарству XI–XIII века (в. нпр. представе анђела на фрескама Светог Луке у Фокиди или оне на византијским мозаицима сицилијанских цркава: Th. Hatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes 1982, 26–27, figs. 29–30, sch. V–VI; O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, figs. 3, 13, 15, 63). Тај тип сфера носе у рукама и анђели из милешевског Страшног суда (уп. С. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, у: *Одабрани чланци и студије 1933–1978*, Београд 1982, сл. 149), а из отприлике истог времена је лик арханђела Гаврила с једнако представљеним атрибутом на надгробном споменику у солунској Светој Софији (уп. С. Кисас, *Уметност у Солуну почетком XIII века и милешевско сликарство*, у: *Милешева у историји српског народа. Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања*, јуни 1985, Београд 1987, 46, сл. 5).

<sup>19</sup> Уп. М. Татић-Ђурић, *Из наше средњовековне мариологије. Икона Богородице Евергетице*, ЗЛУ 6 (1970) 15–32 (за одговарајућу идентификацију лика из Мораче в. стр. 18, сл. 13).

<sup>20</sup> Исто, 15–18, 21, 23–24, 32.

<sup>21</sup> Ђ. Сп. Радојчић, *Зашто је Студеница посвећена св. Богородици Благодетељници*, Богословље XI, св. 3 (1936) 294–300; уп. и В. Ј. Ђурић, *Посвета Немањиних задужбина и владарска идеологија*, у: *Студеница у црквеном животу и историји српског народа. Симпозион Богословског факултета*, октобар 1986, Богословље XXXI (XLV), св. 1 (1987) 17–18. Све поменуте претпоставке о култу изнете су у наведеном тексту М. Татић-Ђурић.

них улазака у град одавали захвалност на указаној помоћи.<sup>22</sup> Поштовање истог Богородичиног лика у XI и XII веку могло је већ бити везано и за престонички Евергетидски манастир, чији назив одговара епитету који се у византијској иконографији јавља управо уз тај Богородичин лик. Више сачуваних византијских печата потврђује идентичност представа које прати натпис *Евергетиди* и оних обележених као нерукотворене.<sup>23</sup> Култ везан за заштитницу Евергетидског манастира могао је, дакле, из византијске престонице стићи и у Србију у време Стефана Немање.<sup>24</sup> Не треба previdети ни то да је реч о тада угледном манастиру, по којем је Немањин манастир у Студеници заправо и добио име и за који је тај српски владар монах био посебно везан, као и његов син, архимандрит студенички, а затим и први српски архиепископ, Сава.<sup>25</sup> У научној литератури не престаје да се потврђује чињеница да су дела светог Симеона и светог Саве служила као узор млађим генерацијама домаћих ктитора. Није немогуће да је траг тих утицаја видљив и на примеру из Мораче. Није лако објаснити зашто се исти тип Богородичиног лика није сачувао на фрескама студеничке цркве. Верује се да је морала постојати бар одговарајућа портативна икона, изложена на видном месту у цркви. У трагању за објашњењем значајна би могла бити чињеница да се он ипак очувао на једној од најлепших икона из манастира Хиландара, датованој у XIII век (за коју се често погрешно наводи да припада типу Одигитрије). Осим у манастиру Морачи, у XIII веку јавља се у још једној цркви посвећеној Богородици и празнику њеног успења, свакако важном црквеном средишту на тлу тадашње српске државе. Реч је о призренској Богородици Љевишкој, где се одговарајући лик препознаје у представи Богородице са Христом Крмитељем, као и на млађој фресци патрона храма, с почетка XIV века.<sup>26</sup> Чини се да је приказани однос мајке и детета на морачкој фресци

<sup>22</sup> Уп. Татић-Ђурић, *нав. дело*, 16, 22–23, 32. Реч је, заправо, о једном од поглавља којима је Порфириогенитов спис допуњен још у X веку, у време цара Никифора Фоке. За одговарајуће сведочанство из тог дела текста в. I. I. Riske, *Constantini Porphyrogeniti imperatoris, De cerimoniis aulae Byzantine I*, Bonn 1829, 438 (cap. 96); о важном месту поменутог Богородичиног манастира у царском ритуалу, у сличном посебном контексту, уп. и *исто*, *Append. ad I*, 499, 501. О манастиру Аврамита и његовој икони, в. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, I. Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique, III. Les églises et les monastères*, Paris 1953, 8–10; за одговарајућу интерпретацију наведених места из извора у новијој литератури уп. A. Weyl Carr, *Court Culture and Cult Icons in Middle Byzantine Constantinople*, у: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* (приредио Н. Maguire), Washington 1997, 87–89 (с литературом у н. 37, 41, 52).

<sup>23</sup> О томе в. Татић-Ђурић, *нав. дело*, 16–17, 21 (где је упућено и на низ примера с истим типом Богородичиних представа на печатима без посебног епитета).

<sup>24</sup> Занимљиво је да је тип Богородичиног лика о којем је реч у XIII веку био већ раширен и на Западу, посебно на тлу Италије; *исто*, 27 и даље.

<sup>25</sup> О цариградском манастиру Богородице Евергетиде и посебно о значају његовог типика, као узора за Савине типике манастира Богородице Наставнице (Одигитрије) у Хиландару, као и Богородице Доброчинитељке (Евергетиде) у Студеници, али, исто тако, и за читав низ познатих ктиторских типика намењених манастирима са ширег подручја православно-византијског света, в. П. К. Христу, *Манастир Пресвете Богородице Евергетидске у Цариграду*, у: *Осам векова Студенице. Зборник радова*, Београд 1986, 61–73. Низ студија које доприносе расветљавању културно-историјске улоге тог манастира од XI до XIII века објављен је у новије време у два значајна зборника: *Theotokos Evergetis and eleventh-century monasticism*, приредили М. Mullet – А. Kirby, Belfast 1994, и *Work and worship at the Theotokos Evergetis 1050–1200*, приредили М. Mullet – А. Kirby, Belfast 1997.

<sup>26</sup> Одговарајући тип Богородице „дешњакиње“ М. Татић-Ђурић препознаје и на фресци с почетка XIV века у лунети над улазом у цркву Богородице Љевишке, а види

добило и посебно, не тако отворено истакнуто значење, неуобичајено за основни иконографски образац представа о којима говоримо. На основу данашњег изгледа фреске, као и на основу објављених фотографија, може се рећи да извесне недоумице оставља положај у којем је приказана десна Христова рука. Стиче се утисак да су сви прсти десне шаке Христа детета, која обично благосиља, испружени (у левој му је свитак), те је могуће да је заправо представљен покрет којим дете пружа десну руку ка слободној левој руци мајке. Богородичина лева рука, подигнута уз груди, у карактеристичном је положају, али је и веома близу пруженој руци детета. И поглед детета управљен је ка мајци, која, иако нежно нагнута над дететом, у исто време контемплативно гледа у даљину. Специфична конотација, неуобичајена за основни садржај представе, могла би се потражити и у типу Христове одеће. Реч је о белој туници украшеној крстићима, карактеристичној за посебне типске варијанте Богородичиних представа којима се наглашава тема о будућој жртви њеног детета за спасење света. Таква представа налази се на још једној од ретких сачуваних старих морачких фресака, у припрати, па се одговарајуће објашњење може потражити у редовима који следе.

Од слика које су и првобитно украшавале унутрашњи простор припрате морачке цркве Успења Богородичиног преостала је данас, дакле, само она на источном зиду, у лунети портала што из тог простора води у наос (сл. 1).<sup>27</sup> Околност да је реч о представи која се стилски разликује не само од фресака у ђаконикону већ и од Богородичиног лика о којем је претходно било речи доводила је истраживаче Мораче у недоумицу и проузроковала приметну неусаглашеност ставова у погледу њеног датовања.<sup>28</sup> И поред чињенице да рукопис мајстора који ју је радио није препознатљив ни на фрескама у ђаконикону ни на описаној фреско-икони заштитнице морачког храма, иконографија и значење композиције у којој је поново у центру лик Богомајке с дететом не оспоравају могућност да је реч о још једној фреско-икони првобитне програмске целине. Нема ниједног иконографског детаља који би представљао препреку за повезивање настанка представе с хронолошким оквирима XIII века. Иако смо, на основу налаза о програму постојећих слика у припрати, склони томе да могуће време првог осликавања овог простора видимо у почетку последње четвртине тог столећа, питање прецизног датовања оставићемо у овом раду отвореним. Поменути хронолошки оквир настанка фреске у сваком случају је друга половина XIII века – као шира епоха за коју се могао везати најстарији живопис у припрати морачке цркве.<sup>29</sup> Фреска о којој говоримо представља Богомајку веома тужних црта лица, брижно нагнуту над дететом у наручју. Повијена допојасна фигура и поглед у страну изражавају дубоку патњу, оплемењену достојанственом смиреношћу и смерношћу којом мајка држи дете, обухватајући његово онемоћало тело у полулежећем положају обема рукама, као и тканином огртача. Дете је одевено у белу кошуљу, прекривену крстићима и оп-

га и у основи иконе Богородице Тројеручице, чији је култ у XIV веку пренет у Србију из Хиландара. Међу каснијим примерима је и лик из параклиса Светог Ђорђа у Сопоћанима. За све поменуте примере, као и за друге из XIV века, в. Татић-Ђурић, *нав. дело*, 18–19, сл. 1–2, 5–9, 11.

<sup>27</sup> Слика је репродукована у боји у књизи С. Петковића, *Морача*, таб. 14.

<sup>28</sup> В. н. 4.

<sup>29</sup> Од увреженог датовања првобитног морачког живописа у годину 1251/1252. одступило је, с разлогом, С. Петковић. За размишљање тог аутора о ширим хронолошким оквирима настанка сликарства које је првобитно испуњавало све зидове морачке цркве, односно о његовом поступном уобличавању, в. *Морача*, 23–24, 39.

шивену двама тракама око рамена, која му допире само до колена, откривајући стопала и листове.<sup>30</sup> Мирноћи и необичној уравнотежености целе композиције, а с тим у вези, изгледа, и посебној симболици, доприноси и распоред две допојасне анђеоске фигуре. Реч је поново о арханђелима Михаилу и Гаврилу, који су овог пута у хитону и химатиону, а у рукама држе палице с тролисним цветним латицама.<sup>31</sup> По једно њихово крило, на страни која је ближе централним ликовима Богородице и Христа, подигнуто је високо ка врху полулучне површине лунете и искошено у страну тако да с доњом ивицом фреске над каменим надвратником портала описује око централног дела композиције својеврсни замишљени троугао. Полулежећи положај детета, његова опуштена, онемоћала фигура и клонула глава, десна рука која слободно пада, док је лева, са свитком у шаци, прислоњена на колена, тип одеће коју носи, као и став мајке и упечатљив израз њеног лица, веома су блиски иконографским одликама извесног броја познатих икона и фресака из ширег круга средњовековних уметничких дела које обједињују заједнички или сродни садржаји везани за тематику Богородичиног саучествовања у страдању и жртви Сина.<sup>32</sup> Читав низ разноликих иконографских варијанти произашлих из

<sup>30</sup> О симболичном значењу беле Христове одеће, упоређене с платном у које је увијено његово тело приликом упоја у гроб, као и о значењу двеју нарамних трака, које, најчешће закачене за појас, симболично упућују на Христа као једног од неразделиве Свете Тројице, према сведочанству архиепископа Симеона Солунског (PG. 155, col. 309–310), в. В. Todić, *Anapeson. Iconographie et signification du thème, Byzantion LXIV/1* (1994) 154–155. За тумачење мотива откривених ногу детета и повезивање тог мотива с тематиком о Христу као новозаветном жртвеном јагњету в. Ch. Baltoyianni, *Christ the Lamb and the Ενώτιον of the Law in a Wall Painting of Araka on Cyprus, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, пер. Δ' τ. IZ' (1994) 53–57.

<sup>31</sup> Сличним флоралним орнаментом завршавају се у горњем делу и палице у рукама анђела на композицији Страшног суда у спољној припрати у Милешеви; реч је о најближој паралели коју смо за мотив с морачке фреске могли да нађемо у живопису српских цркава; уп. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, сл. 156; Б. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992, 47, 50. Исти мотив среће се у византијском сликарству претходних векова.

<sup>32</sup> Најближу иконографску паралелу морачком лику Богородице с Христом у византијском зидном сликарству представљала би фреска из лунете на источном зиду приправе у цркви Панагија Крина на Хиосу, без пратећих фигура анђела (в. Ch. Pennas, *An Unusual „Deisis“ in the Narthex of Panagia Krena, Chios, ΔΧΑΕ*, пер. Δ', τ. IZ', 193–198, fig. 1–3). Не треба, међутим, превидети ни одређену блискост с познатом фреско-иконом Богородице Аракиотисе с краја XII века из цркве у Лагудери на Кипру, премда на њој анђели носе и знамења страдања, а полулежећи Христос у рукама мајке десном руком благосиља (Γ. Ἀ. Σωτηρίου, *Θεοτόκος ἢ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου. Πρόδρομος τῆς „Παναγίας τοῦ πάθους“*, Ἀρχαιολογικῆ Ἐφημερίδα 1953–1954, Εἰς μνήμην Γ. Οἰκονόμου, I, Ἀθήναι 1954, 87–91, tab. I). Иконографске одлике морачких ликова Богомајке и детета забележене су и на познатом панагијару цара Алексија Комнина Анђела (1195–1204) из ризнице светогорског манастира Пантелејмона, али су тамо ликови другачије окренути (Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афоне*, С.-Петербург 1902, 222–225, таб. XXXI). Блиске паралеле у иконопису су две синајске иконе, једна део диптиха са св. Прокосом из XIII века, друга датована у XIV век, поново с другачије окренути ликовима (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινῆ I*, Ἀθήναι 1956, figs. 188, 227, II, 1958, 171–173, 199), као и икона из XIV века из венецијанске збирке (в. н. 35). Морачка фреска је већ повезивана с већином поменутих представа (уп. дела наведена у н. 35 и 36), а међу иконама које би се могле придодати овом низу јесте и једна двострана кипарска, датована у рани XIII век, с прилично оштећеним Христовим ликом. Лежећи у рукама мајке, дете је на тој икони било приказано слично као на представи Аракиотисе, судећи по још видљивим откривеним

сличног, сасвим специфичног приступа приказивању односа мајке и детета обједињен је у науци термином *Богородица Страсна*.<sup>33</sup> Приметна учесталост таквих представа Мајке Божје негде од XII века праћена је и неким другим јасним показатељима све снажнијег утицаја литургијске тематике Христових страсти и Богородичине патње на саму иконографију.<sup>34</sup> Не изненађује ни чињеница да се, у епохи која се поклопила с крсташким походима на Исток, одговарајуће представе јављају и у црквеној уметности западног света. Пут ка објашњењу иконографских специфичности Богородичиног и, посебно, Христовог лика – уснуло, али отворених очију – на овој морачкој представи окерножуте позадине отворио је својевремено још грчки научник Манолис Хадзидакис, тумачећи сродну представу на једној византијској икони из збирке Светог Ђорђа у Венецији.<sup>35</sup> Потпунијем и јаснијем сагледавању морачке фреске недавно је важан допринос дао и Бранислав Тодић, тумачећи управо иконографију и значење представе Христа Недреманог ока, на коју је, у вези са овом фреском, претходно већ скренуо пажњу Хадзидакис.<sup>36</sup> Лик детета Христа у Морачи несумњиво је иконографски близак представи Недреманог ока, инспирисаној старозаветним пророчким текстовима, али и црквеном поезијом триодног и великосуботњег богослужења.<sup>37</sup> држећи на рукама уснуло дете, мајка антиципира његово страдање и спасоносну жртву.<sup>38</sup> С друге стране, не треба превидети ни чињеницу да се иконографија читавог низа сродних представа Богородице с дететом, названих *Богородицама Страсним*, па и ове, могла довести и у везу с јеванђељским сведочанством апостола Луке (2, 34–35) о пророштву праведног старца Симеона упућеном Богомајци приликом првог уношења детета у храм.

ногама и прекрштеним стопалима (уп. *Μήτηρ Θεού. Αλεκονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 2000, 350–352, сл. на стр. 351; у истој књизи описана је и репродукована и поменута синајска икона из диптиха са св. Прокопијем, 444–446, сл. на стр. 351).

<sup>33</sup> Уп. М. Tatić-Djurić, *Iconographie de la Vierge de Passion. Genèse du dogme et les symboles*, De cultu Mariano saeculis XII–XIV, vol. VI, Romae 1981, 135–168; иста, *L'icône de la Vierge Kykkotissa*, Ελετηρία Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου 1 (1990) 209–220. У вези с тематиком о којој је реч издавајмо на овом месту још неколико новијих студија: Todić, *нав. дело*, 134–165; Baltojianni, *нав. дело*, 53–58; A. Weyl Carr, *The Presentation of an Icon at Mount Sinai*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΙΖ' (1994) 239–248.

<sup>34</sup> Дух епохе оставио је трага и на другим ликовним композицијама чија је иконографија претходно већ уобличена, као и на посебним новим представама; о томе и у студијама наведеним у претходној напомени; међу запаженим ранијим прилозима: Н. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, *Dumbarton Oaks Papers* 31 (1977) 123–174; исти, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in a Byzantine Art*, *DOP* 34–35 (1980–1981) 261–269; Н. Belting, *An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, *DOP* 34–35 (1980–1981) 1–16.

<sup>35</sup> М. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962, 9–11, pl. 2.

<sup>36</sup> Todić, *Anaperson. Iconographie et signification du thème*, 134–165, посебно 155 и даље.

<sup>37</sup> О литерарним изворима за ову иконографску тему в. *исто*, 134 и даље.

<sup>38</sup> Занимљив податак за размишљање о аутентичности садржаја постојеће морачке фреске и околностима укључивања таквог лика Богомајке у сликани програм Мораче, и то управо у другој половини XIII века, може да пружи и предложено алтернативно разумевање сачуваног описа једне иконе која је припадала жупану Деси, сину краља Владислава, и његовој мајци Белослави; *исто*, 134 (с подацима о претходном другачијем тумачењу Д. Медаквића и Д. Симић-Лазар, н. 4). Судећи по белешци у познатом документу с годином 1281, послатом дубровачкој општини из Котора, на икони је био представљен уснули Христос; *нав. место* („Videlicet usona una, in qua erat Xps, sicut dormivit“, према Г. Чермошник, *Канцеларијски и нотаријски списи 1278–1301*, Београд 1932, 53). Није искључено да је реч о представи Христа која је одговарала иконографском обрасцу везаном за тему Недреманог ока.



Сл. 1. Морача, црква Успења Богородичиног, лунета портала у источном зиду припрате, Богородица са Христом и арханђелима

Fig. 1 Morača, Church of the Dormition of the Virgin, lunette above the east portal: Virgin with Christ and archangels

Речи старца „који чекаше утјеху Израилјеву“ (Лк 2, 25), неодојиве од одговарајуће богословске интерпретације самог догађаја у Јерусалимском храму и од контекста у којем су, према тексту јеванђеља, изговорене, инспирисале су у истој епохи слична решења ликова Богомајке и детета и у сцени Сретења.<sup>39</sup> Догматски оквири представе су јасни. У овом случају тема оваплоћења, коју подразумева свака представа Мајке Божје, има наглашен евхаристијско-есхатолошки подтекст у идејама о спасоносној жртви, повезан с месијанским порукама старозаветних пророштава. Тиме она постаје део општег контекста програма око улаза у наос морачке цркве, у којем се идеје пренете у слику потврђују и доксолоским садржајем оригиналног натписа исклесаног у XIII веку на каменом надвратнику улаза, непосредно испод фреске о којој је реч.<sup>40</sup>

Имајући у виду место на којем се фреска налази и могуће тумачење њеног односа са сликама у непосредној близини, подсетићемо на садржај двеју верзија старозаветног пророштва које је умногоме инспирисало ликовну представу у лунети, а које се – утолико пре што је добрим делом уграђено и у садржај поменутог пророштва старца Симеона – чини важним и за разумевање ширег контекста програмске целине у морачкој припрати. Реч је о пророштву које је у Старом завету најпре приписано праоцу Јакову, а затим и незнабожачком магу Валааму. На познате и карактеристичне стихове из Прве књиге Мојсијеве који су битно одредили иконографију Христа Недреманог ока – „... лавићу Јуда, с плијена си се вратио, сине мој; спусти се и леже као лав и као љути лав; ко ће га пробудити“ (1Мојс

<sup>39</sup> О томе в. у студијама наведеним у н. 33 и 34.

<sup>40</sup> В. даље, н. 50.



Сл. 2. Морача, црква Успења Богородичиног, северни зид припрате, Лоза Јесејева, детаљ  
 Fig. 2 Morača, Church of the Dormition of the Virgin, narthex, north wall:  
 The Tree of Jesse, detail

49, 9) – наставља се текст: „палица владалачка неће се одвојити од Јуде нити од ногу његових онај који поставља закон, докле не дође онај коме припада, и њему ће се покоравати народи“ (1Мојс 49, 10). Слично се понавља и у Четвртој књизи, у пророштву преобраћеног мага Валаама; најпре су пренете речи из Прве књиге Мојсијеве 49, 9 (4Мојс 24, 9), а нешто даље се каже: „... изаћи ће звијезда из Јакова и устаће палица из Израиља, која ће разбити кнезове Моавске и разорити све синове Ситове ... и владаће који је од Јакова, и затрће остатак од града“ (4Мојс 24, 17–19). С обзиром на то да је на суседном зиду морачке припрате приказана сложена композиција Лозе Јесејеве (са прецима Христовим по телу и илустрацијама пророштава о доласку Спаситеља), као и да су у њеној источној половини, отприлике у равни са овим Богородичиним ликом, сцене које би требало да илуструју и мотиве из текста везаног за Валаамово пророштво о звезди из Јакова (сл. 2 и 3), не можемо да се не запитамо да ли је реч само о пукој случајности.<sup>41</sup> Текст Валаамовог

<sup>41</sup> За композицију Лозе Јесејеве и две посебне сцене везане за поменуто пророштво [сцена чија изворна иконографија одговара илустрацији пророштва о звезди Јако-





Сл. 3. Морача, црква Успења Богородичиног, северни зид припрате, Лоза Јесејева, детаљ  
Fig. 3 Morača, Church of the Dormition of the Virgin, narthex, north wall:  
The Tree of Jesse, detail

пророштва о доласку Месије, повезан и с иконографијом детета Христа на фресци у лунети и с оригиналним мотивом звезде Јаковљеве из Лозе Јесејева, утврђује месијанску поруку пророчког благослова праоца Јакова упућеног изабранику међу синовима, у чијем ће се семену, дакле, благословити сви народи (4Мојс 24, 17, као и 1Мојс 49, 10). Према том пророштву, Јудино племе даваће владаре, царе (чији је симбол у тексту поменути жезал – „палица владалачка“), све док не дође Онај коме ће се покоравати сви народи. Мисли се на Месију – оваплоћеног Бога – чији долазак у телу и други пророци, као и црквени песници, славе сликом „процвета-

вљевој, али је у XVI веку погрешно интерпретирана као слика Преображења (сл. 2), и сцена са Валаамом и анђелом, у којој је Валаам преименован у Варлаама (сл. 3)] в. Петковић, *Морача*, таб. 18, 19 и црт. 15 (стр. 253); Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 95–98, с таб. II–III. Истраживање О. Томића потврдило је да је сцена Преображења у доњем делу Лозе поновила иконографију представе која је на истом месту у XIII веку илустровала пророштво о звезди из Јакова. Преображење Христово у XIII веку сасвим сигурно се није могло наћи на том месту у иконографској схеми Лозе. Измена првобитног значења сцене могла се протумачити неупућеношћу и недовољним образовањем сликара.

лог жезла из корена Јесејева<sup>42</sup>. И друго пророштво поменуто у вези с тумачењем ликова Богородице и Христа на источном зиду припрате, из текста јеванђелисте Луке 2, 34–35, доноси сличну месијанску поруку, овог пута као потврду почетка остваривања обећаног спасења. То нарочито илуструје први од два назначена одељка друге главе Лукиног текста: „И благослови их Симеон, и рече Марији, матери његовој: Гле, овај лежи да многе обори и подигне у Израиљу, и да буде знак против кога ће се говорити.“ Зато не изненађује ни то што се у морачкој Лози Јесејевој, као и на уобичајеним представама истог, сложеног типа те композиције, непосредно изнад посебних мањих сцена које илуструју Валаамово пророштво налази и сцена с мотивом Сретења. Иако је реч о садржини која се налази на млађем слоју морачких фресака, велика је вероватноћа да су сви наведени иконографски мотиви на истом месту постојали и у првобитном програму морачког зидног сликарства. Зна се да су морачки живописци XVI века сликали монументалну композицију Лозе држећи се традиционалне средњовековне схеме, али је, исто тако, очито да нису добро разумевали сву њену садржину.<sup>43</sup> Та чињеница и пружа реалне основе за уверење да им је заправо наложена реконструкција првобитног решења из XIII века, које им није било блиско.

И разматрање осталих тематских целина припрате, понаособ и у међусобном односу, у значајној мери, чини се, дозвољава да се у њиховој садржини виде делови чврсте програмске целине која је могла бити плод понављања решења првобитног живописа. Судећи по литерарним и богословским мотивима који се на њој појављују, фреска изнад улаза у наос једнако је повезана и с темом Страшног суда (Другог Христовог доласка), развијеном на источном зиду припрате, који тај простор дели од наоса с гробом ктитора у западном травеју (сл. 4 и 5).<sup>44</sup> Из истог контекста, у којем су се нашле поменуте теме источног и северног зида, не треба искључити ни постојећу представу ктитора с члановима породице у доњој зони живописа, на којој ктитор поново држи модел своје цркве, као на ктиторској слици над гробом у наосу, овог пута приказан као монах.<sup>45</sup> Занимљиво је погледати како се у описани програмски контекст уклапају представе насликане уз исти портал на источном зиду почетком XVII века: нови лик Христа *Цара над царевима и Великог архијереја* на престолу, чији је пандан Богородица, такође на престолу, сигнирана као *Елеуса*, али и слика библијског Шатора сведочанства.<sup>46</sup> Судећи по сачуваном живопису из припрате у Сопоћанима, има разлога да се претпостави да су фреске које су се у XIII веку у морачкој припрати налазиле на месту постојећих ликова из доње зоне биле иконографски блиске сопоћанским седећим ликови-

<sup>42</sup> О томе в. V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Theme*, Зограф 20 (1989) 56–59.

<sup>43</sup> Уп. Томић, *нав. дело*, 91, 94, 97–98, и другде, посебно 117. О постојећој морачкој композицији Лозе Јесејеве биће још речи у тексту.

<sup>44</sup> Уп. Петковић, *нав. дело*, црт. 14 на стр. 255. О Страшном суду такође в. даље.

<sup>45</sup> *Исто*, црт. 15 на стр. 253. И о портрету ктитора с породицом, као о претходно поменутих темама, биће у тексту више речи касније.

<sup>46</sup> О тим фрескама, које је почетком XVII века урадио хиландарски сликар Георгије Митрофановић, в. Петковић, *Морача*, 68–70, таб. 21–23, црт. 16 на стр. 255 (Петковић с правом повезује Христов лик с поворком породице ктитора у источном делу северног зида и с композицијом Страшног суда).

ма Христа и Богородице, насликаним на истом месту, уз двери које су из простора припрате водиле у наос.<sup>47</sup> Некадашња представа Христа, налик на ону из Сопоћана, свакако није имала идентичну иконографију Цара над царевима и Великог архиереја,<sup>48</sup> док је лик Богородице, изгледа, и у XVII веку остао веран најстаријем решењу, јер је реч о иконографском типу какав је остварен и на фресци у задужбини краља Уроша. Једино се за представу Шатора сведочанства не може тврдити да понавља старију, односно првобитну слику. Не знамо ни за један пример те представе у живопису српских средњовековних цркава који би био старији од XIV века, а није реч ни о слици која се јавља у репертоару иконографских тема домаћих мајстора XVI века. Садржина овакве представе, насликане у морачкој припрати испод приказа раја из композиције Страшног суда и наспрам мотива с најудаљенијим деловима пакла, а поред описане Богородице с дететом у лунети, могла је носити различита и вишеслојна значења. Тумачена је као предобраз цркве и раја, симболична слика Богомајке, али и као символ царског и свештеничког достојанства (обједињене царске и духовне власти) Сина Божјег.<sup>49</sup> Та се слика у Морачи може довести и у везу с порукама Валаамовог пророштва – с реченицом која је увод у помињани део текста Четврте књиге Мојсијеве, готово идентичан с оним из Прве књиге Петокњижја, 49, 10. Реч је, заправо, о реченици којом Валаам започиње пророковање будуће славе дома Јаковљевог и Израилјевог и каже: „Како су лијеви шатори твоји Јакове и колибе твоје Израилу!“ (4Мојс 24, 5). Симболични смисао те реченице у сагласју је и с рајским мотивима теме Страшног суда, али и с доксолошким текстом аутентичног натписа из средине XIII века, уклесаног у камену греду портала између наоса и припрате.<sup>50</sup>

Ако изузмемо три поменуте фреске из XVII века, као и ону у лунети унутрашњег портала, све остале фреске у припрати морачког храма дело су сликара које

<sup>47</sup> За представе Христа и Богородице на источном зиду припрате у Сопоћанима в. В. Ј. Бурић, *Сопоћани*, Београд 1991<sup>2</sup>, 4, 16 и 21.

<sup>48</sup> О овој теми, која постепено почиње да се уобличава и развија тек током XIV века надаље, в. Т. Παπαααστοράκης, *Ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ-Μεγάλου Ἀρχιερέα*, ΔΧΑΕ, пер. Δ', т. IZ' (1994) 67–76, са старијом литературом. У вези с типом морачке представе, који се у православној уметности из доба турске власти ширио захваљујући критским мајсторима XVI века, в. и М. Tatić-Djurić, *Icone signée du Constantin Zgouros, avec la représentation du Christ Grand archevêque*, Πρακτικά Α' διεθνούς συνεδρίου πελοποννησιακών σπουδών, т. В', Ἀθήναι 1976, 211–218. О примерима из српског зидног сликарства у доба турске власти, у којем се јавља прилично ретко, уп. С. Пејић, *Манастир Пустуња*, Београд 2002, 135–136.

<sup>49</sup> Уп. М. Глигоријевић-Максимовић, *Скинија у Дечанима. Порекло и развој иконографске теме*, у: *Дечани и византијска уметност средином XIV века. Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана*, септембар 1985, Београд 1989, 319–334; за тумачење морачке композиције в. Петковић, *нав. дело*, 69.

<sup>50</sup> Натпис над вратима поручује: „У храм живота људи уђите, хвалећи и славећи јединосушну и животворну Тројицу“; в. Г. Томовић, *Морфологија ћирилских натписа на Балкану*, Београд 1974, 43, сл. 206. У односу са сликама које га окружују, сам текст натписа може се разумети као нека врста сведочанства о испуњењу библијских симболичних слика и пророштава којима су оне инспирисане. Придružена мотивима раја из сложене представе Другог доласка Спаситеља и смештена између описане Богородице с дететом у лунети и поменутих мотива из Лозе Јесејеве, слика старозаветне Скиније не издваја се из програмског оквира који чине те композиције. Такво њено место свакако подсећа на најстарије новозаветно тумачење Скиније Мојсијеве, као „слике и сенке небеске стварности“ (Јевр 8, 15), односно као праобраза „веће и савршеније скиније“, оне „нерукотворене“, у чију

је у другој половини осме деценије XVI века ангажовао јеромонах Мојсије, игуман манастира, с братијом.<sup>51</sup> Ако бисмо се послужили језиком бројки, могло би се рећи да скоро четири петине постојећег иконографског програма показују очигледне тематске аналогije, а добрим делом и иконографске, с програмом припрате у задужбини и гробној цркви српског краља Уроша I у манастиру Сопоћанима.<sup>52</sup> Страшни Суд, Лоза Јесејева и Васељенски сабори у обема црквама заузимају готово целе површине три зида припрате, изнад зоне с појединачним ликовима светих. Значајне паралеле постоје и када је реч о програму доњег појаса фресака, у којем преовлађују свети монаси, а којима се у источном делу простора прикључује породични портрет ктитора.<sup>53</sup> Не може се рећи да уочена блискост програма у припратама двеју цркава изненађује, ако се има у виду већ та околност да је задужбина Стефана Вукановића, савременика и рођака краља Стефана Уроша I – црква у којој је себи припремио гроб – управо и подигнута „у дане благочестивог краља нашег Уроша“.<sup>54</sup> Ипак, није лако наћи два средњовековна споменика у којима се теме програма до те мере поклапају, поготово што је реч о простору који се може сматрати већом целином сакралног здања. Вредност тог податка оснажује и чињеница да се двама поменути ансамблима фресака из друге половине XIII века у незанемарљивој мери приближава и сачувани живопис у припрати нешто млађе ариљске задужбине Урошевог старијег сина, краља Стефана Драгутина.<sup>55</sup> Све три крупне теме из Сопоћана и Мораче, и две из Ариља, нашле су се потом и у Богородици Љевишкој, задужбини млађег Урошевог сина, с нешто измењеним распоредом у знатно другачијем просторном склопу здања.<sup>56</sup>

На страницама које следе указаћемо само на пробрана запажања о садржини и иконографском склопу издвојених тематских целина, односно на она која на неки начин осветљавају однос композиција из Мораче према познатим средњо-

---

Светињу „првосвештеник будућих добара ... са својом крвљу уђе једном за свагда ... извршивши вјечно искупљење“ (Јевр 9, 11–12).

<sup>51</sup> Уп. Петковић, *нав. дело*, 42. О томе говори натпис на северном зиду припрате, изнад пролаза у параклис Светог Стефана. За садржај натписа, који је у старијој литератури више пута објављиван, с извесним бројем грешака у сваком од преписа, в. Лј. Ковачевић, *Nekoliko srpskih natpisa i bilježaka*, *Starine JAZU X* (1878) 263; Стојановић, *Стари српски записи и натписи I*, 223, бр. 727, 728; Окуњев, *Монастырь Морача в Черногории*, 111.

<sup>52</sup> На поједине аналогije са Сопоћанима, као и с Милешевом, указао је још Окуњев у наведеном делу, 135–136, али је реч о незнатном броју издвојених примера. Нарочиту везу Мораче са Сопоћанима прва је истакла, мада уопштено, А. Сковран, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, 165. За издвајање три заједничке крупније теме у припратама Сопоћана и Мораче посебно в. Петковић, *нав. дело*, 46, са н. 192 (стр. 129).

<sup>53</sup> Петковић, *нав. дело*, 46, црт. 13–16 (стр. 248–255); за исте тематске целине на три зида, сем западног, у Сопоћанима в. Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 24–28; Ђурић, *Сопоћани*, 43–51, сл. 16, 17, 19, 21, 92. О програму сопоћанске припрате в. новију студију: В. Todić, *L'influence de la liturgie sur la décoration peinte du narthe xde Soroćani*, у: *Древнерусское искусство, Русь – Византия – Балканы. XIII век*, С.-Петербург 1997, 43–58.

<sup>54</sup> Према аутентичном тексту ктиторског натписа исклесаног у камену над спољашњим порталом морачког здања; в. Томовић, *нав. дело*, 43, сл. 20а; Петковић, *нав. дело*, 9.

<sup>55</sup> За садржај и распоред фресака у припрати ариљске цркве в. Б. Живковић, *Ариље. Распоред фресака*, Београд 1970, 14–15 (бр. 44–47).

<sup>56</sup> Уп. Живковић, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, Београд 1991, 74–77, 80–82.



Сл. 4. Морача, црква  
Успења Богородичиног,  
источни зид припрате,  
Страшни суд, детаљ

Fig. 4 Morača, Church of  
the Dormition of the Virgin,  
narthex, east wall: The Last  
Judgement, detail

вековним обрасцима, као и према решењима која се примењују у време када су постојеће морачке фреске настале.

Тема Страшног суда (сл. 4 и 5), која је у Морачи испунила највећи део површине источног зида припрате, једна је од најстаријих, уобичајених тема у црквеним задужбинама домаћих ктитора већ на почетку XIII века, поготово у здањима која су обухватала место за гроб ктитора.<sup>57</sup> По правилу је представљана у припра-тама.<sup>58</sup> Слично решењу у Сопоћанима, њена мање-више карактеристична иконо-

<sup>57</sup> О теми Страшног суда, њеној иконографији и важнијој литератури која је обрађује в. А. Давидов-Темерински, *Циклус Страшног суда*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 191–209. За укупан садржај и распоред те сложене композиције у Морачи уп. Петковић, *Морача*, црт. 16 (стр. 255).

<sup>58</sup> У задужбинама српских средњовековних ктитора то правило није строго поштовано само у Дечанима, где се више тематских целина карактеристичних за програм припрате нашло у западном простору наоса (осим Страшног суда, на пример Лоза Јесејева и циклус Проповеди св. Јована Претече). Краћи коментар с тим у вези дали смо у тексту *Програм живописа у припрати*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 361.



Сл. 5. Морача, црква Успења Богородичиног, источни зид припрате, Страшни суд, детаљ

Fig. 5 Morača, Church of the Dormition of the Virgin, narthex, east wall: The Last Judgement, detail

графска садржина изложена је у Морачи на површини једног зида, а ток излагања прати се кроз неколико посебних зона које, прилагођене систему распоређивања слика на осталим зидовима тог простора, не нарушавају композиционо јединство свих делова тематске целине. Да није необичног мотива с групама грешника у разјапљеним чељустима двоглаве немани и да та фантастична животиња, и поред традиционалног изгледа (укључујући и карактеристичну антропоморфну фигуру Ада који је јаше држећи Јудину душу у крилу), није знатно већих димензија од осталих фигура (сл. 4), могло би се готово безрезервно рећи да Страшни суд у Морачи не садржи ниједан иконографски детаљ који би био туђ старијим средњовековним обрасцима, већ уобичајеним током XI и XII века.<sup>59</sup> Нажалост, композиције Стра-

<sup>59</sup> Назначене необичности повод су да подсетимо и на верзију приказивања Ада у виду огромне главе монструма с наглашеним отвореним зубатим чељустима, о којој, као о поствизантијској формули коју је први увео Теофан Крићанин у светогорском манастиру Великој лаври, говори М. Garidis, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XV<sup>e</sup> à XIX<sup>e</sup> siècles. Iconographie – Esthétique*, Thessalonique 1985, 67–69 [о томе у вези с представама на зидовима српских цркава живописаних у доба турске власти в. и код Д. Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тутину*, Саопштења 17 (1985) 178]. Мора се, међутим, приметити да се морачка представа Ада знатно разликује од примера у којима је прихваћена поменута иконографска новина. Животиња о којој је реч у Мора-

шног суда у два значајна српска споменика XIII века – Милешеви и Сопоћанима – нису у потпуности сачуване и данас нам нису познате све појединости које су чиниле њихову садржину.<sup>60</sup> Као својеврсна особеност морачке композиције могла би се можда тек издвојити чињеница да је изостављен иконографски детаљ гоњења грешника у огњену реку пакла, уобичајен на ранијим представама, иако се, с друге стране, појављују сви традиционални делови композиције, па и они везани управо за сликовито илустровање судбине „одлучених“.<sup>61</sup> По томе се њено иконографско решење и одваја од решења популарних у домаћој средини крајем XVI и нарочито у XVII веку. Замисао морачке композиције далеко је од инсистирања на готово

чи је приказана у целој фигури и не може се поистоветити с поменути посебним мотивом животињске главе разјапљених чељусту, обично смештеним у само дно композиције Страшног суда. Не превиђамо ни чињеницу да у споменицима који следе иконографску иновацију сликара Теофана издвојеном специфичном мотиву у дну слике Страшног суда остаје придружен и традиционални символ Ада – представљен антропоморфном, односно демонском фигуром која јаше пред описаним отвором бездана. Треба свакако истаћи и то да је насликана нова, знатно мања животиња – коју ова фигура јаше – другачијег типа од оне у Морачи. Решење из Мораче ипак највише подсећа управо на образац приказивања адске немани примењен у неким старим композицијама које се сматрају уобичајеним византијским представама Христовог другог доласка. У прилог таквој процени говори не само облик тела животиње, односно зооморфна представа у целини, већ и наглашавање њених чељусту. О сличном изгледу вишеглавог чудовишта које јаше антропоморфна фигура Ада, с душом апостола Јуде у крилу, сведочи пример из XII века на фресци Страшног суда из Торчела или још старији, на слоновачи из Музеја Викторије и Алберта, датован у X или XI век [оба често репродукована у студијама о Страшном суду; за први в. и ] J. Andreescu, *Torcello I. Le Christ inconnu, II Anastasis et Jugement dernier: têtes vrais, têtes fausses*, DOP 26 (1972) 195–207, fig. 15; за други: *Иконе*, Београд 1983, сл. 39]. Ти примери су занимљиви јер се у чељустима немани, која заузима релативно велики простор у композицији, виде и делови људских тела; из разјапљене чељусту једне од глава змијолике животиње на поменутој слоновачи извирује и попрсје људске фигуре. Мотив је, дакле, формално близак решењу из Мораче, где се у чељустима тискају фигуре грешника, видљиве до појаса, као попрсја, или само као главе. О приказивању група грешника у чељустима адске немани, по чему се решење из Мораче разликује од познатих нам представа из поствизантијског доба и чини се ближе старијим, средњовековним примерима в. даље.

<sup>60</sup> За Страшни суд у Милешеви, који је испуњавао све зидове спољне припрате, в. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, 183–186; Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 57–59; Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, 44–52; за композицију у Сопоћанима в. Ђурић, *Сопоћани*, сл. 92; Поповић, *нав. дело*, 76–78; Todić, *L'influence de la liturgie sur la décoration peinte du narthe xde Sopoćani*, 48 и црт. на стр. 46.

<sup>61</sup> Међу одлученима у огњеној реци (сл. 4) у Морачи се виде представници осуђених на вечне муке који су приказивани и на старијим средњовековним композицијама, укључујући и најраније стандардизоване представе. Први је издвојен наги богаташ из јеванђеоске параболе о богаташу и сиромашном Лазару, који, као и на свим познатим представама с тим мотивом, приноси руку устима тражећи кап воде да утоли жеђ. Забележене су и традиционалне групе грешника у допојасним фигурама, попрсјима или само назначених глава, одевене у одећу епископа и царева, као и наге фигуре блудника и блудница (уп. н. 64). Само натписи одређују уопштени идентитет осталих група грешника чије главе извирују из ковитлаца огњене реке: „каматници“, „хулници“, „лажни сведоци“. Сасвим у дну композиције налазе се и познати мотиви групних мука у пределима пакла, које натписи, ослањајући се на јеванђеоски текст, класификују као „огањ неугасиви“, „црве који не мирују“, „шкргут зуба“ и „крајњу таму“.

Смештање почетка огњене реке под хетимасију, а не непосредно до ногу Судије – који је у вишој зони, у самом врху композиције – везано је, по свој прилици, за прилагођавање распореда одговарајућих мотива расположивом простору.

натуралистичком приказивању и текстуалном описивању читавог низа појединачних грехова, односно на умножавању упечатљивих типизованих, али иконографски јасно издиференцираних представа оних који се због сасвим конкретного греха на дан доласка Христа судије неће наћи на страни изабраних, а чија је приказана судбина поука прилагођена перцепцији обичног, теолошки не нарочито образованог човека.<sup>62</sup> Основе за такав приступ приказивању мука у паклу, типичан за добар део композиција Страшног суда у монументалном црквеном живопису из доба турске власти, виде се већ у занимљивим симболизованим представама грешника у сложеним композицијама Страшног суда које се у средњовековној Србији могу пратити од раног XIV века.<sup>63</sup> Групе грешника које су у Морачи приказане у чељустима адске немани по типу се, међутим, пре могу везати за нека старија византијска решења (допојасне фигуре и попрсја царева, епископа и других припадника појединих друштвених група), као и за пример из Сопоћана (представе нагих фигура обавијених змијама). Једине индивидуализоване представе грешника заправо су две допојасне царске фигуре које натпис именује као Ирода и Иродијаду – насликане поред две фигуре епископа, такође допојасно видљиве, обележене заједничким атрибутом „јеретици“. Ипак, реч је о мотиву који се такође може везати за старије споменике. Праве, данас познате паралеле том мотиву појављују се у живопису једне грчке цркве – Светом Ђорђу у месту Куварас, датованом у четврту деценију XIII века – а сличне фигуре, само без пратећих натписа, постоје и на другим старијим представама Страшног суда, од којих се, међу примерима из монументалног црквеног сликарства, издваја решење у Торчелу.<sup>64</sup>

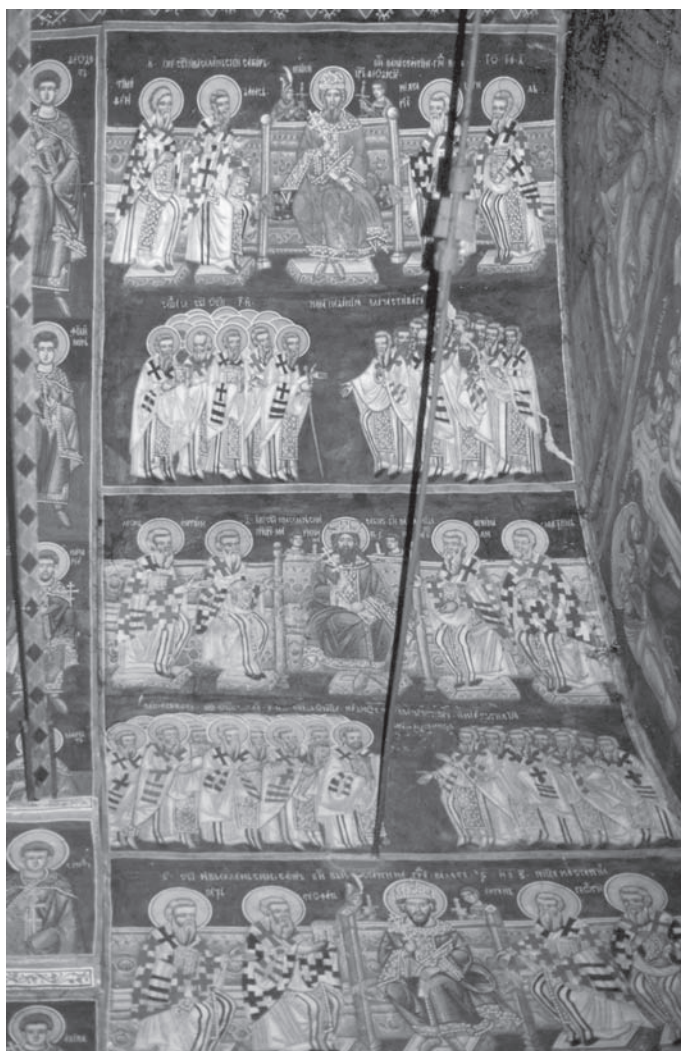
Ни сложеној тему Лозе Јесејеве (сл. 2 и 3) нећемо детаљније коментарисати. Њена иконографија и основна значења добро су познати, а средњовековна схема и иконографски речник примера из Мораче већ су утврђени и задовољавајуће обра-

<sup>62</sup> О томе, у вези с композицијама насталим у време турске власти, в. Петковић, *Зидно сликарство*, 77; Симић-Лазар, *нав. дело*, 179, с одговарајућом литературом.

<sup>63</sup> За мотиве из старијег сликарства уп. Б. Тодић, *Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници*, ЗЛУ 14 (1978) 193–204. О томе и у делима наведеним у претходним напоменама, укључујући и старију литературу на коју се позивају ови аутори; посебно в. D. Mouriki, *An unusual Representation of the Last Judgement in a thirteenth century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, ΔΧΑΕ, пер. Δ', т. Η' (1976) 157–164; M. Garidis, *Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XIIIe au XIVe siècle)*, ЗЛУ 18 (1982) 6–17.

<sup>64</sup> За представе старозаветног владарског пара Ирода и Иродијаде уп. Mouriki, *нав. дело*, 149, 157–158, pl. 76, 87, 93a (на таб. 93a је пример из Торчела, без натписа који би указивали на идентитет двеју глава с царским крунама). Д. Мурики скреће пажњу на чињеницу да се цар Ирод помиње именом међу кандидатима за пакао у Апокалипси Богородичиној; *исто*, 158, н. 45. С друге стране, мотив нагих фигура обавијених змијама могао би се у Морачи повезати с одговарајућим мотивом из Сопоћана, иако је он у сопоћанској композицији добио другачије место. Исте фигуре, које у Морачи више из једне од двеју чељусту Ада, тамо заузимају простор целе зоне на северном зиду припрате. У вези с представама из Сопоћана и њиховим античким паралелама уп. Р. Мижовић, *Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopoćani*, у: *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Symposium de Sopoćani*, 1965, Beograd 1967, 239–248. Мижовићево тумачење ових фигура као персонификација седам смртних грехова касније је напуштено; о томе да у њима треба видети приказе појединачних, тачно одређених грехова в. Тодић, *нав. дело*, 195. У Морачи видимо четири такве фигуре и поред њих натписе који означавају да је реч о блудницама и блудницама.





Сл. 6. Морача,  
црква Успења  
Богородичиног, јужни  
зид и свод припрате,  
Васељенски сабори  
и ликови светих  
мученика

Fig. 6 Morača, Church  
of the Dormition of the  
Virgin, narthex, south  
wall and vault:  
Ecumenical Councils  
and the Holy martyrs

ђени.<sup>65</sup> Може се рећи да је композиција прилично верна обрасцу о којем сведочи она у Сопоћанима, иако њен завршни део данас не познајемо.<sup>66</sup> Релативно је блиска и композицији с краја XIII столећа у припрати ариљске цркве, а, када је реч о појединачним мотивима, и оној с почетка следећег века у спољној припрати Богородице

<sup>65</sup> За обавештења о теми Лозе Јесејеве, њеној иконографији и важнијој литератури у којој је обрађивана в. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, 48–59. Посебну студију о Лози Јесејевој у Морачи написао је О. Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 89–118. За новије радове о два средњовековна примера композиције са сложеном структуром, каква је и она у Морачи, в. В. Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 219–239; Н. Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Светим апостолима у Солуну*, *Зограф* 21 (1990) 62–70.

<sup>66</sup> Томић, *нав. дело*, 94 и даље, посебно 116–117. За цртеж Лозе Јесејевој у Морачи в. Петковић, *Морача*, 253 (бр. 15). За укупни изглед сопоћанске композиције уп. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 26; Ђурић, *Сопоћани*, сл. 17 и 19.

Љевишке.<sup>67</sup> Очито је да се у XVI веку ишло на обнављање затеченог. Томе у прилог говори и низ грешака, то јест невештих интерпретација појединих сцена и личности у врежама Лозе, недовољно познатих млађим морачким сликарима.<sup>68</sup> Уколико се прихвати претпоставка да је средњовековно морачко здање у XVI веку добило нове сводове,<sup>69</sup> те да је, у складу с том претпоставком, некадашња (првобитна) композиција била окрњена на месту обрушеног свода, поставља се питање откуд таква верност старим иконографским обрасцима и у њеним горњим деловима, поготово ако се имају у виду подударности с поменутих средњовековних примерима. Ако се претпостави да млађим морачким сликарима није био познат цео садржај првобитне композиције коју су насликали мајстори из XIII века, онда би једино објашњење било да су сликари морали имати картоне са скицама и копијама детаља одговарајућег средњовековног решења. С тим у вези треба поново истаћи да се композиције Лозе Јесејеве не појављују у српским црквама живописаним у XVI веку, иако су у то време заступљене на фрескама у светогорским манастирима и на фасадама цркава у Молдавији и Буковини.<sup>70</sup> У сваком случају, појаву Лозе Јесејеве у Морачи тешко би било тумачити популарношћу теме у домаћој средини у време обнављања морачке припрате. Штавише, према данашњем увиду, пример из Мораче остаје једино сведочанство о томе да се она уопште појавила у репертоару сликара ангажованих у живописачким подухватима током XVI столећа и посебно током вишедеценијског периода живе уметничке делатности који је уследио по стицању црквене независности поновним успостављањем Пећке патријаршије.

Није битно другачије ни када је реч о теми Васељенских сабора, насликаној на јужном зиду морачке припрате, укључујући и површину свода (сл. 6).<sup>71</sup> На основу онога што је досад речено могло би се закључити да тема о вери отаца која спасава, у сличној комуникацији с Лозом Јесејевом, односно са Страшним судом, у Морачи XIII века не би била изненађење. У XVI веку сабори су ретко сликани. Налазе се само у програмима неколико већих цркава.<sup>72</sup> Реч је управо о старим средњовековним црквама, у то доба обнављаним, чији је претходни програм утицао на избор одговарајуће тематике. Тако је било и са сликама сабора из времена обнове Пећке патријаршије које су нешто старије од постојећих фресака у Морачи – оним у Пећкој патријаршији и цркви у Бањи код Прибоја.<sup>73</sup> Разлози појаве те теме у програмима ових цркава сасвим су јасни и заправо су значајни за разми-

<sup>67</sup> Иконографска грађа из оба поменута средњовековна примера коришћена је приликом испитивања морачке Лозе, као и она из других, познијих композиција, у наведеном делу О. Томића. За укупни изглед поменута два примера уп. и Живковић, *Ариље. Распоред фресака*, 14 (бр. 45); исти, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, 80–81 (с натписима на стр. 82).

<sup>68</sup> Уп. Томић, *нав. дело*, на разним местима.

<sup>69</sup> Чанак-Медић, *Првобитни спољни изглед цркве Успења Богородице у Морачи*, 25. У вези са истом проблематиком уп. наше н. 14 и 16.

<sup>70</sup> За важнију литературу у којој су објављене и обрађиване композиције на Атосу, у Молдавији и Буковини в. податке у наведеном делу О. Томића.

<sup>71</sup> Петковић, *Морача*, црт. 13 на стр. 249.

<sup>72</sup> Исти, *Зидно сликарство*, 94–95.

<sup>73</sup> За примере из Пећи и Бање в. и В. Ј. Ђурић, *Живопис на трагу предања*, у: В. Ј. Ђурић – С. Ђирковић – В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 255–268; С. Ђурић, *Првобитни живопис у цркви Св. Николе у Бањи код Прибоја*, Саопштења 16 (1984) 85–90. Из времена по поновном успостављању Српске патријаршије потиче и део живописа у простору спољне припрате у цркви манастира Грачанице. Сцена Васељенског сабора у том

шљање о Морачи. Трагање за представама васељенских сабора у црквама које су поуздано први пут осликане у доба турске власти, а пре радова у Морачи, резултира запажањем да су сабори постојали само у удаљеном манастиру Крушедолу.<sup>74</sup> Схема коју су следили морачки живописци потпуно је традиционална и одговара типичним решењима средњег века.<sup>75</sup> Омашке сликара могу се овог пута занемарити, иако о њиховој неукости и неупућености, на пример, довољно говори податак да су у натпису личности царског пара покровитеља Седмог васељенског сабора поистовећене с онима из епохе Првог васељенског сабора (са Константином Великим и његовом мајком).<sup>76</sup> У српском црквеном живопису та се тема први пут заправо појављује баш у доба краља Уроша I и заступљена је на зидовима црква отприлике савременим настанку првобитних морачких фресака. После Сопоћана насликана је и у Градцу, па у Ариљу, као и у Љевишкој почетком наредног столећа.<sup>77</sup> И надаље, током XIV и почетком XV века, укључивана је у иконографске програме великих манастирских црква, репрезентативних задужбина српских владара и архијереја; очито је да није била резервисана само за катедрална средишта, иако је у њима готово неизоставна.<sup>78</sup> Може се, дакле, веровати да је она првобитно постојала и у Морачи, као и да морачким сликарима, због понављања сцена са ис-

простору не припада, међутим, овом, већ нешто старијем слоју живописа. Тај би се слој такође могао датovati у XVI век, али у прву половину. Однос грачаничких сликара XVI века према евентуалној старијој средњовековној фреско-декорацији спољне припрате остаје нејасан, умногоме и због неразрешених питања о облицима здања које се у XIV веку налазило пред западном фасадом цркве; уп. Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд 1986, 251–252 (са старијом литературом). На овом месту треба поменути и постојање досад испитаних остатака слика сабора у цркви Светог Ђорђа у Будимљи, који би могли бити из епохе о којој је реч. При том имамо у виду околност да је будимљански манастир једно од старих црквених средишта, односно седиште епископије установљене још у време светог Саве. Слој фресака с остацима композиција Васељенских сабора П. Мијовић је својевремено покушао да повеже с мајстором Страхињом из Будимље; уп. *Менолог*, Београд 1973, 74. Фрагменти са саборима нису део оне фреско-целине Светог Ђорђа која је једина ваљано научно представљена захваљујући новообјављеним радовима Д. Војводића и И. М. Ђорђевића; в. Д. Војводић, *Остаци владарских портрета и датовање фресака ексонартекса Ђурђевих ступова у Будимљи*, Гласник друштва конзерватора Србије 27 (2003) 71–74; И. М. Ђорђевић и Д. Војводић, *Зидно сликарство спољашње припрате Ђурђевих ступова у Будимљи код Берана*, Зограф 29 (2002–2003) 161–179.

<sup>74</sup> У Крушедолу су васељенски сабори били насликани у припрати. Када је црква у XVIII веку поново осликана, те представе нису поновљене; в. С. Петковић, *Фреске XVI века у цркви манастира Крушедола*, Саопштења 30–31, г. 1998–1999 (2000) 134.

<sup>75</sup> За разматрања иконографије Васељенских сабора и даље је незаобилазно дело К. Валтера: Ch. Walter, *L'icônographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970.

<sup>76</sup> Према сопственим белешкама. Натписи на сликама сабора, као и на осталим композицијама из припрате, добро су сачувани и читки, али нису објављени.

<sup>77</sup> Уп. Ђурић, *Сопоћани*, сл. 16 и 21; Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 25; исти, *Ариље. Распоред фресака*, 14, 15 (бр. 44, 46 и 47); исти, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, 36, бр. 19–20 (не искључујемо могућност да је циклусу Сабора припадао и фрагмент композиције из истог, јужног брода цркве, означен, уз опрез, као Смрт светог Николе, црт. 18, стр. 37, легенда на стр. 32; уп. Walter, *нав. дело*, 111). Сабори у Градцу нису очувани и у литератури се ређе помињу. Остаци група фигура у архијерејској одећи, на основу којих се могло закључити да су и овде, као у припрати Сопоћана, били представљени васељенски сабори, постојали су у горњој зони припрате, у висини прозора на западном и северном зиду; уп. Ђ. Бошковић – С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1951, 6; Ђурић, *Византијске фреске*, 41–42.

<sup>78</sup> Уп. Ђурић, *Сопоћани*, 43–51.

том, двојаком структуром и заједничким иконографским елементима, није било тешко да прате предложак који су користили како би уобличили композицију што верније оној коју су у запустелој цркви тада затекли, то јест коју су покушали да реконструишу.

Површина плитког лука који, ослоњен на конзолу, прати кривину свода над зидом са фрескама сабора – и за који се, као и за сам свод, претпостављало да није првобитан<sup>79</sup> – искоришћена је за сликање појединачних ликова мученика. Нижући се један испод другог, убачени су тачно по средини три од укупно четири зоне са сликама сабора (сл. 6).<sup>80</sup> Ако се и не може веровати да су слични ликови постојали на одговарајућем месту на првобитном своду, они су овде у сваком случају веома успешно укомпоновани у целину с Васељенским саборима. Судаћи по натписима који прате потпуно типске и готово неиздиференциране ликове – због чега идентификација свих представљених личности није лака – може се закључити да је (углавном) реч о мученицима страдалим у првим вековима хришћанства, у време великих прогона хришћана од незнабожачких царева.<sup>81</sup> У исту тематску целину, очигледно пажљиво осмишљену, укључује се и хоризонтални низ допојасно представљених ликова светих мученика, међу којима се већина може идентификовати са старозаветним мученицима Макавејима, страдалим због верности Мојсијевом закону. Издвојен је у посебну, уску зону која постоји само на том зиду припрате и граничи се са сценама сабора и стојећим ликовима светих из најнижег појаса фресака.<sup>82</sup> Интересантно је да су свети Макавеји насликани и у Сопоћанима – до-

<sup>79</sup> Уп. н. 14.

<sup>80</sup> Уп. Петковић, *Морача*, црт. 13 (стр. 249), у легенди која прати цртеж (стр. 248) забележена су следећа имена (одоздо нагоре): Авива, Созонт, Мамант, Назарије, Филимон, Теодот.

<sup>81</sup> Две младолике стојеће фигуре у врху лука теже је идентификовати с конкретним личностима него остале. Од мученика тог имена св. Теодот би се најпре могао повезати с оним страдалим у време цара Максимијана, а који се слави 15. септембра и 19. фебруара, док би у другом светом мученику требало видети св. Филимона из времена цара Диоклецијана, који се слави 14. децембра; уп. Н. Delehayе, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxellis 1902, col. 46–47, 475 (св. Теодот), 305–306 и 307–308 (св. Филимон). Следећа и последња стојећа фигура, која се од осталих разликује само по краткој бради, јесте св. мученик Назарије из времена цара Нерона; *SynCr*, col. 137–138 (14. октобар). Три допојасна лика испод поменутих, сви безбради младићи, јесу свети мученици: Мамант, пострадао у време цара Аурелијана (2. септембар, као и 12. или 13. јул), Созонт, пострадао вољом намесника киликијског Максимијана у време цара Диоклецијана (7. септембар) и Авива, пострадао у време цара Ликинија (15. новембар и 2. децембар); *SynCr*, col. 5–8, 817 и 818 (св. Мамант), 21–23 (св. Созонт), 225–226 и 271–272 (св. Авива). Одговарајуће податке о прослављању петорице од поменутих шест мученика доноси и Евергетидски типик (изостао је посебан помен св. Филимона); уп. А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей хранящихся в библиотеках православного востока. I. Твликá*, Киев 1895, 418, 294, 259, 262–263, 313–314 (странице назначене редом којим смо помињали имена насликаних личности).

<sup>82</sup> Уп. Петковић, *нав. место*, с именима мученика: Елеазар, Антонин, Авим, Гурије, Елеазар Млађи, Евсевон, Самон, Маркела, Соломинина, Вавила, Трофим, Протасије и Гервасије. Последња четири лика, по свој прилици, не треба поистоветити са старозаветним мученицима, чијих се девет имена обично помиње у синаксарима. Судаћи по истим именима из синаксара, највероватније представљају мученике пострададе у време нехришћанских римских царева. Свети Протасије и Гервасије страдали су у време цара Нерона и славе се са св. Назаријем, чији се лик у морачкој припрати налази међу поменутих фигурама на луку (уп. претходну напомену). О светим Макавејима в. Н. Delehayе, *нав. дело*, col.



Сл. 7. Морача, црква Успења Богородичиног, западни зид припрате, Исцељење опседнутог нечистим духом

Fig. 7 Morača, Church of the Virgin, narthex, west wall: Healing of the Demon-possessed Man

душе не уз Саборе у припрати, већ у простору крајњег, западног травеја цркве, на површини лука који спаја југозападни и северозападни пиластар.<sup>83</sup>

Највећу тешкоћу за неку врсту идеалне реконструкције првобитног програма припрате, па и за објашњење изненађујуће кохерентности постојећег, представљају, чини се, композиције насликане на површинама западног зида.<sup>84</sup> Тамо се, у

859–860 (1. август); Дмитриевский, *нав. дело*, 477–478. За могуће идентификације остале двојице: *СупСр*, col. 12 (св. Вавила, учитељ, пострадао у време цара Максимијана, и с њим осамдесет четворо деце, 4. септембар, слављен истог дана као и истоимени свештеномученик антиохијски), 836 (св. Трофим, пострадао у време цара Диоклецијана, са св. Теофилом и још једанаест другова, 23. јул). Две последње личности не помињу се у синаксару Евергетидског типика.

<sup>83</sup> Уп. Живковић, *Сопћани. Цртежи фресака*, 23. Необична је, међутим, околност да се девет ликова мученика с именима оних из зоне допојасних фигура морачке припрате, које смо идентификовали са светим Макавејима, нашло, изгледа, и у програму неколико година раније обнављаног живописа у наосу. Како се види из легенди уз цртеже фресака у књизи С. Петковића, одговарајућа имена забележена су у медаљонима с попрским фигурама на већем делу унутрашње површине јужног лука, који у поткуполном простору наоса спаја западни и источни пиластар; уп. Петковић, *нав. дело*, 240, 241. Мало је вероватно да је у оба случаја поновљено првобитно решење из XIII века. Објашњење појаве удвајања ликова остаје на нивоу домишљања, мада би досадашње претпоставке о степену оштећења морачког здања пре обнове у XVI столећу, односно наговештаји о преправкама у куполном делу цркве, упућивале на већу вероватноћу да је садржај првобитних фресака поновљен у низу с поменутим мученицима у нижој зони припрате. Поставља се и питање о томе зашто би иначе дошло до удвајања представа истих личности приликом каснијих живописачких радова у припрати.

врху зида, у његовом забатном делу, издваја ретка и прилично занимљива композиција која се богословски веома лако може довести у везу с темом Страшног суда на наспрамном зиду, а у сагласју је и с порукама две претходно поменуте крупне теме. Реч је о једној од типичних илустрација старозаветног догађаја описаног у Књизи пророка Јоне, али у српском фреско-сликарству, као и уопште у зидном сликарству византијске традиције, неуобичајеној и практично непознатој.<sup>85</sup> Кратак али упечатљив текст Јонине књиге о теми вере, покајања и спасења ипак је могао бити добро познат сваком члану црквене заједнице из богослужења Велике суботе, када се читао у целисти,<sup>86</sup> а о „знаку пророка Јоне“, поводом истих тема, говори и сам Христос у тексту јеванђеља.<sup>87</sup> Несумњиву везу с духовним порукама сложене иконографске композиције Страшног суда показује заправо и садржај осталих сцена на западном зиду припрате, слика чуда и парабол Христових описаних у јеванђеоским текстовима. На двема горњим сценама, у зони испод великосуботње теме Јоне пред Нинивом, илустрована су исцељења Христова у суботу, исцељење човека с воденом болешћу (Лк 14, 1–6) и исцељење грбаве жене (Лк 13, 10–17); ниже је Изгон трговаца из храма (Мт 21, 12–13; Мк 11, 15–17; Лк 19, 45–46; Јн 2, 13–22), као и сцена с дванаестогодишњим Христом који у храму проповеда (Лк 2, 42–52). Следе Исцељење човека опседнутог нечистим духом (верзија Мк 5, 1–13 и Лк 8, 26–33) (сл. 7) и Прича о блудном сину (Лк 15, 11–32), а затим и представе Свадбе у Кани (Јн 2, 1–11) (сл. 8) и Приче о царској свадби (или О човеку без свадбене одеће, Мт 22, 1–14).<sup>88</sup> Изненађује мера у којој распоред и тематика слика на овом зиду показују аналогије с оним на источном. Одабране појединачне или парне композиције у готово свакој зони западног зида тематски одговарају конкретним садржајима аналогне зоне у сложеној представи Страшног суда.<sup>89</sup>

<sup>84</sup> У књизи о манастиру Морачи С. Петковић примећује да избор композиција на овом зиду не одговара уобичајеној иконографији XIII века, *нав. дело*, 45.

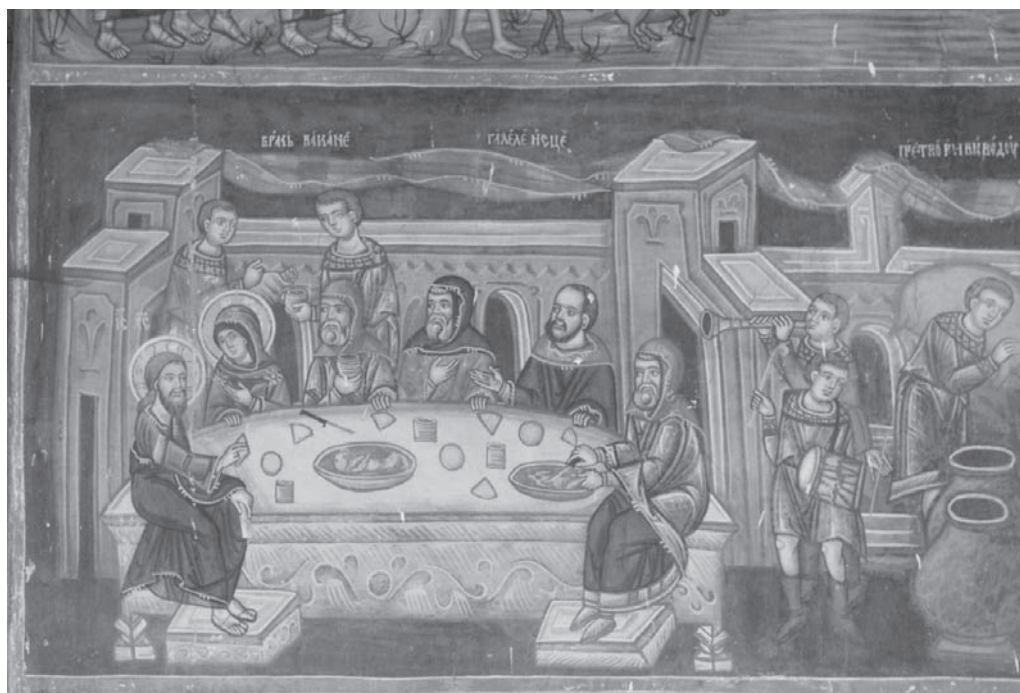
<sup>85</sup> За идентификацију садржине композиције уп. *исто*, 44, као и црт. 14 на стр. 251, легенда на стр. 250. У натпису на фресци стоји: ИЗБЕЖА ЮН(А) ИЗЪ NENEВНТА. О представама везаним за пророка Јону у ранохришћанској и византијској уметности (нарочито на минијатурама у илустрованим псалтирима) в. К. Wessel, у: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Lief. 21, Stuttgart 1976, col. 647–655, s.v. *Jonas*. О пророку Јони у хришћанској уметности такође уп. J. Paul-Red, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* II 2, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1970, col. 414–421, s.v. *Jonas*.

<sup>86</sup> Читан је у целини на вечерњем Велике суботе и по цариградском и по јерусалимском богослужењу, на истом је месту забележен и у српским средњовековним богослужбеним књигама; уп. Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 73. О старозаветним паримијама на великосуботњој вечерњој служби у старој јерусалимској пракси, у типуку цариградске Велике цркве и у каснијем монашком богослужењу (које је преузело старозаветна читања из цариградске традиције), в. G. Bertonière, *The Historical Development of the Easter Vigil and Related Services in the Greek Church*, *Orientalia Christiana Analecta* 193 (1972) 59–61, 127–131, као и 157–158, 186, 266 и даље, Chart A-2, C-2. О тексту Јонине књиге као паримији на Велику суботу, на основу грађе садржане у рукописима X–XIII века, уп. и *Prophetologium I (Lectiones anni mobilis)*, Fasc. 5, приредили С. Нёег – G. Zuntz, Copenhagen 1962, 440–448.

<sup>87</sup> Уп. Мт 12, 39–41; 16, 4; Лк 11, 29–32.

<sup>88</sup> Уп. Петковић, *Морача*, црт. 14 на стр. 251 (с легендама на стр. 250). За фотографије неких од сцена в. *исто*, сл. 11 (Прича о човеку без брачне одеће), 12 (Прича о блудном сину), табла у боји 20 (Чудо у Кани Галилејској).

<sup>89</sup> Поређење показује следеће паралеле: тема о „знаку пророка Јоне“, као најважна праведног суда Божјег, и почетак Страшног суда (долазак праведног судије); сцене са суботњим излечењима болесних и зона с клечећим фигурама Адама и Еве; Изгон трговаца из



Сл. 8. Морача, црква Успења Богородичиног, западни зид припрате,  
Свадба у Кани Галилејској  
Fig. 8 Morača, Church of the Dormition of the Virgin, narthex, west wall:  
Wedding at Cana

Сам избор сцена које илуструју јеванђељска чуда и параболе и њихово груписање у неку врсту циклуса (по две на четири зоне фресака) прилично су особени – и у односу на оне у савременим споменицима из доба турске власти, и у поређењу са старијим.<sup>90</sup> Реч је о композицијама које се у српској средини ретко појављују пре

храма, као и сцена у којој Христос у храму слуша и испитује јеврејске учитеље, и представе васкрсавања ради суда, с одвајањем праведника и грешника; сцена са излечењем опседнутог нечистим духом, у пару с илустрацијом приче о блудном али покајаном сину, и сцене с мерењем греха, непокајаним грешницима у паклу и покајанима на путу за рај и у самом рају; с овим последњима на источном зиду у типолошкој вези су, заправо, и сцене гозби из доње зоне циклуса на западном зиду.

<sup>90</sup> Сцене највеће програмске целине с чудима и параболома Христовим у Пећи део су специфичног пасхалног циклуса. Натписи који описују њихову иконографску садржину потврђују да је реч о илустрацијама јеванђељских читања по седмицама триодног богослужења. Прикључују се целини са сликама везаним за менолошки део циклуса црквеног календара, иако њихов распоред не одговара увек календарском (литургијском) редоследу читања јеванђељских зачала. Слично важи и за избор сцена чуда и параболо у припрати Светог Николе у Великој Хочи. Све забележене композиције, на слоју живописа из XVI века, непосредно понављају пећки узор. С обзиром на разлике у величини два здања, разумљиво је што је њихов укупан број знатно мањи. О избору јеванђељских мотива и начину груписања сцена у циклусе у средњовековним споменицима уп. Р. А. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, у: *The Kariye Djami IV*, Princeton 1975, 247–271. О томе, у вези са циклусима савременим очуваним фрескама XVI века

почетка XIV века, иако је одговарајућа тематика у старијој византијској иконографији већ имала уобичајену ликовну форму.<sup>91</sup> Једини изузетак у том смислу, према данашњем увиду, јесте призренска црква Богородице Љевишке.<sup>92</sup> Фрагментарни остаци три јеванђеоске слике чуда из Љевишке припадају слоју живописа приписиваном у научној литератури сликарској радионици из које потичу и извођачи најстаријих морачких фресака, то јест сликарима стилски блиским мајстору фресака у морачком ђаконикону. Реч је о живопису који је некадашња византијска црква у Призрену добила у време када се нашла под управом српских епископа.<sup>93</sup> То се, у сваком случају, морало десити између треће и последњих деценија XIII века, јер је почетком наредног столећа, за краља Милутина, она доживела темељну обнову и добила нове фреске.<sup>94</sup> Данас је тешко наћи неку непосреднију паралелу између тематски сродних представа у Љевишкој и Морачи, јер је двома црквама заједничка тек једна од три преостале из Призрена, и то баш она која се и иначе готово редовно слика у свим сличним циклусима – Свадба у Кани. Необична скупина сцена у Морачи нема, с друге стране, много заједничког с представама у савременом, у исто време обновљеном живопису пећке приправе, ни у погледу избора илустрованог садржаја, ни у погледу примењених иконографских решења.<sup>95</sup> Ни у

у Морачи, а посебно оним поменутих, в. Петковић, *Зидно сликарство*, 96–99; Мијовић, *Менолог*, 122–128; Ђурић, у: *Пећка патријаршија*, 258.

<sup>91</sup> За преглед важније литературе у вези с развојем овог циклуса в. М. Марковић, *Христова чуда и поуке*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 133, н. 1. За литературу која обрађује представе тог циклуса у српским средњовековним споменицима (до Дечана) в. и исто, 145, са н. 13 и 104; од радова који су објављени у међувремену, а односе се на поједине примере тог циклуса у српским средњовековним споменицима, поменутој листи додајемо и следеће наслове: Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 107–108; исти, *Манастир Ресави*, Београд 1995, 63–65, 87–95; С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 88–94; М. Беловић, *Раваница. Историја и сликарство*, Београд 1999, 123–135; Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство и историја*, Крагујевац 2000, 184–195; Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002, 128–138.

<sup>92</sup> Уп. Г. Бабић, у: Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 54, т. XLIX и L, црт. 21 на стр. 130; такође Живковић, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, 32 и 37 (црт. Б и В).

<sup>93</sup> В. Ј. Ђурић, *Једна сликарска радионица у Србији XIII века. Богородица Љевишка – Никољача – Морача*, Старинар, н. с., XII (1961) 63–75; уп. Петковић, *Морача*, 38.

<sup>94</sup> О томе в. и Бабић, *нав. дело*, 54 и н. 12 на стр. 96.

<sup>95</sup> За композиције у пећкој припрати в. Петковић, *Зидно сликарство*, 96–97 и 163, сл. 11–14; такође Мијовић, *Менолог*, 123–128; Ђурић, у: *Пећка патријаршија*, 258, сл. 164 и 166. За сцене из приправе Светог Николе у Великој Хочи, које непосредно копирају иконографске обрасце из Пећи, в. П. Пајкић, *Цркве у Великој Хочи*, Старине Косова и Метохије II–III (1963) 168–169, сл. 7–10, 13, као и Петковић, *нав. дело*, 97, 178, сл. 57. За извођење закључака није од значаја блискост решења неких од заједничких сцена исцељења, чешће заступљених у живопису тог времена, као што је, на пример, Исцељење човека с воденом болешћу или пак других, попут Изгона трговаца из храма, које су понављале традиционалну средњовековну иконографију, без изузетака. Битније одступање видљиво је у избору текстуалног предлошка по којем је у Пећи и Великој Хочи, с једне стране, и у Морачи, с друге стране, рађена сцена Христос међу учитељима у Јерусалимском храму. У првима је илустрован догађај о Преполовљењу празника, с Христом у зрелим годинама (Јн 7, 14–30), док је у Морачи реч о илустрацији текста који описује дванаестогодишњег Христа у Јерусалимском храму [о различитим литерарним предлошцима двеју иконографских тема, уп. Г. Бабић, *О Преполовљењу празника*, Зограф 7 (1977) 23–27]. Мање разлике уочавају се и у иконографији релативно честе слике – Свадбе у Кани (различит распоред Христовог и Богородичиног лика у две приказане епизоде, које обухватају сцену за трпезом и сцену



српским црквама XIV и XV века, у којима је циклус сликан углавном у наосу, а не у припратама, ни у једном примеру није остварена тако снажна паралела са сценама Страшног суда и Христовог другог доласка, која у самим јеванђељима често прати исте догађаје – као увод у чудо или епилог, односно као поента параболе. Иконографија сцена које се, незабележене у старијем византијском зидном сликарству, у српском сликарству јављају изузетно ретко и тек у познијим средњовековним споменицима – а мислимо пре свега на илустрације прича о блудном сину и о човеку без свадбене одеће – у Морачи се знатно разликује од примера у поменутиим споменицима, млађим и хронолошки прилично удаљеним од фреско-целине из времена првог живописања морачког храма.<sup>96</sup> С друге стране, сцене чуда и пара-

с претварањем воде у вино) – али се разлижења најбоље сагледавају у поређењу ретких слика, као, на пример, оне везане за параболу о блудном сину. Реч је о јединој из групе параболу у Морачи чија је илустрација претходно већ постојала и у Пећи. Тамо је, као и у Великој Хочи, представљена само епизода с повратком блудног сина, у којој отац Христос грли покајаног младића. Важан мотив у сцени, смештеној у пејзаж, јесте и већа група небеских бића (различити редови, међу њима и анђели), издвојена у посебну сферу у горњој левој половини слике. Решење у Морачи сасвим је другачије. Битно се разликује амбијент у којем је приказан исти догађај, као и учешће анђела: централни мотив композиције, дате у три епизоде, чини гозба у очевом дому, а анђели (два) су међу окупљенима за трпезом. О разликама међу циклусима у склопу којих се у поменутиим споменицима затиче илустрација приче о блудном сину много говоре и натписи којима је описана представљена садржина. Примери из Пећи и Велике Хоче обележени су као „недеља о блудном сину“, док се у Морачи јавља једноставно описно одређење „прича о блудном сину“. За слику о којој је реч из Пећи и Велике Хоче уп. Петковић, *нав. дело*, сл. 11; Пајкић, *нав. дело*, сл. 10. Занимљиво је да је од више представа чуда и параболу на готово сасвим избледелим фрескама на фасади Никољца у Бијелом Пољу – углавном јеванђеоским темама из постпасхалног триодног циклуса – једина која се појављује и у Морачи она везана за причу о царској свадби (Петковић, *нав. дело*, 181). Прецизније датовање тог живописа, који се у новијој литератури везује за седамдесете године XVI века (према предлогу С. Петковића, *нав. дело*, 139–141), остаје, чини се, отворено, што нас уздржава од доношења било каквих закључака.

<sup>96</sup> Једину средњовековну ликовну интерпретацију параболу о блудном сину налазимо у наосу Ресаве. Део је групе композиција за коју се сматра да је инспирисана јеванђељским зачалима читаним за време претпасхалног триодног богослужења. Избор епизода на слици другачији је од оног у Морачи. Отац из јеванђеоске приче поистовећен је са самим Христом у оба примера. У Ресави је, међутим, у виду засебне епизоде дато и дељење имања двојици синова из уводног дела приче, са веома занимљивом представом Христа с теразијама у руци, као и епизода с одласком млађег сина из дома. У Морачи их нема. Заједничка је епизода с гозбом коју приређује отац у част повратка раскајаног блудног сина, у којој се појављују и анђели, но постоје разлике у самим решењима. Загрљај оца и сина, у Ресави уклопљен у сцену с гозбеном трпезом, у Морачи је посебна епизода. Реч је о сусрету, а две кључне, стојеће фигуре одвојене су од средишњег дела слике са сценом гозбе. Поново су насликане и за трпезом, за којом видимо и два анђела, као и већи број ликову без нимба. Занимљиво је, и другачије у односу на слику с почетка XV века, то што ти ликови имају црте лица карактеристичне за апостоле, а покрет руке младоликог покајника понавља и уобичајени гест са Тајне вечере. На оштећеној слици у Ресави види се мањи број фигура, углавном с нимбовима (анђели). У Морачи је јасно издвојена и епизода поучног разговора Христа оца с незадовољним старијим сином. За композицију из Ресаве уп. *Манасија. Историја – живопис*, Саопштења 6 (1964) 70–71, црт. 3, сл. 51–53 (Р. Николић); Тодић, *Манасија Ресаве*, 63, 95, сл. 66, 70.

Илустрација параболу о царској свадби чешћа је у средњовековном српском сликарству од претходне, а први данас познати примери потичу из средине XIV века. Иконографија је у Морачи нешто ближа старијим, међусобно сродним решењима из Дечана,

бола на постојећим фрескама у Морачи чине управо онај део садржине програма на којем се прекидају аналогije са сопоћанском целином из времена Уроша I.

Тема која је насликана у сопоћанској припрати, а не јавља се у Морачи, јесте опширан циклус сцена које су илустровале причу о старозаветном праоцу Јосифу.<sup>97</sup> У припрати ариљске цркве, у сличном, али опет донекле особеном програмском контексту, налазе се, на пример, сцене везане за праоца Авраама.<sup>98</sup> Могуће је да су најзначајније епизоде из живота праоца Авраама биле насликане и у сопоћанској припрати и да су се налазиле у највишој зони зида на којем је и данас видљива садржина циклуса посвећеног Прекрасном Јосифу. Представа Авраамовог жртвовања Исаака на источној половини забатног врха истог зида није сачувана, али је у научној литератури остало забележено сведочанство о њеном постојању.<sup>99</sup> Уколико је било тако, старозаветна тема везана за праоца Авраама и сцене поменутог циклуса о Јосифу на западном зиду у Сопоћанима биле су у истом односу као у Морачи сцена са Јоном и слике јеванђеоских чуда и проповеди Христових, такође на западном зиду. Иако не треба превидети чињеницу да неки сегменти програма у сопоћанској припрати данас недостају, можда је ипак важно приметити да и у Сопоћанима постоји нека врста сличних антипода као у Морачи; такви-

Љуботена и Матеича него оним у моравским црквама, али се и од њих јасно разликује по представљању званица, као и по месту самог Христа у сцени гозбе. Христос је у Морачи поистовећен с царом из приче и, одевен у хитон и химатион, седи са званицама, уместо цара, чија је фигура у осталим примерима на челу стола. На тим сликама Христос стоји у десном или левом горњем делу сцене, одакле показује на човека без свадбене одеће. У Раваници је, касније, приказан у мандорли, окружен анђелима. Само је још у Ресави цар поистовећен с Христом, али је и у царској одећи и с круном. Необично је и то што је у Морачи насликано чак дванаест званица и што њихови ликови заправо одговарају карактерно издиференцираним ликовима апостола, као што и њихова одећа одговара апостолској. Сви су без нимба, као и на осталим примерима сцене, на којима, међутим, гости за трпезом изгледају као дворјани. Карактеристичан мотив с анђелима који вуку за косу неприкладно одевеног човека није изостао ни из Мораче, али је насликан само један анђеоло. Исто тако, у десном доњем углу композиције, и у виду посебне епизоде, приказана је сцена на којој два анђела, као и на поменутим примерима из средине XIV века, бацају неприкладно одевеног у мрачни бездан („таму најкрајњу“, Мт 22, 13). У Морачи се ту није одступило од уобичајеног решења. За поменуте позносредњовековне примере в. В. Р. Петковић, *Живопис цркве у Љуботени*, Гласник Скопског научног друштва II (1927) 118; исти, *Манастир Дечани II*, Београд 1941, таб. ССXXXI–ССXXIV; Марковић, *Христова чуда и поуке*, 141–142; Тодић, *нав. дело*, 63, 94, сл. 71, 72; Беловић, *Раваница*, 127, 129 и црт. 25 (стр. 130); Димитрова, *Манастир Матејче*, 133–134.

<sup>97</sup> Сцене тог циклуса ређају се кроз четири зоне западног зида. Почињу у зони испод забатног врха зида и прозора, а завршавају се над зоном која је обухватала појединачне ликове светих. Без обзира на разлике у самој садржини, ваља приметити да се по општем распореду сцена и њиховом груписању у посебну иконографску целину циклус са западног зида приправе у Морачи битно не разликује од поменутог из Сопоћана. За Јосифов циклус из Сопоћана в. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 28 (уп. и стр. 24); Ђурић, *Сопоћани*, сл. 14, као и 94–99; уп. и новији рад Б. Тодића, *A Note on the Beateos Joseph in Late Byzantine Painting*, ΔΧΑΕ, пер. Δ', т. ΙΗ' (1995) 93–94 (са старијом литературом у вези с описима и тумачењима циклуса).

<sup>98</sup> Живковић, *Ариље. Распоред фресака*, 15 (бр. 47).

<sup>99</sup> Поменуту представу видео је лево од прозора у забатном делу зида Н. Окуњев, који је први писао о живопису Сопоћана; уп. Н. Л. Окуњев, *Состав росписи храма в Сопочанах*, *Byzantinoslavica I* (1929) 130. У тој, највишој зони зида данас практично нема фресака. Сведочанство о постојању Жртве Авраамове помиње и В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 43; она је назначена и у легендама које уз цртеже фресака доноси Б. Живковић, *Сопоћани*, 24.

ма би се могли сматрати управо призори из Страшног суда на северном зиду и из сложеног и узбудљивог животног пута Јосифовог на западном зиду.<sup>100</sup> У сачуваној историјској грађи, прилично оскудној и недовољној за стицање праве, целовите представе о темама које су биле део уобичајеног иконографског програма у припратама српских цркава XIII века, тешко је наћи чврсту основу за претпоставку да фреске са западног зида Мораче понављају оне првобитне. Исто тако је, међутим, тешко наћи и било какве друге показатеље који би упутили на могући одговор на питање о томе којој је тематској целини у Морачи у XIII веку била намењена једина значајна зидна површина чији се постојећи сликани садржај не поклапа са оним из Сопоћана. Чињеница да се тематске целине са три зида приправе у Сопоћанима понављају на три зида морачке приправе упућује на размишљање о томе шта се у Морачи могло налазити на месту на којем је у Сопоћанима циклус о праведном Јосифу и да ли се ту можда налазио неки сличан (или исти) редак циклус, који је, стицајем околности, у XVI веку замењен постојећим приказима земаљске делатности Христове, сабраним у прилично неуобичајену, јединствену целину сцена новозаветних чуда и параболоа. Ништа мању загонетку не представља ни околност да је истом избору сцена ипак прикључена и једна слика везана за старозаветни текст, то јест за причу о праведном Јони. Ако бисмо се усудили да поверујемо у могућност да су теме са западног зида морачке приправе резултат понављања првобитне садржине програма и ако, с тим у вези, приметимо да се увођењем посебно одабраних представа Христових чуда и параболоа њен програм донекле удаљавао од најсроднијих данас познатих програмских целина тог времена, онда треба имати у виду и да бар једна од композиција на овом зиду остаје везана за старозаветни сиче.<sup>101</sup> Уколико се одбаци могућност да је необична скупина сцена на западном зиду приправе на истом месту постојала у XIII веку и да су оне резултат замисли стваралаца програма из друге половине XIII века, онда је њихову појаву у осмој деценији XVI столећа, чини се, још теже објаснити. У том случају остаје да се размишља о личностима налогодаваца и саветника морачких сликара XVI века, о њиховој способности да осмисле и уобличе тако компактну и посве оригиналну целину, односно да нађу одговарајуће иконографске образце кроз које би програмска замисао била спроведена у дело. Способности самих сликара свакако су биле ограничене и, колико се до данас могао стећи увид у њихов рад на другим местима, није реч о решењима којима су се и другде користили.<sup>102</sup>

О разлозима за сумњу у одговарајуће образовање сликара, па и у инвентивност која би била резултат упућености и доброг познавања средњовековне иконографије, можда најбоље говоре фреске из доње зоне приправе морачког католикона. Највећи део садржине постојећег програма доњег појаса фресака чине стојеће

<sup>100</sup> О симболици Јосифовог циклуса у Сопоћанима, којом се претходно бавио низ аутора, поново је недавно расправљао Б. Тодић, имајући управо у виду кореспонденцију две теме; в. Todić, *нав. дело*, 89–96 и нарочито 93–94; уп. и исти, *L'influence de la liturgie sur la décoration peinte du narthex de Sopoćani*, 54.

<sup>101</sup> Сцена на којој је приказан пророк Јона пред градом Нинивом налази се на делу зида за који је претпостављено да је изнад прозора могао имати знатнија оштећења пре обнове у XVI веку; уп. нашу н. 14.

<sup>102</sup> О способностима самих сликара већ се доста зна, не само на основу онога што су радили у Морачи (уп. Петковић, *Морача*, 44–50). То је и сасвим довољно да се одреде границе њиховог удела у укупном послу.

фигуре светих монаха (сл. 9–11).<sup>103</sup> И поред приметног несналажења сликара у приказивању иконографских особености појединих ликова, чија је последица и неколико несумњивих грешака, може се веровати да је млађи живопис у начелу одражавао решења изгубљеног, првобитног. Може се препознати начелна верност обрасцу који је од времена светог Саве карактеристичан за готово све задужбине Немањића у XIII веку.<sup>104</sup> О сличној светосавској редакцији ликова светих монаха, каква је постојала и у првобитном живопису одговарајућих простора црквених здања у Жичи и Милешеви, а касније и у Градцу, сведочио је, уз неке особености, и избор личности приказаних у сопоћанској припрати.<sup>105</sup> Вероватно јој је био близак и некадашњи садржај доње зоне живописа у припрати цркве у Морачи. При том треба имати у виду да нека од имена која сада, на фрескама из XVI века, одређују идентитет представљених светих сасвим сигурно ту нису била исписана у XIII веку. Међу светим монасима на јужном зиду (сл. 9 и 10) то би се могло односити на ликове који су обележени као св. Мојсије Сирин, Марко Трачки и Павле „Тачаски“ (*sic!*). Иконографија св. Марка Трачког (сл. 10), чији се лик не појављује у споменицима XIII, па ни оним из прве половине XIV века, идентична је начину представљања св. Макарија Великог. Како је реч о једном од најчешће сликаних аскетских ликова, у сличном програмском контексту готово неизоставном, не само у старијој, средњовековној епохи већ и касније – а у морачкој припрати га данас нема – може се с разлогом веровати да његова представа није изостала ни из првобитног морачког живописа. У проблематичном идентитету поменутог монаха Павла (сл. 10) свакако треба видети грешку сликара, јер његов лик показује типичне иконографске карактеристике св. Павла Тивејског – такође једног од најредовније сликаних аскета у српским средњовековним задужбинама од времена Светог Саве.<sup>106</sup> Св. Јован Милостиви и св. Григорије Чудотворац у XIII веку, као и иначе, сликају се само као архијереји и, с обзиром на то да је реч о носиоцима високог црквеног достојанства, њихови ликови по правилу су се налазили у олтару. На месту ликова који на постојећим фрескама северног зида морачке припрате носе њихова имена – придружени представама двојице славних аскета Антонија и Јевтимија – првобитно су сигурно били насликани други монаси, вероватно неки од оних који су у старим српским манастирима често представљани у близини ликова св. Антонија и св. Јевтимија, а чија се имена данас не појављују међу натписима исписаним у XVI веку. Турском времену, по свој прилици, припадају

<sup>103</sup> Уп. Петковић, *нав. дело*, црт. 13–15, стр. 249, 251 и 253 (с легендама на стр. 248, 250 и 252).

<sup>104</sup> О томе посебно у нашем раду *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве. Прилог истраживању заједничких места у сликаним програмима црквених задужбина Немањића у XIII веку*, *Balkanica XXXII–XXXIII* (2003) 263–293, посебно 280 сл.

<sup>105</sup> Исто као у претходној напомени. Судећи по укупном броју монашких ликова приказаних у припрати Сопоћана, може се рећи да је у сликаном програму задужбине Уроша I, изузетно у односу на уобичајену праксу, највећи број одабраних светих монаха припадао групи светих песника (с тим у вези уп. и В. Милановић, *Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи*, у: *Манастир Жича. Зборник радова*, Краљево 2000, 172–173, н. 16; в. и Тођић, *L'influence de la liturgie sur la décoration peinte du narthex de Sopoćani*, 49, 52). Ипак, реч је о ликовима који су, с тек неколико представљених монаха пустињака, свакако били део уобичајене светосавске редакције.

<sup>106</sup> О ликовима поменутих светих монаха и њиховом месту у програмима који сведоче о одговарајућој светосавској редакцији ликова светих монаха такође в. Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве*, 280–283.



Сл. 9. Морача, црква Успења Богородичиног, јужни зид припрате, свети монаси

Fig. 9 Morača, Church of the Dormition of the Virgin, narthex, south wall:  
Holy monks

и садашњи ликови св. Јефросина Повара, у низу монаха на јужном зиду (сл. 9), и св. Акакија, на западном. Њихова имена налазимо у репертоару савремених сликара XVI века, а и самих морачких сликара (у неким другим тада живописаним црквама).<sup>107</sup> У сликаним програмима средњовековних српских цркава нису често заступљена. Нема их у познатим споменицима XIII века, поготово не на месту које је одговарајућим ликовима дато у Морачи. На основу видљивих иконографских карактеристика лик св. Акакија, који је у Морачи приказан као старац, не може се поистоветити са св. Акакијем Послушником из Лествице св. Јована, који би требало да се слика као младић. Реч је о једином истоименом монаху који се редовно помиње у синаксарима, иако је, по свему судећи, веома ретко представљан на средњовековним српским фрескама.<sup>108</sup> Иконографски атрибути св. Јефросина

<sup>107</sup> Лик св. Јефросина Повара појављује се у XVI веку, на пример, у западном травеју студеничког католикона, у спољној припрати грачаничке цркве, као и у ђаконикону Никољца у Бијелом Пољу; уп. Петковић, *Зидно сликарство*, 167, 172, 182. Св. Акакије монах такође је насликан у грачаничкој спољној припрати и јужном броду Никољца, као и у Светој Тројици код Пљеваља; *исто*, 172, 182, 188. Уп. и наше две следеће напомене.

<sup>108</sup> За податке из синаксара о св. Акакију Синајском који се помиње у Лествици св. Јована Лествичника уп. *СунСр*, col. 257–264, посебно 261–262 (27. новембар). Према Евергетидском типиксу, св. Акакије из Лествице, једини монах с тим именом, слави се 29. новембра, в. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей*, 328. Двојицу Акакија помиње међу светим монасима *Ерминија Дионисија из Фурне*, првог као младића, с једва видљивом брадом, другог као ћелавог старца кратке кудраве браде; уп. *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνῆ, Ἐριτηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, приредио А. Papadopoulos-Kerameus, St. Petersburg 1909,

Повара одступају у Морачи од уобичајене иконографије тог светог монаха, што поново указује на неупућеност сликара. Он не држи у руци уобичајену грану с рајским плодовима, а, с обзиром на изглед капуљаче коју има на глави, пре личи на неког светог песника.<sup>109</sup> Околност да су се на истом зиду, у близини поменутог лика, налазиле представе св. Теодора Студита и св. Јефрема Сирина (сл. 9) наводи на помисао о могућности да је на истом месту на првобитном слоју фресака био насликан управо низ светих монаха песника, као у црквама из XIII века.<sup>110</sup> Занимљиво је да су сликари из XVI века поменути атрибут св. Јефросина Повара насликали у десној руци фигуре која би, према натпису, требало да представља св. Јефрема Сирина, као и да је св. Јефрем насликан без уобичајеног кукула на глави (који се иначе разликовао од капуљаче какву сада видимо на глави св. Јефросина, по типу ближе оној каква се појављује на неким средњовековним представама св. Јована Дамаскина или св. Козме Мајумског). Тешко је рећи и да ли постојећи ликови св. Марије Египатске и старца Зосима понављају првобитни избор, јер их у црквеном живопису на тлу Србије XIII века (имајући у виду ретке сачуване садржаје сликаних целина из тог времена) не налазимо, а појављују се у репертоару сликара XVI века и пре примера из Мораче.<sup>111</sup> Не треба, међутим, превидети ни то да су ти ликови, у виду који указује на тему о причешћу св. Марије Египатске, насликани у једном од најзначајнијих старих српских манастира – у манастиру Хиландару. Једини познати пример тог светачког пара из епохе првобитних морачких фресака јесте управо онај из параклиса Светог Ђорђа у Хиландару, датован у средину XIII столећа.<sup>112</sup> Вредност тог примера, али и укупног компаративног материјала који нам пружа први слој живописа доње зоне у поменутој црквици, ипак потврђује чињеница да је свих осталих седам тамо сачуваних монашких ли-

164, 166. Св. Акакије је, у групи светих монаха, представљен у ђаконикону цркве у Старом Нагоричину; уп. Тодић, *Старо Нагоричино*, 75, 118. За лик младог св. Акакија Синајског, као и проблематичну идентификацију још једног светог монаха старца с делимично читљивим сличним именом, у сликаном црквеном календару у Дечанима в. С. Кесић-Ристић, Д. Војводић, *Менолог*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 403, н. 202 и 204.

<sup>109</sup> Монашки лик сасвим особене иконографије, чији је један од најстаријих познатих примера у византијском зидном сликарству онај из цркве у Курбинову, св. Јефросин Повар, сликан је на зидовима средњовековних српских цркава у XIV веку – у Трескавцу (према сопственим белешкама), у Дечанима, Добруну и Матеичу, на спрату припрате Свете Софије у Охриду, у Псачи и Раваници. О томе в. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 77, 145, 174, као и 237, н. 11, где је наведена већина ових примера (нису они у Трескавцу и Матеичу), с одговарајућим библиографским подацима; за Матеич уп. Димитрова, *Манастир Матејче*, 226; такође в. и М. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 252, с објашњењима о иконографским атрибутима светог.

<sup>110</sup> О ликовима светих песника у сликарству XIII века в. Милановић, *Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи*, 165–186; иста, *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве*, 272 и даље.

<sup>111</sup> У вези са средњовековном традицијом сликања св. Марије Египатске и старца Зосима в. С. Томековић, *Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II*, у: *Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти*, децембар 1987, Београд 1991, 427–428 и нарочито н. 32–34. За примере из XVI века, старије од Мораче, уп. Петковић, *Зидно сликарство*, 165 (припрата Светог Николе у Дубочици код Пљеваља), 172 (спољња припрата у Грачаници).

<sup>112</sup> Уп. Б. Тодић, *Фреске XIII века у параклису на тиргу Св. Георгија у Хиландару*, Хиландарски зборник 9 (1997) 44–46 и сл. 2 (цртеж на стр. 44).

кова представљало групу светих пустињака карактеристичну за програме српских цркава одговарајуће епохе и посебно за оне у задужбинама из времена светог Сава.<sup>113</sup> Само два монаха пустињака из хиландарске групе нису наша места међу препознатим и издвојеним ликовима првобитног морачког програма – св. Сава Освећени и св. Арсеније Велики. Није, међутим, искључено да су те личности биле насликане на месту постојећих за које је оцењено да нису могле припадати некадашњој целини (св. Јован Милостиви и св. Григорије Чудотворац). За првобитни програм припрате Богородичине цркве у Морачи тешко је везати и појаву огромног допојасног лика св. Николе поред улаза у припрату, на јужном зиду. Чини се да је за такво решење могло постојати посебно оправдање у XVI веку, пре него у време првог осликовања тог простора. Поменути лик могао би се довести у везу с посветом параклиса на месту манастирске куле, јужно од Богородичине цркве – али о постојању тог параклиса у XIII веку нема никаквих поузданих података.<sup>114</sup> Представе свих осталих личности чија су имена забележена у првој зони морачке припрате мање-више се редовно током XIII столећа срећу у одговарајућој зони намењеној стојећим фигурама светих, почевши од студеничког католикона и посебно у припратама цркава у Жичи, Милешеву и Сопоћанима. Поред поменутих св. Теодора Студита, св. Јефрема Сирина, првобитно насликаних св. Макарија и св. Павла Тивејског, то важи и за лик св. Онуфрија на јужном зиду морачке целине<sup>115</sup> (сл. 10), па и за неколико монашких ликова који су, изгледа, изостали једино из целине у Сопоћанима, за светитељски пар Варлаама и Јоасафа на северној половини западног зида (сл. 11), као и за св. Јефимија и св. Антонија Великог на северном. Верујемо, најзад, да је старије решење понављао и младићки лик св. Јована Каливита на јужној половини западног зида, до ликова св. Марије Египатске и старца Зосима, а на супрот принцу монаху св. Јоасафу, у пару са старцем Варлаамом.<sup>116</sup>

Остаје, коначно, да се каже нешто и о композицији на северном зиду припрате, на којој је приказан ктитор и оснивач манастира. За разлику од представе те личности над гробом у наосу, али и од оне у параклису Светог Стефана, са северне стране припрате, овде га видимо у одори монаха, и не само с патроном и заступником пред Спаситељем, Богородицом, већ и са члановима породице.<sup>117</sup> Распоредена на источној половини северног зида, и од ликова светих монаха у западној половини исте зоне поменутог зида одвојена пролазом за параклис, четири приказана лика окренута су према источном зиду, то јест ка постојећој новијој слици Христа на престолу, северно од портала који из припрате води у наос. Питање односа иконографског решења те фреске из првих деценија XVII века према садржини пресликане старије представе из XVI века, односно оне првобитне, већ је размотрено у тексту и указано је на могуће аналогije најстарије слике с реше-

<sup>113</sup> Реч је о ликовима св. Антонија Великог, св. Сава Освећеног, св. Јевтимија, св. Арсенија, св. Јефрема Сирина, св. Павла Тивејског и св. Макарија; уп. Тодић, *нав. дело*, 44–50.

<sup>114</sup> Уп. Петковић, *Морача*, 77–80; С. Поповић, *Крст у кругу. Архитектура манастира у средњовековној Србији*, Београд 1994, 185.

<sup>115</sup> Сликарци су погрешно исписали његово име. У натпису стоји „Онохрије“.

<sup>116</sup> За лик св. Јована Каливита у припрати Милешеве в. S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, у: *Милешева у историји српског народа*, 53, 60.

<sup>117</sup> На последње упућује нарочито натпис уз представљени женски лик, такође монашки, али и однос тог лика и лика млађег човека у племићком оделу, као, уосталом, и решење композиционог низа у целини; в. Петковић, *нав. дело*, 43, таб. 16, црт. 15 на стр. 253.

њем на источном зиду сопоћанске припрате. Поређане једна за другом, с погледом усмереним у истом правцу, описане фигуре са северног зида приказане су у односу који указује на очиту и сасвим јасну међусобну повезаност. Однос прве и друге (од истока ка западу), на неки начин групе за себе унутар исте композиционе целине, карактеристичан је за старије ктиторске слике у задужбинама Немањића у XIII веку. Реч је о решењу чији се прототип свакако може тражити у представи над гробом светог Симеона у Студеници: насликан иза Богородице, прве у низу, с местом на самом источном крају зида, старац монах, дуге седе браде, пружио јој је своју леву руку, док му је у десној модел цркве.<sup>118</sup> У сличном су међусобном односу и друге две личности, насликане иза ктитора. Понављајући Богородичин гест, ктиторова жена, монахиња, држи за руку сина. Натпис даје само податак о имену дугокосог човека у племићкој одори, видно млађег од приказаног ктитора. О истом Владисаву или Владиславу (?) знамо толико колико о њему говори поменути оскудни натпис, као и ликовна представа у целини. И замисао композиције у целини подсећа на позната решења у задужбинама Немањића XIII века. Сличан, мада сложенији тип композиције, којем је у основи тема донаторског чина, а који је, поред лика самог ктитора и Богородице, односно светих заступника пред примаоцем ктиторског дела (Христом), обухватао и портрете осталих чланова породице, појављује се у иконографским програмима савременим првобитној фреско-целини у Морачи. Такве композиције затичемо у наосу задужбина краља Уроша и краљице Јелене у Сопоћанима и Градцу. На њима је била обједињена ктиторска, надгробна и породична слика.<sup>119</sup> Како ликови у морачкој припрати нису били у функцији надгробног ктиторског портрета (такав је већ постојао у западном травеју наоса, над надгробним спомеником који одаје и формалну сличност с моделима виђеним у задужбинама Немањића владара), ваља потражити и друге могуће паралеле, идејно ближе или значајне за разумевање одабраног решења. Трагање се поново зауставља на решењу из сопоћанске припрате, а одређене начелне аналогije примећују се и у решењу ктиторске и породичне слике у припрати задужбине Урошевог сина краља Драгутина, у Ариљу.<sup>120</sup> Чињеница је да у

<sup>118</sup> О овом обрасцу приказивања ктитора в. С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1997<sup>2</sup>, 75–76; на верност морачког решења истом обрасцу подсећа и С. Петковић, *Морача*, 45. У вези с најстаријим примерима из XIII века в. и новије радове: Г. Бабић, *Владислав на ктиторском портрету у наосу Милешева. Значење и датовање слике*, у: *Милешева у историји српског народа*, 9–15; В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, *Зограф* 22 (1992) 15–16; И. М. Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као Нови Јосаф*, *Лесковачки зборник* 33 (1993) 159–166. Мотив Богородичиног заступништва преузет је, дакле, са слика које су у исто време и донаторске и надгробне и у којима, будући да им је типично место био јужни зид западног травеја наоса, Богородица самог ктитора држи за десну руку, док он у левој носи модел задужбине. С обзиром на то да се морачка слика о којој је реч налази на северном зиду припрате и да су фигуре, због разумљивих разлога, окренуте према истоку, сасвим је логично што ктитор пружа другу, леву руку заступници пред Христом и што је модел храма у десној руци.

<sup>119</sup> Уп. Ђурић, *Сопоћани*, 157, сл. 118–120; Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, 71 (Сопоћани), 84–85 (Градац); Б. Живковић, *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, Саопштења 8 (1969) 126, црт. 6.

<sup>120</sup> Уп. Ђурић, *нав. дело*, сл. 4, 5, 16, 19; Todić, *L'influence de la liturgie sur la décoration peinte du narthex de Sopoćani*, 50, 53; И. М. Ђорђевић, *О портретима у Ариљу. Слика и историја*, у: *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, уметност. Зборник радова са научног скупа*, мај 1996, Београд 2002, 139–144.





Сл. 10. Морача, црква Успења Богородичиног, јужни зид припрате, свети монаси  
Fig. 10 Morača, Church of the Dormition of the Virgin, narthex, south wall: Holy monks

сопоћанској припрати краљ Урош I није представљен с моделом своје задужбине, као што је то учињено на слици ктитора у морачкој припрати. Понављање мотива који се појављује на ктиторској слици у наосу није, међутим, необична новина. О сличном удвајању представе ктитора с моделом храма сведочи у XIII веку већ решење из Милешеве, знатно старије од могуће првобитне слике из Мораче: на својеврсном породичном портрету у припрати свога здања милешевски ктитор, приказан у време када сам није био носилац владарског достојанства, нити легитимни наследник престола – једнако као и на надгробној ктиторској представи у наосу – поново у руци држи модел задужбине.<sup>121</sup> У оба случаја реч је о представама ктитора који није владар, то јест није носилац одговарајућих посебних инсигнија, или је ово последње можда престао да буде (што се односи на личност из морачке представе). Ипак, по основној композиционој схеми представљених ликова, као и по уклапању композиције у сличан шири тематски сиже, решење

<sup>121</sup> Уп. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, 31, 35–36; Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, 12–19 и 21–23, сл. 1–5 и 8–10.

из морачке припрате знатно је ближе оном у Сопоћанима. Ктитор је тај који је у непосредном контакту с молитвеном заступницом пред Христом, као глава породице. Из разумљивих разлога, у Сопоћанима је лик ктитора, владара државе и српског краља, у пару са сином престолонаследником, младим краљем. Како су ликови подељени у две групе, они стоје непосредно поред Богомајке с дететом. Одвојена представа ктиторове жене и сина подсећа у морачкој композицији на одговарајући други део решења из припрате Сопоћана, где краљица Јелена Богородичиним молитвама препоручује млађег сина, оног који није носилац краљевских инсигнија. Иако се садржина упоређених представа у суштини не поклапа, као што је и идејна позадина обе обележена специфичностима, аналогije постоје. Не може се превидети ни то да је шири програмски контекст у којем су оне нашле одговарајуће место, очито слично, веома близак. У обе програмске целине портрети су насликани у близини сложене композиције Лозе Јесејеве, односно у одређеној, мада неједнако наглашеној вези са сликама сабора и представом Страшног суда. У задужбини краља Уроша упечатљивија је веза између поменутих портрета и сабора, док је у програмским оквирима фреско-сликарства морачке припрате, чини се, нешто чвршћи и непосредније исказан однос одговарајуће композиције с ктитором и члановима његове породице и тематике Страшног суда. У Сопоћанима је идеолошка компонента такве програмске замисли заправо сасвим јасна и разрешена.<sup>122</sup> Важна формална, али и концептуална различитост постојеће морачке композиције у односу на поменути модел јесте у околности да је сам ктитор, глава породице, и поред тога што је у натпису поменута његова титула краља (а она се могла односити само на наслеђе дукљанске традиције), приказан као монах. Образ монаха великосхимника недвосмислено указује на чин одрицања од земаљских части, а то речито потврђује пратећи натпис, у којем се наглашава податак да је реч о краљу који је примио монашки образ.

О томе да ли је и у којој је мери постојећа композиција, изведена у осмој деценији XVI века, преносила идеје и поруке наручиоца и ствараоца првобитног програма морачког зидног сликарства у припрати, односно о томе да ли је затечени садржај одговарао историјској истини, нема никаквих података међу ионако оскудним и штурим историјским обавештењима о личности самог Стефана, „сина великог кнеза Вука“ и „унука Светог Симеона Немање“.<sup>123</sup> Одсуство пода-

<sup>122</sup> Тођић, *нав. место*; уп. и исти, *Представе св. Симеона Немање, наставника праве вере и добре владе, у средњовековном сликарству, у: Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, септембар 1996, Београд 2000, 298–299 (у вези с решењем у Сопоћанима), 300–301 (у вези са сличним решењем у Ариљу); такође в. М. Радујко, „*Престо светог Симеона*“, Зграф 28 (2000–2001) 62–67.

<sup>123</sup> Реч је о историјским чињеницама које наглашава сам Стефан у ктиторском натпису из 1251/1252. на надвратнику над спољашњим порталом морачког здања, изостављајући при том било какав податак о сопственој титули; уп. Петковић, *нав. дело*, 9. У време подизања храма очито није био монах, на шта, између осталог, упућују и његов изглед на надгробној ктиторској представи, одећа и венац на глави. Реч је о иконографским атрибутима који се појављују и на свим сачуваним средњовековним примерима композиције Лозе Немањића, почевши од времена краља Милутина, у којима је – што можда није без значаја – редовно сликан. У пратећим натписима називан је кнезом (и владари за које се поуздано зна да су замонашени у тој композицији углавном су сликани у свом владарском достојанству); уп. Радојчић, *нав. дело*, 38, 49, 58, сл. 29, 33–34 и VII. Ако се претпостави да су иконографски атрибути морачког ктитора на представи у наосу пренети с првобитне слике из XIII века, а, чини се, нема објективних разлога за сумњу (иако је



Сл. 11. Морача, црква Успења Богородичиног, западни зид припрате, свети монаси Варлаам и Јоасаф

11. Morača, Church of the Dormition of the Virgin, narthex, west wall:  
Holy monks Barlaam and Joasaph

така у писаним изворима свакако не подразумева да је појава поменутих монашких ликова ктитора и његове жене у појасу фресака са стојећим ликовима светих монаха резултат чисте, историјски неутемељене конструкције поручилаца нових фресака у XVI веку. Иконографско решење, само по себи, у складу је с оним што је било уобичајено у Србији XIII века и у том смислу оно не изненађује и није необично. Монашки ликови супружника појавили су се окружени сличним представама у једном црквеном здању већ почетком истог столећа – у Богородичиној цркви у Студеници – мада оба у функцији надгробних слика и, нажалост, очувани на новијем слоју живописа: монашки лик Симеона Немање, који највећим делом несумњиво понавља изворно решење, дат је у склопу саме ктиторске композиције у наосу, док је у припрати занимљива иконографска представа његове жене, монахиње Анастасије.<sup>124</sup> Монашки чин Стефана Немање свакако је у основи представе о идеалном и мудрој владару, браниоцу и наставнику истините вере у отачаству, која се у српској средини развијала и надограђивала кроз целу епоху и коју, најзад, актуелизује и савременик и рођак морачког ктитора, краљ свих српских земаља Урош I.<sup>125</sup> Одговарајући пример посвећености једином истинском владару, Христу, могао је имати у мислима и ктитор морачког здања када се определио да подигне цркву истом светом покровитељу коме је и Свети Симеон посветио задужбину у којој је себи припремио гроб. Уосталом, управо на тог светог претка подсећа у ктиторском натпису и не пропушта прилику да се назове његовим унуком. Слика у Немањиној задужбини, уобличена у време када је та црква почетком XIII века живописана, могла је послужити као нека врста полазне инспирације и за представу у Морачи. Ова представа исто решење комбинује с моделом породичног портрета савременог господара српских земаља, кога, као „благочестивог краља нашег“, из разумљивих разлога, такође помиње морачки ктиторски натпис.

Када се изнета запажања упореде с претходним налазима о саставу и склопу фресака морачке припрате, намеће се закључак да је описана композиција још једна нова и занимљива потврда кохерентности програмске целине. Верујемо да је наведена одлика последица понављања програмских замисли из времена првог осликовања тог простора, јер најприхватљивија објашњења за све потврђене подударности сачуваних ликовних решења с обрасцима актуелним у епохи настанка изворних облика морачке целине, као и за необичности у односу на савремена

додавањем представа нових ктитора у XVI веку могло доћи до извесних промена композиције), то не потиरे могућност да је у време између живописања наоса и припрате Стефан примио монашки образ. Ако замонашење ктитора Мораче остаје непознаница, свакако се зна да његов млађи брат, жупан Димитрије, јесте изабрао монашки пут и да је у монашком образу примио име Давид (уп. Чремошник, *Канцеларијски и нотариски списи 1278–1301*, 65–66). О положају и титулама Вуканових синова уп. Бирковић, у: *Историја Црне Горе II/1*, 8–13; в. нову студију М. Благојевића у овом зборнику.

<sup>124</sup> У вези с представом светог Симеона в. Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф*, 159–166, с претходном литературом; уп. и В. Ј. Ђурић, *Иконографска похвала Светом Симеону Немањи у Студеници*, у: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, 267–277. О претходном тумачењу ширег контекста програма око Немањиног гроба у западном травеју студеничког наоса, као и посебно о представи монахиње Анастасије в. Поповић, *нав. дело*, 34 и даље, 41–42, сл. 2 и 4.

<sup>125</sup> Уп. нашу н. 119; в. и Д. Поповић, *О настанку култа светог Симеона*, у: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви*, 350 и даље, 356 и даље с наведеном литературом; посебно в. и одговарајућа поглавља у књизи С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997.

решења из доба турске власти, остају везана за увиђање реалне могућности да постојећи живопис у морачкој припрати у великој мери чува трагове првобитног програма. Отуд и наша процена да расуђивање о целини која у својој аутентичној верзији одавно не постоји, колико год се чинило парадоксалним, има смисла.

Vesna MILANOVIĆ

## ON THE ORIGINAL FRESCO PROGRAMME IN THE NARTHEX OF THE CHURCH OF THE VIRGIN AT MORAČA

### S u m m a r y

The original medieval wall-paintings in the narthex of the Morača monastery church were almost completely replaced with the presently existing ensemble, ascribed for the most part to a renovation carried out in the 1570s. Three depictions in the lower zone of the east wall, at the sides of the door connecting the narthex and the naos, are the result of a subsequent, early-seventeenth-century intervention, while the fresco-icon in the lunette above the door is thought, with reason, to be the only surviving medieval painting in this portion of the church.

And yet, some insights into the epoch when the younger frescoes were painted, and into the epoch of the original, now mostly vanished wall-paintings, have encouraged researchers to consider the possibility of relying on the existing paintings for information relevant to the iconography and layout of the original whole. The narthex (and the naos) of the Morača church was redecorated at a time when a number of medieval foundations, first frescoed in the thirteenth and fourteenth centuries, were undergoing renovation commenced in the territory under the jurisdiction of the newly-restored Patriarchate of Peć, under patriarch Makarije; and it is known that such renovations generally showed due respect to the recognizable contents of the previous fresco programmes. Correspondences between iconographic patterns specific to the epoch of the original decoration and those that survive in the narthex of Morača have already been registered, and it has been suggested that the new paintings preserved traces of the programmatic scheme employed three centuries earlier.

Fresh observations about the contents, structure and arrangement of the identified themes, analyzed in this paper both individually and in their interrelationships, allow us to see them as components of a fairly compact, carefully devised and conceptually coherent programme, which may have been the result of following the initially existing model. The results of analysis elucidating the relationship of the Morača compositions to the known medieval patterns, as well as to those employed in the period when most of the existing Morača frescoes were painted seem to allow us to recognize in the structure and iconographic patterns of the latter an attempt to repeat earlier medieval solutions. The origin of the programme in question may be explained more logically and convincingly by thirteenth-century ideas and standards than by those that would seem to be more at home with the outlook of patrons and painters of the Ottoman period. Analogies between the repertoire of iconographic themes in the narthex of Morača and sixteenth-century patterns do not contradict the proposed view. They are few but as indicative as those important analogies with thirteenth-century works. They can only be found in those sixteenth-century cases that also resulted from a similar renovation dependent on earlier medieval models. Even if the original model was of a fourteenth- rather than thirteenth-century date, the patterns used were still considered the legacy of an earlier (= thirteenth) century, which makes the identified analogies easy to explain. The view proposed above is further corroborated by a number of places clearly suggesting that the sixteenth-century painters of Morača were not always able to understand the iconography of complex, and to them apparently unfamiliar, themes. Errors in

details and peculiar departures from the canons of iconography, even incorrect textual labelling of scenes, clearly indicate a certain discrepancy between the task they were assigned and their capacity to fulfil it. In spite of all imperfections that occurred in the process of reproducing the original programme in the 1570s, and the identified subsequent alterations to the earlier (but still recognizable) patterns – which are the result of a more creative and more skilful intervention early in the seventeenth century – the fact becomes evident that almost four-fifths of the existing fresco ensemble show obvious thematic, and in a good part iconographic, analogies with the programme painted in the narthex of Sopoćani, the foundation and funerary church of king Uroš I. In both narthexes the Last Judgment, the Tree of Jesse and the Ecumenical Councils occupy almost the entire surface of three walls above the register containing the figures of saints. Significant parallels are observable also in the programme of their lower registers dominated by the figures of holy monks, including the *ktetors'* family portraits in the east zone. Even the choice of holy martyrs in the register with half-length figures on the south wall finds its closest analogy in Sopoćani: in the foundation of king Uroš I the same martyrs are shown enclosed in medallions in the west part of the naos. The points of similarity between the two programmes cannot be considered surprising given that the foundation of Stefan Vukanović – his funerary church – was erected *in the days of devout king Uroš* and that Stefan was a contemporary and relative of the king's. The relevance of this fact is enhanced by the filiation to the fresco ensembles in both narthexes, whose programmes had been shaped in the second half of the thirteenth century, of the surviving wall-paintings from Arilje, a somewhat younger thirteenth-century foundation of Uroš's elder son, king Stefan Dragutin. All three major themes from Sopoćani and Morača, or two from Arilje, will be included in the early-fourteenth-century programme of the Virgin of Ljeviša, a foundation of Uroš's younger son, though in a somewhat altered arrangement suited to the considerably different interior structure of the church, and even with some iconographic innovations (the Last Judgement). As to the programme of the lower register of frescoes in the narthex of Morača, it shows a certain filiation, also relevant to the reconstruction of the original programme, to patterns and motifs from the older Nemanjić foundations, Studenica, Žiča and Mileševa. There are strong indications that it is not a coincidence that the *ktetor's* inscription describes the *ktetor* as *grandson of St Simeon Nemanja*. Regrettably, indications of possible similarities between a part of the iconographic repertoire of Morača and some of the concepts underlying the fragmentarily known frescoes from the Virgin of Ljeviša dating to the period prior to its thorough renovation and frescoing early in the fourteenth century only leaves room for conjectures. In part connected with this – although in principle resulting from a lack of comparative material – is the fact that going beyond the level of conjectures in this paper has proved to be hardest in the attempted interpretation of the part of the Morača programme dedicated to Christ's miracles and parables on the west wall. This in fact is the only of all the identified major thematic wholes in the narthex that does not correspond to those in the narthex of Sopoćani, despite some observable formal similarities with the cycle placed on the same, west, wall of the narthex of Sopoćani. On the other hand, its true analogies could not be found neither in other Serbian monuments of the thirteenth century, nor in late medieval solutions, nor in the known ensembles from the period of Ottoman rule. The recognition of a remarkably strong conceptual association of each of the scenes from the west wall of the Morača narthex with those shown in the analogous portions of the complex scene of the Last Judgement on the opposite wall, and, on the other hand, the detection of comparable antipodes in the programme of the narthex of Sopoćani (the cycle of the Old Testament patriarch Joseph on the west wall, and the Last Judgement on the adjacent wall), preclude us from promptly refuting the likelihood that the same unusual group of scenes had been there on the west narthex wall in the thirteenth century. On the contrary, if we rule out the possibility that the scenes of Christ's miracles and parables reproduce the thirteenth-century programme, their appearance in the sixteenth century as well as their strong contextual and conceptual association with the iconographic patterns that undoubtedly repeat thirteenth-century patterns become even more difficult to explain.

## ХРИСТОВЕ ПАРАБОЛЕ У МОРАЧИ

Предмет чланка јесте анализа дела живописа на западном зиду припрате у Успенској цркви манастира Мораче, изведеног током обнове зидног сликарства 1577/1578. године. Пажња је посебно поклоњена необичној иконографији Христових параболо (Прича о блудном сину и Прича о царској свадби) и потражени су одговори о пореклу иконографских образаца и њиховој идејној и канонској основи.

Китњасто исклесан, натпис над западним порталом Успенске цркве манастира Мораче већ седам и по векова својим јасним језиком саопштава намерницима да је Богородичин храм, подигнут 1251/1252. године, за владе краља Уроша I, задужбина Стефана, сина кнеза Вукана и унука првог српског светитеља св. Симеона Немање.<sup>1</sup> С таквом, вишевековном прошлoшћу, манастир Морача је сведочанство о многим искушењима и свакако један од најзначајнијих споменика средњовековне српске културе у модерној Црној Гори. Пошто је више пута страдао, манастир је у потоњим вековима стално обнављан, о чему највише података пружају живописане целине у цркви и пратећи натписи.

Фреске су први пут покриле зидове морачког храма негде око 1260. године, али је од тог првобитног програма преостало тек неколико сцена скривених у простору ђаконикона.<sup>2</sup> Након поновног успостављања Пећке патријаршије 1557. године, у огромном таласу обнова овешталих, порушених и запуштених цркава и манастира широм српских земаља, стекле су се околности да и у Морачи започну радови на оживљавању манастирског живота. Они су се одвијали током XVI и XVII века.<sup>3</sup> Захваљујући средствима новог ктитора кнеза Вукића Вучетића и новоокупљеног братства, с игуманом Томом на челу, у шестој и седмој деценији XVI века приступљено је поновном осликавању цркве. На основу сачуваних ктиторских натписа о обнови живописа, зна се да су зидови у наосу, као и средишњи део олтара, осликани за време игумана Томе, до 23. октобра

<sup>1</sup> Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, 43.

<sup>2</sup> О овим фрескама: А. Сковран-Вукчевић, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, ЗРВИ 5 (1958) 149–173; П. Мијовић, *Теофанија у сликарству Мораче*, у: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 179–196; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 37, 194–195; С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 23–40.

<sup>3</sup> О манастиру Морачи најцеловитије у монографији С. Петковића, *Морача* (са старијом литературом).

1574. године. Живописање припрате изведено је нешто касније, у време игумана Мојсија, између 1. септембра 1577. и 31. августа 1578. године.<sup>4</sup>

Истраживачи су подједнаку пажњу поклањали изучавању морачког сликарства XIII века и сликаним целинама XVI и XVII века. За уметнике који су радили у Морачи током осме деценије XVI века утврђено је да су припадали локалној сликарској радионици.<sup>5</sup> Рад те зографске скупине у досадашњој историографији оцењиван је неповољно, а тумачен је „несрећним избором мајстора игумана Томе и кнеза Вукића.“<sup>6</sup> С обзиром на то да је, када је реч о Морачи, веома значајно испитати да ли су и у којој мери нови ктитори и њихови сликари хтели и могли да опонашају, то јест да свесно следе иконографски програм XIII века, наша је намера да се у процену тог питања упустимо тумачећи само мањи део морачког живописа – Христове параболе. Управо о том делу програма оцене старијих истраживача Мораче биле су веома строге, не само поводом занатске спреме сликара<sup>7</sup> већ и у погледу иконографије.<sup>8</sup> Како се у литератури могу срести опречни судови о пореклу иконографских решења у припрати, корисно ће бити да се анализом појединих сцена приближимо могућем првобитном програму морачког сликарства XIII века. Тако је у своје време Н. Љ. Окуњев тврдио да нови живопис прати старе схеме, али са изузецима,<sup>9</sup> док је С. Петковић истицао да је стари распоред програма током обнове у великој мери изневерен.<sup>10</sup> Истовремено он је сматрао да живопис припрате већим делом понавља стари програм,<sup>11</sup> с изузетком западног зида припрате, који нема уобичајену иконографију XIII века.<sup>12</sup>

Иконографија припрата српских цркава XIII века заиста показује начелну сродност с основним идејама програма оствареног током обнове живописа у Морачи.<sup>13</sup> У првој зони морачке припрате ктиторски портрети на северном зиду укључени су у низ фигура светих монаха и пустиножитеља.<sup>14</sup> Програм виших зона показује такође знатне сличности са живописом у одговарајућим просторима краљевских манастира Немањића из друге половине XIII века, као што су Сопоћани или Ариље; композиције Васељенских сабора распростиру се у Морачи на јужном зиду припрате, а налазимо их и у Сопоћанима, али на источном зиду; Лоза Јесејева, која је у Сопоћанима на јужном зиду, у Морачи покрива северни зид припрате; најзад, сложена композиција Страшног суда, у Сопоћанима насликана

<sup>4</sup> Петковић, *Морача*, 42–43.

<sup>5</sup> С. Петковић, *Трагом једне сликарске групе из друге половине XVI столећа*, Зборник Филозофског факултета VIII-2 (1964) 541–544.

<sup>6</sup> Петковић, *Морача*, 46.

<sup>7</sup> „Посебно се осећа сликарска беспомоћност кад треба приказати сложенији положај учесника у некој композицији: поједини гости који седе око стола у сценама са западног зида припрате (Повратак блудног сина, Парабола о човеку који је без брачне одеће) готово да губе људска обличја“, Петковић, *Морача*, 46.

<sup>8</sup> „Мало је представа које се истичу неком занимљивијом иконографијом“, Петковић, *Морача*, 44.

<sup>9</sup> Н. Л. Окуњев, *Манастир Морача в Черногории*, *Byzantinoslavica* 8 (1939–1946) 135–136.

<sup>10</sup> Петковић, *Морача*, 45.

<sup>11</sup> Петковић, *Морача*, 46.

<sup>12</sup> Петковић, *Морача*, 45.

<sup>13</sup> О томе в. текст В. Милановић у овом зборнику.

<sup>14</sup> О портретима историјских личности у Морачи в. текст Д. Војводића у овом зборнику.



на северном зиду, у Морачи је смештена на источни зид припрате.<sup>15</sup> Програм западног зида припрате у Морачи, у иконографском погледу, веома је занимљив. На том месту у припрати Сопоћана насликана је Прича о прекрасном Јосифу.<sup>16</sup> Изнад стојећих фигура, у другој зони западног зида, живописане су Свадба у Кани и Парабола о царској свадби, док су у трећој зони композиције Христос истерује бесове из човека и Парабола о блудном сину; у четвртој зони представљене су сцене Христос истерује трговце из храма и Христос учи у храму, а у петој зони Христос исцељује човека од водене болести и Христос исцељује грбаву жену; у последњој и највишој, шестој зони приказан је Јона крај града Ниниве.

Појава илустрација Христових чуда и параболо у припрати једног хришћанског храма није необична. Поставља се, међутим, питање да ли је сликани програм тог дела цркве управо тако изгледао и средином XIII века, у време првобитног осликавања Мораче. Сликање параболо заснивало се на литургијским читањима од Духова до Великог поста и од Васкрса до Духова. Параболе су имале сотириолошки смисао у свеукупном програму храма, а у догматској равни Христовог спаситељског дела приказивале су поуке које је Христос у јеванђељу саопштавао.<sup>17</sup> Но, иако се поучна и симболичка вредност параболо уклапа у општи дидактички смисао живописаних целина у простору припрате, досадашњи покушаји тумачења непосредних узрока избора појединих сцена, као и њиховог односа према литургијским читањима из октоиха и пентикостара (у односу на црквени календар), ипак нису дали значајније резултате.<sup>18</sup> Вероватно су параболо непосредно указивале на царство небеско и Христову божанску природу. При том је највећем броју посматрача, односно слушалаца у храму, био схватљив само спољашњи облик приче, док су скривена значења могли разумети једино упућенији.<sup>19</sup>

Укључивање Христових параболо у првобитни програм морачке припрате могло би се објаснити обичајем постављања илустрација поучних прича из јеванђеља у помоћне просторе и припрате, карактеристичним за XII и XIII век.<sup>20</sup> У том смислу, мора се имати у виду чињеница да сачувани првобитни живопис Мораче има сличности с фрагментима старијег зидног сликарства из XIII века у Богородици Љевишкој у Призрену, који су најранији познати пример циклуса Христових чуда и параболо у монументалној уметности средњовековне Србије.<sup>21</sup>

<sup>15</sup> За Милешеву в. Б. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992, 34–43; за Сопоћане в. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 132–133; за Ариље в. Б. Живковић, *Ариље. Распоред фресака*, Београд 1971, 14–15.

<sup>16</sup> Уп. R. Ljubinković, *Sur le symbolisme de l'Histoire de Joseph du narthex de Sopoćani*, у: *L'art byzantin de XIII<sup>e</sup> siècle*, Београд 1967, 207–237.

<sup>17</sup> Основна литература о илустровању Христових параболо: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916, 35–40; G. Schiller, *Iconography of Christian Art I*, London 1971, 143–181; *Redaktion, Gleichnisse Jesu*, у: *LCI II*, col. 156–162.

<sup>18</sup> Уп. P. A. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, у: *The Kariye Djami IV*, Princeton 1975, 245–302; Th. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaiologan Program of 1303*, *DOP 32* (1978) 199–216.

<sup>19</sup> A. Kazhdan, E. M. Jeffreys, *Parable*, у: *Oxford Dictionary of Byzantium III*, 1582.

<sup>20</sup> Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 120.

<sup>21</sup> В. Ј. Ђурић, *Једна сликарска радионица у Србији XIII века*, *Старинар*, н. с., XII (1961) 63–76.

Обе илустрације Христових параболо на западном зиду приправе у Морачи заслужују пуну пажњу, нарочито због тога што су насликане једна изнад друге. Иако су рад невештих или недовољно вештих уметника, морачке се параболо одликују јединственим елементима. Њиховим поређењем са сачуваним и данас познатим и објављеним примерима илустрованих параболо у византијском монументалном и минијатурном сликарству могуће је извести сасвим јасне закључке.

Илустровање параболо о блудном сину у средњовековној уметности било је засновано на Јеванђељу по Луки 15, 11–32. Иако једна од најзанимљивијих Христових параболо, прича о блудном сину сасвим је ретко приказивана у средњовековном сликарству Истока, ако се суди по малом броју очуваних примера. Из времена пре доба Палеолога нема очуваних илустрација те Христове поучне приче у монументалном сликарству.<sup>22</sup> Занимљиво је, у том контексту, уочити да се њено приказивање у *Ерминији Дионисија из Фурне* описује на битно друкчији начин у односу на оно што се на сачуваним делима старе уметности може видети.<sup>23</sup> Преостали познати примери показују различита иконографска и композициона решења. Најстарије примере илустровања параболо о блудном сину налазимо на минијатурама у византијским рукописним јеванђељима Par. gr. 74 (fol. 143r) из друге половине XI века<sup>24</sup> и Laur. Plut. VI 23 (fol. 141v) из XII века;<sup>25</sup> на њима се до догматске поруке стигло једноставним ређањем епизода Христове необичне приче. Пример из румунске цркве Светог Николе у Куртеа де Арђеш с почетка XV века доноси новине: отац из параболо означен је као Христос, чиме је у илустрацији улога оца поистовећена с Христовом улогом у икономији спасења. То је сцену учинило знатно сложенијом од старијих, могло би се рећи уобичајених начина илустровања те Христове приче.<sup>26</sup> Есхатолошко значење параболо о блудном сину могло је понекад бити и посебно наглашено, као на примеру илустрације те параболо из 1418. године у манастиру Ресава.<sup>27</sup> У сцени поделе имања насликане су у Христовим рукама нарочито истакнуте теразије, које, као симбол, можда алудирају на мерење душа и Други долазак.<sup>28</sup> Порука Христове приче о блудном, распусном и лакомисленом сину који се показао јесте то да грешнике који су се искрено покајали ипак очекује улазак у царство небеско. Као уобичајени топос средњовековне химнографске реторике, мотив параболо о блудном сину среће се, на пример, око 1470. године код Димитрија Кантакузина, у његовој познатој Молитви Богородици; у искреној и усрдној молитви он пореди себе с блудним сином, очекујући предстојање и заступништво Мајке Божије.<sup>29</sup>

Илустрација Христове параболо о блудном сину у Морачи означена је натписом: **ПРИЧТА Ѡ ΒΛΟΥΔΝΕΜ(Ь) СИНΕ** (сл. 1). Насликана је, са сценом Христос

<sup>22</sup> K. Zimmermanns, *Sohn, verlorener*, у: *LCI IV*, col. 172–173.

<sup>23</sup> Α. Παπαδόπουλος-Κεραμύς, *Διονισίου του εκ Φουρνά. Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρούπολει 1909, 118–119, 121–122.

<sup>24</sup> H. Omont, *Evangelies avec peintures byzantines du XI<sup>e</sup> siècle. Reproduction du manuscrit gr. 74 de la Bibliothèque nationale*, Paris 1928, pl. 125.

<sup>25</sup> T. Velmans, *La Tétraévangile de la Laurentienne*, Paris 1971, fig. 241.

<sup>26</sup> V. Vatășianu, *Istoria artei feudale în Târile Romîne I*, București 1959, 359, fig. 320–321.

<sup>27</sup> Б. Тодић, *Манастир Ресава*, Београд 1995, 63, 91.

<sup>28</sup> Тодић, *Манастир Ресава*, сл. 66.

<sup>29</sup> „Више од блуднога ја блудовах сина, више од блуднице безакоњен се јавих, више од митара а и разбојника, више од Ананија и Сапфире, авај мени“, *Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика*, Београд 1993, 37.



Сл. 1. Парабола о блудном сину, Морача, 1577/1578

Fig. 1 Morača, Parable of the Prodigal Son, 1577/8

истерује бесове из човека, у трећој зони западног зида припрате. Парабола је, у простору који затвара широка сликана архитектонска кулиса с велумима, илустрована у три сцене: на левој страни отац у лику Христа дочекује и грли млађег сина; у средишњи део смештена је трпеза за којом седи Христос с још шест људи и два анђела – Христос десницом благосиља храну на трпези, а у левој руци држи затворени свитак; на десној страни, у трећем делу композиције, отац у лику Христа насликан је још једном, у тренутку обраћања старијем сину, чиме је указано на кључну потку параболе.<sup>30</sup> У приказаним ликовима око трпезе, у средишњем делу композиције, могуће је препознати физиономије Христових ученика, што је одлика и друге параболе у припрати Мораче.<sup>31</sup>

Необично иконографско решење морачке параболе, без ослонца у старијим, мада малобројним примерима, покреће многа питања. Да ли је реч о иновацији групе локалних мајстора XVI века, што би, у недостатку одговарајућих аналогија, био логичан закључак, или је ту ипак поновљено затечено решење првобитног програма XIII века? Да ли је очигледна иконографска сродност илустрације те параболе у Морачи с композиционом схемом Тајне вечере доказ за прву претпоставку? Или је овде ипак можда реч о оригиналној иконографској варијанти за илустровање Христове приче о блудном сину?<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Петковић, *Морача*, 44.

<sup>31</sup> О физиономијама апостола у ликовној уметности в. G. de Jerphanion, *La voix des monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne*, Paris–Bruxelles 1930, 189–200 (*Quels sont les douze apôtres dans l'iconographie chrétienne?*).

<sup>32</sup> О проблему иновирања у средњовековном стваралаштву в. радове у зборнику *Originality in Byzantine Literature, Art and Music. A Collection of Essays*, уредио A. Littlewood, Oxford 1995.

У хришћанском богослужењу параболо о блудном сину помиње се тридесет девете недеље по Духовима, односно друге припремне недеље пред Велики пост, када се цитат из Јеванђеља по Луки чита као 79. зачало, а она због тога и носи назив Недеља о блудном сину. Нема сумње да је сликање параболо морало бити у вези с обредима који су у хришћанском календару евоцирали ту Христову проповед, чији је смисао био истовремено и сотириолошки и есхатолошки.<sup>33</sup> Када Црква прославља ту проповед, верни се припремају за ускршњи пост и тада почињу да се на богослужењу певају тужне и поучне песме,<sup>34</sup> јер иза службе у Недељу о блудном следи субота месопусна, са службом посвећеном успомени на све умрле који су живели побожно.<sup>35</sup> Редослед служби у триоду могао је утицати на избор сликања те параболо, јер се, после суботе месопусне, у недељу месопусну прославља Христов други долазак и Страшни суд (у Морачи насликан на наспрамном, источном зиду), због чега се црква на богослужењу моли за све верне, живе и мртве, да им се Страшни судија смилује и постави их себи здесна, међу праведнике.<sup>36</sup>

Захваљујући истраживањима С. Петковића, одавно је познато да су занимљиве илустрације ове параболо биле насликане 1565. године на своду велике припрате у Пећкој патријаршији,<sup>37</sup> као и у храму Светог Николе у Великој Хочи око 1577. године.<sup>38</sup> На њима је необично то што је основна дводелна композициона структура параболо (блудни син који чува свиње у десном делу фреске и загрљај покајаног сина с оцем у лику Христа у левом делу) допуњена приказом хетимасије.<sup>39</sup> Да је таквих примера Параболо о блудном сину с хетимасијом у иконографији било још, доказује и недавно објављена хиландарска икона из осме или девете деценије XVI века с истоветном илустрацијом.<sup>40</sup>

За нашу анализу веома је значајно то што побројани поствизантијски примери Параболо о блудном сину с прикљученом представом хетимасије имају и средњовековни прототип, који досад није био довољно познат, нити добро публикован. Реч је о тешко оштећеној фресци која захвата целу ширину северног зида западног травеја у храму манастира Нове Павлице (око 1391).<sup>41</sup> На ужем, западном делу зида, лево од прозорског отвора, јасно се виде обриси великог

<sup>33</sup> Уп. беседу Псеудо-Хризостома о параболо о изгубљеној драхми и параболо о блудном сину, PG 61, cols. 781–784.

<sup>34</sup> Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 143–144.

<sup>35</sup> *Велики типик*, Београд 1984, 162–163; Мирковић, *Хеортологија*, 144–145.

<sup>36</sup> Мирковић, *Хеортологија*, 145.

<sup>37</sup> С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 96–97, 163, сл. 11.

<sup>38</sup> Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, 97, 178, сл. 57.

<sup>39</sup> О Хетимасији, између осталог, в. Th. von Boguay, *Zur Geschichte der Hetoimasie*, у: *Akten des XI. Internationaler Byzantinistenkongresses*, München 1960, 58–73; В. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966, 58–73;

<sup>40</sup> С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997, 38, сл. 113, 114.

<sup>41</sup> Фреска није објављена (наша идентификација и наше датовање новопавличког сликарства). Истине ради, мора се рећи да је сцена знатно раније тако идентификована у непубликованом магистарском раду Христине Лисичић о зидном сликарству Нове Павлице: Н. Lisičić, *Slikarstvo manastira Nove Pavlice*, Filozofski fakultet, Beograd 1974, 67–68 (с добрим фотографијама у албумима).



Сл. 2. Парабола о царској свадби, Морача, 1577/1578

Fig. 2 Morača, Parable of the Wedding Feast, 1577/8

сликаног престола с високим наслоном.<sup>42</sup> Пажљивије око такође ће уочити овалне јастуке пурпурне боје, како на седишту престола тако и пред престолом. Иза високог наслона престола приказан је већи број нимбова у широком луку који покрива целу позадину фреске. Ту је вероватно била насликана хетимасија, приурговљени престо, око које су збијени редови анђела с нимбовима, сасвим слично наведеним поствизантијским примерима. Хетимасија је уклопљена у композицију чији се већи део налази источно од прозорског отвора на северном зиду травеја. Ту се назире тешко оштећене фигуре, приказане, како се чини, у две одвојене сцене. Може се закључити да су у првом плану и ближе прозорском отвору две фигуре представљене у загрљају. Стога ту композицију у Новој Павлици треба идентификовати као илустрацију Христове параболе о блудном сину. У загрљеним фигурама препознају се отац у лику Христа, који стоји ближе прозору, и млађи син кога он дочекује и опрашта му грехе. На преосталим, тешко пострадалим површи-

<sup>42</sup> Б. Живковић, *Павлица. Цртежи фресака*, Београд 1993, 37, доноси непрецизан цртеж, на којем није приказан престо, већ сточић квадратне основе, а уместо подножног јастука пред престолом су нацртане још и две дугуљасте боце.

нама композиције највероватније је био приказан блудни син који чува свиње.<sup>43</sup> Павличка Парабола о блудном сину, према томе, најранији је засад познати пример илустрације те Христове приче с хетимасијом као саставним делом, што ће се понављати у поствизантијским примерима.

И друга морачка парабола привлачи пажњу. Насликана је испод Приче о блудном сину, у другој зони западног зида припрате, са сценом Свадба у Кани. Парабола о царској свадби, из Јеванђеља по Матеју 22, 1–14, такође није често приказивана у средњовековној уметности Истока.<sup>44</sup> У објављеним поствизантијским програмима среће се једино у манастиру Никољцу, али на западној фасади, у трећој зони, с илустрацијом параболе о милостивом Самарјанину, испод Деизиса, који је смештен у последњу, четврту зону.<sup>45</sup> Иако је иконографија Параболе о царској свадби у приличној мери била уједначена, њен опис у *Ерминији Дионисија из Фурне*<sup>46</sup> и сачувани примери из старе уметности ипак показују значајне разлике. Основни облик илустрације види се на минијатури у византијском рукопису *Par. gr. 54* из XIV века, где је цар већ добио изглед Христа, док недолично одевеног госта хватају анђели, уместо царских слугу, како стоји у Јеванђељу.<sup>47</sup> У цркви посвећеној св. Николи у манастиру Љуботену, у живопису из око 1344–1345, Парабола о царској свадби представљена је на јужном зиду храма, у средњој зони, изнад стојећих фигура.<sup>48</sup> Сцена је означена натписом: **и повеле исоус(ъ) вѣзати немѡщца одеѣнна брачѣна**. Око стола је приказано неколико фигура, док се уврх стола види цар у лику Христа, с испруженом десном руком, окружен анђелима. Услед оштећења фреске фигуре изабраних око стола једва се назире, али се ипак види како анђели у дну стола везују човека који је на царску свадбу дошао без одговарајуће одежде.<sup>49</sup> У манастиру Дечанима, на јужном зиду параклиса Светог Николе, парабола је такође насликана у две сцене. У првој сцени приказана је свадба, с гостима окупљеним око великог правоугаоног стола, у чијем је челу представљен цар као човек дуже смеђе браде. Он десницом показује на госта одевеног у неприкладну одежду, кога два анђела хватају и одводе ка јами у коју га бацају.<sup>50</sup> Сцене су означене натписима – прва: **ω немѡщцихъ брач(ъ)нѣек ѡдежде**, и друга: **повелѣ ц(а)рь въврещ(и) въ т(ъ)моу кромѣшѣноу**.<sup>51</sup> У манастиру Матеичу делимично је сачувана илустрација параболе о царској свадби. Насликана је изнад композиције Успења, у горњем делу западног зида храма. У првом плану приказана је свадбена

<sup>43</sup> М. Михаиловић, *Зидна декорација новопавличке цркве*, Рашка баштина 1 (1975) 72, претпоставио је да је реч о сцени Свадбе у Кани, док Б. Живковић, *Павлица. Цртежи фресака*, 37, није идентификовао оштећену сцену, а боце је приказао очито под утицајем претходне Михаиловићеве претпоставке.

<sup>44</sup> *Hochzeit, königliche*, у: *LCI II*, cols. 305–306.

<sup>45</sup> Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, 181.

<sup>46</sup> Παπαδόπουλος-Κεραμύς, *Διονισίου του εκ Φουρνά. Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, 118–119.

<sup>47</sup> Н. Omont, *Miniatures des plus anciennes manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale des VI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1929, 47, pl. XCII/4.

<sup>48</sup> И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 146.

<sup>49</sup> В. Р. Петковић, *Живопис цркве у Љуботену*, Гласник СНД 2 (1927) 118.

<sup>50</sup> М. Марковић, *Христова чуда и поуке*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 141–142.

<sup>51</sup> *Дечанске фреске. Распоред и натписи*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 33.

трпеза; с леве стране, у горњем делу је цар у лику Христа, који се обраћа једном од гостију што седе за столом; тај гост је очито полунаг; с десне стране спуштају се два анђела, хватају за косу неприлично одевеног, воде га иза стола и бацају у таму најцрњу.<sup>52</sup>

У храму манастира Раванице, у оквиру циклуса Христових чуда и параболо, такође је приказана релативно добро очувана илустрација Христове приче о царској свадби. Налази се у источном делу северне певнице, у другој зони.<sup>53</sup> Цар је у потпуности замењен ликом Христа који лебди у светлосној мандорли, окружен војском небеских сила, у крајњем десном углу. Фреска је означена делимично читљивим натписом: ...рх же како ..е ими брачние одеждѣ. Већим делом композиције доминира правоугаона трпеза са седам или осам фигура гостију; сасвим на левој страни, иза стола, један анђео хвата неприлично обученог госта који живо гестикулира; анђео и гост одевен у неприкладно рухо још једном су представљени на левој страни фреске, испред стола, како силазе у подземни пролаз.<sup>54</sup> Чини се да је слична илустрација параболо о царској свадби насликана и у цркви манастира Сисојевца; то је тешко оштећена фреска у другој зони, у источној половини јужне певнице.<sup>55</sup> Најпознатија илустрација те Христове параболо, свакако због фигура гостију обучених у савремене одежде, налази се у храму манастира Ресаве, у низу Христових чуда и параболо,<sup>56</sup> на западном делу северне певнице, у другој зони.<sup>57</sup> У простору испуњеном сликаним кулисама и велумима шест богато одевених гостију седи за столом; на другој страни стола представљен је цар у византијском сакоу, с лоросом и нимбом, а иза њега је, изгледа, један анђео; цар двојици анђела наређује да ухвате неприлично одевеног госта и они га одводе ка јами у којој букти пламен пакла. Како је фигура цара делимично избледела, није јасно да ли је и овде у лику небеског цара приказан Христос.<sup>58</sup>

Илустрација приче о званим и изабраним, како се иначе назива параболо о царској свадби, обично има наглашену есхатолошку димензију. На богослужењу црква се сећа те параболо током четрдесетнице, четрнаесте недеље по Духовима, читањем 89. зачала из Матејевог јеванђеља, као и на Велики понедељак, чиме се верни упућују на пут спасења.<sup>59</sup> Средњовековна византијска химнографија најречитије показује велики значај Христових поучних прича у тумачењу икономије спасења и припремама верних у периоду поста (нпр. *Велики канон* Андреје Критског), како је већ истицано у литератури.<sup>60</sup>

Христова параболо о царској свадби у Морачи, означена натписом **причѣ неимѣ(и) ѡдеѣнниѣ брачнѣ**, веома је занимљива у поређењу с описаним старијим

<sup>52</sup> Н. Љ. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности. Црква Богородице – Матееч*, Гласник СНД 7–8 (1930) 95–96, сл. 12–13, сх. 3, 114.

<sup>53</sup> В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, у: *Манастир Раваница*, Београд 1981, 67–68.

<sup>54</sup> Б. Живковић, *Раваница. Распоред живописа*, у: *Манастир Раваница*, 29.

<sup>55</sup> Н. Антић-Комненовић, *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, Београд 1980, 46.

<sup>56</sup> Тодић, *Манастир Ресавѣ*, 91–94.

<sup>57</sup> Б. Живковић, *Манасија. Цртежи фресака*, Београд 1983, VI.

<sup>58</sup> Уп. Тодић, *Манастир Ресавѣ*, 92.

<sup>59</sup> *Свештено евангелие*, Москва 1865, 29.

<sup>60</sup> Тодић, *Манастир Ресавѣ*, 94.

примерима (сл. 2).<sup>61</sup> Испред сликаних кулиса, које чине три вертикална архитектонска елемента повезана велумом, приказана је велика свадбена трпеза с послуженом храном. За столом је окупљено тринаест фигура. У челу седи Христос, у пози судије, слично као и у Параболи о блудном сину. С његове леве стране, у луку који прати облик свадбеног стола, седи девет мушкараца који се, по својим карактеристичним физиономијама, могу идентификовати као апостоли. Први до Христа је млади Јован Јеванђелиста, до њега је Лука, приказан с кратком смеђом брадом и тонзуром; до Луке је највероватније јеванђелист Матеј, с дужом седом брадом, а до њега Андреја Првозвани, с брадом и типичном разбарушеном седом косом; даље се ређају јеванђелиста Марко, с гргуравом смеђом косом и краћом брадом, Симон, проћелав и с краћом седом брадом, потом највероватније Јаков, са средње дугом смеђом брадом, и на крају млади Тома (или Филип) и свети Петар, постављен насупрот Христу, на други крај стола. Са Христове десне стране су Павле (или Вартоломеј) и млади Филип (или Тома), поред којих седи још једна фигура без браде, одевена у одежду сличну пастирској. Христос десницом заповеда да неприлично одевеног склоне, а један анђео хвата га за косу; у доњем десном углу композиције насликана су два анђела како га бацају у најцрњу таму. Идентитет тринаесте фигуре за столом сам се по себи намеће: то може бити само Јуда Искариот, опадач и издајник, који је у илустрацији параболе о царској свадби поистовећен с онима који су међу званима, али не и изабранима.

Као и на морачкој Параболи о блудном сину, и овде је апостол Петар наглашен сликаном кулисом која има разуђен облик и лучни пролаз. Есхатолошка симболика обе параболе наводи на закључак да је наглашавање фигуре светог Петра као чувара рајских капија ту имало смисла, те да сликане кулисе треба разумети као „архитектонску скраћеницу“ за Небески Јерусалим.

Постојање различитих иконографских варијаната у илустровању параболоа, њихова недовољна проученост и чињеница да је сачувано ипак премало компаративног материјала елементи су који пружају мало простора за сасвим одређен закључак: ипак, и у топографском и у иконографском погледу, параболе су у Морачи постављене на сасвим одговарајуће место; њихова иконографска решења могу бити заснована на старијим моделима, као што је случај с варијантама Параболе о блудном сину. Поствизантијске илустрације те параболе у Пећи и Великој Хочи и на поменутој икони из Хиландара нису плод иконографских иновација XVI и XVII века, како се може помислити. Оне се ослањају на средњовековне узор, што смо показали недавно идентификованом параболом у Новој Павлици.<sup>62</sup> Најзад, посредан доказ за то да су обновитељи Мораче у XVI веку могли да познају делове старог живописа можда се може наслутити у стилизацији натписа о обнови, у којем се помиње првобитно зидно сликарство.<sup>63</sup>

На зидовима јужног брода призренске катедрале поуздано је био илустрован циклус Христових чуда и параболоа, од којег су данас сачувана само два већа фрагмента.<sup>64</sup> Сликари који су тридесетих година XIII века радили у Богородици Љевишкој нешто касније су можда дошли у Морачу. Због великог оштећења живописа у Љевишкој не располажемо довољним ликовним аналогијама за изво-

<sup>61</sup> Петковић, *Морача*, 44.

<sup>62</sup> В. н. 44–50.

<sup>63</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* 1, Београд 1902, бр. 710.

<sup>64</sup> Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1988, 54, 130, т. XLIX, L.



ђење утемељених закључака, али су остаци фресака у Призрену ипак наговештај да су морачке параболе са својом необичном иконографијом могле у Љевишкој имати претходнике, као што је старији пример за иконографију поствизантијских илустрација параболе о блудном сину из Пећи, Велике Хоче и Хиландара пронађен у Павлици. Коначан одговор на питање да ли су сликари у XVI веку у Морачи поновили старију иконографију Христових парабола из XIII века свакако ће понудити нека нова истраживања.

Branislav CVETKOVIĆ

## ON CHRIST'S PARABLES IN THE MONASTERY OF MORAČA

### S u m m a r y

The narthex of the Monastery of Morača was frescoed between 1 September 1377 and 31 August 1578. On its west wall, above the standing figures, the second register contains the Wedding at Cana and the Parable of the Wedding Feast; the third register shows Christ Driving Demons out of a Man and the Parable of the Prodigal Son; the fourth depicts Christ Driving Merchants from the Temple and Christ Teaching in the Temple; the fifth contains Christ Healing the Man with Dropsy and Christ Healing a Bent Woman; and the last register shows Jonah by the City of Nineveh. The objective of this contribution is to examine the iconographic patterns of Christ's parables from the west wall and to trace their origin.

Illustration of Christ's parables was based on liturgical readings from the *Triodion* and *Pentecostarion*. The purpose of their use in monumental art was to lay emphasis on the Kingdom of God and the divine nature of Christ. The parables of the prodigal son (Luke 15:11–32) and the wedding feast (Matt 22:1–14) were seldom illustrated in medieval painting. Their iconography at Morača is worthy of note because the protagonists are recognizable as Christ's disciples (apostles) in both cases. Certain details, such as an emphasis on the figure of St Peter in both paintings and the inclusion of Judas Iscariot, reveal an insistence on soteriological and eschatological aspects. The question has been posed as to whether the unusual iconography of the Morača parables should be regarded as resulting from the novel concepts of the sixteenth-century painters or it repeats the original thirteenth-century models. The fact that illustration of the parables was subject to iconographic variation, the inadequate state of investigation as well as a small number of comparative examples, all this hinders from drawing definitive conclusions. And yet, in terms of topography and iconography, the Morača parables occupy an appropriate place; their iconographic patterns may have been based on earlier models, as is the case of the version of the parable of the prodigal son (its post-Byzantine illustrations at Peć and Velika Hoča as well as on an icon from Hilandar rely on medieval models rather than being the result of innovations introduced in the sixteenth- and seventeenth centuries, as demonstrated by a recently identified parable at Nova Pavlica). The fact that the Virgin of Ljeviša, possibly frescoed by the same painters that subsequently decorated Morača, preserves remains of the cycle of Christ's miracles and parables, as well as some iconographic analogies with the painting of major Serbian monasteries of the thirteenth century, give grounds to assume that the Morača parables were based on earlier models.

## ДАРОВИ СВЕТОГ ДУХА У ПРОСКОМИДИЈИ БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ У МОРАЧИ

Основна идеја рада јесте објашњење појаве персонификација Дарова Светог Духа у оквиру теме Трпезе Премудрости. Међу релативно малим бројем сачуваних примера те представе у уметности православног света, илустрација из проскомидије Мораче издваја се по много чему. Најважнија су свакако пророчка казивања која су укључена у сцену и тумаче је богословски веома учено. Други део саопштења посвећен је схватању Дарова Светог Духа код Срба у средњем веку и за време турске власти.

Спознаје о свакој цркви на просторима српских земаља средњег века, показало се то у много наврата, бивале су преиспитиване и потом су доношени нови предлози за решавање проблема различите природе. Полазећи од те чињенице, коју су очевидно имали у виду и организатори скупа о 750. годишњици манастира Мораче, желели бисмо да укажемо на једну иконографску тему која заслужује нешто шире објашњење од онога које је о њој дато у нашој и светској науци. Реч је, наиме, о представи Трпезе Премудрости с персонификацијама Дарова Светог Духа у проскомидији Мораче, представи која је ретка, сложена и која нас, по ко зна који пут, уверава у то да је црквено сликарство под турском окупацијом често било богословски учено. То је, без сумње, наслеђе с краја XIII и из XIV столећа, али зато неминовно следи закључак да уметност православног света није престала да постоји после пада Цариграда 1453. године. Уз то ћемо се сетити речи Светозара Радојчића: „Илустрације литургијских текстова највише су удаљавале уметнике од земаљске стварности. У том тумачењу идеја сликама било је више учености него праве уметности.“<sup>1</sup>

Шта је циљ овог саопштења? Пошто смо увидом у историографију установили да код истраживача који су се бавили Трpezом Премудрости нема објашњења персонификација Дарова Светог Духа, то јест да се сви позивају на Књигу пророка Исаије, 12, 2, где се наводе Дарови Светог Духа, сматрамо да је потребно размотрити то питање и дати бар неке одговоре. Морачки пример, чини нам се, нуди решење.

Расправу нећемо започети разматрањем досадашњих истраживања, јер је ту тему обрадио Сретен Петковић у монографији о манастиру Морачи, сходно едицији у којој је књига објављена, и при том је дао исцрпну литературу.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> С. Радојчић, *Сликарство и књижевност у нашој уметности средњег века*, Уметнички преглед I/12 (1938) 359.

<sup>2</sup> С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 71–75.

Држећи се чињенице да се персонификације Дарова Светог Духа налазе у оквиру представа Трпезе Премудрости, навешћемо све нама познате примере Трпезе Премудрости, с неопходним подацима и у хронолошком низу.

1. Богородица Перивлепта у Охриду, 1294/1295; јужни зид припрате, у оквиру Богородичиних префигурација; ктитор византијски велики хетеријарх Прогон Згур; Премудрост с крилима, ореол с крстом и уз њега тросветли ореол;<sup>3</sup>

2. Грачаница, 1318–1321; источни зид централног дела олтара, северна страна; ктитор краљ Милутин, саветник тадашњи епископ липљански Игњатије; евхаристијска симболика, пандан циклусу Гостољубља Аврамовог; Премудрост с крилима;<sup>4</sup>

3. Хиландар, 1321 (поновљено 1804, али је, због појаве троглаве Премудрости, каква је и она у Богородици Перивлепти, у сцени Сан Навуходоносоров, могуће да је тако изгледала и првобитно); источни зид припрате; ктитор краљ Милутин, уз савете хиландарских монаха; Премудрост с крилима и округлим и тросветлим ореолом;<sup>5</sup>

4. Рила, око 1340; слепа калота куполе параклиса у манастирском пиргу; ктитор кесар Хреља; Премудрост с ореолом, уз који је и тросветли, персонификације Дарова Светог Духа;<sup>6</sup>

5. Дечани, око 1343; крстасти свод крајњег западног травеја параклиса Светог Николе, у оквиру циклуса Премудрост сазда себи храм, који чине четири сцене; ктитор краљ Душан, уз саветника игумана Арсенија; Премудрост с крилима и ореолом, уз који је и тросветли;<sup>7</sup>

6. Марков манастир, 1376/1377; слепа калота западног дела наоса; ктитор краљ Марко; Премудрост с ореолом и два *clavusa*-а; Дарови Светог Духа као анђели који држе мандорлу;<sup>8</sup>

7. Морача, после 1617; проскомидија; ктитори непознати или јеромонаси Лука и Ђерасим с игуманом Макаријем; Премудрост с округлим и тросветлим ореолом, персонификације Дарова Светог Духа;<sup>9</sup>

<sup>3</sup> В. Р. Петковић, *Фреске са представом Премудрости*, у: *Зборник у част Богдана Поповића*, Београд 1929, 318; J. Meyendorff, *L'icongraphie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine*, Cahiers archéologiques 10 (1959) 270; G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie III*, Paris 1962, Pl. 13, 2.

<sup>4</sup> Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 144–145, табла у боји IV.

<sup>5</sup> V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans la narthex de Hilandar*, Хиландарски зборник 7 (1989) 113–114, fig. 2.

<sup>6</sup> Л. Прашков, *Хрељовата кула*, София 1973, 25–36, сл. на стр. 23–24, 27. Уп. и наше тумачење Трпезе Премудрости у Рили: И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 100–101.

<sup>7</sup> В. Р. Петковић, *нав. дело*, 319; исти, *Манастир Дечани II*, Београд 1941, 50, 67–68, Pl. CCLXVI; В. Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 213–215.

<sup>8</sup> С. Радојчић, *Фреске Марковог манастира и Живот св. Василија Новог*, Зборник радова Византолошког института 4 (1956) 222; Л. Мирковић, *Да ли се фреске Марковог манастира могу тумачити житијем св. Василија Новог*, Старинар, н. с., 12 (1961) 87–88; G. Millet – T. Velmans, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie IV*, Paris 1969, Pl. 103–104. За датовање живописа у Марковом манастиру уп. Ц. Грозданов – Г. Суботић, *Црква Светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 12 (1981) 73–74, сл. 17.

<sup>9</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 71–75, сл. 24–26, црт. 256–258. С. Петковић сматра, чини нам се с разлогом, да је ово дело сликара попа Страхиње из Будимља. Такође, он је става да су јеромонаси Лука и Ђерасим, поменути у натпису испод прозора проскомидије, можда платили живописање тог дела морачког храма. Уп. даље.

8. Свети Никола (Никоље) у Овчарско-кабларској клисури, 1697; полукалото северне конхе, пандан Христу Анђелу великог савета у јужној конхи; ктитори игуман Јоаникије и други хришћани; Премудрост с ореолом од којег се простиру тросветли зраци, персонификације Дарова Светог Духа.<sup>10</sup>

Као што се може видети из списка представа Трпезе Премудрости, персонификације Дарова Светог Духа насликане су у Рили (око 1340), Марковом манастиру (1376/1377), Морачи (после 1617) и Никољу (1697). Седам Дарова Светог Духа у Богородици Перивлепти, Грачаници, Хиландару и Дечанима приказују се у виду сликане архитектуре, као седам стубова Соломоновог храма Премудрости.<sup>11</sup> То је непосредна илустрација Прича Соломонових 9, 3–5, као и тумачења светог Јована Златоустог,<sup>12</sup> који говори о томе да Соломонов храм почива на седам стубова, а они су наведени по пророштву Исаијином (12, 2) и „представљају“ седам Дарова Светог Духа. Овом приликом није нам намера да се бавимо изгледом представа Премудрости, али бисмо желели да укажемо на то да се Премудрост обично приказује као персонификација античке Мудрости, каква је, на пример, она у псалтирима средњовизантијског периода.<sup>13</sup> Два примера се ипак издвајају. То су Богородица Перивлепта, где Премудрост има ореол с крстом,<sup>14</sup> и Марков манастир, у којем је Премудрост с два *clavus*-а, а у натпису је посебно обележена – ἡ ἐνυλόστατος τοῦ Θεοῦ λόγου Σοφία.<sup>15</sup> Реч је о тумачењу учених наручилаца који су желели да Премудрост буде приказана онако како је то записао свети Јован Златоусти говорећи о храму Премудрости на седам стубова – Σοφία ὧν ὁ Υἱός τοῦ Θεοῦ.<sup>16</sup> Дакле, богослови у средњем веку, као и сликари, знали су да је Премудрост исто што и Божија реч и Бог Син. То је опште место и њему се не бисмо враћали да не постоји проблем када је реч о томе како су се, у ствари, називали „Дарови Светог Духа“, то јест да ли се они под тим именом могу пронаћи у канонским списима. Прегледајући више различитих богословских речника<sup>17</sup> и упоређујући их с изворним канонским списима (грчким и српскословенским), приметили смо да се *дарови* и *духовни* помињу одвојено. Само у Откривењу светог Јована Богослова (4, 5) стоји: „И седам свијетњака огњених гораху пред пријестолом, а то су седам духова Божијих.“ Посебан пример је поменута Прва посланица Коринћанима светог апостола Павла, 12, 1 и 4.<sup>18</sup> Први стих гласи: „А о духовним даровима, браћо, нећу да не зна-

<sup>10</sup> В. Р. Петковић, *Српски споменици XVI–XVIII века*, Старица, н. р., 6 (1914) 183–184; *Делатност Завода за заштиту споменика културе у Краљеву од 1976. до 1980. године*, у: *Рашка баштина* II, Краљево 1980, сл. на стр. 364. Д. Ранковић-Вучићевић, *Манастир Никоље у Овчарско-кабларској клисури*, Градац 2 (1964) 55, држи се само Радојчићевог објашњења о фрескама Марковог манастира.

<sup>11</sup> Уп. наше н. 3, 4, 5, 7.

<sup>12</sup> Р. G., LXIV, col. 679. Ово тумачење први је запазио В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, 68, али га потоњи истраживачи нису користили, пре свих Ц. Мајендорф (дело наведено у н. 3, на разним местима), који доноси различите изворе из богословске литературе.

<sup>13</sup> E. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984, fig. 154, 251, 295.

<sup>14</sup> Millet–Frolow, *нав. дело*, Pl. 13, 2.

<sup>15</sup> Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 220.

<sup>16</sup> Уп. нашу н. 12. За литературу о Премудрости уп. Ђорђевић, *нав. дело*, 256, н. 231.

<sup>17</sup> На пример, Г. Дьяченко, *Полный церковно-славянский словарь*, Москва 1900, на разним местима; В. Михайловски, *Библијско-богословски речник*, Ниш 1934, 60.

<sup>18</sup> При навођењу цитата из Старог завета држимо се превода Ђуре Даничића, а за Нови завет издања Синода Српске православне цркве. За српскословенске текстове опре-

те“, а четврти: „... различити су дарови, али је Дух исти.“ Да бисмо указали на разлике између старих српскословенских и данашњих текстова, читамо два српска апостола. У Матичином апостоу из XIII века први стих гласи: **о д(оу)ховьныхъ братк. не велю вамъ не вѣдѣти,**<sup>19</sup> док у Шишатовачком апостоу из 1324. на истом месту стоји: **ω д(оу)хов'ньи(х) же братик моѧ не велю вам не вѣдѣти.**<sup>20</sup> Четврти стих у Матичином апостоу је: **раздѣлення. же даровъ соутъ. а тѣже д(оу)хъ,**<sup>21</sup> а у Шишатовачком апостоу: **раздѣлєнїя же даромъ соутъ. а тѣже д(оу)хъ.**<sup>22</sup> Ни у овим наводима, као, на пример, ни у Мерковом издању<sup>23</sup> или издању Библије руског Синода, а нама је било доступно издање из 1900,<sup>24</sup> не постоји појам дарова. По тумачењу епископа Теофана Затворника,<sup>25</sup> који се иначе држи светих отаца, „под духовним овде треба разумети не људе, већ дарове духовне, χαρισμάτων“, пошто се у четвртном стиху они називају χαρισμάτων. Епископ Теофан такође упозорава на речи светог Јована Златоустог: „Духовним апостоли су називали знамење, због тога што су они дејство једног Духа...“ Грчка реч τό χάρισμα значи *дар, милост*, али и *знамен*, а то морамо имати у виду када говоримо о Даровима Светог Духа. Не смемо заборавити врло важан тзв. тростројни модел језика (облик језика, језички садржај, ствар),<sup>26</sup> без којег се читава проблематика не може разумети. Коначно, чини нам се да је богословско објашњење о Даровима Духа Светога које је дао епископ Сава Вуковић<sup>27</sup> у недавно објављеној *Енциклопедији православља* управо оно на којем се заснива и наше тумачење слика тих персонификација, посебно оних у Морачи.

Опис иконографског програма морачке проскомидије донео је С. Петковић.<sup>28</sup> Он је навео Дарове Светог Духа: Дух Господњи, Дух мудрости, Дух разума, Дух савета, Дух силе, Дух знања, Дух страха Господњег. При томе је запазио да Дух савета држи светиљку, али је у штампи, изгледа, дошло до грешке, па је испало да Дух снаге има „штап“ уместо штит. С. Петковић је такође забележио да средишњи део Трпезе Премудрости окружују четири попрсја пророка – Исаије, Јоила, Језекиља и Захарије Млађег; на свицима пророка су текстови, од којих је

делили смо се за рашчитавање: ( ) – полукружна заграда је за рашчитавање под титлом; [ ] – угласта заграда је за рашчитавање скраћених места која нису стављена под титлу; < > – стреласта заграда је за реконструкцију нама неразумљивих места, осим када цитирамо издање Шишатовачког апостола Димитрија Е. Стефановића, уп. нашу н. 20.

<sup>19</sup> *Матичин апостол (XIII век)*, приредили Р. Ковачевић, Д. Е. Стефановић, Београд 1979, 198.

<sup>20</sup> *Apostolus Šišatovacensis. Anne 1324*, приредио D. E. Stefanović, Wien 1989, 43.

<sup>21</sup> *Матичин апостол*, 199.

<sup>22</sup> *Apostolus Šišatovacensis*, 43.

<sup>23</sup> *Novum Testamentum. Graece et latine*, приредио A. Merk S. J., Romae 1964.

<sup>24</sup> Библија, Санкт Петербургъ 1900.

<sup>25</sup> *Творения иже во святых отца нашего Феофана Затворника. Толкования посланий апостола Павла. Первое послание к Коринфянам*, Москва 1893 (репринт), 436–437, 441–443. О Теофану (Георгију Васиљевичу Говарову), епископу владимирском, касније испоснику Вишинске пустиње, из друге половине XIX века, уп. *Полный православный богословский энциклопедический словарь II*, Москва 1992 (репринт), col. 2417.

<sup>26</sup> С. Хафнер, *Топика средњовековне српске историографије као елемент културне и политичке оријентације*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 40, 3–4 (1974) 167–178.

<sup>27</sup> С. Вуковић, *Дарови Свети*, у: *Енциклопедија православља I*, Београд 2002, 520.

<sup>28</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 71–75, помиње текстове на свицима пророка око Премудрости с Даровима Светог Духа, али их не доноси.



Сл. 1. Морача, проскомидија, Премудрост с Даровима Светог Духа и пророцима, после 1617

Fig. 1 Morača, prothesis: Holy Wisdom with the Gifts of the Holy Spirit and Prophets, after 1617

Петковић успео да идентификује Исаијино (9, 1–2), Јоилово (2, 12–13) и Језекиљево (2, 9–10) пророштво. Садржај свитка пророка Захарије Млађег није поменуо, и то с разлогом, пошто ни ми нисмо успели да нађемо одговарајући литерарни извор. Реч је, видећемо, о збиру општих места, замисли учених наручилаца. За разматрање и тумачење Дарова Светог Духа потребно је дати све натписе. Дух мудрости обележен је као *д(оу)хъ прѣмѣдростѣ[и]*, Дух разума као *д(оу)хъ разоумѣ*, Дух савета као *д(оу)хъ с(вѣ)тал*, Дух знања као *д(оу)хъ сведеніа*, Дух снаге као *д(оу)хъ крепости*, Дух страха Господњег као *д(оу)хъ страха вожиа*, а Дух Господњи као *д(оу)хъ вожиа*. У Рили нису сачувани натписи, али их зато има у Никољу: *доухъ премѣдрости, доухъ вожиа, доухъ света, доухъ крепости, доухъ сведеніа, доухъ страха вожиа, доухъ разоумѣ*.<sup>29</sup> Ако упоредимо Морачу и Никоље, одмах ћемо приметити да сликар Мораче другачије схвата Дух савета, пре свега зато што му у руку ставља светиљку, па се под натписом *д(оу)хъ с(вѣ)тал* готово сигурно подразумева Дух савета. Додајмо да се на Исаијином свитку у Морачи Дух савета помиње два пута – и као Дух светли и као Дух савета. То, у крајњој линији, сасвим одговара појму Дух савета (ἡ βουλή), што значи да су савет, наум, мисао *светли* и јасни. То нас враћа на поменуто место из Откривења, на којем се о Даровима Светог Духа говори као о „седам свећњака“. За нас су од посебне важности текстови на свицима четворице пророка који окружују средишњи део представе Трпезе Премудрости. Код пророка Исаије читамо: *изъидѣт(ь) жьзълъ вт(ь) корен(е) исевв[а] и цвет(ь) вт[ь] него изъидѣт[ь] и почиет(ь) на нкм(ь) ·д(оу)х(ь) в(о)жи ·д(оу)х(ь) · премѣ(р)ости ·д(оу)х(ь) · разоум(а) ·д(оу)х(ь) · сьвет(а) ·д(оу)х(ь) · крепос(ти) д(оу)х(ь) с(вѣ)тал ·д(оу)х(ь) · страха испльнит[и]*,<sup>30</sup> код Јоила: *тако гл(агол)кт(ь) г(оспод)ъ вьратите се ка мне в(ь)семъ ср(ь)дцем(ь) вашим(ь) постом(ь) и плачм(ь) и ѡмилкн(и)ем(ь) и растръгнкт(е) ср(ь)дца ваша а не ризы ваш(и);* код Језекиља пише: *и видѣх(ь) и се рѣка прострѣта ка мне и вѣ неи свит(ь)къ книжни и разви пред(ь) м(ь)нои и вѣ тои писанна вѣхъ предна и задна;* а код Захарије Млађег: *тако г(лаго)л(ктъ) г(оспо)д(ь) да вьбит се вьсак(а) плат(ь) вт[ь] лица г(о)с(под)на им'же вьста вт[ь] вьлакъ с(вѣ)тх(ь) ег(о) и оуказ[а] ми г(оспод)ъ ис(оу)са (... )т(. )ла велика. У пољу испод, где су стојеће фигуре пророка, налази се пророк Давид са свитком на којем је исписано: *пристоупите ка нкмѣ и просветит(ь) се и лица ваш(а) не постидѣт[ь] се*.<sup>31</sup> То је, дакле, основна грађа без које се не могу ни разумети ни тумачити Дарови Светог Духа у Морачи, Рили, Марковом манастиру и Никољу.*

За представу Дарова Светог Духа знало се још давне 1946, када је монографију о Морачи публиковао Николај Љвович Окуњев. Он је доста неодређено саопштио да се око „младог Христа“ налази седам анђела, само с драперијом око бедара.<sup>32</sup> То су, по њему, „оликоворења седам врлина“. Тек пошто је Љубен Прашков открио живопис у кули Риле, постало је јасно да је реч о Даровима Светог Духа. Иако су без сачуваних натписа, тај истраживач их помиње као „седам крилатих нагих фигура, препојасаних плаштем око бедара – оликоворење Дарова Светог

<sup>29</sup> Део натписа уз Дарове Светог Духа публиковао је и В. Р. Петковић, *Српски споменици*, 183. Овде наведена читања исписана су по оригиналу.

<sup>30</sup> Исписивач Исаијиног натписа бележи Дарове Светог Духа с две тачке ( ·д· ), тилом испод које је слово х и тиме жели да изрази бројну вредност.

<sup>31</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 134.

<sup>32</sup> N. L. Okunev, *Монастырь Морача в Черногории*, *Byzantinoslavica* 8 (1939–1946) 131.





Сл. 2. Морача, проскомидија, Трпеза Премудрости, после 1617

Fig. 2 Morača, prothesis: Table of the Holy Wisdom, after 1617

Духа (хришћанских врлина)<sup>33</sup>. С. Петковић о њима говори као о „седам фигура полунагих анђела“.<sup>34</sup> Онима који су писали о персонификацијама Дарова Светог Духа у западној и источној иконографији остало је нејасно како су те представе настале, пошто се на Западу оне сликају другачије него на Истоку.<sup>35</sup> Нас, разуме се, занимају источни примери. У трагању за формалним предлошцима нашли смо да се у помпејанском сликарству, дакле у касној антици, Ерос и Психа сликају с крилима. Они, с другим еросима који су за трпезом, мушким и женским, у ствари припремају кудељу за колевку.<sup>36</sup> Далеко смо од тврдње да су то узорци којих су се држали сликари Риле и потом, по традицији, сликари Мораче и Никоља, али би

<sup>33</sup> Прашков, *нав. дело*, 23.

<sup>34</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 72.

<sup>35</sup> Уп. St. Seeliger, *Gaben des Geistes*, у: *Lexikon der christlichen Ikonographie* II, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1970, col. 71–73. Од литературе која је овде наведена свакако је најкориснији рад М. D’Alverny, *La Sagesse et ses sept filles*, у: *Mélanges dédiés à la mémoire de Felix Grat* I, Paris 1946, 247–278, где су коментарисани западни извори о Премудрости и седам Дарова Светог Духа.

<sup>36</sup> S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines*, Paris 1922, 92, 1–3.

питање односа античких узора и иконографије средњовековних српских фресака могло да буде предмет нове расправе. О томе да су живописци Риле, Мораче и Никоља заиста видели персонификације Дарова Светог Духа као анђеле говори податак да су им у коси траке, као што и пример из Марковог манастира сведочи о томе да је стварно реч о анђелима, овога пута потпуно одевеним.<sup>37</sup>

Наша идеја да се објасне и растумаче персонификације Дарова Светог Духа не заснива се на формалном предлошку, већ на ономе што саопштавају пророци уз средишњи део Трпезе Премудрости. Ту је кључ решења. Суштина појаве тих персонификација, као што смо на почетку истакли, неминовно нас води до пророка и њихових казивања. Од четворице пророка у Морачи, тројица – Исаија, Језекиљ и Јоил – пружају могућност за тумачење Дарова Светог Духа и давање одговора на питање зашто је та сцена смештена у проскомидију, за разлику од осталих примера: Риле (калота главне куполе параклиса), Марковог манастира (калота западног дела храма) и Никоља (полукалота северне конхе наоса). То не бисмо ни помињали да се Трпеза Премудрости с Даровима Светог Духа или без њих у програму црквава православног света не поставља на различита места, па су, самим тим, и њена значења различита.

Већ се на основу Исаијиног текста на свитку, уз натписе који прате персонификације Дарова Светог Духа у Морачи, може схватити намера учених наручилаца. Тога су се држали и досадашњи истраживачи. Нама се, међутим, чини да то пророчтво заслужује шире објашњење, нарочито због тога што је Бура Даничић у преводу Старог завета изоставио трећи стих, то јест ставио га је на крај другог: „<sup>1</sup>Али ће изаћи шибљика из стабла Јесејева, и изданак из коријена његова изникнуће. <sup>2</sup>И на њему ће почивати дух Господњи, дух мудрости и разума, дух савјета и силе, дух знања и страха Господњег.“ Прегледањем изворних текстова, Септуагинте, старих грчких и српских паримејника, као и коментара светог Јована Златоустог, наш закључак ће се лако потврдити. У Септуагинти стоји: „Καὶ ἐξελεύθεται ῥάβδος ἐκ τῆς ρίζης Ἰεσσαὶ καὶ ἄνθος ἐκ τῆς ρίζης ἀναβήσται. καὶ ἀναπαύσεται ἐπ’ αὐτὸν πνεῦμα τοῦ Θεοῦ, πνεῦμα σοφίας καὶ συνέσεως, πνεῦμα βουλήs καὶ ἰσχύος, πνεῦμα γνώσεως καὶ εὐσεβείας. ἐμπλήσει αὐτὸν πνεῦμα φόβου Θεοῦ“<sup>38</sup> што понавља и Профитологион, с обавезним почетком „Тако је говорио Господ“<sup>39</sup> Када говори о храму Премудрости, свети Јован Златоусти овако набраја Дарове Светог Духа: πνεῦμα Θεοῦ, πνεῦμα σοφίας καὶ συνέσεως, πνεῦμα βουλήs καὶ ἰσχύος, πνεῦμα γνώσεως καὶ εὐσεβείας, πνεῦμα φόβου Θεοῦ, и за њих тачно каже στόλους ἑπτὰ,<sup>40</sup> пошто храм Премудрости почива на седам стубова. Нама су, свакако, најважнији текстови у средњовековним српским паримејницима. Тако, на пример, у Дечанском паримејнику из средине XIII века читамо следеће: тако г(лаго)леть г(оспод)ъ изидеть жьз’ль ис корене иксѣква и цвѣть ѡ[тъ] корене изидеть. и почикъть на немъ д(оу)хъ божеи и д(оу)хъ прѣмоудрос[ти] и разоума. д(оу)хъ свѣта и крѣпости. д(оу)хъ свѣдѣнниа и бл(а)говѣрьствиа. д(оу)хъ страха б(о)жиа испаньнити.<sup>41</sup> Дакле, на основу упоређивања онога што нам пружају из-

<sup>37</sup> Уп. нашу н. 8.

<sup>38</sup> *Septuaginta* II, приредио А. Rahlfs, Stuttgart 1935, 581.

<sup>39</sup> *Prophetologium* I, приредили С. Hoeg – G. Zuntz, Copenhagen 1939, 41.

<sup>40</sup> Уп. нашу н. 12.

<sup>41</sup> Дечани 141, л. 41б. За Дечански паримејник бр. 141 уп. Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд 1982, 80.



Сл. 3. Помпеја, Прича о Амору и Психи, I век н. е.

Fig. 3 Pompeii: Story of Amor and Psyche, 1st century A.D.

ворни текстови закључује се да је Дарова Светог Духа било осам, а у Морачи их је, на Исаијином свитку, записано седам, колико их је и насликано уз Премудрост у Рили, Марковом манастиру, Морачи и Никољу. Тим проблемом нећемо се бавити, мада је сасвим јасно да је веза с храмом Премудрости, као и општа симболика броја седам,<sup>42</sup> била одлучујућа у томе да се основни литерарни предлогачак и слика не слажу. Једноставно, два појма – **благовѣрствик** (ἡ εὐσεβεια, *богобојажљивост, побожност*) и **страхъ вожии** (ὁ φόβος τοῦ Θεοῦ, *страх Божији*) – изједначена су, што је, у суштини, и исправно. У којој мери је српска образованија средина схватала те нијансе, као и везу с Премудрошћу, може нам показати текст псалма који је, готово по правилу, исписан на свитку светог Симеона Немање: „Приђите, чеда, послушајте мене, и научићу вас страху Господњем.“ Наиме, тај стих 33/34. псалма, по ученом Доментијану, изговорио је свети Симеон пошто се замонашио,<sup>43</sup> а он одговара Причама Соломоновим, 9, 10: „Почетак је премудрости бојазан Господња, и савет светих ствари је разум...“<sup>44</sup> што су речи које је свети Симеон Немања изго-

<sup>42</sup> У српском рукопису Апокалипсе с тумачењима, насталом у Хиландару, а данас у збирци Румунске академије наука [уп. Р. Р. Panatiescu, *Manuscrisele slave din Biblioteca RPR I*, Bucaresti 1959, бр. 100, из времена патријарха Саве (1354–1375)], на листу 96 пише: **и имѣже под(о)бактѣ вѣти по сиѣхъ таинахъ. з. кже видѣ на десници моки. и з. свѣтилни златихъ и з. звѣзда а(н)г(е)ли седми ц(ь)рквамъ соутѣ. и. з. свѣтильникъ кже видѣ. з. цр(ь)квѣ соутѣ.:** Захваљујем за овај цитат колегиници К. Мано-Зиси, која ће ускоро објавити рад о писарима и датовану овог рукописа. Још 1924. године В. Перетц, *Древнейший список славянского Апокалипсиса*, *Slavia* II, 3–4 (1924) 641, закључио је да „у словенском преводу ... немамо чистог текста Апокалипсе“, већ да је он увек с тумачењима. За Откривење Јованово, у којем је заступљена симболика броја седам (Отк 4; 8; 15–16), уп. Р. Ракић, *Откривење Јованово*, у: *Енциклопедија православља II*, 1391–1393 (с литературом); о симболици броја седам уп. исти, *Седам*, у: *Енциклопедија православља III*, 1723. Нарочито је занимљиво то што се често помиње „седам анђела“, мада нам се чини да наши анђели као Дарови Светог Духа нису били инспирисани Откривењем, иако све то припада општем месту симболике броја седам. Једино би Дух светли са свећом у руци у Морачи могао да асоцира на поређење „седам свећњака“ и „седам анђела“, в. претходне стране.

<sup>43</sup> **Приидѣте чеда и послушаите мене и страхоу господню наоучоую вы**, уп. Доментијан, *Живот светога Симеуна и светога Саве*, приредио Ђ. Даничић, Београд 1865, 45.

<sup>44</sup> **зачело прѣмудрости боазанъ г(оспод)на и свѣтѣ с(ве)т(ь)хъ разоумъ**, уп. Свети Сава, *Сабрана дела*, приредио и превео Т. Јовановић, Београд 1998, 176–177.

ворио светом Сави пред смрт. Напоследку, треба поменути и речи светог апостола Павла из Прве посланице Коринћанима, 12, 8: „Јер једноме се даје кроз Дух ријеч мудрости; а другоме ријеч знања по истом Духу.“

И речи на свитку пророка Језекиља (2, 9–10) за нас су од посебног значаја, без обзира на то што је, на први поглед, ово познато место из његовог казивања. Наиме, Језекиљ је одређен за пророка и речи Господње су му дате у виду „књижног свитка“, исписаног спреда и позади. Када се својевремено бавио темом Трпезе Премудрости, С. Радојчић<sup>45</sup> је управо инсистирао на томе да су и српско писано наслеђе и сликарство показивали да је ту подједнако реч о правој храни, али и о духовној коју „доноси“ Премудрост. На то га је навело више српских текстова из XIII и XIV века, а нарочито оно што је записао архиепископ Данило II упућујући на представу Трпезе Премудрости у Грачаници, где су на Трпези заиста савијени свитак, дивит и развијени свитак. И сама Премудрост ту у левој руци држи отворени свитак, а у десној писаљку (*calamus*). У Рили је слично: на Трпезу су сликари, поред путира, додали савијени свитак.<sup>46</sup> Вратимо се Морачи. На Трпези је само путир, али су зато свици у рукама Исаије, Јоила, Језекиља, Захарије Млађег и Давида (Пс 34, 5) довољни за разумевање оног што је брижљиво изабрано из Језекиљевог пророштва.

Као најважнији истичемо свитак пророка Јоила, нарочито због места представе Трпезе Премудрости с Даровима Светог Духа у проскомидији. Исписани су цео 12. стих и део 13. из друге главе. У преводу Ђ. Даничића тај текст гласи: „<sup>12</sup>Зато још говори Господ: обратите се к мени свијем срцем својим и постећи и плачући и тужећи. <sup>13</sup>И раздерите срца своја а не хајине своје.“ У Морачи недостаје наставак 13. стиха: „... и обратите се ка Господу својему, јер је милостив и жалостив, спор на гњев и обилан милосрђем и каје се ода зла“, а разлог је то што није било довољно места за цео текст. Држећи се доследно навођења извора, цитираћемо поменути Дечански паримејник: тако г(а)г(о)л(е)т(ь) г(о)с(п)о(д)ъ в(о)зв(р)атит(е) с(е) к(ь) м(н)ѣ в(с)ѣмъ ср(ѣ)дц(ѣ)мъ ваш(и)мъ. пощеник(ѣ)мъ и риданик(ѣ)мъ. и плачь в(ь) споусти(т)и(т)и(т)и. разътръгнете ср(ѣ)дца ваша а не риз. ваш(и)хъ и в(о)зв(р)атит(е) с(е) к(ь) г(о)с(п)о(д)оу ваш(е)моу тако м(и)л(о)стив(ь) и щедр(ь) к(ѣ)ст(ь). тръп(л)ив(ь)и много м(и)л(о)стив(ь).<sup>47</sup> Сами по себи, 12. и 13. стих друге главе Јоиловог пророштва сасвим се уклапају у општу идеју о онима који могу приступити Трпези Премудрости и који су то, уосталом, већ примером заслужили. Реч је о старозаветним пророцима и царевима, као и различитим групама светитеља, насликаним у доњој зони сцене.<sup>48</sup> Међутим, општа препорука има у 14. стиху и опомену за оне који је не би поштовали: „Ко зна, неће ли се повратити и раскајати се, и оставити иза тога благослов, дар и наљев за Господа Бога вашег.“ У Дечанском паримејнику то место гласи: к(т)о в(ѣ)ст(ь) аще в(о)зв(р)атит(е) с(е) и раскакт(е) с(е) и в(о)ст(а)в(и)т(ь) з(а) собою в(л)а(г)о(с)л(о)в(е)ник(ѣ). жр(ь)т(в)оу и м(о)лит(в)оу г(о)с(п)о(д)е(в)и в(о)г(о)у н(а)ш(е)моу.<sup>49</sup> Сасвим је разумљиво то што су учени Срби средњег века, као и морачка средина, добро знали шта следи, а нарочито

<sup>45</sup> S. Radojčić, *La table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbes depuis de début du XIII<sup>e</sup> jusqu'au début du XIV<sup>e</sup> siècles*, Зборник радова Византолошког института 16 (1975) 219–224.

<sup>46</sup> Ђорђевић, *нав. дело*, 101, углавном с понављањем Радојчићевих запажања, уп. претходну напомену.

<sup>47</sup> Дечани 141, л. 23а.

<sup>48</sup> Најбољи пример је управо свитак пророка и цара Давида, в. претходне стране.

<sup>49</sup> Дечани 141, л. 23б.



Сл. 4. Рила, слепа калота куполе параклиса у манастирском пиргу,  
Трпеза Премудрости с Даровима Светог Духа, око 1340

Fig. 4 Rila, dome of the monastery's pyrgos chapel: Holy Wisdom with the Gifts  
of the Holy Spirit, c. 1340

су добро познавали остала казивања пророка Јоила о изостајању „дара и наљева“. Када говори о најезди скакаваца и знацима дана Господњег, Јоил јадикује: „Неста дара и наљева из дома Господњег; туже свештеници, слуге Господње“ (1, 9). Потом у 13. стиху исте главе дословце опомиње свештенике: „Опашите се и плачите, свештеници; ридајте који служите олтару, дођите, нођујте у костријети, слуге Бога мојега; јер се уноси у дом Бога вашег дар и наљев.“ У Септуагинти „дар и наљев“, како гласи Даничићев превод, увек су  $\thetaυσία$  καὶ  $σπονδή$ .<sup>50</sup> Код старих Хелена то су

<sup>50</sup> *Septuaginta* II, 520–521.

жртва и изливање жртвеног непо мешаног вина, а у новогрчком жртва и жртвено пиће. Ипак, трагајући за значењем грчке речи ἡ θυσία, нашли смо у богословској литератури да је реч о приношењу жртве, односно да τὸ θησιαστήριον одговара појму олтар или жртвеник.<sup>51</sup> Уз то, ἡ θυσία може означавати и просфору,<sup>52</sup> како је она врло рано названа у Апостолским установама: Προσθήχει οὖν καὶ ὑμῶν, ἀδελφοί, τὰς θυσίας ὑμῶν ἢτοι προσφοράς τῷ ἐπισκόπῳ προσφέρειν ὡς ἀρχιερεῖ, ἢ δὶ ξαυτῶν, ἢ διὰ τῶν διακόνων ὅς μὴν δέ...<sup>53</sup> Није, дакле, тешко закључити шта се крије иза пажљиво изабраног лика пророка Јои́ла, с једне стране, и текста који он има на свитку, с друге. У стара времена тачно се знало, а тако је и данас, шта је проскомидија, као и то да се у њу доносе жртвени дарови који се припремају за узвишени чин светог причешћа. Зато се жеља монаха Мораче да им се представа Трпезе Премудрости с Даровима Светог Духа нађе у том простору цркве, за разлику од осталих примера, чини посебно ученом. На крају нашег погледа на Јоилово пророштво треба нешто рећи и о „наљеви“ (грч. ἡ σπονδή).<sup>54</sup> Опет ћемо се сетити Јоилових речи: „И послјије ћу излити дух свој на свако тијело...“ (Јл 2, 28), које се понављају у Делима апостолским: „Него је то оно што је рекао пророк Јоил: И биће у посљедње дане, говори Господ, излићу од Духа мојега на свако тијело...“ (Дап 2, 16–17). Код Срба у средњем веку то опште место најбоље је исказао учени Доментијан описујући мироточење моштију светог Симеона Немање. Пошто се чудо већ догодило, он каже: „... дар пресветога Духа изли се у срца свију који су ту стајали, пошто је дошао свети Дух, испунише се душе свију благодаћу, и сви беху удивљени невидљивом благодаћу...“<sup>55</sup>

Поп Страхиња и његови учени саветодавци поставили су у Морачи представи Трпезе Премудрости на свод и зидове проскомидије, а она је намењена искључиво свештенству и ђаконима. Сликани програм који је ту извођен, нарочито посебан и другачији од уобичајеног, био је намењен само њима. Зашто износимо то опште место литургијске праксе? Једноставно зато што је у Рили Трпеза Премудрости централна тема слепе калоте наоса, а у Марковом манастиру реч је о слепој калоти западног дела наоса, простора који личи на припрату. За разлику од Мораче, у Рили и Марковом манастиру сложени садржај приче о Трпези Премудрости с Даровима Светог Духа доступан је и намењен свим верницима који походе храм. Тако је и у Никољу, у којем се та сцена налази у полукалоти северне певнице наоса.<sup>56</sup> На почетку нашег текста дат је попис представа Трпезе Премудрости да би се видело њихово место у програму и да би се поставило питање о значењу слике.

<sup>51</sup> Дьяченко, *нав. дело*, 181–182.

<sup>52</sup> E. A. Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods* II, New York s. d., 588.

<sup>53</sup> P. G., I, 672. У преводу то место гласи: „Правило је, дакле, браћо, да приносите ваше жртве, то значи просфоре, епископу као првосвештенику, или ви сами или преко ђакона.“

<sup>54</sup> H. G. Liddell – R. Scott, *A Greek-English-Lexicon*, Oxford 1968, 1629; Дьяченко, *нав. дело*, 87–88, s. v. Возлияние.

<sup>55</sup> Главно место цитата у оригиналу гласи: **даръ прѣсветааго доуха пролиа се въ срѣдѣца въсѣхъ тоу стоукштинѣхъ**, уп. Доментијан, *нав. дело*, 87; Доментијан, *Животи Светога Саве и Светога Симеона*, превео Л. Мирковић, Београд 1938, 293.

<sup>56</sup> У полукалоти јужне певнице насликан је, као пандан Трпези Премудрости, Исус Христос као Анђеоло великог савета, уп. Петковић, *Српски споменици*, 183, тачно онако како је то схватао Ј. Мајендорф, *нав. дело*, 259–269, упоређујући Христа Премудрост и Христа Анђела.



Сл. 5. Марков манастир, слепа калота западног дела наоса,  
Трпеза Премудрости с Даровима Светог Духа, 1376/1377

Fig. 5 Marko's Monastery, blind dome, west part of the naos: Holy Wisdom  
with the Gifts of the Holy Spirit, 1376/7

Важност програмског контекста представе Премудрости већ је сасвим добро осетио С. Петковић у монографији о Морачи.<sup>57</sup> Дакле, подједнако су важни и симболика слике и симболика простора у који се она смешта. Када је реч о морачком примеру, он је, условно речено, на северној страни олтарског простора, као и у Грачаници, мада су ту Трпезу Премудрости верници могли видети преко олтарске преграде. Све што је овде саопштено речено је у намери да се унеколико ублажи досадашње тумачење Трпезе Премудрости само као тзв. Богородичине симболике.<sup>58</sup> Тај став стоји ако се погледа почетак Исаијиног текста који наговештава појаву Месије на коме ће „отпочинуги“ Дарови Светог Духа. Судећи по нашем списку примера, Богородичина симболика свакако је у основи представе у Богородици Перивлепти, а можда и оне у Дечанима. Остале сачуване представе, нарочито представе с Даровима Светог Духа, имају, по нама, друго значење.

Закључили смо да је у Морачи реч о симболици простора проскомидије и радњи које се у њој обављају, а сматрамо потребним и да прикажемо како су се то-

<sup>57</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 74–75, 134, где се посебно наглашава смештање сцене у проскомидију.

<sup>58</sup> То је посебно изражено код А. Грабара, *Iconographie de la Sagesse divine et de la Vierge*, *Cahiers archéologiques* 8 (1956) 254–257.

ком средњег века код Срба схватали Дарови Светог Духа и како су се користили. У том смислу занимљиви су и писано наслеђе и ликовне представе. Почећемо од ученог Доментијана. Описујући тренутак када се свети Симеон Немања у сну јавио светом Сави, пре но што ће потећи миро из Симеонових моштију, Доментијан ставља у уста родоначелнику Немањића следеће речи: „Јер ваистину, праведници ће живети на векове и од Господа им је награда и сила и разум од вишње премудрости, и Божијом благодаћу и силом светог Духа све им успева на добро.“<sup>59</sup> Централно место у оригиналу гласи: **и отъ господѣ мѣзда имѣ, и сила и разумъ отъ вышнѣише прѣмудрости.**<sup>60</sup> Тај део исказа заслужује кратак коментар. Лазар Мирковић је реч **мѣзда** превео као *награда*, мада у Миклошићевом речнику,<sup>61</sup> поред других синонима, стоји и *дар, посветни или жртвени дар, жртва*. У том случају превод би могао да буде: „... и од Господа им је дар и сила и разум од вишње Премудрости.“ Преведећи тај део, Мирковић није, у суштини, изменио смисао Доментијановог казивања. Но, ако се има на уму да се после речи **мѣзда** наводе „и сила и разум од вишње Премудрости“, чини нам се да је чувени писац мислио на „дар“, јер се то уклапа у наставак у којем се наводе Дарови Светог Духа – „сила и разум“. Истини за вољу, када говори о изливању моштију светог Симеона у Хиландару, Доментијан употребљава и реч **даръ**, на шта је већ указано. Куда води овакав приступ? Наиме, у тзв. византијским аристократским псалтирима, које је каталожки обрадио Ентони Катлер,<sup>62</sup> налазимо пророка и цара Давида уз две персонификације – то су СОФИА и ПРОФНТИА<sup>63</sup> – а на ореол старозаветног цара слеће голуб – Свети Дух.<sup>64</sup> По схватању старих Ромеја, то су Мудрост и Пророштво, који долазе непосредно од Светог Духа и који треба да одликују сваког владара. С тим у вези, чини нам се, било би упутно сетити се речи С. Радојчића: „У охридској Перивленти и Марковом манастиру Премудрост заседава у припрати, у Дечанима она је у наосу, у Грачаници она има сасвим посебно место у олтару.“<sup>65</sup> Радојчић је о Трпези Премудрости говорио првенствено као о „духовној храни“, па је само узгред поменуо места на којима се та представа налази у тим црквама. Он није расправљао о примерима из Риле или Мораче, али то и није од важности за нашу тему. То што Премудрост „царује“ у куполи Риле, у Дечанима близу Лозе Јесејеве и у слепој куполи „припрате“ Марковог манастира, међутим, није без разлога, као што, уосталом, и представа у Морачи мора бити у вези с простором проскомидије. Представе Премудрости у Рили, Дечанима и Марковом манастиру у ствари су одјек средњовизантијског периода. Доброг владара морају красити мудрост и пророчки дар, укупно Дарови Светог Духа. У прилог нашем схватању програмског уређења сликарства наведених цркава говори још неколико чињеница. Испод Премудрости у Рили налази се циклус Светог Јована Рилског, у којем се појављује бугарски цар Петар;<sup>66</sup> у Дечани-

<sup>59</sup> Доментијан, *Животи Светога Саве и Светога Симеона*, 290.

<sup>60</sup> Доментијан, *Живот светога Симеуна и светога Саве*, 83.

<sup>61</sup> Fr. Miklosich, *Lexikon Palaeoslavico-Graeco-Latinum*, Vindobonae 1862–1865, 388.

<sup>62</sup> Уп. нашу н. 13.

<sup>63</sup> Разуме се, то није пропустио да помене Џ. Мајендорф, *нав. дело*, 269, наводећи познати рукопис *Par. Gr.* 139.

<sup>64</sup> Уп. Cutler, *нав. дело*, fig. 154, 251.

<sup>65</sup> Radojčić, *нав. дело*, 221.

<sup>66</sup> Ђорђевић, *нав. дело*, 75, 137.





Сл. 6. Никоље, полукалота северне конхе,  
Трпеза Премудрости с Даровима Светог Духа, 1697

Fig. 6 Nikolje, north conch: Holy Wisdom with the Gifts of the Holy Spirit, 1697

ма се, близу Лозе Јесејеве,<sup>67</sup> испод циклуса Премудрости налазе ликови ктитора, краљева Стефана Дечанског и Душана, као и портрети Немањића,<sup>68</sup> у Марковом манастиру, у тзв. припрати, на северном зиду су ктитори, краљ Вукашин, краљица Јелена и краљ Марко.<sup>69</sup> Уз све то, не смемо изгубити из вида ни хиландарску представу Премудрости, која је изнад ликова византијског цара Андроника II и краља Милутина.<sup>70</sup> Српска образованија средина, понављамо, тачно је знала о чему је реч. Учени архиепископ Данило II описује краља Милутина речима пророка Исаије о Даровима Светог Духа: „И отпочинуће дух Божији на њему, дух премудрости и разума, дух савета и крепости.“<sup>71</sup> У сваком случају, све то припада топици сред-

<sup>67</sup> В. Милановић, *нав. дело*, 219–239, бави се тумачењем тзв. интерне иконографије и не доводи у везу Лозу Јесејеву, Трпезу Премудрости и портрете.

<sup>68</sup> Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 275, где се сасвим сумарно указује на везу Лозе Јесејеве и Трпезе Премудрости.

<sup>69</sup> С. Мандић, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975, 129–133.

<sup>70</sup> Уп. нашу н. 5.

<sup>71</sup> Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, Београд 1935, 86. Овај пример смо већ коментарисали, уп. И. М. Ђорђевић, *Прозне и песничке слике Данила II и српске фреске прве половине XIV века*, у: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 484.

њег века, а за нас, када говоримо о примеру из Мораче, вредно је утолико уколико је потребно нагласити значај места на које је постављена представа Трпезе Премудрости са седам Дарова Светог Духа.

До сада смо се клонили навођења закључака које смо већ саопштили. Овог пута одступимо од тог начела и цитирати оно што смо рекли поводом Дарова Светог Духа у Рили. „Богословска мисао често се враћа на упоредно разматрање Дарова Светог Духа и врлина, пошто су и једно и друго способности које човек поседује, с том разликом што врлине активношћу доказујемо, а Дарови Светог Духа зависе од Божанске Премудрости. Испред тзв. кардиналних врлина – мудрости, правде, снаге и умерености – иначе ближе општем античком појму врлина, стоји остварење доброг дела, а теолошке врлине – љубав, нада и вера – као објекат имају самог Бога. У моменту надахнућа милости укључене су све врлине, али и сви Дарови Светог Духа, јер у хришћанској етици ’врлина је нешто божанско, чак и када је усађена у људску природу. Њена појава и раст у човеку условљени су божанском подршком.’<sup>72</sup> Због тога Н. Љ. Окуњев и Љ. Прашков о Даровима Светог Духа говоре као о „седам врлина“, односно као о „хришћанским врлинама“, и то је, по нашем мишљењу, сасвим у духу онога што представљају персонификације Дарова Светог Духа.<sup>73</sup>

На крају се поставља занимљиво питање: како се представа Трпезе Премудрости с персонификацијама Дарова Светог Духа и пророштвима која их тумаче нашла у проскомидији Мораче? Тај део храма обновљен је „повеленијем“ игумана Макарија, а о осликавању су се „трудили“ јеромонаси Лука и Ђерасим, о чему сведочи натпис испод прозора: **повелѣниѣм игѹмена еромонаха макариа трѹди се оѹсрѣдно ш синѹх писани светѹхъ швразѹ въ проскомиди ерѹмонахъ лѹка и ерѹмонахъ гѹрасимъ, богъ да прости.**<sup>74</sup> Живописац је био, мишљења смо као и С. Петковић, поп Страхиња из Будимља.<sup>75</sup> Проблем односа ктитора, саветника при осликавању и самих уметника стар је колико и византијска уметност. У овом случају чини нам се да су за обнову морачке проскомидије подједнако заслужне све личности поменуте у натпису, као и сликар поп Страхиња. Игуман Макарије донео је одлуку, а јеромонаси Лука и Ђерасим су с попом Страхињом то спровели у дело. Пошто у натпису стоји да су се Лука и Ђерасим „усрдно трудили о овим сликаним светим ликовима“, није тешко закључити да су они били саветници при избору тема и вероватно при одређивању тзв. интерне иконографије, у шта спада и појава представе Дарова Светог Духа и ликова пророка који их објашњавају. Могуће је да су они уложили и нека сопствена средства, па су тако постали и ктитори. Било како било, имена игумана јеромонаха Макарија и јеромонаха Луке и Ђерасима „записана“ су у проскомидији. У проскомидији се исписују имена заслужних за поди-

<sup>72</sup> Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 101–102 (с литературом).

<sup>73</sup> Дјигић, *нав. дело*, 114, посебно помиње персонификације врлина на круни византијског цара Константина Мономаха (Истина и Милосрђе) или врлине уз византијског цара Нићифора Вотанијата (с натписима *Истина* и *Правда*). О представама врлина у византијском свету: Ђорђевић, *нав. дело*, 257, н. 256.

<sup>74</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи I*, Београд 1902, 288, бр. 1040. Име другог монаха, због јотовања, исписано је **гѹрасимъ**, па смо се и ми определили да га тако наводимо, уп. М. Грковић, *Речник личних имена код Срба*, Београд 1972, 87.

<sup>75</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 71.

зање или обнову храма, а понекад се они ту чак и сликају. Дакле, на основу свега што смо о Даровима Светог Духа у Морачи саопштили, може се закључити да су нам ти људи оставили драгоцену сведочанство о себи. Због тога смо, приликом навођења списка представа Трпезе Премудрости, желели да укажемо на то како се ова тема, нарочито с Премудрошћу, која се разумевала и као Логос и као Син Божији, а посебно с Даровима Светог Духа, сликала током средњег века у јужним и источним српским земљама, односно на северној периферији Византије (Охрид). Под утицајем тих простора она се касније нашла у западним и северним српским земљама. Оно што се збило у Морачи, а потом у Никољу, само су последњи одједи учене византијске и српске традиције у временима турске владавине.

Ivan M. DJORDJEVIĆ

## GIFTS OF THE HOLY SPIRIT IN THE PROTHESIS OF THE CHURCH OF THE VIRGIN AT MORAČA

### S u m m a r y

An earlier discussion about the personifications of the Gifts of the Holy Spirit within the scene depicting the Table of the Holy Wisdom at Rila has had to put aside the interpretation of interesting theological thoughts on the subject. On the occasion of the 750th anniversary of the Monastery of Morača, a well-known Serbian shrine, we are intent on focusing on the Gifts of the Holy Spirit, as solely Morača offers, from the standpoint of pictorial expression, the correct interpretation of concepts circulating among the Serbs in medieval times and under the Ottoman occupation. Let us reiterate. The Gifts of the Holy Spirit depicted as half-nude or dressed angels have survived at Rila (about 1340), Marko's Monastery (1376/77), Morača (after 1617) and Nikolje (Ovčar-Kablar Gorge, 1697). At Morača and Nikolje the Gifts of the Holy Spirit (according to Isaiah 12:2) are explicitly referred to in the inscriptions. Moreover, Morača shows the prophets Isaiah, Ezekiel and Joel, along with Zechariah the Younger, holding scrolls inscribed with texts that not only speak of the Holy Wisdom but also expound on the Gifts of the Holy Spirit. What is the purpose of this contribution? First of all, that the educated Serbian classes did understand the words of Isaiah's prophecy, but held on to the widespread notion that Jesus Christ was equally God the Son, the Logos and the Holy Wisdom. The intention of the hegumen of Morača Makarije, together with hieromonks Luka and Djerasim, to place the Table of the Holy Wisdom with the Gifts of the Holy Spirit in the prothesis, where the gifts of the Holy Spirit are normally prepared for the Holy Communion, is quite obvious. One thing that should always be kept in mind is the fact that the aforesaid Morača monks encapsulated a centuries-long tradition, seeing themselves, just like their great medieval predecessors had, as continuators and inheritors of a value system, the value system based on the accord of two Testaments – the Old and the New.

## БОКОКОТОРСКИ СЛИКАР ДИМИТРИЈЕ И МАНАСТИР МОРАЧА

Бокококторски сликар Димитрије насликао је у Морачи иконе Успења Богородице са сценама везаним за Богородицу, светог Луке који слика Богородицу и Усековања Јована Претече, док су иконе светог Јована Претече са сценама из житија и Богородице са Христом и светитељима настале под утицајем његовог стила.

Благодарећи истраживањима која трају преко пола столећа, стваралаштво бокококторског сликара Димитрија данас је доста добро познато.<sup>1</sup> Утврђено је да је, вероватно крајем седамдесетих година XVII века, добио прве сликарске поуке од Радула, тада најугледнијег српског сликара.<sup>2</sup> Извесно време је и радио с учитељем, о чему сведоче фреске у црквици Свете Тројице у манастиру Прасквици, настале 1680. године.<sup>3</sup> Сарадња двојице сликара на осликавању зидова тог храма готово симболично обележава смирај сликарске каријере Радулове, јер је то последње његово познато дело, али и почетак уметничке делатности млађег уметника, коме су те фреске, сва је прилика, прво значајније остварење. Касније, као већ угледан сликар, Димитрије је живописао још неколико цркава: Светог Георгија у Шишићима (1699),<sup>4</sup> Свете Петке у Мрковима (1704)<sup>5</sup> и, већ на заласку каријере, 1718. године, Светог Николе у Пелинову.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Најважнија литература о сликару Димитрију и његовим следбеницима, члановима сликарске породице Димитријевића-Рафајловића: Д. Миковић, *Иконописци Димитријевићи-Рафајловићи*, у: *Споменица манастира Савина*, Котор 1930, 58–60; исти, *Иконописци Димитријевићи-Рафајловићи*, Гласник Народног универзитета Боке Которске 4–6 (1933) 8–10; Ђ. Мазалић, *Старе иконе и друго*, Гласник Земаљског музеја БиХ 48 (1936) 57–66; D. Berić, *Nekoliko ikona bokeljskih slikara Dimitrijevića-Rafajlovića*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 9 (1955) 269–303; Г. Томић, *Бокококторска иконописна школа XVII–XIX век* (каталог), Београд 1957; П. Мијовић, *Бокококторска сликарска школа XVII–XIX вијека. I. Зограф даскал Димитрије*, Титоград 1960; Д. Милошевић, *Иконе. Бокококторска иконописна школа у Народном музеју* (каталог), Београд 1971; Р. Мијовић, *Dimitrijevići-Rafajlovići*, у: *Likovna enciklopedija Jugoslavije I*, Zagreb 1984, 309–310; Р. Вујичић, *Иконописна дјела Димитрија даскала у Рисну*, Бока 12 (1980) 213–220; Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, 67–71; исти, *Манастир Савина*, Београд 1978, 61–62; С. Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, Подгорица 1996, 133–137; З. Ракић, *Радул – српски сликар XVII века*, Нови Сад 1998, 122–130; Т. Кријешторац, *Бокококторски иконописци Димитријевићи-Рафајловићи* (каталог), Пераст 2002.

<sup>2</sup> Ракић, *нав. дело*, 33, 38–39, 123.

<sup>3</sup> Исто, 123 (са старијом литературом).

<sup>4</sup> Раичевић, *нав. дело*, 135, 168 (н. 583).

<sup>5</sup> Мијовић, *Бокококторска сликарска школа XVII–XIX вијека*, 17–31; R. Vujičić, *Prilog razmatranju srotenika kulture na Luštici*, Вока 13–14 (1982) 407–416; Раичевић, *нав. дело*, 136.

<sup>6</sup> Мијовић, *нав. дело*, 31–75; исти, *Менолог*, Београд 1973, 28–30, 136–137; Ј. Радоваковић, *Свети Никола, његово житије и чуда у српској уметности*, Београд 1987, 53–56,

Димитрије је оставио и знатан број иконописних дела: 1680/1681. године насликао је четири иконе за цркву Светог Петра и Павла у Рисну,<sup>7</sup> потом је 1688/1689. осликао два надверија, сада у которској цркви Светог Луке, с представама Недреманог ока и Гостољубља Аврамовог.<sup>8</sup> Нешто касније, 1690/1691, Димитрије је извео иконостас у цркви Светог Георгија у Шишићима,<sup>9</sup> а током 1716/1717. насликао је око 35 икона за иконостасну преграду у Пелинову.<sup>10</sup> Његовој руци се, с више или мање извесности, приписује још неколико остварења: иконе са иконостаса у Мркови (око 1703),<sup>11</sup> икона Гостољубља Аврамовог из Прасквице (1714),<sup>12</sup> Деизисни чин у поседу београдског Народног музеја,<sup>13</sup> као и иконописни радови који се данас чувају у манастирима Савина,<sup>14</sup> Пива,<sup>15</sup> Крка<sup>16</sup> и цркви Светог Ђорђа у Српској код Подгорице.<sup>17</sup> Значајан део његове делатности везан је и за манастир Морачу, старо и угледно верско и политичко средиште црногорских племена, које је током XVII и XVIII столећа, поред црквених и народних главара, окупљало и најзначајније оновремене српске уметнике. У њој је Димитрије насликао икону Богородичиног успења.

59–70, 72–79; Раичевић, *нав. дело*, 136. О пелиновским фрескама најопширније пише С. Петковић, *Црква Светог Николе у Пелинову из почетка XVIII века, у зборнику Грбаљ кроз векове* (у штампи).

<sup>7</sup> То су иконе Христа, св. Николе и св. Ђорђа, св. Јована Претече и св. Саве Српског и Богородице са Христом и арханђелима, које су накнадно оковане сребром и уоквирене. Димитријевом опусу прикључио их је Р. Вујичић, *Иконописна дјела Димитрија даскала у Рисну*, 213–220.

<sup>8</sup> Мијовић, *Бококоторска сликарска школа XVII–XIX вијека*, 75 (штампарском омашком ту је као година настанка оба надверија наведена 1698. година).

<sup>9</sup> Раичевић, *нав. дело*, 135, 168 (н. 579).

<sup>10</sup> Петковић, *нав. дело*. Иконе се данас више не налазе у пелиновској цркви.

<sup>11</sup> Мијовић, *Бококоторска сликарска школа XVII–XIX вијека*, 75–76; Раичевић, *нав. дело*, 135.

<sup>12</sup> Мијовић, *нав. дело*, 78–79. С. Раичевић помишља да је Димитрије 1714. године извео иконостас за стару цркву Светог Николе у Прасквици, а да су поједини његови делови (скраћена деизисна плоча, надверије и крст са Распећем) данас уклопљени у олтарску преграду оближње црквице Свете Тројице (уп. Раичевић, *нав. дело*, 135).

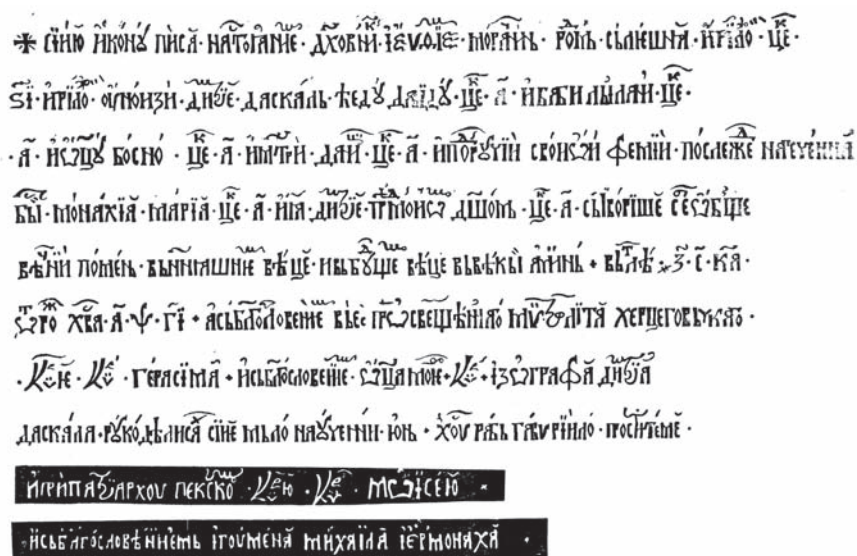
<sup>13</sup> Деизисни чин публиковале су Г. Томић, *Бококоторска иконописна школа XVII–XIX века*, 9–10, сл. 2–3, и Д. Милошевић, *Иконе. Бококоторска иконописна школа у Народном музеју* (каталог), Београд 1971, кат. бр. 1, сл. 1, а сликару Димитрију приписао га је З. Ракић, *нав. дело*, 126.

<sup>14</sup> Раичевић, *нав. дело*, 135.

<sup>15</sup> Р. Вујичић, *Иконописна дјела бококоторских мајстора у манастиру Пиви*, у: *Четириристо година манастира Пиве*, Титоград 1991, 109–112. У манастиру се чувају четири Димитријева рада – царске двери, данас на иконостасу, и престоње иконе Христа Пантократора, Богородице са Христом и светог Николе. Судећи по натпису на царским дверима, иконе су насликане 1709. године за иконостас неке цркве посвећене светом Николи, сада порушене.

<sup>16</sup> Раичевић, *нав. дело*, 135, на основу стилских особености уметнику атрибуира царске двери из овог манастира. Уп. и Г. Петрановић, *Старине српске*, у: *Србско-далматински магазин за годину 1863*, Задар 1863, 169. Царске двери је поручио Мојсије Даниловић, игуман манастира Крке, 1710. године. Г. Петрановић их је видео у цркви Светих апостола Петра и Павла у селу Буковици.

<sup>17</sup> Р. Вујичић, *Иконописна дјела бококоторских сликара у региону Скадарског језера*, Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ, књ. 4 (1982) 138 (аутор Димитријевој руци приписује царске двери из те цркве); Раичевић, *нав. дело*, 135.



Сл 1. Димитрије, Успење Богородичино, икона, 1713, манастир Морача, детаљ:  
калк натписа

Fig. 1 Dimitrije, Dormition of the Virgin, icon, 1713,  
detail of the inscription, Monastery of Morača

Икона Успења Богородичиног, уоквирена сценама које се везују за Богородицу, одавно је позната у литератури.<sup>18</sup> Смештена је у раскошни и позлаћени дуборезни оквир, на чијем је постаменту очуван дугачки натпис, који је у два реда исписао сликарев син Гаврило.<sup>19</sup> Тај исцрпни помен, поред године сликања, 1713, пружа и обиље драгоцених података о творцу дела, зографу Димитрију даскалу, који је и један од двојице ктитора иконе. Он је, као помен на себе и своје најближе, деду Давида, бабу Љиљану, родитеље Босну и Даницу и супругу, што се доцније замонашила под именом Марија, приложио шест цекина, док је морачки духовник Јефтимије, родом из племена Лешчана, као главни приложник, даровао шеснаест цекина. Све је то учињено у време пећког патријарха Мојсија, а уз благослов тадашњег морачког игумана Михаила и херцеговачког митрополита Герасима. На крају, Гаврило је навео и да је он „рукоделисао“ икону, тј. израдио њен раскошни позлаћени оквир,<sup>20</sup> сачињен од наглашеног постамента и архитрава, украшених

<sup>18</sup> Икону је први објавио Ф. Месеснел, *Manastir Morača i njegove ikone*, Narodna starina 28 (1934) 134, а о њој најопширније пише Петковић, *Морача*, 112–114.

<sup>19</sup> Натпис на постаменту допуњен је и речима исписаним на самој икони, између шесте и девете сцене. Публикован је, с више или мање омашки, у неколико наврата [А. Јовићевић, *Опис манастира Мораче*, Просвјета II, св. 4 (1894) 189; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* II, Београд 1903, бр. 2243; В. Р. Петковић, *Натписи и записи у старим српским црквама. Морача*, Старинар, III сер., књ. 6 (1931) 80, бр. 13], а објављен је и његов калк (Мијовић, *нав. дело*, 8).

<sup>20</sup> Гаврилов натпис на икони, који је извео на тражење оца, као и краћи помен о њеној изради, што га је исписао мастилом на њеној полеђини, навели су П. Мијовића (*нав. дело*, 12) на претпоставку да је управо Гаврило не само аутор дуборезног оквира иконе већ и њен сликар. Остали аутори (Mesesnel, *нав. дело*, 134; Томић, *нав. дело*, 5; М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965, 135;

виновом лозом с гроздовима и извијеном врежом, а с по једном тордираном колонетом, завршеном капителом од листова аканта, на бочним странама.<sup>21</sup>

Око средишњег поља иконе, са сценом Богородичиног успења (оуспеніик прѣстїк вѣце),<sup>22</sup> празника којем је посвећен и главни морачки храм, приказаног с низом појединости, попут Богородице која се вазноси на небо и пружа апостолу Томи појас, представљено је, на оквирним пољима, дванаест композиција које се везују за Богородичин живот и прослављају је. Ток излагања иде дуж горње ивице, наставља се по бочним странама упоредо, а закључују га четири представе у доњем реду иконе. У горњем низу насликани су Благовести Ани (млкнїик анїино), Богородичино зачеће (зачетик прѣстїе вѣце || івкѣм || анна), Рођење Богородице (рѣж . прѣстїе вѣце || анна || івакѣм) и Ваведење (въвденик прѣстїе вѣце || захарїа), на бочним странама су Благовести (благовещїнїк прѣстїе вѣце),<sup>23</sup> Сусрет Марије и Јелисавете (срѣтоста се вбе мѣтре || прѣста вца), Рођење Христово (рѣж хво || івсїиѣ) и Поклоњење мудраца (васвїи дарїи || івсїиѣ || мир ѿ || іс хс), а у најнижем реду Бекство у Египат (бежа въ егїпаты), Сретење (срѣтенїк господнк || сь млднцъ нбо и землю оутврды), Богородица Живоносни источник (источнїиѣк исцелкнїиѣ)<sup>24</sup> и Покров Богородичин (покровъ прѣстїе вѣце).<sup>25</sup> На постаменту богатог оквира иконе, у пет медаљона уплетених у резану и позлаћену врежу, приказана су попрсја св. Николе (сты николае вѣлі чюдтворц), св. Саве (сты савва сръбскы чюдтворц) и Симеона Српског (сты сїмевн сръбскы мѣроточацъ), св. Кирила Философа (сты кїрилъ фїлософъ) и св. Василија Острошког (сты васылїе нвопросцїнни . иже ва остроже).

Премда композиције на икони Успења у иконографском погледу не доносе новине, пошто следе устаљена и давно позната решења, одбир неколиких епизода ипак пружа занимљива сазнања о узорима за којима је Димитрије посезао приликом њеног сликања. Наиме, три теме – Покров Богородичин, Три мудраца која Богородици и Христу приносе дарове и Богородица Живоносни источник – сведоче

Петковић, *Морача*, 112; Вујичић, *Иконописна дјела бококторских мајстора у манастиру Пиви*, 110, н. 7) с правом сматрају да је Димитрије, као искуснији сликар, насликао икону, док је његов син извео резбу. Такво мишљење речито поткрепљују и стилске карактеристике дела, о чему ће доцније опширније бити речи.

<sup>21</sup> Гаврило га је резао, несумњиво на тражење поручилаца, под утицајем раскошних оквира житијних икона св. Саве и Симеона Српског и св. Јована Претече које се и данас налазе у манастирској цркви. Сличан дуборезни оквир има и икона Три јерарха са св. Николом у манастиру Пиви, коју је 1729. године извео Рафаило Димитријевић (Раичевић, *нав. дело*, 136, сл. 95). О типу оквира тих икона најопширније пише С. Петковић, *Морача*, 98–99.

<sup>22</sup> Остали натписи на сцени: апстаъ ѿма, сты козма канѡнотворц, на чијем свитку је исписано: .камо идеши нна зовоуце скѡнїе ва живаго .неѡскѡден прїзиваю и сты іѡ . дамаскїнн канѡнотворацъ са свитком: прими ѡт насъ псѣ исхѡднїю мѣнї живаго ва . и сто носїюти и вжстѣвнїю.

<sup>23</sup> На свитку који држи Давид (пророк двдъ) исписане су речи: слыши дацї и вжж и приклони оухо твоо (Пс 45, 10), а на свитку у Соломоновим (пророк соломон) рукама је текст: прѣмоудрость сьзда себе храмъ и оутврди стапъ .з. (Пр 9, 1).

<sup>24</sup> Остали натписи на сцени: слажба въ петаке светле нделк . веснїмъ ѡчїщїнїе. слѣпїнмъ прозрѣнїе м г іс хс.

<sup>25</sup> Остали натписи на композицији: лькнъ мч аглскы прѣповднїх жень прѣповднїх апстаски пророк стыгетъ || црѣ львъ прѣмѡдри || клїрость црковни || патрїарх || сты андрѣи виде прѣстоюгю господѡв вѡцѡ . на въздоуе молацою се за родъ хрїстанскы || сты епїфанїе.





Сл. 2. Димитрије, Успење Богородичино, икона, 1713, манастир Морача  
Fig. 2 Dimitrije, Dormition of the Virgin, icon, 1713, Monastery of Morača



Сл. 3. Димитрије, Покров Богородичин, детаљ иконе Успења Богородичиног, 1713, манастир Морача

Fig. 3 Dimitrije, Pokrov – Intercession of the Virgin, detail of the icon Dormition of the Virgin, 1713, Monastery of Morača

о томе да су се на овој Димитријевој икони, поред домаћих, суспекле и традиције руског и грчког сликарства.

Композиција Богородичиног покрова, која истиче заштитничку улогу Богомајке, установљена је у Русији, где је тај празник прослављан још од XII столећа као помен на чудесну визију св. Андреје Јуродивог описану у његовом житију.<sup>26</sup> Тема је постала веома омиљена у старој руској уметности, па су се с временом

<sup>26</sup> Уп. Н. П. Кондаковъ, *Иконографія Богоматери II*, Петроградъ 1915, 93; М. Myslivec, *Dve ikony „Pokrova“*, *Byzantinoslavica VI* (1935–1936) 195; Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 57–60.

образовала два њена основна иконографска типа – старији, новгородски, и млађи и развијенији, особен за московско сликарство XVI века.<sup>27</sup> Мада се догађај који обележава Богородичин покров збио у Цариграду, тема није илустрована у византијској уметности, те је на ширим територијама православља прихватана из руске средине.<sup>28</sup> У српском сликарству први пут се јавила 1570. године, када је, благодарећи ојачалим везама Пећке патријаршије с Русијом, на зиду спољашње приправе Грачанице представљена развијена московска схема Покрова.<sup>29</sup> Чини се да је грачаничка композиција остала изузетна у сликарству на подручју Пећке патријаршије све до почетка XVIII века, када ју је Димитрије насликао на морачкој икони.

На Димитријевој икони поновљен је развијени московски тип те представе, с Богородицом која држи покров пребачен преко руку, осам група светитеља на облацима око ње, а царем Лавом Премудрим са царицом и свитом, клиром и Андрејом Јуродивим са св. Епифанијем у нижем појасу. Такво иконографско решење Покрова очигледно је било добро познато овом бококаторском зографу, јер га је, с незнатним изменама, приказао, вероватно истих година, и на једној икони која се чува у Умјетничкој галерији у Сарајеву.<sup>30</sup>

Друге две композиције, међутим, преузете су из грчког сликарства. Поклоњење мудраца, мотив омиљен у западноевропској уметности, јавља се као засебна тема у делима иконописаца с Крита још од XVI столећа. Каткада је, под упливом Запада, сцена Поклоњења обogaћена и низом сликовитих појединости.<sup>31</sup> Сасвим је извесно да је ту тему западног порекла Димитрије и прихватио посредством неке критске иконе.

Истоврсне утицаје открива и композиција Богородица Извор живота. На њој доминира фронтални допојасни лик Богородице која у крилу држи малог Христа, док два анђела, са сваке стране по један, летећи спуштају круну на њену главу. Богородица је насликана унутар богато украшеног кладенца из којег истичу три водена млаза. Том чудотворном водом исцељују се двојица унесрећених – полубо-

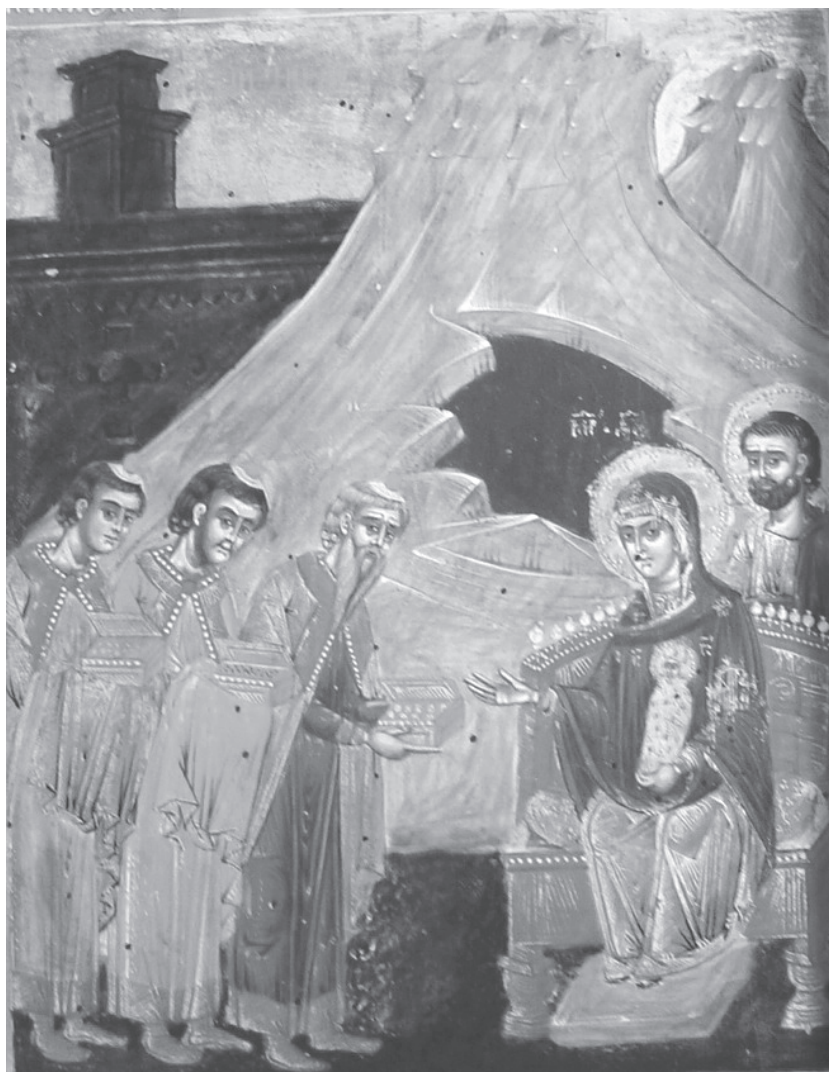
<sup>27</sup> Најстарија сачувана развијена композиција Покрова Богородице московског типа из 1501. године, налази се у цркви Рођења Богородице Ферапонтова манастира (И. Е. Данилова, *Фрески Ферапонтова манастира*, Москва 1970, сл. 27–30).

<sup>28</sup> О руском пореклу теме пишу: А. Grabar, *L'expansion de la peinture russe aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, *Seminarium Kondakovianum* 11 (1940) 77–78; С. Радојчић, *Везе између српске и руске уметности у средњем веку*, Зборник Филозофског факултета у Београду I (1948) 248–249.

<sup>29</sup> С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 102–103; исти, *Сликарство спољашње приправе Грачанице*, у: *Византијска уметност почетком XIV века*, Београд 1978, 209; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд 1988, 259.

<sup>30</sup> Лј. Којић, *Ikone Bosne i Hercegovine* (каталог), Сарајево 1967, бр. 17 (са старијом литературом); ауторка сматра да је икона рад „једног од зографа из породице Рафајловића-Димитријевића“. Димитрију је приписује и С. Ракић, *Ikone Bosne и Херцеговине (16–19. вијек)*, Београд 1998, 133–135, сл. 57. Једина наглашенија разлика између те две иконе је у томе што су на морачком примерку око Богородице насликане по четири групе светих на облацима, а на сарајевском по три.

<sup>31</sup> Уп. нпр. познату Ел Грекову слику из музеја Бенаки у Атини (*El Greco. Identity and Transformation. Catalogue of the Exhibition*, Madrid–Rome–Athens 1999, 343–344, cat. no. 3) или икону Поклоњења мудраца, рад Михаила Дамаскиноса у цркви Свете Катарине у Ираклиону (Г. Бабић, М. Хадзидакис, *Ikone Балканског полуострва и грчких острва 2*, у: *Ikone*, Београд 1983, 314, 361).



Сл. 4 . Димитрије, Поклоњење мудраца, детаљ иконе Успења Богородичиног, 1713, манастир Морача

Fig. 4 Dimitrije, Adoration of the Magi, detail of the icon Dormition of the Virgin, 1713, Monastery of Morača

нажени опседнути човек, из чијих уста излази демон, и један слепец, који њоме умива очи.

Иконографски тип Богородице с епитетом Извора живота образован је током прве половине XIV века, а његово порекло несумњиво је везано за византијску престоницу.<sup>32</sup> Поштовање Богородице Живоносног источника – Извора живо-

<sup>32</sup> О пореклу и иконографским типовима ове теме в. Д. Медаковић, *Богородица „Живоносни источник“ у српској уметности*, Зборник радова Византолошког института 5

та настало је стапањем култова Богородице и извора чудотворне воде.<sup>33</sup> Средиште тог култа налазило се у знаменитом цариградском манастиру посвећеном Богородици Живоносном источнику, утемељеном још у доба Јустинијана над једним извором лековите воде, недалеко од Златних врата.<sup>34</sup>

Тек у првим деценијама XIV века, међутим, а под упливом оснаженог водоисцелитељског аспекта Богородичиног култа, уведен је у Византији и празник Богородице Извора живота, који је прослављан у петак недеље која следи Ускрс. Поред службе, тада је сачињено и неколико састава о чудима Богородице Животодавног извора, а оформљена је и њена ликовна представа. Сам епитет – Извор живота – односи се на „истицање Христа из саме Богородице“, тј. „на њено животодавно примање Христа“ у себе.

Током даљег развитка иконографски тип Богородице Живоносног источника јавио се у неколико варијаната, мада је у језгру сваке од њих задржана основна схема сцене, у чијем је средишту представа Богородице с малим Христом у базену из којег отиче вода.<sup>35</sup> Чини се да је тема под утицајем монументалног сликарства пренета и на иконе и минијатуре.<sup>36</sup> Често је приказивана и у сликарству поствизантијског периода, упркос повременом слабењу култа, свакако повезаног и с недаћама кроз које је матични манастир Богородице Извора живота у Цариграду пролазио у време турске власти. Мотив Богородице Живоносног источника јавља се у критском и руском иконопису,<sup>37</sup> а његовој распрострањености у XVI и XVII

(1958) 203–217; T. Velmans, *L'icônographie de la „Fontaine de la vie“ dans la tradition byzantine à la fin du Moyen âge*, Synthronon II, Paris 1968, 119–134; Δ. Ι. Πάλλας, *Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγύς*, *Ἀρχαιολογικόν Δελτίον* 26 (1973) 201–224; A. M. Talbot, *Epigrams of Manuel Philes on the Theotokos tes Pegas and Its Art*, *Dumbarton Oaks Papers* 48 (1994) 135–165; J. Магловски, *Богородица живоносни источник. Драгуљи једне касно и поствизантијске теме*, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 32–33 (2003) 183–191.

<sup>33</sup> J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance*, Paris 1921, 63 и даље; исти, *Constantinople*, Paris 1951, 64.

<sup>34</sup> О штовању култа Богородице Животодавног извора: R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin I/III*, Paris 1953, 232–237; Медаковић, *нав. дело*, 205; Velmans, *нав. дело*, 133–134; Talbot, *нав. дело*, 135–138.

<sup>35</sup> Бочно од Богородице могу да буду приказани анђели, као у Светим Теодорима у Мистри, у Аливери на Еубеји, Псачи и Српском минхенском псалтиру, или св. Јоаким и Ана, као у охридским Малим св. врачима и Бронтохиону у Мистри. Познати су, међутим, и примери на којима нема базена (Раваница), ни малог Христа, попут представа у цариградској Хори и Леснову (уп. Velmans, *нав. дело*, 130, fig. 8; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 50–51, сл. 20–21; *Der Serbische Psalter*, Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Textband unter Mitarbeit von S. Dufrenne, S. Radojčić, R. Stichel, I. Ševčenko, Herausgegeben von H. Belting, Wiesbaden 1978–1983; С. Габелић, *Манастир Лесново*, Београд 1998, 172–174, сл. XLV; М. Беловић, *Раваница. Историја и сликарство*, Београд 1999, 152–154). Стога С. Ђурић (*Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*, у: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 351) издваја три основна рана типа Богородице Живоносног извора – први, који се само натписом разликује од представе Богородице Оранте, други са Христом чији доњи део тела почива у кладенцу, док је на трећем, иконографски најсложенијем, Богородица приказана са Христом на грудима и доњим делом тела у кладенцу. Сваки од тих типова има и варијанте.

<sup>36</sup> У минијатурном сликарству тема је представљена у Српском минхенском псалтиру и његовој београдској копији [Медаковић, *нав. дело*, 207–208; М. Харисијадис, *Београдски псалтир*, *Годишњак Музеја града Београда* 19 (1972) 244–245, сл. 35].

<sup>37</sup> Један од најстаријих примера је сасвим поједностављен приказ на икони из XV столећа, раду критског сликара Ангелоса (*Εικόνας της Κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακας την Μόσα και την Αγία Πετρούπολη*, Ηράκλειον 1993, 473–474, πίν 117).



Сл. 5. Димитрије, Богородица Живоносни источник, детаљ иконе Успења Богородичиног, 1713, манастир Морача

Fig. 5 Dimitrije, Virgin the Life-giving Fountain, detail of the icon Dormition of the Virgin, 1713, Monastery of Morača

столећу допринели су и светогорски монаси, који су га прихватили и учинили популарним у зидном сликарству својих манастира (протезис Лавре, параклис Светог Ђорђа у манастиру Светог Павла и др.).<sup>38</sup> Управо на Светој гори та композици-

<sup>38</sup> Н. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1891, 65, ill. 6; G. Millet, *Monuments de l'Athos I*, Paris 1927, pl. 190.3; Г. Суботић, *Манастир Св. Павла*, у: *Казивања о Светој Гори I*, Београд 1995, 140.

ја је постепено попримала све сложеније и богатије облике, тако да је током XVIII века свој развитак окончала у раскошним формама светогорског барока.<sup>39</sup>

Судећи према очуваним примерцима, Богородица Извор живота у српском иконопису интензивније је представљана тек од XVIII столећа, и то првенствено благодарећи делатности зографа из Боке и јужног Приморја.<sup>40</sup> Сцена са Димитријеве морачке иконе најстарији је пример у тој скупу, те би се могла сматрати прототипом читавог низа икона с том темом које су извели његови потомци и следбеници.<sup>41</sup> Једноставност у приказивању основног мотива, лишеног барокне наративности и обиља детаља, приближава Димитријево решење традиционалним обрасцима, познатим из монументалног сликарства и с појединих критских икона. Штавише, може се претпоставити да је тема управо и преузета с неке оновремене грчке иконе, на шта, поред готово истоветне иконографске схеме, указују и извесне појединости, попут облика базена, маскерона из којих избија вода или круне коју два анђела у лету приносе Богородици, сасвим опрезно позајмљене из западноевропске уметности.<sup>42</sup>

Ни одбир светитеља у медаљонима није лишен иконографских посебности, пошто одражава схватања и обичаје средине у којој је дело настало. На то упућују подаци из једног летописа исписаног у манастиру Врднику. Под 1768. годином летописац у њему бележи казивање извесног Риста Белоавлића у којем се помињу црногорска племена и наводе њихове славе.<sup>43</sup> Захваљујући тим подацима, утврђено је да су чланови појединих породица и племена своје ктиторство у Морачи истицали и прилагањем икона које прослављају њихове светитеље патроне.<sup>44</sup> Како поменути летопис открива да локална племена Братоножића и Лешчана славе св.

<sup>39</sup> Медаковић, *нав. дело*, 208. Такву, наративну варијанту ове теме прописује и *Ерминија Дионисија из Фурне* (М. Didron, *Manuel d'icographie chretienne*, Paris 1845, 288–289), а њену сасвим развијену, барокну схему показују две графике Х. Цефаровића (Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 265, 277, сл. 47–49, 73) и једна грчка икона с краја XVIII столећа из београдске збирке *Секулић* (М. Бајић-Филиповић, *Збирка икона Секулић*, Београд 1967, 66, бр. 88, т. XXV). На познијим представама, као што је то и на морачкој икони, та тема може да буде комбинована с темом Крунисања Богородице.

<sup>40</sup> Медаковић, *нав. дело*, 211. Богородичина чуда се у том раздобљу прихватају и у популарној побожности и народној књижевности. Посебан углед међу тим чудима имају управо Живоносни источник и Богородичин покров, насликани и на морачкој икони, који се тумаче као истакнути примери маријанске заштите (М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 359).

<sup>41</sup> Скоро идентично иконографско решење имају и две иконе из XVIII века, радови непознатих иконописаца из породице Рафаиловића, од којих се прва некада чувала у збирци Косте Страјнића у Дубровнику, док је друга власништво Српске православне цркве у истом граду, потом икона Петра Рафајловића из 1775. у цркви Светог арханђела у Рисну, један рад из Народног музеја у Београду (инв. бр. 2095), као и две иконе из прве половине XVIII столећа, својина Српске цркве у Шибенику и цркве у селу Козловцу у Далмацији (Медаковић, *нав. дело*, 211–213, сл. 4–7).

<sup>42</sup> Најближе паралеле могу се наћи на двама грчким иконама тога доба, од којих се једна чува у Византијском музеју у Атини [Г. А. Σωτηρίου, *Η χριστιανική και βυζαντινή εικονογραφία*, Θεολογία 27 (1956) 18, цитирано по Д. Медаковићу], а друга, пореклом с грчких острва, датирана у године око 1700, у приватној колекцији у Цириху (М. Lazović, *Les icônes dans les collections suisses*, Genève 1968, no. 50).

<sup>43</sup> Подаци из *фрушкогорских манастира. Из љетописа јеромонаха Стефана Даскала Раваничанина*, изд. П. Срећковић, Споменик СКА 19, Београд 1892, 64–65. Летопис је први публиковао М. Шапчанин, *Летопис раванички*, Гласник СУД 20 (1866) 1–21.

<sup>44</sup> Петковић, *Морача*, 102–103.

Николу и Кирила Филозофа,<sup>45</sup> постаје јасно зашто су управо они приказани на икони. Култ св. Саве и Симеона Српског био је распрострањен на читавој територији Пећке патријаршије, али су св. Саву као преславу обележавале и многе породице у појединим црногорским племенима.<sup>46</sup> Најзад, лик св. Василија Острошког, најстарији међу његовим сачуваним представама, драгоцено је сведочанство о снажењу култа тог светитеља.<sup>47</sup>

Икона Успења Богородичиног показује све особене елементе Димитријевог сликарског поступка. Начин моделовања инкарната окером са загаситосмеђим сенкама по овалу лица, бели зарези каткада радијално постављени испод очију или подочњаци решени у виду тамних троуглова, истакнуте лучне кости изнад обрва и мускулатура лица, обрада косе и три карактеристична увожка којима се коса завршава испод уха, схематизација набора одежде, три управно постављене цртице које местимично прекидају линију крајева хаљина неких фигура, архитектонске кулисе у позадини, начин стилизације планинских литица, колористичка својства и, најзад, морфолошке особености појединих слова у натписима обележја су која се у потпуности подударују с оним на низу других Димитријевих остварења – фрескама и иконама у Шишићима, Мрковима, Пелинову, Рисну, Котору и другде.<sup>48</sup>

Стилске карактеристике иконе су, изузев неколиких барокних детаља, изведене сасвим у духу оновремене уметности, и то пре свега под утицајем Радула и Јована, мајстора од кога је Радул примио сликарска знања. Дела обојице уметника Димитрије је могао видети у Морачи и знатно пре 1713. године, пошто има разлога за претпоставку да је ту боравио и током последње две деценије XVII столећа. Као што је познато, Јован је у манастиру живописао параклисе Светог Николе (1639) и Светог Стефана (1642),<sup>49</sup> а за морачко братство насликао је и житијну икону св. Саве и Симеона Српског (1644/1645) и двострану икону с представама Успења Богородице и ликовима Стефана Вукановића, св. Саве, Симеона Српског и Кирила Филозофа.<sup>50</sup> Радул је пак у Морачи почетком осме деценије оставио житијне иконе св. Георгија и св. Луке, које се убрајају у његова најзначајнија остварења.<sup>51</sup> Пошто су обојица Димитријевих претходника имала сасвим блиска иконографска и стилска схватања, данас је тешко установити која је решења бококторски зограф прихватио непосредно од Радула, а која угледањем на Јована.<sup>52</sup>

<sup>45</sup> Подаци из *Фрушкогорских манастира*, 64.

<sup>46</sup> На пример у Дробњацима, где је култ св. Саве био посебно развијен (С. Томић, *Дробњак. Антропологеографска испитивања. Насеља српских земаља* 1, Српски етнографски зборник, књ. 4, Београд 1902, 439, 442–443, 492–496). Светом Сави посвећена је и црква у Велимљу, у Херцеговини.

<sup>47</sup> О култу св. Василија Острошког в. Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 161–167.

<sup>48</sup> Уп. Мијовић, *Бококторска сликарска школа*, т. II-2, III-1, X, XI-1, 2, XII, XVIII-2, XX-1, 2; Раичевић, *нав. дело*, сл. 103; Кријешторац, *нав. дело*, кат. бр. 3 и 4.

<sup>49</sup> Петковић, *Морача*, 81–98; исти, *Зидна декорација параклисе Св. Стефана у Морачи из 1642. године*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 3 (1967) 131–157.

<sup>50</sup> В. Петковић, *Легенда св. Саве у старом живопису српском*, Глас СКА 159 (1933) 8–54; В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 62, 129–130; Петковић, *Морача*, 100–103.

<sup>51</sup> Ракић, *Радул – српски сликар XVII века*, 72–75, 82–85, 157–158 (где је наведена и сва старија литература), сл. VII–IX, 6–7. С. Петковић средишње поље иконе св. Луке приписује сликару Јовану, а сцене из живота светитеља Радулу (*Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд 1995, 144).

<sup>52</sup> О утицају сликара Јована и Радула на стваралаштво Димитрија и његових настављача в. Ракић, *нав. дело*, 122–130.



Од обојице сликара Димитрије је преузео низ карактеристичних појединости: композициона и колористичка решења, обраду фигура, организацију простора ниским зидом који сцену дели на два плитка плана, литице гроздасто набраних врхова, али га од радова старијих мајстора дели наглашенија схематизација форми, сведенији и мање племенит одбир боја и грубља обрада.

Икона Успења, међутим, није једини траг Димитријевих веза с Морачом. О његовим боравцима и делатности у манастиру могле би, чини се, да посведоче још две иконе – једна, с представом св. Луке који слика Богородицу, данас је у београдској Збирци икона *Секулић*, док се друга, са сценом Усековања Јована Претече, чува у Народном музеју у Београду. Истина, ни на једној од њих нису сачувани никакви натписи који би их са сигурношћу везали за Морачу и сликара Димитрија, а нису познате ни године њиховог настанка. Тек готово истрвен натпис у доњем левом углу иконе св. Луке чува једва читљиво име попа Мике (или Михаила), који би, можда, могао да буде њен поручилац.

Обе иконе, међутим, на основу стилских особености могу се приписати Димитријевој руци, док се пак својом посветом могу везати за морачки крај. У поменутом летопису из Врдника наведено је, наиме, да два племена чији чланови насељавају територије у околини Мораче као крсну славу прослављају управо светитеље приказане на Димитријевим иконама – племе Ровчана, према белешци летописца, слави Светог Луку, а племе Пјешиваца Усековање Јована Претече.<sup>53</sup> Благодарети томе, манастир је био обогаћен с два значајна иконописна остварења. По налогу Авесалома Вујичића, који је потицао из племена Ровчана, сликар Радул је 1672/1673. насликао житијну икону св. Луке, док су чланови племена Пјешиваца 1714. године манастиру даровали велику житијну икону Јована Претече.<sup>54</sup> Несумњиво је, дакле, да су и наручиоци оба Димитријева рада припадали тим племенима, а врло је извесно и да су иконе својих патрона поручили како би их приложили манастиру.

Невелика икона с ликом св. Луке који слика Богородицу из колекције *Секулић*,<sup>55</sup> представља не само остварење које је најнепосредније инспирисано Радуловим стваралаштвом већ се и њен настанак сасвим извесно може везати за манастир Морачу. До сада без уверљивих разлога приписивана Авесалому Вујичићу,<sup>56</sup> она се низом стилских карактеристика поуздано прикључује Димитријевом

<sup>53</sup> Подаци из *фрушкогорских манастира*, 64 (Ристо Белопавлић истиче да су Ровчани посебно познати као јунаци и витезови); Петковић, *Морача*, 102–103. О Пјешивцима в. П. Шобајић, *Пјешивци. Насеља српских земаља* 15, Српски етнографски зборник, књ. 27, Београд 1923, 291–336.

<sup>54</sup> Натпис са житијне иконе св. Луке публикован је у више наврата [В. Р. Петковић, *Натписи и записи у старим српским црквама*, Старинар, III сер., књ. 6 (1931) 80; Ракић, *нав. дело*, 157], а натпис са иконе св. Јована Претече са сценама из житија објавили су Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи I*, Београд 1902, бр. 1397 и, с мањим исправкама, В. Р. Петковић, *нав. дело*, 80.

<sup>55</sup> Икона (30,3 × 45,5; инв. бр. у Музеју града Београда ЛПМС/4) је публикована неколико пута: М. Бајић-Филиповић, *Збирка икона Секулић*, 31, бр. 4, таб. III; Г. Томић-Тривунац, *Икона са представом српских светитеља*, Зборник Народног музеја 4 (1964) 356; М. Tatić-Ђурић, *Poznate ikone od XII do XVIII veka*, Београд 1984, бр. 51; Ракић, *нав. дело*, 124–125; група аутора, *Крст над уићем. Икона и црква Христова* (каталог изложбе), Београд 2000, 10, бр. 10.

<sup>56</sup> Бајић-Филиповић, *нав. дело*, 31; Томић-Тривунац, *нав. дело*, 356; *Крст над уићем*, 10; М. Татић-Ђурић (*Poznate ikone od XII do XVIII veka*, бр. 51) дело датује у трећу четврт

опусу.<sup>57</sup> Током једног од боравака у Морачи, вероватно још крајем XVII столећа, Димитрије је, понесен изузетним својствима Радулове житијне иконе св. Луке, готово дословно прекопирао њено средишње поље.

Учинио је то веома прилежно, посебно када је приказивао лик јеванђелисте који у амбијенту сликарског атељеа седи за штафелајем и, окружен сликарским прибором, усредсређено слика икону Богородице.<sup>58</sup> Једино је поједноставио архитектонски фон како би добио простор за представу Христа Анђела великог савета који из сегмента неба осутог звездама благосиља обема рукама.

На ауторство бококторског зографа указују грубља обрада инкарната и драперија него код његовог учитеља (посебно мускулатуре лица, остварене двема линијама устаљене схеме, или набора химатиона), мање племенит колорит, где монотонију боја оживљавају једино акценти злата, неспретнији цртеж с истакнутој линијом и један особен детаљ – фриз на зиду у позадини, изведен у виду изломљене линије, какав се никада не појављује код Радула, а карактеристичан је за Димитријево стваралаштво.<sup>59</sup>

Познато је да је утицај сликара Радула био изразитији на Димитријевим раним радовима, који чине и највреднији део његовог опуса. Због високих квалитета и знатно финијег сликарског поступка у односу на нека познија, датирана Димитријева остварења, икона св. Луке може се сврстати у скупину дела насталих

---

XVII века и сматра да се „стил ове иконе уклапа у токове иконописа између Авесалома Вујичића и зографа Радула“.

<sup>57</sup> Икону је Димитрију приписао З. Ракић, *нав. дело*, 125, н. 13.

<sup>58</sup> Упркос развијеном култу и популарности предања о св. Луки као аутору прве иконе Богородице, насталог још у VIII столећу, иконографски тип овог јеванђелисте који слика Богородицу био је сразмерно ретко приказиван у византијској уметности. Најстарије сачуване представе потичу из XIII века и налазе се на минијатурама два јеванђелистара, од којих је један у Харвардској библиотеци (Cod. gr. 25, fol. 52v), а други у манастиру Свете Катарине на Синају (Cod. gr. 233, fol. 87v) (*Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ур. М. Vassilaki, Milano–Athens 2000, 372, 390–391). У сликарству минијатура и икона Новгорода и Пскова јавља се током XV–XVI века неуобичајени иконографски тип св. Луке који у присуству Божанске Премудрости слика Богородичину икону [Е. Smirnova, *The Veneration Icons in Russian Iconography*, Зограф 26 (1997) 121–125]. У монументалном сликарству тема је први пут илустрована у манастиру Матеичу (Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002, 174, 259, 305), а касније у неколико наврата и у поствизантијском периоду (једна од представа налази се на пандантифу у хиландарском параклису Светог Јована Претече, ур. О. Томић, *Београдски митрополит Симеон и његова хиландарска задужбина*, у: *Друга казивања о Светој Гори*, Београд 1997, 174–175; С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997, сл. на стр. 61). Св. Лука који слика Богородицу приказиван је и у иконопису. У најстарије примере убрајају се икона из прве половине XV столећа, из Музеја икона у Реклингхаузену (*Ikonen-Museum, Recklinghausen* 1976, 198, No. 34; Е. Hausteин-Bartsch, *Ikonen-Museum Recklinghausen*, Deutscher Kunstverlag 1995; *El Greco. Identity and Transformation*, no. VI, 226, 336–337) и представа на угаоном пољу иконе Богородице Хрисалиниотисе у Никозији (*Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, 86), а сачувано је и неколико остварења критских иконописаца XVI века, међу којима је свакако најпознатији рани рад Ел Грека (сада у музеју Бенаки), већ надхнут упливом италијанске уметности (*El Greco. Identity and Transformation*, cat. no. 2, 231, 342–343). О култу и иконографији овог светитеља опширно пише В. Милановић, *Култ и иконографија светог Луке у православљу до средине XV века*, у: *Црква Светог Луке кроз векове*, Котор 1997, 73–100.

<sup>59</sup> Уп. примере са фресака из Шишића, Мркове и Пелинова које публикује П. Мијовић, *Бококторска сликарска школа*, сл. II-2, III-2, VI-1, XVIII-2, XXIV.



Сл. 6. Димитрије, Свети Лука слика икону Богородице, икона,  
Збирка икона Секулић, Београд

Fig. 6 Dimitrije, St Luke Painting the Icon of the Virgin, Sekulić Icon Collection, Belgrade



Сл. 7. Радул, Свети Лука слика икону Богородице, детаљ иконе Свети Лука са сценама из живота, 1672/1673, манастир Морача

Fig. 7 Radul, St Luke Painting the Icon of the Virgin, detail of the icon St Luke with Scenes from his Life, 1672/73, Monastery of Morača

осамдесетих или деведесетих година XVII века, током првог периода уметничког стваралаштва.

На другој, мањој икони, јако оштећених ивица, али добро очуваног бојеног поља, насликано је Усековање Јована Претече.<sup>60</sup> Лево је представљен војник који, пошто је одсекао Претечи главу, враћа мач у корице, а десно тамница опасана ниским полигоналним парапетом, иза којег је клонуло обезглављено Јованово тело. Његове руке су везане, а из врата му шикља крв. У позадини призора је планински предео, а у првом плану, с десне стране, насликана је Салома с Јовановом главом у здели.

Усековање Јована Претече, један од најчешће илустрованих призора из светитељевог житија, представља се у сликарству источнохришћанског света од XI столећа.<sup>61</sup> У већини познатих примера у левом делу композиције насликан је целат с подигнутим исуканим мачем, док је с десне стране Претеча, у погнутом или клечећем ставу, везаних руку, каткада већ одрубљене главе или с раном на врату. Сцена се одвија у стеновитом пределу, у којем се, у десном делу, неретко истиче здање тамнице. Јављају се, међутим, и извесна одступања од основне схеме, па је обезглављено Претечи тело понекад приказано иза ниског оградног зида тамнице, а призор може да буде обogaћен и ликом Саломе која се спрема да на пладањ прихвати одсечену главу св. Јована.

У време настанка Димитријеве иконе Усековања Претече сви основни елементи овог иконографског решења били су, дакле, већ добро познати. Обезглављено Јованово тело насликано је на низу споменика почевши од XIII века (житијне иконе из манастира Свете Катарине на Синају,<sup>62</sup> Пантократора<sup>63</sup> и Хиландара<sup>64</sup> на Атосу, фреске у Светом Јовану код Сера,<sup>65</sup> Одигитрији у Пећи,<sup>66</sup> охридској Светој

<sup>60</sup> Икона (31 × 19,8 cm) је припадала збирци Косте Страјнића, а за Народни музеј откупљена је 1958. године и заведена у инвентар под бројем 3477. Публикована је у каталозима Г. Томић, *Бокоцоторска иконописна школа*, 19, бр. 3, и В. Ivanić, *Le vie mediterrane dell'icona christiana. Icone del Museo Nazionale di Belgrado*, Bari 2001, 36, 136, t. 48, а посвећена јој је и засебна студија: Р. Петровић, *Икона Усековање главе Јована Крститеља из Народног музеја – непознато дело зографа Радула*, Зборник Народног музеја 15–2 (1994) 59–64 (где је, без убедљивих разлога, атрибуирана сликару Радулу), док је З. Ракић, *Радул – српски сликар XVII века*, 126, н. 20, приписује Димитрију.

<sup>61</sup> Међу најстарије сачуване представе ове теме спадају минијатуре у неколико рукописа XI столећа: Синаксару (Tbilisi A. 648), Јеванђелистару из Дионисијата бр. 587, Јеванђељу (gr. 74) у Националној библиотеци у Паризу, Менологу из московског Историјског музеја бр. 9, Јеванђељу бр. 154 из Националне библиотеке у Бечу и др.

<sup>62</sup> D. Mouriki, *Icons from the 12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> Century, y: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, ур. К. А. Manafis, Athens 1990, 115, 178, ill. 52 (икона је датирана у рани XIII век).

<sup>63</sup> Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 152; I. Tavlaklis, *Icons 17<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Century, y: Icons of the Holy Monastery of Pantokrator*, Mount Athos 1998, 288, 290, ill. 156 (икона је насликана 1655, налази се на иконостасу главне цркве, а поклон је Хиландарца Антонија јеромонаха).

<sup>64</sup> Икона није публикована, а њену фотографију уступио ми је С. Петковић, на чему му срдечно захваљујем. Судећи по стилским својствима, икона може да се датира у XVII век.

<sup>65</sup> А. Ευγρόπουλος, *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της μονής Προδρόμιου παρα τας Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973, 42–43, πίν. 37 (сцена је насликана у нартексу, а датира се у период између 1333. и 1345. године).

<sup>66</sup> М. Ивановић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*, у: *Старине Косова и Метохије II–III*, Приштина 1963, 153, сл. 62; исти, *Богородичина црква у Пећи*, Београд 1972, XI; В. Ј. Ђурић, С. Бирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 135, 162 (фреске су изведене око 1335).



Сл. 8. Димитрије, Усековање Јована Претече, икона, Народни музеј, Београд  
Fig. 8 Dimitrije, The Beheading of St John the Baptist, icon, National Museum, Belgrade

Софији,<sup>67</sup> Матеичу,<sup>68</sup> на житијној икони сликара Јована у Никољцу<sup>69</sup> итд.), док је у цркви Светог Петра и Павла у Козији,<sup>70</sup> у Црколезу<sup>71</sup> и на Радуловој сарајевској житијној икони Претече<sup>72</sup> оно, као и на Димитријевом раду, делом заклоњено парапетом. Целат који враћа мач у каније, пошто је Јовану одрубио главу, појављује се и на синајској икони, у пећкој Одигитрији, Светој Софији у Охриду, Светом Марку у Венецији,<sup>73</sup> Трескавцу,<sup>74</sup> Куртеа де Арђешу<sup>75</sup> и на поменутиим Радуловим остварењима у Црколезу и Сарајеву. Тамница у позадини приказана је на две минијатуре у Четворојевањелу из Лауренцијане (VI, 23),<sup>76</sup> потом у Матеичу, Црколезу, параклису Светог Јована Претече на пиргу Светог Саве у Хиландару<sup>77</sup> и на читавом низу дела критских и руских сликара. Најзад, клечећа фигура Саломе с посудом у коју прихвата Јованову главу особена је за поствизантијско сликарство Свете горе (католикони Лавре и Дионисијата, трпезарија Лавре,<sup>78</sup> иконе из Дионисијата и Дохијара,<sup>79</sup> две иконе из манастира Преображења у Метеорима, фреско-представа у припрати истог манастира<sup>80</sup> и у Варлааму, триптих у музеју Варлаама, параклис на пиргу Светог Саве и др.).

Нарочито уочљиве сличности Димитријева икона показује с Радуловим композицијама у Црколезу и на житијној икони Јована Крститеља у збирци Српске цркве у Сарајеву. Истина, на тим делима Салома се не појављује, а у Црколезу је целат делимично заклоњен стеном, али су његов став, здање тамнице и обезглављено Јованово тело, нагнуто преко ниске вишестране оgrade, готово истоветно приказани на обема сценама сликара Радула и на Димитријевом остварењу.<sup>81</sup> Фигуру војника у искораку, у краткој залепршаној хаљини, Димитрије је могао видети и у самој Морачи, на Јовановим фрескама (Шибане св. Стефана у параклису Светог Стефана, Свети Никола спасава три човека од мача у цркви Светог Николе),<sup>82</sup> или у призорима страдања на Радуловој житијној икони св. Георгија.<sup>83</sup> Истоветну иконографску схему Усековања Димитрије је доцније поновио у оквиру Менолога у

<sup>67</sup> Композиција је насликана 1347–1350. године у параклису Светог Јована Претече (Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 65, сл. 41).

<sup>68</sup> А. Нитић, *Циклус св. Јована Претече у Матеичу и византијска традиција*, Зограф 23 (1993–1994) 75, сл. 7; Димитрова, *нав. дело*, 183–184, сл. 65, црт. VII, 172 (фреске су настале 1356–1360. године).

<sup>69</sup> Бурић, *Иконе из Југославије*, 62.

<sup>70</sup> М. Стојанова, *Le cycle de la vie de saint Jean-Baptist dans l'Orient chrétien I*, Venise 1990, 147, pl. 38.11 (фреске потичу из 1543).

<sup>71</sup> Ракић, *Радул – српски сликар XVII века*, 68, 141, сл. 25.

<sup>72</sup> Исто, 169, сл. 84; С. Ракић, *Иконе из Босне и Херцеговине*, 117–119.

<sup>73</sup> Стојанова, *нав. дело*, 125, pl. 29.4.

<sup>74</sup> Мијовић, *Менолог*, 315, сх. 39, сл. 165.

<sup>75</sup> Стојанова, *нав. дело*, 127.

<sup>76</sup> T. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, Paris 1971, 27, 36 (fol. 29v, 73v), fig. 58, 145. Рукопис је датиран око 1100 (исто, 12).

<sup>77</sup> Богдановић, Бурић, Медаковић, *нав. дело*, 164, сл. 140; Томић, *Београдски митрополит Симеон и његова хиландарска задужбина*, 162–163, 172.

<sup>78</sup> G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 130.3, 205.1, 143.2.

<sup>79</sup> *Treasures of Mount Athos* (Catalogue of the Exhibition), Thessaloniki 1997, 154–156.

<sup>80</sup> M. Chatzidakis, D. Sofianos, *The Great Meteoron. History and Art*, Athens 1990, 41, 43, 115, 165, 195.

<sup>81</sup> Уп. З. Ракић, *нав. дело*, сл. 25 и 84.

<sup>82</sup> Петковић, *Морача*, сл. у боји 36, 44.

<sup>83</sup> Исто, сл. у боји 57.



Сл. 9. Радул, Усековање Јована Претече, фреска, 1673, Црклез, црква Светог Јована Крститеља

Fig. 9 Radul, The Beheading of St John the Baptist, fresco, 1673, Church of St John the Baptist, Crkolez

пелиновској цркви Светог Николе.<sup>84</sup> Читав низ других појединости на икони, мада мање брижљиво обрађених, Димитрије је такође позајмио с морачких остварења двојице својих претходника (литоце ситно набраних и закошених врхова, облик и начин украшавања зидова тамнице, крој главе и начин моделовања инкарната, па чак и карактеристичан осветљени колорит с успелим сазвучјима смеђег окера, злата и плавозелене с акцентима црвене и мрке). Чини се стога извесним да је и та Димитријева икона насликана у Морачи. Судећи по сликарским својствима која надмашују позније Димитријеве радове, време њеног настанка требало би, као и када је реч о икони св. Луке, ограничити на последње две деценије XVII столећа.<sup>85</sup>

Тако, на основу садашњих сазнања, Димитријева делатност у морачком манастиру обухвата раздобље с краја XVII века, обележено његовим сликарским почецима, искуствима црпеним из Радулових и Јованових радова, али и најбољим делима и, потом, почетак друге деценије наредног столећа, када је, као већ искусан зограф на заласку каријере, иако и даље привржен Радуловим поукама, у сликарском изразу све више прибегавао рутини, схематизацији, штавише и извесној рустичности.

<sup>84</sup> Композицију помиње П. Мијовић, *Менолог*, 391, схема 75; исти, *Бококторска сликарска школа*, 74, а њену фотографију уступио ми је С. Петковић, на чему му најлепше захваљујем.

<sup>85</sup> Сродан сликарски поступак мајстор је потом примењивао и на другим делима – фрескама у Шишићима, Мрковима и Пелинову, као и на неколико иконописних радова).



На Димитријеве везе с Морачом указују још, истина посредно, преко утицаја његовог стила, и две иконе што се чувају у манастиру. Једна од њих је Богородица са Христом на престолу окружена са двадесет две фигуре светитеља, а друга је позната икона Јована Претече с двадесет четири призора из његовог житија, ликовима светитеља и сценом Успења св. Василија Острошког у подножју, насликана 1714. године.

Једва читљив натпис на икони Богородице са Христом и светитељима<sup>86</sup> која је изложена у манастирској ризници<sup>87</sup> пружа два драгоцене податка: годину настанка – 1711/1712 – као и реч „Морачанина“ уз сада уништена имена једног или неколиких њених ктитора. Невеликих димензија (38,5 × 28 cm) и изузетно добро очувана, она на средишњем пољу приказује Богородицу (мир ѓв) како, с малим Христом (на свитку: вѣдхѣ днми || млден. твѣю. .ε) у крилу, седи на украшеном трону, иза којег је, са сваке стране, по један арханђел. На незнатно испупченој оквирној траци, унутар осам поља, представљени су допојасни лик Христа Старца дана и двадесет две фигуре светитеља. Горња страна перваза подељена је на три поља. На првом, у горњем левом углу, насликани су св. Петар и Павле (апстль петр. . апстль павле). Двојица светитеља, благо окренути један ка другом, између себе држе модел цркве у виду тробродне базилике. У другој руци св. Петар држи кључеве, а св. Павле свитак. У средишњем пољу тог низа, у полигоналном сегменту, на основи тамноплавог, звездама осутог неба, представљен је, готово монохромно, с доста позлате, Христос Старац дана (вѣдхѣ днмѣ || стѣ стѣ гсѣ савашѣ || испльнѣ нѣво и зѣмли ѿ слави) који обема рукама благосиља. У горњем десном углу су четворица јеванђелиста – Матеј, Лука, Јован и Марко (стѣ иѣвѣлѣсти мѣ лѣк ѿ мѣ) – с украшеним кодексима у рукама. Обе бочне стране подељене су на по два поља. У горња два насликани су лево св. Василије Велики (стѣ василіе велик) и св. Григорије Богослов (стѣ грѣгоріе бѣгослов), а десно трећи јерарх – св. Јован Златоусти (стѣ ѿ златоуѣтѣ) – и, поред њега, св. Никола (стѣ николае вѣли чюдѣтораѣ). На левом нижем пољу су непознати св. ратник (вѣл. ч. . . .) и (вероватно) апостол Тома (апстль ѿм. . .), а на десном св. Стефан Првомученик (стѣ архіаѣконѣ стеѣфанѣ . . вѣмч) и св. Катарина (стѣа еѣкатеріна). У доњој зони, која је решена у облику фриза, налазе се фигуре св. ратника Теодора Тирона (стѣ ѿѿм. . . ѿ ѿрѿн вѣл), Теодора Стратилата (стѣ ѿѿѿдрѣ стратилатѣ) и Ђорђа (стѣ геѿѿргіе вѣлѣмч); у средини су св. Сава (стѣ савѣа срѣбскѣ чюдѣторѣ) и Симеон Српски (стѣ симѣон срѣбскѣ),<sup>88</sup> следи св. Димитрије (стѣ димитріе мѣротѣчаѣ), а поворку закључују св. Константин и Јелена (стѣ и равнѣапѣстѣолѣскихѣ црѣи . іелѣни . конѣанѣтина).

Већ на први поглед уочава се да се ово дело тематиком и иконографским решењима не издваја битно од читавог низа сродних икона, пошто понавља стара, добро позната решења, на којима је насликана Богородица са Христом на престолу, окружена светитељима.<sup>89</sup> Ипак, особеним одбором појединих светитеља, као

<sup>86</sup> морачанина вѣ да прѣсти вѣ лѣ . з.с.к ѿт рѣж хсѣа а ѿ в і.

<sup>87</sup> Икона до сада није подробније изучавана. Помињу је, сасвим укратко, С. Петковић, *Морача*, 112, и С. Раичевић, *Сликаство Црне Горе у новом вијеку*, 120.

<sup>88</sup> На свитку у руци св. Симеона је исписан текст: пріѣѣте чѣѣа и послѣшанѣте (Пс 34, 11).

<sup>89</sup> Поред осталих примера, сасвим сродно су решене и две иконе у Музеју Бенаки у Атини. На икони (инв. бр. 3051), изузетном остварењу критског иконописа друге половине

и начином на који су представљени, икона дозвољава да се наслути који су узорци надахнули њеног творца.

Наиме, поред Христа Старца дана и четворице јеванђелиста, најуваженијих светих ратника и ликова општепоштованих светитеља – какви су Стефан Првомученик, Никола, цар Константин и царица Јелена – потом св. Саве и Симеона Српског, који су уживали изузетан углед на подручју читаве Пећке патријаршије, на икони је насликано и неколико светитеља особених за оновремено критско сликарство – поред св. Катарине, то су представе св. Петра и Павла који носе цркву и св. три јерарха.

Св. Петар и Павле, предводници апостола и најугледнији међу дванаесторицом Христових ученика, сматрају се утемељивачима хришћанске земаљске цркве, мада су у мисионарском раду и оснивању првих хришћанских заједница учествовали и остали апостоли.<sup>90</sup> Таква идеја добила је на иконама са двојицом апостолских корифеја који држе храм – симбол црквене институције – и своје недвосмислено ликовно оваплоћење. Двојно представљање св. Петра и Павла с моделом цркве познато је од IX столећа,<sup>91</sup> али је ретко све до поствизантијске епохе, када је та иконографска тема стекла нарочиту популарност, посебно у делима критских иконописаца.<sup>92</sup>

Заједничко представљање св. Василија Великог, Григорија Богослова и Јована Златоустог повезано је с празником Три јерарха, који је, према предању, средином XI века установио евхаистички епископ Јован.<sup>93</sup> Света три јерарха се као самостална иконографска тема јављају у византијској уметности убрзо по утемељењу празника. Њихове најстарије очуване представе потичу из XI–XII столећа и нала-

XV века, приписаном Андреји Рицосу, уз Богородицу са Христом и арханђеле, налази се и сличан одбир светитеља, јер су, поред осталих, приказани св. Петар и Павле, св. Катарина, св. Ђорђе и Димитрије, три јерарха, св. Константин и Јелена и св. Никола (D. Fotopoulos, A. Delivortias, *Greece at Benaki Museum*, Athens 1997, 268–269, fig. 459). На другој икони, делу Јоаниса Москоса из 1681, унутар раскошног дуборезног оквира насликани су, уз ктиторе, св. врач, св. Ђорђе и Димитрије на коњу, Константин и Јелена и св. Катарина, док се уз Богородицу на бароком трону налазе двојица арханђела и попрсја четворице пророка. Уп. и икону Богородице са шест светитеља и дванаесторицом апостола, насликану у XVIII веку на неком од грчких острва, а данас у приватној збирци у Швајцарској (M. Lazović, *Les icônes dans les collections suisses*, no. 56).

<sup>90</sup> О заједничком прослављању св. Петра и Павла в. Мирковић, *Хеортологија*, 246–248.

<sup>91</sup> О иконографији ове композиције и, посебно, о моделу храма у рукама двојице апостола, поред осталих, пишу и Н. Хатзидаки, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία 15ος–16ος αιώνας*, Αθήνα 1993, 76–80, и А. Davidov Temersinski, *Edifice idéal ou réel? Le modèle de l'église que les apôtres Pierre et Paul tiennent ensemble. Nouvelles données sur les peintures byzantines en Yougoslavie*, Cahiers Balkaniques 31 (2000) 39–51.

<sup>92</sup> На њиховим иконама двојица апостолских предводника обично су насликана како држе модел цркве октогоналне основе, чија се унутрашњост види кроз раскриљене предње фасаде. Тако је учињено на познатој икони из Академије у Фиренци, раду Николе Рица (*Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, 76–80), на двама иконама из манастира Пантократора на Светој гори, једној из касног XVII, а другој из позног XVIII столећа (*Icons of the Holy Monastery of Pantokrator*, 200–202, 258, 262), једном примерку са Крфа (Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, 95, πίν. 176), хиландарској икони из прве половине XVIII века (Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, 60. сл. 176) и другде. На касним примерцима, попут представе св. Петра и Павла на румунској икони Сабора апостола из XVIII столећа, јавља се храм чији ентеријер, као и на Димитријевом делу, није изложен погледу посматрача (Lazović, *Les icônes dans les collections suisses*, no. 205).

<sup>93</sup> С. Пајић, *Представе и култ Три јерарха у поствизантијској уметности*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 34–35 (2003) 60, н. 10.



Сл. 10. Гаврило Димитријевић (?), Богородица са Христом и светељима, икона, 1711/1712, манастир Морача

Fig. 10 Gavriilo Dimitrijević (?), The Virgin with Christ and Saints, icon 1711/12, Monastery of Morača



Сл. 11. Гаврило Димитријевић (?), Јован Претеча са сценама из живота,  
икона, 1714, манастир Морача

Fig. 11 Gavrilo Dimitrijević (?), St John the Forerunner with Scenes from his Life, icon, 1714,  
Monastery of Morača

зе се на минијатури једног псалтира из 1066. године<sup>94</sup> и на мозаицима норманске Сицилије.<sup>95</sup> У XIII веку култ три јерарха се у Византији све више распростире, да би га у доба Палеолога прихватили и околни словенски народи. Света три јерарха била су посебно поштована код Грка, код којих је њихово прослављање с временом прерасло у један од најзначајнијих националних и школских празника.<sup>96</sup> Скупно приказивање тројице васељенских учитеља било је омиљено у послевизантијској уметности, а нарочито у критском иконопису.<sup>97</sup> У овом раздобљу света три јерарха се понекад представљају и уз друге угледне светитеље или сцене, као део сложенијих иконографских целина. Таквом решењу прибегао је и аутор морачке иконе. Стога се чини извесним да је не само за ликове св. Петра и Павла већ и за св. три јерарха као предложак користио остварења оновремених грчких иконописаца.

Читавим низом појединости дело се везује за Димитријев опус. На сликарски поступак тог мајстора указују начин моделовања инкарната окером са сиво-смеђим сенкама, радијално постављеним белим зарезима око очију и истакнутим чеоним костима, исликавање косе, помало здепасте пропорције фигура, наглашених глава и „натечених“ шака, колорит у којем доминирају окер, плавозелена, мрка, цинобер и, каткад, ружичаста и пурпурна, с много позлате, златном линијом исцртани флорални украси на одорама, најзад и облик круна које носе Богородица, св. Катарина и св. Јелена.<sup>98</sup> Све те појединости постоје и на другим Димитријевим радовима, преузете, опет, са остварења сликара Радула.<sup>99</sup> Цртеж иконе лишен је знатнијих омашки, а њоме доминирају звонки колористички спрегови плавозелене и цинобера на златној основи, чиме је читава целина постала наглашено декоративна.

Истакнутија схематизација облика, једноличност у приказивању физиономија и ставова, као и многе подударности са стилем велике житијне иконе светог Јована Претече, међутим, указују на то да њен творац није сам Димитрије, већ неки од његових најнепосреднијих следбеника. Пре свих би то могао бити један од

<sup>94</sup> Псалтир се налази у Британском музеју, Add. MS 19.352. Уп. S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen age II*, Paris 1970, 26, fig. 60; Ch. Walter, *Pictures of the Clergy in the Theodore Psalter*, REB 31 (1973) 240.

<sup>95</sup> Три јерарха су насликана на засебној зидној површини у хору катедрале у Чефалу (1148) и у трансепту Палатинске капеле у Палерму (1143–1154). Уп. O. Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 14, 43, 324, pl. 7a, 23b.

<sup>96</sup> Мирковић, *нав. дело*, 104.

<sup>97</sup> Једну критску икону Три јерарха чува Штросмајерова галерија у Загребу [А. Andrejević, *Ikona „Tri jerarha“ Štrosmajerove galerije u Zagrebu*, Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti JAZU 14 (1966) 144–151]. У оквиру иконе Деизиса с празницима и светитељима Николе Рица с краја XV или почетка XVI века (Стара српска црква у Сарајеву) приказана су и три јерарха (Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 348, сл. 114). Икона Три јерарха из XVI века налази се на Закинтосу (*Byzantine and Post-byzantine Art*, Athens 1985, 130–131, no. 133), један примерак из позног XVI и два из касног XVII столећа поседује светогорски манастир Пантократор (*Icons of the Holy Monastery of Pantokrator*, Mount Athos 1998, 176–178, 246–249), остварење из XVIII века чува манастир Светог Павла на Атосу (M. Vassilaki, I. Tavlakis, E. Tsigaridas, *The Holy Monastery of Aghiu Pavlou. The Icons*, Mount Athos 1999, 139, fig. 69), док се један рад из истог времена, настао у континенталној Грчкој, чува у приватној колекцији у Швајцарској (Lazović, *Les icônes dans les collections suisses*, no. 107). Бројне примере ове теме у поствизантијском сликарству наводи С. Пајић, *нав. дело*, 64–68.

<sup>98</sup> Истоветну круну Богородици приносе анђели у композицији Живоносног источника на Димитријевој морачкој икони Успења Богородице.

<sup>99</sup> Ракић, *Радул – српски сликар XVII века*, 123–127.

Димитријевих синова, можда и сам Гаврило, који је годину дана раније помагао оцу приликом опремања иконе Успења Богородичиног.<sup>100</sup>

Руци истог сликара може се приписати и добро позната и истражена икона св. Јована Претече с двадесет четири призора из његовог житија, ликовима светитеља и сценом Успења св. Василија Острошког у подножју. Икона је насликана, као што је поменуто, 1714. године.<sup>101</sup> Наглашених димензија, смештена у старији, богато украшени оквир, она се налази у западном травеју наоса главног морачког храма. Готово сви елементи Димитријевог сликарства појављују се и на њеним минијатурним композицијама: начин обраде ситних здепастих фигура, моделација инкарната с карактеристичним сенкама око очију и на периферним партијама лица, облици здања и планински пејзажи формирани од троугластих маса што су при врху разуђене у степенасте, осветљене заравни итд. Ипак, истакнутија схематизација форми, тврђи цртеж и посебно монотони, беживотни спрегови мркозелених и црвених тонова комбинованих с богатом позлатом прикључују то остварење стваралаштву неког од Димитријевих синова, а сасвим извесно истој личности која је насликала икону Богородице са Христом и светитељима.<sup>102</sup>

У манастиру Морачи су се током XVII века сукстекла сликарска дела најзнаменитијих оновремених српских уметника – попа Страхиње из Будимља, Георгија Митрофановића, Јована и његовог ученика Радула. Том највиталнијем току српског сликарства из времена турске владавине прикључио се осамдесетих година и бококоторски зограф Димитрије. На његове везе с Морачом и данас указују иконе Успења Богородице, светог Луке који слика Богородицу и Усековања Јована Претече. Богате традиције које је преузео од сликара Јована и свог учитеља Радула Димитрије је потом пренео синовима и њиховим наследницима, који су их следили још читаво једно столеће. А о том подстицајном Димитријевом утицају на први нараштај његових следбеника у манастиру и данас сведоче иконе Богородице са Христом и светитељима и светог Јована Претече са житијем.

<sup>100</sup> Овакву атрибуцију, међутим, отежава чињеница да није сачувано ниједно дело које би, на основу потписа или стилских одлика, могло са сигурношћу да се припише Гаврилу Димитријевићу.

<sup>101</sup> Петковић, *Морача*, 114, т. 58. О иконографији сцена из циклуса Јована Претече приказаних на овој икони: Stoyanova, *Le cycle de la vie de saint Jean-Baptist dans l'Orient chrétien I*, 185–187 и на другим местима.

<sup>102</sup> На оба дела инкарнат је обрађен на истоветан начин, с доста сиве боје, која је, истина, на икони Богородице са Христом и светитељима делимично ублажена додатком ружичастог окера; нимбови су истоветно украшени пунцирањем, а бројни детаљи минуциозно су изведени, под утицајем графике, црном линијом на златној основи. Одоре и круне св. Катрине и Јелене на Богородичиној икони готово су подударне са одећом и крунама Иродијаде и Саломе на житијној икони Претече, а мноштво сличних појединости уочава се и на фигурама војника, посебно у начину представљања њихове опреме.

Zoran RAKIĆ

PAINTER DIMITRIJE OF THE GULF OF KOTOR  
AND THE MONASTERY OF MORAČA

Summary

The course of professional activity of the painter Dimitrije may be followed from 1680 – when he and his teacher Radul, the most important Serbian painter of the period, frescoed the Trinity Church at the Monastery of Praskvica, until 1718 – when he, by then an artist of renown, executed wall-paintings and icons for St Nicholas at Pelinovo. Meanwhile, Dimitrije painted frescoes and iconostases for the churches of St George at Šišići (1699) and St Petka at Mrkovi (1704), as well as a number of icons, now at Risan, Kotor, Praskvica, Savina, Belgrade, Piva etc. A good part of his career is associated with the Monastery of Morača, as evidenced by three surviving icons – the Dormition of the Virgin (now at Morača), St Luke Painting the Virgin (Belgrade, Sekulić Icon Collection) and the Beheading of St John the Baptist (Belgrade, National Museum).

The icon of the Dormition of the Virgin is mounted in a sumptuously carved wooden frame, whose base bears a long inscription referring to the zograph Dimitrije as the author and one of its donors, his son Gavriilo as the carver of the frame, and 1713 as the year it was painted. The central composition of the Dormition of the Virgin is surrounded with twelve scenes depicting episodes from her life. The base bears five medallions enclosing the busts of St Nicholas, Sava and Simeon of Serbia, Cyril the Philosopher and Basil of Ostrog. Most scenes show no sign of iconographic innovations, but three of the themes – the *Pokrov* – Intercession of the Virgin, the Adoration of the Magi and the Life-Giving Fountain – reveal a combination of domestic traditions with those of Russian and Greek painting.

For the *Pokrov* – Intercession of the Virgin Dimitrije made use of the developed composition type, so-called Moscovite, which he also did, probably about the same time and with insignificant modification, for an icon now kept in the Art Gallery in Sarajevo. The other two patterns were borrowed from Greek painting. As the Adoration of the Magi, a popular motif in West-European art, became an independent theme in Cretan icon-painting as early as the seventeenth century, it seems quite certain that Dimitrije adopted it through a Cretan model. The same influence is observable in the icon of the Life-Giving Fountain.

The selection of saintly medallions, on the other hand, reflect the outlooks and customs of the local environment. Namely, Sts Nicholas and Cyril the Philosopher are shown in their capacity as patron saints of the local clans of Bratonožić and Leščani, the portraits of Sts Sava and Simeon of Serbia are an echo of their widespread cult in the territory of the Patriarchate of Peć, while that of Basil of Ostrog is the oldest of the saint's surviving images.

In terms of style the icons reflect the spirit of their time and, most of all, the influence of Jovan and Radul, two masters who taught Dimitrije the art of painting. He not only borrowed their compositional and colour schemes, treatment of figures and spatial organization, but also a number of characteristic details. By comparison with the work of the two older and more experienced painters, his shows greater schematization, a reduced and less delicate range of colours, and a lack of polish.

From their dedications, the other two icons – St Luke and the Beheading of St John the Baptist – may also be linked with the region of Morača. St Luke was the protector of the Rovčani clan, while the neighbouring clan of Pješivci observed the day of the beheading of St John the Baptist. There is no doubt that both were commissioned by members of the two clans, and it is fairly certain that both, as the icons of their patron saints, were intended as gifts to the monastery.

The icon of St Luke Painting the Virgin was done during one of Dimitrije's stays at Morača. Enthralled by the excellence of an icon of Radul's depicting the life of St Luke, preserved in the monastery till this day, he almost literally copied its central scene. He adhered to Radul's iconographic and stylistic solutions in the icon of the Beheading as well. While following the established patterns known in the Byzantine world ever since the eleventh century, it shows closest resemblance to Radul's composition from the village church at Crkolez.

The attribution of both icons to Dimitrije is based on their stylistic features and similarities with his signed or reliably attributed works. To judge from their pictorial quality, which is superior to his later work, the icons may be assigned to his first and most important period, the last two decades of the seventeenth century. From what we know at present, Dimitrije's activity in the Monastery of Morača may be assigned to the end of the seventeenth century, a period of his unreserved submission to Radul's instructions, and to the early 1710s, the declining phase of his career as an experienced zograph, marked by his increasing resort to routine, schematization, even to a measure of rusticity.

Dimitrije's connection with Morača is further suggested by two icons, still in the monastery, which reflect an influence of his style. One depicts the Virgin and Christ enthroned surrounded with twenty-two figures of saints, painted in 1711/2; the other is the well-known icon of St John the Baptist with twenty-four episodes from his vita, images of saints and the Assumption of St Basil of Ostrog, painted in 1714. Both icons exhibit almost all elements of Dimitrije's manner, but a tendency to greater schematization, standardized facial types and postures, and colouring indicate that their author may have been one of Dimitrije's immediate followers, most likely his son Gavriilo.



## ДЈЕЛАТНОСТ ИГУМАНА МИТРОФАНА БАНА У МАНАСТИРУ МОРАЧИ ОД 1869. ДО 1879. ГОДИНЕ

Предмет рада је активност игумана Митрофана Бана, потоњег митрополита црногорског, везана за манастир Морачу, на чијем је челу био од 1869. до 1879. године. Међу његовим многобројним заслугама нарочито су истакнуте свештеничке, просветитељске и дипломатске, али и војничке.

У Морачи је очувано народно предање да је најзаслужнији игуман тог манастира био Тома, чијим је трудом ова светиња била обновљена 1557. године. Прије обнове црква у Морачи је седамдесет година била пуста. У вријеме када је настојатељ манастира био игуман Димитрије Радојевић дође некакав странац у манастир, па, не знајући да је овај игуман, замоли монаха да га поведе код игумана морачког. Игуман Радојевић, видјевши да га странац не познаје, рече му: „Оди, брате, да ти покажем где почива игуман манастира овог.“ Калуђер пође пред странцем и поведе га за олтар велике цркве, гдје је био гроб игумана Томе, па му рече: „Ево, брате, овдје почива једини игуман манастира овог.“ И на том мјесту странцу каза колико је био заслужан игуман Тома, који је за вријеме владавине султана Мурата III из пепела обновио тај свети храм.

Ово народно предање забиљежио је Митрофан Бан, један од најмлађих игумана у историји морачког манастира, који је својом дјелатношћу обиљежио шездесете и седамдесете године XIX вијека у манастиру Морачи.

Митрофан Бан је потицао из побожне српске породице, из села Главата у општини Грбаљској. У манастиру Савини завршио је богословију. Прије доласка у Морачу био је настојатељ манастира Подластве у Приморју. У ноћи између 22. и 23. октобра 1869. године једва је извукао живу главу од аустријске војске која је запалила Подластву. Митрофан Бан је спас нашао код митрополита Илариона Рогановића на Цетињу.

Актом од 28. новембра 1869. године митрополит црногорски Иларион наименовао је Митрофана Бана за игумана морачког. У Морачу је Митрофан први пут стигао 5. децембра 1869. године. Имао је 28 година, а постао је игуман тако важног и у српској историји значајног манастира.

Млади игуман није затекао ниједног калуђера у манастиру, већ само два млада свештеника – Андрију Симоновића и Спасоја Базовића. Манастир је тада имао велики посјед од 450 рала земље оранице, 400 коса ливада, велике шуме и пашњаке, два млина и двије ваљаонице које је држао Павле Черовић, Херцеговац из Љубиња. Митрофан је у манастиру затекао и Тому Дрекаловића, који је био тешко болестан. Због те своје немоћи није могао послуживати игумана, па је Ми-

трофан узео себи за послужитеља Вукајла Миркова Радојевића из села Јасенове у Морачи.

По доласку у Морачу Митрофан Бан није скривао одушевљење историјом тог древног манастира. Веома образован и писмен, описао је у осамнаест бројева *Гласа Црногорца* њен историјат, живопис, архитектуру, а затим људе, обичаје и народна предања у вези с манастиром. Текстови објављени у *Гласу Црногорца* 1876. године вјероватно су први публиковани радови о Морачи.

Током десетогодишњег столовања у Морачи игуман Митрофан имао је живу свештеничку, просвјетитељску, дипломатску и ратничку дјелатност. Одмах по доласку почео је да обавља дужност учитеља. У манастиру је школске 1869. године било 30 ђака. Игуман је такође, у друштву са црногорским сенатором Станком Радоњићем, тадашњим начелником просвјете, обишао многе школе по црногорским нахијама.

Митрофан Бан је уживао велико повјерење књаза Николе Петровића, који му је повјерио најважније послове у Морачкој области, између осталих и оне који су се односили на грађанску управу. Морачким начелницима Бају Бошковићу, Михаилу Ракочевевићу и Божу Божовићу савјети игумана Митрофана били су веома важни и драгоцјени. Одликовала га је велика оштроумност, смиреност, високо образовање, као и познавање страних језика: италијанског, њемачког и руског.

У историји морачког манастира остала је забиљежена и посјета барона Темелја, аустријског официра, који је 1872. године боравио у манастиру. Барон Темелј је био мајор Генералног штаба аустријске војске у Задру и у Морачу је дошао у пратњи капетана Саурвалда. Разлог њиховог доласка у Црну Гору била је израда топографских карата. Ту посјету Митрофан је искористио и аустријском барону испричао шта га је све задесило од аустријске војске која је запалила Подластву 1869. године. Како је Митрофан касније истицао, барон Темелј се заузео за њега и омогућио морачком игуману да добије пасош и безбједно путује по Приморју.

Свакако да су оно што је најтеже пало у дио игуману Митрофану Бану били дипломатски односи с колашинским Турцима. Ту је Митрофан показао сва своја умијећа и дипломатске способности. Афера у Липову, која се збила јула 1872. године, била је дипломатско крштење Митрофаново у преговорима с Турцима. Након враћања Црногораца с колашинског пазаришта, у селу Блатина дошло је до ватреног окршаја између Морачана и колашинских Турака, у којем је смртно страдало десет људи, а рањено око двадесет. Преговорима са Салих-бегом Митрофан Бан брзо је успоставио примирје међу закрвљеним странама.

Херцеговачки устанак који је букнуо 1875. године проширио се и на области Доњег Колашина. То је био повод да Митрофан Бан ступи у преговоре с колашинским кајмекамом Осман-ефендијом Авдагићем. Турци су игумана морачког веома поштовали и његова ријеч се код њих неограничено уважавала.

Црна Гора је у савезу са Србијом 15. јуна 1876. године објавила рат Турској. Знајући да Црногорци презиру сваког ко није кадар носити пушку и издржати у вријеме рата оно што они могу, Митрофан Бан је узео пушку острагушу и с једним од морачких батаљона остао на граници с Турском. Када је други морачки батаљон кренуо за Херцеговину, пред оба батаљона одржао је у Морачи молепствије за њихов срећан пут.

Кад се између Срба и Турака био бој на Јавору, морачки игуман је с једном четом Морачког батаљона, да би чуо српске топове из Сјенице, преко планине



Сл. 1. Митрофан Бан

Fig. 1 Mitrofan Ban

Бјеласице долазио скоро надомак Бијелог Поља. Остало је записано да је много жалио због пораза српске војске на Јавору и њеног повлачења.

Приликом повратка у манастир Бан је примио писмо од Божа Петровића, главнокомандујућег Јужне војске, у којем му је наложено да преузме и грађанску и војну управу. Својим наступима увијек је спречавао избијање сукоба. Ипак, командовао је нападом на села Дрпе и Блатину. Приликом једног сусрета с књазом Николом, априла 1877. године, књаз му је рекао: „Ти си ми на граници учинио такве заслуге, које ја никада заборавит нећу.“

У то вријеме Морача је била кост у грлу турској војсци, која је 11. јуна 1877. године кренула на манастир. Црногорска војска налазила се на Црквини, а турска је била запосјела брдо Лијеску, дио Жирака и врхове Вучје планине. У том боју Митрофан је командовао батаљоном који је заузео брдо села Равни, али се након неколико сати брзо вратио да би бранио Морачу од турске најезде. У борби за манастир погинуло је 98 Црногораца, а рањена су 43. Турци су, обезглављени, побјегли. За витешку одбрану манастира Митрофан је од књаза Николе добио 15 златних наполеона.

У прољеће 1878. године игуман се сусрео с колашинским официром Нури-бегом због предаје Колашина Црногорцима и спровођења одлука Берлинског конгреса, јер је Колашин додијељен Црној Гори. Нури-бег, заповједник Колашина, предао је 23. септембра 1878. године кључеве турског града Колашина морачком игуману.

Годину дана након ових догађаја, 28. септембра 1879, Митрофан Бан је, по наредби епископа Висариона Љубише, добио премјештај у цетињски манастир.

У *Успоменама из живота* записао је: „8. октобра 1879. године оставио сам прекрасни Морачки манастир у коме сам провео само неколико дана мање од десет година.“<sup>1</sup>

Тридесет четири године касније, 1913, у *Календару Српске цркве* објављен је његов текст о Морачи, у којем се расвјетљава један од важнијих догађаја из историје манастира. Ријеч је о сабору српских архијереја одржаном у морачком манастиру 1. децембра 1654. године. Наиме, Митрофан Бан је преко једног пријатеља, професора Петроградског универзитета, а посредством Евгенија Поповића, црногорског конзула у Риму, добио рукописни документ који се тиче Мораче и који је нађен у Римском архиву. Документ је писан у манастиру 1654. године. Ријеч је о писму које је српски сабор упутио папи Инокентију Х и у којем му се сабор жали због зулума и неправди које су Србима чинили Турци. По писању игумановом, из садржине писма види се да је требало да папа Србима пошаље штампарију ради печатања књига значајних за очување вјере православне и српске народности. Даље, сабор се жали да су Турци уморили једног епископа љутом смрћу. Ријеч је сигурно о митрополиту Јовану кога су Турци живог одрали.

У тексту се показују игуманова префињеност и осјећај за детаљ, који се огледају и у томе што он до танчина описује хералдичка обиљежја на печатима: „... на писаном документу стојаху округли печат 2 центиметра у пречнику, а у средини печата ситним словима стоји Ефтимиије милостију Божијеју митрополит Ваљевски.“ Неоспорно је да тај податак много доприноси расвјетљавању сабора одржаног у Морачи 1654. године.

Подаци о животу и раду игумановом у морачком манастиру сачувани су само фрагментарно, у његовим *Успоменама из живота*, које је писао до пет година пред смрт.

Након одласка из Мораче Митрофан је обављао дужност секретара митрополита црногорског Илариона. У чин епископа хиротонисан је у Петрограду 6. априла 1885. године, када је и званично постао митрополит црногорски. На трону Црногорске митрополије остао је 35 година, све до смрти 30. септембра 1920. Сахрањен је 4. октобра 1920. године у порти цетињског манастира.

Боравак Митрофана Бана у Морачи од 1869. до 1879. испуњен је, прије свега, просвјетитељском, ратничком и дипломатском дјелатношћу. Стога је деценија коју је Митрофан Бан провео у Морачи значајан период у њеној богатој седамстопедесетогодишњој историји.

---

<sup>1</sup> Митрополит Митрофан Бан, *Животопис или успомене из живота*, Цетиње 1999.

Jovo MEDOJEVIĆ

THE WORK OF MITROFAN BAN AS HEGUMEN  
OF THE MONASTERY OF MORAČA 1869–1879

S u m m a r y

Mitrofan Ban, deserving metropolitan of Montenegro (1885–1920), tribune, writer and interesting personage in more than one way, held in his youth the office of hegumen of Morača, marking the monastery's life in the 1860s and 1870s. Appointed at the age of twenty-eight, in his ten years as head of the monastery (1869–1879) he showed exceptional abilities, struggling vigorously for its prosperity. In addition to his primary, religious, duties, his educational efforts should also be noted. Highly educated for his times, he expressed his admiration for Morača's history in a series of eighteen articles published in the *Glas Crnogorca* (Montenegrin's Voice) describing the monastery's past and surviving antiquities, as well as the customs and legends associated with it. The articles are thought to be the earliest published text son Morača. Firmly trusted by the ruler of Montenegro, prince Nikola Petrović, Mitrofan Ban was assigned major tasks in connection with the Morača region, including those from the domain of civil affairs. As a speaker of foreign languages, he was entrusted with diverse and even quite delicate diplomatic missions such as negotiations with the Turkish authorities. Finally, playing an active part in the turbulent events of his times, Ban expressed himself as a person fully formed on the epic traditions of the Dinaric environment. He took part in the events instigated by the Herzegovina rebellion of 1875 and the Serbo-Turkish wars of 1876. Especially noted by his contemporaries and the subsequent generations was his heroic defence of Morača in 1887. Useful and interesting information about his life and work in Morača may be found in Mitrofan Ban's *Memories from Life* recorded five years before his death.



## ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА

С. Петковић: стр. 75, 81, 84, 86, 87, 101, 103, 109,  
110, 131, 152, 153, 187, 189;

Институт за историју уметности  
Филозофског факултета у Београду: стр: 95, 97, 102, 105;

И. М. Ђорђевић: стр. 83;

Д. Ђурић, стр. 79;

А. Стојаковић, стр. 123;

Б. Милановић: стр. 133.

# МОНАСТИР МОРАЧА

Издавач

Балканолошки институт САНУ  
Београд, Кнез Михаилова 35/IV  
E-mail: balkinst@sanu.ac.yu  
www.balkaninstitut.com

Лектура

*Ивана Игњатовић*

Графичко решење корица

*Данијела Парацки*

Техничко уређење

*Кранислав Вранић*

Штампа

*Алта Нова*  
Београд

Тираж

600

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

76.7(497.16) (082)

75.052.046(497.16)(082)

929.731 Стефан, дукљански кнез (082)

МОНАСТИР Морача / Уредници Бранислав Тодић, Даница Поповић. - Београд : Балканолошки институт САНУ, 2006 (Београд : Алта Нова). - 245 стр. : илустр. ; 23 цм. - (Посебна издања Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт ; 90)

На срп. насл. стр. The Monastery of Morača. Према предговору зборник садржи радове са научног скупа "750 година манастира Морача" одржаног 2002. године у Манастиру и Подгорици. Тираж 600. - Реч уредника: стр 9-12. - Напомена и библиографске референце уз текст. - Резимеи на енгл. и франц. језику уз сваки рад.

ISBN 86-7179-046-0

1. Тодић, Бранислав

а) Стефан, дукљански кнез (13 в.) -  
Зборници б) Манастир Морача - Зборници  
COBISS. SR-ID 13050652