



ВАЛЕНТИНА БАБИЋ

ФРЕСКЕ

у цркви Светог Михаила у Стону

ВАЛЕНТИНА БАБИЋ

ФРЕСКЕ
У ЦРКВИ СВЕТОГ МИХАИЛА У СТОНУ

INSTITUTE FOR BALKAN STUDIES
OF THE SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

EPARCHY OF ZAHUMLJE, HERZEGOVINA AND THE LITTORAL
VIDOSLOV PUBLISHING

VALENTINA BABIĆ

THE FRESCOES
OF THE CHURCH
OF ST MICHAEL AT STON

Editors in chief

DUŠAN T. BATAKOVIĆ
Director of the Institute for Balkan Studies SASA
Deacon DUŠKO ŠAROVIĆ

BELGRADE — TREBINJE
2014

БАЛКАНОЛОШКИ ИНСТИТУТ
СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

ЕПАРХИЈА ЗАХУМСКО-ХЕРЦЕГОВАЧКА И ПРИМОРСКА
ВИДОСЛОВ ИЗДАВАШТВО

ВАЛЕНТИНА БАБИЋ

ФРЕСКЕ
У ЦРКВИ СВЕТОГ МИХАИЛА
У СТОНУ

Одговорни уредници

ДУШАН Т. БАТАКОВИЋ
директор Балканолошког института САНУ

ђакон ДУШКО ШАРОВИЋ

БЕОГРАД — ТРЕБИЊЕ
2014

Издавачи

ЕПАРХИЈА ЗАХУМСКО-ХЕРЦЕГОВАЧКА И ПРИМОРСКА

ВИДОСЛОВ ИЗДАВАШТВО

Требиње, Ул. Светосавска 4

<http://eparhija-zahumskohercegovacka.com>

vidoslov@teol.net

episkopmostar@gmail.com

БАЛКАНОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ

Београд, Кнез Михаилова 35

<http://www.balkaninstitut.com>

E mail: balkinst@bi.sanu.ac.rs

Пласман

Епархија захумско-херцеговачка и приморска

Рецензенти

академик *Гојко Судојић*

проф. др *Миодрај Марковић*

Лектура

Весна Смиљанић Ранџелов

Превод резимеа и индекс

Милица Шевкушић

Технички уредник

Кранислав Вранић

Штампа

Инџерклима-џрафика, Врњци

Тираж

300

ISBN 978-86-7179-087-1

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

75.052.033

75.052.046.3(=163.41)(497.5)

271.222(497.11)-523.4-9(497.5)

94(497.11-89)"10"

БАБИЋ, Валентина, 1970-

Фреске у цркви Светог Михаила у Стону / Валентина Бабић. - Београд : Балканолошки институт САНУ ; Требиње : Епархија захумскохерцеговачка и приморска, 2014 (Врњци : Интерклима-џрафика). - 304 стр. : илустр. ; 24 cm

На спор. насл. стр.: The Frescoes of the Church of St Michael at Ston. - "Ова књига је делимично прерађен и допуњен текст маг. рада, који је под истим насловом одбраћен на Филоз. фак. у Београду 2008. ..." --> Стр. 7. - Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Summary.

- Регистар.

ISBN 978-86-7179-087-1

а) Зидно сликарство - Мотиви - Средњи век б) Стон - Црква Светог Михаила - Фреске с)
Хумске земље - 11v COBISS.SR-ID 212286476

С а д р ж а ј

I ДОСАДАШЊА ИСТРАЖИВАЊА	9
II ИСТОРИЈА	17
Дукља у XI веку.	17
Краљевска титула	31
<i>Сџари</i> Стон	35
Положај цркве и посвета арханђелу Михаилу.	45
III АРХИТЕКТУРА	51
IV ЖИВОПИС	57
Иконографија.	57
Програм и распоред фресака	57
Христос у слави (<i>Maiestas Domini</i>)	61
Јеванђелисти	69
Први грех	81
Страшни суд	97
Свети Стефан.	115
Свети Јован Претеча	125
Свети Ђорђе	137
Свете жене	153
Ктиторски портрет	159
Позађе и орнамент.	183
Стил и узор	189
Датовање	199
V ЗАКЉУЧАК	209
VI SUMMARY.	219
Скраћенице	229
Регистар	251
Списак илустрација.	265
Илустрације.	271

Ова књиџа је делимично прерађен и допунен тексти мајстарској рада, који је под истим насловом одбрањен на Филозофском факултету у Београду у децембру 2008. године, пред комисијом коју су сачињавали проф. др Миодраг Марковић (ментор), др Даница Појовић, научни савешник Балканолошкој институцији САНУ и проф. др Драган Војводић. Члановима комисије захваљујем на савешима, сугестијама и примедбама, као и на подстицају да се тексти мајстарске тезе преточи у књиџу. Поседну захвалност дујем Његовом преосвећенству епископу захумско-херцеговачком Григорију, др Душану Т. Баџаковићу и проф. др Бољубу Шијаковићу на залагању да Видослов издаваштво Епархије захумско-херцеговачке и приморске Српске православне цркве и Балканолошки институцији САНУ иудликују ову књиџу. На помоћи и разумевању велику захвалност дујем др Биљани Сикимић, Краниславу Вранићу, породицама Појовац и Ијачић, као и колеџама и пријатељима из Балканолошкој институцији САНУ, Универзитетске библиотеке Светозар Марковић, библиотеке Одељења за историју уметности Филозофској факултету, Византолошкој институцији САНУ, Археолошкој институцији, Историјској институцији и Библиотеке Српске академије наука и уметности.

Аутор

I ДОСАДАШЊА ИСТРАЖИВАЊА

На значај цркве Св. Михаила у Стону први је у Старохрватској просвјети из 1897. године указао Фрањо Радић,¹ истраживач-аматер, који је уз дон Франу Булића, познатог сплитског археолога, био пионир у истраживању средњовековне уметности у Далмацији, у време када се споменицима средњовековне уметности почела посвећивати већа пажња и у другим европским земљама.² Он је тада стручну и културну јавност упозорио на лоше стање у којем се црква налазила и на потребу да се она заштити.³ У наредном броју истог часописа из 1898. године, кратко је описао цркву, њену основу, конструкцију и пронађене фрагменте декоративне пластике, док је фреске само поменуо, уз констатацију да се ради о византијском сликарству.⁴ Овакав Радићев закључак не може се приписати нестручности истраживача, већ је резултат непознавања романичког сликарства уопште. Премазано малтером, вековима је остало скривено и непознато, те је после скидања малтера са фресака и у другим европским земљама сматрано византијским сликарством.⁵ Цркву Св.

¹ Фрањо Радић био је сеоски учитељ на Корчули, као оснивач и уредник археолошког часописа *Старохрватска просвјета* истраживао је врло вредне локалитете, в. Rapanić, *Predromaničko doba*, 24–25; Petricioli, *Od Donata do Radovana*, 12.

² О почецима проучавања романичке уметности cf. C. Rudolph, *Introduction: A sense of Loss: Overview of the Historiography of Romanesque and Gothic Art*, in: *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe* (ed. Conrad Rudolph), Malden – Oxford 2006, 21–28. Споменицима средњовековне уметности у Далмацији страни истраживачи почели су се бавити педесетих година XIX века. Осамдесетих година појачано је интересовање за средњовековну уметничку баштину међу домаћим, далматинским интелектуалцима, школованим археолозима и аматерима, љубитељима уметности, вођеним патриотским осећањем, као што је био Ф. Радић, cf. Petricioli, *Od Donata do Radovana*, 11–12.

³ Radić, *Razvaline*, 22; Radić, *Razne vesti*, 42.

⁴ Radić, *Sredovječne crkve*, 77–81; Radić, *Razvaline*, 22, Radić, *Razne vesti*, 42; Radić, *Sredovječne crkve*, 79.

⁵ Када је 1845. године француски књижевник Проспер Мериме (Prosper Mérimée), као истраживач историјских споменика, открио фреске опатијске цркве Сен-Савена у близини Поатјеа,

Михаила Радић је датовоа чак у VIII век, у период у коме нема никаквих доказа о политичком и црквеном уређењу код досељених Словена на источној обали Јадрана.⁶ Тачно је уочио сличност основе цркве са остацима цркве Св. Томе у Кутима у Боки Которској.⁷

На основу Радићевог описа, цркву Св. Михаила помиње Милоје Васић у књизи о архитектури и скулптури у Далмацији од почетка IX до XV века. Васић је закључио да је мало вероватно да црква потиче из VIII века, а на основу сличности са остацима цркве Св. Томе у Кутима, датује је у каснији, шири временски оквир пре XIV века.⁸

Једину студију о цркви Св. Михаила објавио је Љубо Караман још 1928. године и она представља основу за даље проучавање споменика.⁹ Караман је у пролеће те године као конзерватор споменика у Далмацији посетио стонско поље и обишао цркву Св. Михаила. Уочивши њен значај, заложио се за архитектонско снимање и поправку. Захваљујући боравку у Дубровнику професора Матеја Стернена (Стрнен, 1870–1949) рестауратора из Беча, који је имао искуства у рестаурацији и конзервацији средњовековних фресака, црква је фотографисана, а фреске које су биле под новијим слојем малтера – очишћене су. Потом је урађен и архитектонски снимак, њена основа и пресеци, што је Караману омогућило да напише прву научну расправу о цркви, истакнувши битне одлике њене архитектуре, декоративне пластике и фресака. Фреске су тада први пут, колико је било могуће, описане јер их је Караман проучавао у врло отежаним условима. Већина фресака била је и даље покривена старијим слојем малтера, те се могло препознати око трећине сликаног програма познатог после чишћења фресака 1959–1960. године. Одређивање тематике очишћених фресака отежавала је слабо осветљена унутрашњост цркве, јер су сва три велика прозора била зазидана. Светлост се једино пробијала кроз порушени свод и кров у западном травеју цркве. У таквим околностима, Караман је о тематици фресака могао само да нагађа, остављајући да се закључци донесу после њиховог потпуног чишћења. Фреске је стилски исправно оценио као ранороманичке, а на основу ктиторског портрета владара са круном на глави и историје Захумља, са Стоном као главним центром, закључио је да је црква задужбина неког од дукљанских краљева који су владали том облашћу, те ју је датовоа у шири период владавине дукљанских краљева (1077–1150), остављајући историчарима да према историјским околностима утврде који је

оценио их је као јединствен феномен. Према његовом схватању, осликана црква изгледала је као велики камен чудом нанесен у Галију из источног хришћанства, cf. Michel, *Romanesque*, 23; M. Aubert, M. Pobe, J. Gantner, *Gallia Romana, Monumentalna umetnost romanike u Francuskoj*, Beograd 1963, 27.

⁶ Radić, *Razvaline*, 22; Radić, *Razne vesti*, 42.

⁷ Radić, *Sredovječne crkve*, 78.

⁸ М. Васић, *Архитектура и скулптура у Далмацији од почетка IX до почетка XV века*, Београд 1922, 33–34.

⁹ Karaman, *Crkvica*, 81–116.

дукљански краљ могао бити ктитор цркве.¹⁰ Годину 1077. означио је као *terminus post quem*, иако је на основу писма папе Гргура VII упућеног Михаилу јасно да је Михаило већ имао краљевску титулу, јер га папа на почетку писма ословљава као краља, а 1150. годину као *terminus ante quem* занемарујући чињеницу да је цела прва половина XII века у Захумљу нејасна, и да се не зна да ли су у то време дукљански краљеви владали Захумљем.

Уочивши сличност у одећи и изгледу круне, Караман је у белгијском византолошком часопису *Byzantion* из 1929. године упоредио краља представљеног на стонској ктиторској композицији и краља из загонетне представе са барелефа мермерне плоче из Сплитске крстионице, за кога је веровао да представља хрватског краља.¹¹ Две круне по типу и детаљима су готово истоветне, а састоје се од једноставног кружног венца, са три крста на горњој ивици и са бочним додацима, које Караман назива ухобранима. Уочивши такав тип круне на представама каролиншких владара и библијских краљева у минијатурном сликарству каснокаролиншког периода, закључио је да стонска круна припада касној каролиншкој епохи и да се у време дукљанских краљева јавља још само у Хрватској на рељефу из Сплитске крстионице. Порекло стонске круне разрешио је Миховил Абрамић, установивши да круна таквог облика и детаља, коју је Караман сматрао типично хрватском, заправо представља уобичајени облик владарске круне у средњој и северној Европи у XI и XII веку.¹² О круни владара у Стону и на рељефу из Сплита писао је и Никола Радојчић у кратком чланку у којем је сабрао сазнања до којих се дошло у решавању проблема облика и порекла круне стонског владара. Резултате тих сазнања сматрао је важним доказом политичких и културних утицаја Запада, који су, закључује, на приморју били јачи од византијских,¹³ а који су се заправо прожимали. То ће истраживања изнесена у овој књизи и показати, док облик круне јасно указује одакле је могла бити добијена у време када Срби у склопу Византијског царства успевају да остваре неки вид унутрашње самоуправе. На основу резултата Караманових истраживања, опис и коментар стонске ктиторске композиције дао је Светозар Радојчић у књизи посвећеној портретима српских средњовековних владара, као најстаријој сачуваној ктиторској композицији у српској средњовековној уметности.¹⁴

О краљевој одећи у Стону писао је Јован Ковачевић у чланку у коме је проучавао Мирослављево јеванђеље и материјалну културу XI и XII века, наводећи најближе аналогije.¹⁵ У студији историјско-културног карактера посвећеној средњовековној ношњи балканских Словена, у одељку у којем се бавио портретима владара по хроно-

¹⁰ Karaman, *Crkvica*, 114, п. 1.

¹¹ Lj. Karaman, *Deux portraits de souverains yugoslaves sur des monuments dalmates du haut moyen âge*, *Byzantion* 4 (1929), 321–336.

¹² Abramić, *Jedan doprinos*, 1–13.

¹³ Н. Радојчић, *О хрватској и зетској краљевској круни*, ЛМС 323/2 (1930), 170–172.

¹⁴ Радојчић, *Портрети*, 11–12.

¹⁵ Ј. Ковачевић, *Белешке за проучавање Мирослављевој јеванђеља и материјалне културе XI–XII века*, ИЧ 1 (1948), 222–226.

лошком реду владања и настанка, Ковачевић описује одећу и круну стонског краља.¹⁶ У истом раду поново се бавио стонском круном¹⁷, а у одељку о појединим врстама тканина навео је карирано краљево одело, налазећи му аналогije у минијатурном сликарству.¹⁸ О круни из Стона Ковачевић је поново писао у Историји Црне Горе, констатујући да је њен облик типично западни и да се јавља на низу ликовних представа владара с почетка XII века.¹⁹ У чланку о етничкој и друштвеној припадности ктитора у Дукљи и Поморју, Ковачевић на основу Караманових навода о померању центра старог Стона у средњем веку, и чињенице да се првобитни центар налазио на брду Св. Михаила, на којем се налази и црква, закључује да је црква Св. Михаила била градска црква.²⁰

Када је 1953. године поред цркве Св. Михаила пронађена камена плоча са уклесаним натписом, који је различито читан, а у коме се свакако говори о Михаилу (MICHAELUS), а будући без епитета S(anctus), Караман закључује да се у натпису говори о краљу Михаилу Војиславићу. На основу натписа на каменој плочи, за коју је на основу облика утврђено да је служила као надвратник на тврђави која је опасавала врх брега на коме се налази црква, Караман је цркву датовао у време краља Михаила (1077–1081).²¹ Као додатни аргумент за датовање цркве у време краља Михаила, навео је подударност у имену ктитора и посвету цркве арханђелу Михаилу. Иако засновано на крајње непоузданим основана, Караманово датовање стонске цркве у време краља Михаила прихваћено је науци.

Када је, после скидања старијих слојева малтера са фресака цркве Св. Михаила, предузетих током лета 1959. и 1960. године, било могуће сагледати цео сачувани декоративни програм, Цвито Фисковић је детаљно описао фреске, употпуњујући и често исправљајући Караманов опис.²² Уз опис Фисковић је навео и тематику фресака, али више нагађајући и слутећи, без иконографске анализе и покушаја да се пронађу аналогije у уметности раног средњег века. Када је у питању стил фресака и утицаји под којим су могле настати, прихвата раније изнесено Караманово мишљење да су фреске дело домаћег мајстора који је био под утицајем италијанског ранороманичког сликарства. О стонским фрескама Фисковић је поново писао у предговору књиге посвећене далматинским фрескама. Тада их је сасвим уопштено, без образложења, повезао са стилски веома различитим и географски удаљеним каталонским и апулијским сликарством.²³

¹⁶ Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 28.

¹⁷ Исто, 239–240.

¹⁸ Исто, 188–190.

¹⁹ *Јачање и самостјалностī Дукље у XI вијеку*, у: ИЦГ I, 394 (Ј. Ковачевић).

²⁰ Ковачевић, *Етничка*, 123.

²¹ Караман, *О вremени градње*, 81–82.

²² Fisković, *Ranoromaničke freske*, 33–49.

²³ Fisković, *Dalmatinske freske*, 11.

О програму и иконографији фресака цркве Св. Михаила писао је Радивоје Љубинковић. Углавном прихватајући Караманова тумачења, понегде их допуњујући, фреске доводи у везу са апулијско-бенедиктинским утицајима.²⁴ Љубинковић се посебно задржао на неуобичајеној поставци композиције Првог греха у конхи апсиде, сматрајући да је настала под утицајем литургијских *exultet*-свитака јужне Италије. На основу поставке св. Ђорђа као пандана ктиторском портрету владара у декоративном програму стонске цркве, приказаног владара повезао је са имењаком светог ратника, краљом Ђорђем. Сходно томе, цркву и фреске датовао је у време владавине краља Ђорђа, у другу деценију XII века. Љубинковић се поново бавио композицијом Првог греха, остајући при раније изнесеном ставу да је настала под утицајем *exultet*-свитака јужне Италије. Као могуће објашњење за смештај композиције Првог греха у конхи апсиде навео је појаву богумила, сматрајући је аргументом у наводној савременој верској полемици.²⁵ О иконографији композиције Првог греха укратко је писао и Павле Мијовић. Сматрао је, као и Љубинковић, да је настала по узору на литургијске текстове ускршњих поука, тј. *exultet*-свитке, допуњене византијском темом Страшног суда на западном зиду цркве.²⁶ Тематику стонских фресака навео је Јован Ковачевић у првој књизи историје Црне Горе. Стилски фреске повезује са локалним италијанским ранороманичким фрескама XI и XII века, насталим без утицаја византијског сликарства.²⁷

О фрескама Св. Михаила у Стону писала је Бранка Телебаковић-Пећарски у докторској дисертацији посвећеној беневетанским скрипторијима и сликарству у Далмацији од XI до XIII века.²⁸ Уочавајући неуобичајену декорацију источног травеја и конхе апсиде, прихвата Љубинковићево мишљење, да она потиче од иконографије *exultet*-свитака, у којима се, по њеном мишљењу јављају исте композиције као илустрација греха и искупљења. Наиме, две сачуване фигуре које окружују медаљон са представом Христа на западном делу свода источног травеја, а које Фисковић исправно идентификује као пророке, Бранка Пећарски препознаје као анђеле у дугим хаљинама. Анђели представљају део иконографије Вазнесења Христовог, која је по основној поставци слична стонској композицији, и која представља део иконографије *exultet*-свитака јужне Италије. Стилски фреске Св. Михаила повезује са француским и северноиталијанским фрескама, и са далматинским беневетанским и јужноиталским рукописним сликарством. На основу стила фресака и идентификације владара на ктиторском портрету као краља Ђорђа, закључила је да су фреске настале у другој деценији XII века.

²⁴ Ljubinković, *Quelques observations*, 196–205.

²⁵ Љубинковић, *Предсјава Првог греха*, 223–229.

²⁶ *Романичко зидно сликарство*, у: ИЦГ II/1, 224–227 (П. Мијовић).

²⁷ *Скулптура и сликарство*, у: ИЦГ I, 438–439 (Ј. Ковачевић).

²⁸ Telebaković-Pecarski, *Beneventanski skriptoriji*, 90–97.

Иво Бабић је на основу натписа са камене плоче, који је протумачио као борбу арханђела са сотоном, сматрао да тема преузета из Апокалипсе може допринети интерпретацији необичног иконографског програма стонских фресака.²⁹

Иван Стевовић је унаточ наслову чланка, *О њрводийном излегу и времену ѓрадне цркве Св. Михаила*, најавио монографски приступ истраживању цркве, са жељом да допуни нека постојећа знања,³⁰ али се, како би се из наслова могло и очекивати, бавио архитектуром и историјом цркве, док је живопис само укратко поменуо. Стилски га везује, прихватајући мишљење Војислава Ј. Ђурића, за бенедиктинско сликарство непосредне околине Рима, а иконографски – за византијско сликарство и сликарство византијске монашке уметности јужне Италије.

Бранко Матулић и Тончи Боровац описали су конзерваторско-рестаураторске радове који су током лета 1995. и 1996. године предузети на фрескама у цркви Св. Михаила Стону, као наставак радова на заштити овог важног споменика.³¹

Фреске Св. Михаила у Стону укратко се помињу у синтезама о српској средњовековној уметности и уметности средњег века у Далмацији и Хрватској.³² Светозар Радојчић налази сличности стонског сликарства са француским романичким сликарством.³³ Будући да стонске фреске стилски не припадају византијском културном кругу, Војислав Ђурић узгред их је поменуо у књизи о византијским фрескама у Југославији, са критичким освртом на литературу.³⁴ Узоре им је нашао у бенедиктинском сликарству непосредне близине Рима, као што је оно у цркви Каstell Сант Елија. Поставку, тематику и стилске карактеристике стонских фресака Ђурић доноси у књизи о српској уметности у средњем веку,³⁵ а исти текст се понавља у поглављу о почецима уметности код Срба у склопу историје српског народа.³⁶

После Караманове студије из давне 1928. године, која представља једину монографску студију посвећену цркви Св. Михаила, фреске су детаљно описане, док су само поједине теме особеног програма живописа разматране, и то најчешће одвојено од остатка живописа. У науци је прихваћено Караманово датовање цркве у време краља Михаила (око 1080), иако је засновано на претпоставци. Зато је уз темељну иконографску и стилску анализу фресака, која може указати на узоре, потребно размотрити и историјске прилике у Дукљи, првој српској средњовековној држави, у склопу које се у другој половини XI века засигурно налазило Захумље

²⁹ Babić, *Bilješke*, 15–22.

³⁰ Стевовић, *О њрводийном излегу*, 175–193.

³¹ Matulić, Borovac, *Konzervatorsko-restauratorski zahvati*, 235–241.

³² Lj. Karaman, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb 1952, 26–27; Fisković, *Romaničko slikarstvo*, 28–30; Petricoli, *Od Donata do Radovana*, 100–101.

³³ С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 19–20; С. Радојчић, *Српска уметност у средњем веку*, Београд 1982, 25.

³⁴ Ђурић, *Византијске фреске*, 189.

³⁵ Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност*, 36–37.

³⁶ ИСН I, 245–246 (В. Ј. Ђурић).

I ДОСАДАШЊА ИСТРАЖИВАЊА

са Стоном као главним центром. На тај начин може се аргументованије указати на могућег ктитора цркве и на време подизања и украшавања цркве. На основу историје *Сѣарої* Стона, чији се управни центар налазио на врху брега Св. Михаила, могуће је одредити функцију цркве, која може послужити као објашњење за особени програм фрескодекорације. Фреске Св. Михаила у Стону, због свог историјског значаја, будући да се ради о једном од најстаријих српских средњовековних споменика и првој познатој владарској задужбини, заслужују пажњу која им до сада у довољној мери није указана.

II ИСТОРИЈА

ДУКЉА У XI ВЕКУ

У цркви Светог Михаила у Стону сачувала се ктиторска композиција на којој је приказан владар са круном на глави и моделом цркве у рукама. Још је Љубо Караман у првој научној расправи посвећеној цркви Св. Михаила објављеној 1928. године, на основу раносредњовековне историје Стона, који се као главни центар Захумља у другој половини XI века налазио у саставу Дукље, закључио да је ктитор стонске цркве један од дукљанских краљева. Будући да се ктиторски натпис није сачувао, и да је непознат идентитет дотичног владара, Караман је цркву прво датовао у шири временски оквир владавине дукљанских краљева од 1077–1150. године.¹ Годину 1077. узео је као *terminus post quem* за градњу цркве, сматрајући на основу писма папе Гргура VII упућеног у јануару те године краљу Михаилу, да је Михаило баш тада од папе добио краљевску титулу, иако је из писма јасно да ју је већ имао, јер га папа на почетку писма ословљава као краља. Потом је цркву датовао у време владавине краља Михаила око 1080. године, што је прихваћено у науци, иако без основа.² Наиме, ово мишљење засновано је на латинском натпису са камене плоче која је некада служила као надвратник на тврђави која је опасавала врх брега Св. Михаила. У натпису се говори о Михаилу, који је различито тумачен, као владар или арханђео. Љубо Караман је сматрао да се односи на краља Михаила, будући да се у натпису не јавља епитет *свѣѣи* (SANCTUS), што му је послужило као основа за датовање цркве, иако се на основу више показатеља може закључити да плоча потиче из времена старијег од градње цркве Св. Михаила. Због тога, иако нових историјских и археолошких података нема, док су постојећи извори за најранију историју српског народа (IX–

¹ Karaman, *Crkvica*, 110.

² Karaman, *O vremenu gradnje*, 81–82.

XII) оскудни, потребно је пажљиво размотрити познате чињенице о Дукљи у XI веку. У то време Дукља преузима водећу улогу међу српским приморским средњовековним областима, и у политичком и црквеном погледу постаје матична област српских земаља, те се стога у најстаријим сачуваним изворима највише података односи управо на њу. Један од најсрпнијих, али и најнепоузданијих извора јесте спис Барски родослов (Летопис попа Дукљанина).³ У недостатку других извора, многи истраживачи ослањали су се на тамо изнесене податке, мада се они само повремено слажу са византијским изворима. Византијски извори су фрагментарни, и очигледно су зависили од тренутних односа Дукље и Царства. Посебан проблем представља хронологија догађаја, о којој се најчешће може посредно закључивати, на основу истовремених прецизно датованих дешавања из византијске историје.

Јован Скилица, као основи извор за историју Срба у првој половини XI века не даје никакве податке о Дукљи до избијања устанка у четвртој деценији (1034–1035) XI века. Ћутање византијских извора може се објаснити dobrим односима Дукље и Византије, као резултат поретка који је увео Василије II (976–1025). Зна се да је Дукља заједно са осталим територијама које су се налазиле у саставу Самуилове државе и државе Самуилових наследника дошла под византијску власт после низа успешних офанзива које је предузео цар Василије II.⁴ Претпоставља се да се то десило већ 1018. године, и да је Дукља била у некој врсти вазалних односа са кнезом на челу.⁵ За историју Срба такво гледиште заснива се на подацима попа Дукљанина о постојању жупана Рашке, бана Босне и кнеза Захумља. У прилог таквом гледишту иду прилике у Бугарској. Скилица и Скиличин Настављач, користећи сличну формулацију, саопштавају да „цар Василије по освајању Бугарске није хтео да мења ништа од обичаја овог народа, него је наредио да се својим старешинама покоравају и живе по својим обичајима, као што је било за време Самуила.“⁶ Водило се рачуна да се не изазове незадовољство локалног становништва. Зато се од становништва на Балкану није тражило да плаћају порез у новцу, као у привредно развијенијим деловима Царства, већ у природи.⁷ О добрим односима Дукље и Византије сведочи и поп Дукљанин, када саопштава да се Доброслав, нови дукљански кнез, почео покоравати Грцима.⁸

³ Историјску веродостојност Летописа досадашњи истраживачи различито су оцењивали, а и само његово датовање је спорно, в. Шишић, ЛПД; Мијушковић, ЉПД; *Летопис попа Дукљанина*, у: Писци средњовековног латинитета, пр. Д. Синдик, Г. Томовић, Цетиње 1996, 63–157; Е. Peričić, *Sclavorum regnum Grgura barskog = Ljetopis Popa Dukljanina*, Zagreb 1991 (Var 1998); *Gesta regum Sclavorum I-II*, приредили Д. Кунчер, Т. Живковић, Београд 2009; S. Vujan, *La Chronique du prêtre de Dioclée. Un faux document historique*, REB 66 (2008), 5–38.

⁴ ИСН I, 170–179 (Љ. Максимовић). О Самуиловој држави и држави његових наследника в. С. Пириватрић, *Самуилова држава, Обим и карактер*, Београд 1997.

⁵ Острогорски, *Историја*, 297–298, н. 1; ИСН I, 175 (Љ. Максимовић).

⁶ ВИНЈ III, 151–152, н. 231 (Ј. Ферлуга); ВИНЈ III, 178 (Б. Радојчић).

⁷ Охридску патријаршију претворио је у аутокефалну цркву на чијем челу се налазио Словен. О Василијевом систему власти в. Острогорски, *Историја*, 295–300; Ферјанчић, *Византија*, 58, 60; ИСН I, 180 (С. Ђирковић); Љ. Максимовић, *Организација византијске власћи у новоосвојеним областима после 1018. године*, ЗРВИ 36 (1997), 31–42.

⁸ Мијушковић, ЉПД, 131–132.

II ИСТОРИЈА

После смрти цара Василија II 1025. године, слаба власт у Цариграду, где су се на престолу великом брзином све до 1081. године смењивали слаби цареви, довела је до распадања система власти који је он увео и до слабљења Царства. У борбама за власт између две групе феудалаца, престоничког цивилног и војне аристократије, која је углавном живела у провинцији, превладало је цивилно племство. Оно је баш у критичним годинама за Византију, када су се на њеним границама појавили Селџуци, Нормани и Печенези, запоставило бригу о војсци и одбрани земље.⁹ Такво стање у Царству изазвало је низ унутрашњих побуна и омогућило успехе спољних нападача. Добро ће га искористити дукљански владари за постизање неке врсте унутрашње самоуправе. За време цара Михаила IV Пафлагонца (1034–1041) укинута су пореске олакшице које је Василије II дао Словенима на Балкану. Уместо у натури, порези су почели да се траже у новцу.¹⁰ Сматра се да је то био један од главних разлога за појаву антивизантијских покрета у балканским земљама и за устанке који су тамо избили. Један од првих устанака избио је у Дукљи, а на његовом челу био је Стефан Војислав. Скилица саопштава само да се Србија, која се после смрти цара Романа одметнула, поново покорила. Потом наводи да је Стефан Војислав, архонт Срба, побегао из Цариграда и заузео земљу Срба, протеравши оданде Теофила Еротика.¹¹ Штури Скиличини подаци у српској историографији протумачени су тако да се Стефан Војислав први пут одметнуо од византијске власти 1034–1035. године, будући да је цар Роман III (1028–1034) умро 11. априла 1034. године. Устанак је брзо био угушен, а Војислав одведен у Цариград, вероватно као талац, како је претпостављао Константин Јиречек, будући да је то била уобичајена византијска пракса, уколико нису били задовољни зависним владарима.¹² Војислав је убрзо успео да побегне и дигне нови устанак у Дукљи.¹³ Хронологија ових дешавања је нејасна.¹⁴ Не зна се тачно када се Војислав вратио у Дукљу и дигао нови устанак, али се то свакако десило пре 1039. или 1040. године. Према Скилици, Војислав је цару Михаилу IV Пафлагонацу (1034–1041), који је на византијском престолу наследио Романа III, запленио десет кентенарија злата са брода који се насукао на илирске обале, у време док је цар боравио у Солуну.¹⁵ Зна се да се цар Михаило IV 1039. или 1040. године тешко болестан молио пред гробом св. Димитрија у Солуну, надајући се излечењу. Будући да је Војислав одбио царев захтев

⁹ О постепеном успону војног племства у XI веку в. Б. Крсмановић, *Усјон војној њлемсѣва у Византији XI века*, Београд 2001. О опадању византијског државног система в. Острогорски, *Историја*, 304–322.

¹⁰ Ферјанчић, *Византија*, 60; Острогорски, *Историја*, 308; ИЦГ I, 387 (Ј. Ковачевић); ВИИНЈ III, 152.

¹¹ ВИИНЈ III, 156–157 (Ј. Ферлуга).

¹² Јиречек, ИС I, 121.

¹³ ИНЈ I, 239 (И. Синдик); Острогорски, *Историја*, 309; ИСН I, 182 (С. Ђирковић).

¹⁴ С. Ђирковић претпоставља да се Стефан Војислав вратио у Дукљу крајем 1037. или у првој половини 1038. године, в. ИСН I, 182. Илија Синдик наводи да се Војислав већ 1036. године вратио у Дукљу, в. ИНЈ I, 239.

¹⁵ ВИИНЈ III, 157, н. 246 (Ј. Ферлуга).

да врати заплењено злато, Михаило IV је 1040. године послао војну експедицију против Дукље под заповедништвом евнуха Георгија Провата. Коментаришући наводе Скилице-Кедрена, Јадран Ферлуга је закључио да је у питању било гушење устанка у Дукљи, а заплена злата само повод за објаву непријатељства.¹⁶ Поход је доживео неуспех, јер је не водећи рачуна о непроходности терена, византијски заповедник изгубио целу војску, а сам се једва спасао.

У српској историографији се сматрало да се под Србијом о којој говори Скилица-Кедрен подразумева Дукља (тј. Зета), како се ова област назива од XI века, и да су прва два устанка избила у Дукљи. Полазећи од чињенице да Јован Скилица у својој *Крајњој историји* доследно разликује *Србију* и *Трибалију*, Предраг Коматина износи закључак да Србија и Трибалија у делу Јована Скилице представљају два јасно дефинисана засебна термина, при чему се под *Трибалијом* подразумева Дукља, а под *Србијом* – Србија (тзв. Рашка и Босна). Из тога је извео закључак да је Стефан Војислав устанке против царске власти 1034–1036. и 1039–1040. године подигао не у Дукљи него у Србији, а да затим 1040. године долази у сукоб са Царством у приморју.¹⁷ Ово ново тумачење није од пресудног значаја за нашу тему, будући да се на овакав закључак надовезује ауторов став о постојању непосредне царске власти у Србији у периоду после 1018. године, који служи као аргумент у прилог тези да се *ѿема Србија* налазила управо на простору Србије.

Војислав је после бег из Цариграда *заузео илирске ѿланине, Трибале и Србе и околна ѿлемена ѿдложна Ромејима најадао и ѿљачкао*.¹⁸ Према Ферлугином тумачењу Скилице, који под *илирским ѿланинама* подразумева Дукљу, Војислав је по ослобођењу Дукље нападао Србе и околна племена која су признавала византијску власт. Иако византијски извори не говоре ништа о Војислављевом односу према устанку Петра Одељана, који је 1040. године избио у Бугарској, Сима Ђирковић претпоставља да је Војислав искористио устанак да нападне суседне византијске територије и прошири своју власт према областима у унутрашњости.¹⁹ Фрањо Рачки је сматрао да је Војислав залазио у српске земље до горње Дрине и тиме изазивао захумског кнеза и босанског бана, не позивајући се на Скилицу-Кедрена.²⁰ Иако је на основу Скилице тешко стећи поуздану слику о територијама које је Војислав заузео и племенима које је нападао и пљачкао, захваљујући Кекавмену зна се да је Војислав засигурно владао трима приморским областима: Дукљом, Травунијом и Захумљем. Када Кекавмен описује покушај дубровачког стратега Катакалона Клазоменског да на превару зароби и уклони Стефана Војислава нудећи му кумство за новорођеног сина, за Војислава каже *беше у ірадовима Далмације, у Зейи и Сїону, ѿѿарх Воји-*

¹⁶ ВИНЈ III 158, н. 251.

¹⁷ П. Коматина, *Србија и Дукља у делу Јована Скилице*, ЗРВИ 49 (2012), 159–184.

¹⁸ ВИНЈ III 159, н. 256.

¹⁹ ИСН I, 183; О устанку Петра Одељана в. ВИНЈ III 141–155 (Ј. Ферлуга); Острогорски, *Историја*, 308–309; Ј. Ферлуга, *Драч и њејова обласї од VII до ѿочейка XIII века*, Глас САНУ 5 (1986), 88–89.

²⁰ Рачки, *Борба*, 126, н. 3; ВИНЈ III, 159, н. 256 (Ј. Ферлуга).

II ИСТОРИЈА

слав Дукљанин.²¹ Иако Зету погрешно сматра градом, а не облашћу, овај податак је изузетно важан, јер сведочи да је Војислав владао Дукљом и Захумљем, са Стоном као главним центром, а самим тим и Травунијом, која се налазила између Дукље и Захумља. Осим тога, надмудривши дубровачког стратега, везаног га одводи у Стон. Овај податак упућује на закључак да се у време Стефана Војислава центар државе налазио западније у Стону, те га стога Сима Ђирковић назива Војислављев град.²² Да је Стон био један од центара дукљанске државе јасно сведочи црква Св. Михаила, док је сама ктиторска делатност представљала одлику самосталне владавине. Не зна се тачно када је Војислав освојио кнежевину Захумљана, чији је центар био Стон. Већина историчара претпоставља да се то десило после одлучујућег сукоба са Византијом у јесен 1042. године.²³

Сигурно је да су Војислављеви напади и пљачкање суседних, Ромејима подложних народа, били главни разлог што је цар Константин Мономах (1042–1055) наредио архонту Драча да покрене до тада највећи напад на Дукљу. До напада је дошло у јесен 1042. године, када је Византија 1041. године после слома устанка Петра Одељана повратила Драч.²⁴ По обавештењима која даје Скилица, војска је сакупљена не само у Драчкој већ и у околним темама, и бројала је око 60.000 људи. На челу војске налазио се патрикиј Михаило, који није имао војничког искуства и није био дорастао задатку. Византијска војска упала је у Дукљу пустошећи и палећи поља, док су бројчано слабији Срби заузели кланце на путу којим је требало да се војска врати. Тако надмудрени, Византинци су били у потпуности уништени.²⁵ Ова победа сматра се одлучујућом за постизање самоуправе у склопу Византијског царства.²⁶

Византијски извори ништа не говоре о пореклу Стефана Војислава, родоначелника дукљанске династије. Према спорном попу Дукљанину, Војислав је био син кнеза Драгимира и кћери рашког кнеза Љутомира.²⁷ Према истом извору, Војислављев отац Драгимир управљао је Травунијом и Захумљем. Војислав је рођен код Брусна у Дринској жупанији. Одрастао је у Босни, а васпитаван је код родбине у Дубровнику. Ту се оженио нећаком цара Самуила с којом је имао пет синова. Његово име записано

²¹ ВИИНЈ III, 211–212.

²² ИСН I, 186.

²³ Јадран Ферлуга сматра да се овај догађај највероватније десио после 1042. године, в. ВИИНЈ III, 211, н. 55; Ферлуга, *Византијска ујрава*, 100–101. Исто мишљење имају К. Јиречек и Ф. Шишић, при чему Шишић сматра да се то догодило између 1043. и 1050. године, в. Шишић, ЛПД, 462; Јиречек, ИС I, 135.

²⁴ Константин Јиречек наводи да се то догодило непосредно после комете која се видела 6. октобра 1042. године, в. Јиречек, ИС I, 134, н. 75.

²⁵ Поход на Дукљу детаљно је описао Скилица, в. ВИИНЈ III, 159–161 (Ј. Ферлуга). Кекавменов опис је знатно краћи, али се слаже са Скиличиним, осим у броју војника и титули патрикија Михаила, в. ВИИНЈ III, 210–211 (Ј. Ферлуга). Скилица наводи да је учествовало 60.000 војника, а Кекавмен 40.000. Скилица патрикија Михаила назива архонт Драча, а Кекавмен – капетан Драча. Најопширнији је опис код попа Дукљанина, в. Мијушковић, ЛПД, 133–136.

²⁶ Острогорски, *Историја*, 309.

²⁷ Мијушковић, ЛПД, 124.

је у изворима на разне начине. Византијски извори називају га по имену и владарској титули којом су називали све дукљанске владаре – Стефан Војислав, архонт Срба, само – Војислав или Стефан, по етнониму и по областима којима је владао, затим Војислав Дукљанин и Травуњанин Србин.²⁸ Писац Барског родослова назива га – Доброслав.²⁹

Не зна се колико је Војислав владао.³⁰ Према Барском родослову умро је у свом дворцу у Прапратни, где је сахрањен у капели цркве Св. Андрије.³¹ Није утврђено где се налазио двор и црква није утврђено.³² После описа пораза византијске војске у јесен 1042. године, Скилица наводи да је Стефана Војислава наследио његов син Михаило, који је склопио уговор са царем и постао савезник и пријатељ Ромеја, добивши титулу протоспатара.³³ Сима Ђирковић сматра такво решење знаком обостраног мирења са ситуацијом створеном још у Војислављево време.³⁴ Сматрао је да је Царство признало унутрашњу самосталност Михаилу, остављајући му слободне руке у његовој држави, а да се он, са своје стране, симболично потчињавао власти византијског цара. Оваквим односима објашњава се околност што се у византијским изворима дуже времена не срећу подаци о Михаилу и његовој држави. Као одраз побољшаних односа са Византијом сматра се Михаилов други брак са Гркињом. Према Летопису, Михаило се после смрти прве жене оженио Гркињом, царевом рођаком.³⁵ У то време у Византији је владао Константин IX Мономах (1042–1055), те се претпоставља да би

²⁸ Јован Скилица назива га – Стефан Војислав архонт Срба в. ВИИНЈ III, 157 (Ј. Ферлуга). Кекавмен – топарх Војислав Дукљанин, в. ВИИНЈ III, 212 – а на другом месту – Травуњанин Србин, в. ВИИНЈ III, 210, н. 54 (Ј. Ферлуга). Јован Зонара само Војислав в. ВИИНЈ III, 254 (Б. Радојчић).

²⁹ Мијушковић, ЉПД, 131. Иако је још Ф. Шишић доказао да га писац Летописа погрешно назива Доброслав, Т. Василевски раздваја Стефана Војислава из византијских извора, од Доброслава попа Дукљанина, иако је јасно да се ради о истој особи, в. Шишић, ЛПД, 457–458; Т. Wasilewski, *Stefan Vojislav de Zahumlje, Stefan Dobroslav de Zeta et Byzance au milieu du XI^e siècle*, ЗРВИ 13 (1971), 109–126.

³⁰ Податак Барског родослова према којем је Стефан Војислав владао 25 година, иако непоуздан, послужио је Јовану Ковачевићу да одреди могуће време његове смрти. Узевши да је освајање Дукље од стране византијског цара Василија II први догађај Војиславове владавине који се може датовати, закључио је да је Војислав умро најкасније 1043. године, што би значило убрзо после победе над Византијом, в. ИЦГ I, 391.

³¹ Мијушковић, ЉПД, 136.

³² На основу византијских извора који описују сукоб Дукље и Византије у јесен 1042. године и Летописа попа Дукљанина, Дукљанинова Прапратна се различито лоцирала, в. Новаковић, *Српске обласи*, 12–13; Љ. Јовановић, *Дукљанинова Прапратна*, Старица 1 (1884), 69–71; А. Јовићевић, *Прапратна њреситолница зетској кнеза Стефана Војислава*, Записи 2 (Цетиње 1928), 193–198; ИЦГ I, 325 (Ј. Ковачевић); Н. Вукчевић, *Осврт на нека њишања из историје Црне Горе*, Београд 1981, 11–12; В. Бољевић-Вулековић, *Прилој њишању удикације Прапратине*, у: Скадарско језеро, Титоград 1983, 633–643.

³³ ВИИНЈ III, 162 (Ј. Ферлуга).

³⁴ ИСН I, 187.

³⁵ Мијушковић, ЉПД, 138.

она могла бити његова сестричина или братаница.³⁶ Византијски извори не говоре о овом браку, а Јован Ковачевић Михаилову титулу протоспатара доводи у везу са овим браком, као и грчка имена двојице најмлађих синова (Теодор и Нићифор).³⁷ Иако се, према Константину VII Порфирогениту, византијске принцезе не би требале удавати за странце, такви бракови склапани су у циљу стварања савеза.³⁸ Тако је Василије II кијевском кнезу Владимиру обећао своју сестру Ану као награду за пружену помоћ у гушењу грађанског рата крајем X века. То је било први пут да се једна византијска принцеза „рођена у пурпору“, из легитимне царске династије, удала за страног владара. Пре тога се бугарски цар Петар оженио принцезом из дома Лакапина, а немачки владар Отон II рођаком узурпатора Јована Цимискија.³⁹ На основу навода попа Дукљанина, Божидар Ферјанчић је Михаилово побољшање односа са Византијом довео у везу са нерешеним унутрашњим проблемима и лошим односима са браћом.⁴⁰ Сматра се да је до зближења Дукље и Византије дошло 1052. године, вероватно на самом почетку Михаилове владавине.⁴¹

После отприлике две деценије мира и добрих односа са Византијом, краљ Михаило поново се помиње у византијским изворима, када је, у складу са крупним дешавањима тог времена, почео да води непријатељску политику према Византији. Готово истовремено, 1071. године, Царство је доживело пораз на Истоку и на Западу. Код Манцикерта у Јерменији Турци Селџуци поразили су византијску војску.⁴² Нормани, који су у међувремену у потпуности истиснули Грке из Апулије и Калабрије, освојили су Бари, најважнији византијски град у јужној Италији. Тиме је завршено норманско освајање византијске територије у Италији, након чега је велика опасност запретила Царству са тог подручја.⁴³ Византијски порази имали су непосредан одјек на Балкану, где је владавина цара Михаила VII Дуке (1071–1078) изазвала огорчење, а посебно фискална политика његовог логотета Нићифорице.⁴⁴ Када је 1072. године избио нови устанак у Македонији, са центром у Скопљу, који је предводио локални феудалац Ђорђе Војтех,⁴⁵ према Скиличином Настављачу устаници су се за помоћ обратили Михаилу, тражећи да им пошаље свог сина. Михаило им је послао сина

³⁶ Острогорски, *Историја*, 310.

³⁷ ИЦГ I, 391.

³⁸ J. Herrin, *Byzantine. The Surprising Life of a Medieval Empire*, London, 2007, 189.

³⁹ Острогорски, *Историја*, 288–290.

⁴⁰ Мијушковић, ЛПД, 137–138; Ферјанчић, *Византија*, 63.

⁴¹ Јиречек, ИС I, 135; ИНЈ I, 240 (И. Синдик); ВИИНЈ, III, 162, н. 266 (Ј. Ферлуга).

⁴² Острогорски, *Историја*, 325–326.

⁴³ Исто, 326–327.

⁴⁴ О преузимању власти логотета Нићифорице в. Острогорски, *Историја*, 327–328.

⁴⁵ Хронологију устанка Константина Бодина и Ђорђа Војтеха тешко је са сигурношћу утврдити. У новијој литератури као опште прихваћен почетак устанка узима се јесен 1072. године, док се крај неодређено ставља у 1073. годину. О овом проблему в. ВИИНЈ III, 177 н. 9 (Б. Радојчић); ИСН I, 190 (С. Ђирковић).

Константина Бодина и војсковођу Петрила са три стотине људи.⁴⁶ Претпоставља се да су устаници тражили ослонац у Зети која је у то време играла значајну улогу због успеха у рату са Византијом и остварења самоуправе, а била им је и у најближем суседству.⁴⁷ У Призрену је у јесен 1072. године скуп бољара прогласио Бодина за бугарског цара под именом Петар. Након пораза устаничке војске код места Пауни, Бодин је био заробљен. Прво је био затворен у манастиру Св. Сергија у Цариграду, да би ускоро био предат Исаку Комнину. Он је Бодина, будући да је био постављен за дуку у Антиохији, одвео у тај град. Краљ Михаило је уз помоћ млетачких трговаца успео да га врати у земљу.⁴⁸ Претпоставља се да су искористили борбе које су у граду избиле између грчке и јерменске странке. О Михаиловим односима са Византијом после 1072. године нема сачуваних вести.

Описујући устанак Ђорђа Војтехе, Скиличин Настављач за Михаила каже да је владар и да под собом има не малу земљу.⁴⁹ Михаило Деволски допуњује Скиличин спис драгоценим податком да је Михаило имао престонице у Котору (Декатера) и Прапрату. Сима Ђирковић сматра да се ради о жупи Прапратни која се простирала равницом између Бара и Улциња.⁵⁰ На основу вести Михаила Деволског, може се закључити да се за време Михаила центар државе помера јужније у Котор. Према писцу Вријенију, познати византијски војсковођа Нићифор Вријеније, пошто је после угушивања устанка у Бугарској дошао на чело Драчке теме, заратио је против Дукље и после победе свим градовима наметнуо византијску власт.⁵¹ Не зна се тачно којим градовима. Константин Јиречек сматра да су покорени далматински приморски градови, а Ф. Рачки да су то градови на граници Зете.⁵² Већина историчара слаже се да је то био казнени поход против Дукље, било због помоћи устаницима Ђорђа Војтехе,

⁴⁶ Главни извор који говори о учешћу Срба из Дукље у устанку је непознати Скиличин Настављач в. ВИИНЈ III, 177–185 (Б. Радојчић). Он наводи да су истакнути људи Бугарске замолили Михаила, владара, да им помогне и да се са њима удружи, в. ВИИНЈ III, 179. О устанку македонских Словена укратко говори и Јован Зонара, в. ВИИНЈ III, 255 (Б. Радојчић); ИСН I, 190 (С. Ђирковић).

⁴⁷ ВИИНЈ III, 179, н.19 (Б. Радојчић).

⁴⁸ ВИИНЈ III, 185 (Б. Радојчић). Писац Барског родослова Бодиново ослобођење из Антиохије приписује краљу Радославу, који је, по њему, дошао на власт после смрти краља Михаила, в. Мијушковић, ЉПД, 138–139.

⁴⁹ ВИИНЈ III, 179, н. 18. (Б. Радојчић).

⁵⁰ ИСН I, 187 (С. Ђирковић).

⁵¹ ВИИНЈ III, 241 (Б. Радојчић). Б. Радојчић је сматрао да је то био обрачун са зетским краљем Михаилом због помоћи коју је овај пружио устаницима када им је посало свог сина Константина Бодина, в. ВИИНЈ III, 241, н. 14. Константин Јиречек такође сматра да је то био казнени поход против Срба, и да су том приликом покорени далматински приморски градови, в. Јиречек, ИС I, 136. Фрањо Рачки наводи да су са зетске стране даље вршени напади на драчку област и да је Вријенију поверен задатак да одбије те нападе. Он сматра да је Нићифор Вријеније после победе над зетском војском покорио све градове на граници Зете, в. Рачки, *Борба*, 187.

⁵² Јиречек, ИС I, 136; Рачки, *Борба*, 187.

било због сталних упада у драчку област, те је Вријенију поверен задатак да их одбије.⁵³ Сима Ђирковић сматра да су Вријенијев одлазак из Драча, крајем октобра или почетком новембра 1077. године, и борбе за царски престо, у којој се после свргавања Михаила VII Дуке (март 1078) надметало неколико претендента,⁵⁴ пружили могућност Михаилу да се окрене против византијских градова, без бојазни од византијске реакције.⁵⁵ На основу Михаиловог држања у спору Сплитске архиепископије и Дубровачке епископије, о којем сведочи писмо папе Гргура VII из јануара 1077. године, С. Ђирковић је закључио да је могуће да је тада краљ Михаило потчинио Дубровник својој власти, јер је само у том случају имао разлога да се залаже за Дубровачку епископију, у настојању да својој држави обезбеди црквено средиште.⁵⁶

Према Скиличиним Настављачу, Михаило је сину Бодину по ослобођењу из ропства *поново поверио ранију власт*, коју је овај држао и после очеве смрти.⁵⁷ Не зна се каква је та власт била, да ли је у питању била посебна територија и где се она налазила. Према попу Дукљанину, Бодин је, по повратку из ропства, на управу од краља Радослава добио жупу Грбаљ и Будву.⁵⁸ Ана Комнина заједно помиње Михаила и Бодина као *ејзархе Далмаија*, када говори о намеснику Драча Ђорђу Мономахату. У време када је Алексије Комнин устао против цара Нићифора Вотанијата (1078–1081), Мономахат је заузео двосмислен став не желећи да се замери ниједној страни, истовремено осигуравши себи уточиште у Дукљи уколиком се нађе у шкрипцу.⁵⁹ То се десило 1081. године, свакако пре 4. априла, када је Алексије крунисан за цара. Заједно их помиње и дука Драча Георгије Палеолог, кога је Алексије Комнин послао да замени превртљивог Мономахата. Дошавши у Драч, обавестио је цара да је Мономахат отишао код Бодина и Михаила.⁶⁰ На основу изнесеног може се закључити да су Михаило и Бодин једно време заједно владали.

Према апулијском хроничару Лупу Протоспатару, Михаило је сина Бодина оженио кћерком Архирица, угледног грађанина и вође норманске странке у Барију.⁶¹ Фрањо Рачки и Константин Јиречек склапање овог брака датују у октобар 1080. го-

⁵³ ВИИНЈ III, 241, н. 14 (Б. Радојчић); Јиречек, ИС I, 136; Рачки, *Борба*, 187.

⁵⁴ С. Рајковић, *Породица Вријенија у XI и XII веку*, Београд 2003, 71. О узроцима побуне и узурпацији царске власти в. Исто, 62–91.

⁵⁵ ИСН I, 192.

⁵⁶ ИСН I, 192, н. 27.

⁵⁷ ВИИНЈ III, 185 (Б. Радојчић).

⁵⁸ Мијушковић, ЛПД, 139.

⁵⁹ ВИИНЈ III, 376–377 (Б. Крекић).

⁶⁰ ВИИНЈ III, 378 (Б. Крекић).

⁶¹ *Anno 1081. Robertus Dux intravit Tricharim menfe Octobris & eodem menfe Archirizi perrexit ad Michaelem Regem Sclavorum deditque ejus filio ejus filiam in uxorem*, cf. Lupi Protospatae breve chronicon, in: *Rerum italicarum scriptores*, ed. A. L. Muratorius, Mediolani 1724, 45. *Anno 1081. Robertus Dux intravit Tricharim menfe Octobris & eodem menfe Archirizi perrexit ad Michaelem Regem Sclavorum deditque ejus filio ejus filiam in uxorem*, cf. Lupus Protospatarius, in: *MGH SS 5, Tomus VII*, 1844, 60; Јиречек, ИС I, 138. ИСН I, 192, н. 28 (С. Ђирковић).

дине, будући да Луп годину започиње по византијском календару 1. септембра.⁶² Сматрајући да догађаје из друге половине дотичне године смешта у наредну, С. Ђирковић венчање датује у април 1081. године, објашњавајући да се К. Јиречек служио неким старим издањем Лупа Протоспатара.⁶³ Према Дукљанину, ова властелинка из Барија звала се Јаквинта.⁶⁴ То је уједно и последњи помен краља Михаила. Почетком 1081. године Ана Комнина први пут помиње заједно Михаила и Бодина, а у октобру исте године, када говори о опсади Драча и одлучујућој бици, помиње само Бодина као главару Далмата.⁶⁵ Стога се може претпоставити да је Михаило у међувремену преминуо.⁶⁶ Према Барском родослову сахрањен је са великим почастима у манастиру Св. Сергија и Вакха у Скадру.⁶⁷

Михаила је наследио син Бодин. Када је у октобру 1081. године код Драча дошло до битке између Нормана под водством војводе Роберта Гвискарда, који се после освајања јужне Италије окренуо источном Јадрану, и Византије на челу са новим царем Алексијем Комнином (1081–1118), Бодинове чете нашле су се на страни Византије. Ана Комнина саопштава да су Бодинови одреди заједно са Албанцима узнемиравали Нормане.⁶⁸ Међутим, када је дошло до одлучујуће битке, Бодин се држао по страни чекајући исход. Када је у византијској војсци настало расуло, услед бекства турских најамника, повукао се не учествујући у сукобу, доприневши тако да Драч падне у руке Нормана.⁶⁹

После освајања Драча, Гвискардове трупе продрле су дубоко у византијску територију. Прошле су кроз Епир, Македонију и Тесалију и опселе Ларису.⁷⁰ Могуће је да је Бодин то искористио да збаци цареву врховну власт и потчини области у унутрашњости. Према Дукљанину, Бодин је после склопљеног мира са синовима краља Радослава завладао Рашком, где је поставио своја два дворска жупана, Вукана и Марка, а затим и Босном, где је поставио кнеза Стевана.⁷¹ Сима Ђирковић сматра

⁶² Јиречек, ИС I, 138

⁶³ ИСН I, 192, н. 28.

⁶⁴ Мијушковић, ЉПД, 139.

⁶⁵ ВИИНЈ III, 379 (Б. Крекић).

⁶⁶ ВИИНЈ III, 376 (Б. Крекић). Јован Ковачевић наводи да је краљ Михаило умро 1082. године, а засигурно пре 1085. године, када се Бодин већ помиње као самосталан владар, в. ИЦГ I, 395.

⁶⁷ Мијушковић, ЉПД, 138. О томе где се налазио манастир Св. Срђа и Вакха в. Ј. Лешни, *Удикација манасџира Свџој Срђа и Бакха – маузолеја дукљанских владара*, ПКЈИФ 1–4 (1985–1986), 93–103.

⁶⁸ Ана Комнина наводи да је Роберт Гвискард стално био узнемираван „од оних који се зову Арбанаси и од оних које је послао Бодин“ в. ВИИНЈ III, 382 (Б. Крекић). Када говори о ставу једног дела византијских достојанственика да се не улази у велику битку с Норманима, већ да треба ометати снабдевање норманског логора, Ана Комнина наводи да треба наредити да то исто раде Бодин и Далмати, што је погрешно датовано у 1083. годину, в. ВИИНЈ III, 379 (Б. Крекић); ИСН I, 194, н. 30 (С. Ђирковић).

⁶⁹ ВИИНЈ III, 379 (Б. Крекић).

⁷⁰ Острогорски, *Историја*, 337; ВИИНЈ III, 380–382 (Б. Крекић).

⁷¹ Мијушковић, ЉПД, 139.

да се, уколико Дукљаниново казивање има реалну основу, то могло десити тек после норманског освајања Драча и драчке области, а никако пре.⁷² Да је Бодин владао Србијом, сведочи печат који се налази у Археолошком музеју у Истанбулу, на коме се назива *ексусиаесті*, у значењу владара, Дукље и Србије.⁷³

Нема никаквих података какви су били Бодинови односи са Норманима за време њиховог ратовања са царем Алексијем Комнином. Сима Ђирковић сматра да су извесне проблеме у односима са Норманима, као и пре и касније са Византинцима, представљали приморски градови.⁷⁴ У Барском родослову и позносредњовековним текстовима у којима је забележено локално предање, говори се о Бодиновим нападима на Дубровник, освајању града и подизању куле која се много касније називала „кула краља Бодина“.⁷⁵ Дубровник је 1081. године, за време опсаде Драча, стао на страну Нормана и сигурно је неко време признавао њихову врховну власт. Да ли се потом нашао под Бодиновом влашћу или под влашћу византијског цара, немогуће је рећи на основу постојећих извора.

Бодин је успео да Барска епископија добије ранг архиепископије и да тако својој држави обезбеди црквено средиште.⁷⁶ Искористио је сукоб папе Виктора III (1086–1087) и Урбана II (1088–1099) са антипапом Климентом II Вибртом (1080–1100).⁷⁷ Климент II је на почетку своје владе био далеко надмоћнији од својих противника, те је 1088. године барски епископ Петар отишао у Рим да тражи да се у Бару обнови некадашња диоклитанска архиепископија. Папском булом од јануара 1089. године епископ Петар је уздигнут на положај архиепископа.⁷⁸

Када су после смрти Роберта Гвискарда (1085) Византинци повратили Драч, пошто су претходно потпуно потиснули Нормане са Балкана, предузета је офанзива против Дукље. Према Ани Комнини, нови намесник Драча, царичин брат Јован Дука, као способан војсковођа, послат је у Драч са јаком војском да чува сам град, и да поведе борбу са Далматима, јер Бодин, кога назива ратоборним и пуним под-

⁷² ИСН I, 194, н. 32.

⁷³ Cheynet, *La Place*, 89–97.

⁷⁴ ИСН I, 194.

⁷⁵ М. Medini, *Starine dubrovačke*, Dubrovnik 1935, 259–262; ИСН I, 194, 195 (С. Ђирковић); Мијушковић, ЛПД, 141. У Летопису се освајање Дубровника наводи у склопу приче о обрачуна са рођацима који су се склонили у Дубровник, за што нема никакве потврде у савременим изворима. Константин Јиречек сматра да је у питању легенда, в. Јиречек, ИС I, 139. О Бодиновој опсади Дубровника в. Живковић, *Два њишања*, 50–57.

⁷⁶ *Acta et diplomata res Albaniae mediae aetatis illustrantia* I, collegunt et digesserunt L. Thallóczy, С. Jireček, Е. Sufflay, Vindobona 1913, 21–22; ИСН I, 195 (С. Ђирковић). Више није спорно да ли је створена Барска архиепископија – већ када је створена. Прихваћено је мишљење да је образована 1089. године, в. Шишић, ЛПД, 80; ИНЈ I, 242 (И. Синдик); ИЦГ I, 397–398 (Ј. Ковачевић). Према Јованки Калић, на такав закључак битно је утицао коментар М. Шуфлаја, који сматра повељу из 1067. године фалсификатом, в. Калић, *Црквене њриликe*, 125, н. 44, 126–127 н. 50 (са литературом). Константин Јиречек сматра да је Барска архиепископија основана раније, повељом папе Александра II из 1067. године, в. Јиречек, ИС I, 124–125.

⁷⁷ Линч, *Историја*, 190; Џ. Холмс, *Оксфордска историја средњовековне Европe*, Београд 1998, 140.

⁷⁸ ИСН I, 195 (С. Ђирковић).

лости, „није хтео да остане унутар сопствених граница, него је свакодневно нападао Далмацији најближа трговишта и својим их поседима прикључивао“.⁷⁹ Према истом извору, Јован Дука је победио Бодина у једној крвавој бици, када га је и заробио. Где се одиграла битка није познато. Ниједан извор не помиње где је то Бодин био одведен и како се поново спасао. Хронологија ових догађаја најчешће се одређује између 1085. године, када је Јован Дука постао дука Драча, и 1091. године када одлази на Исток.⁸⁰ Како се Бодиново име око 1090. године врло ретко помиње у византијским изворима, а управо од тог времена истиче се рашки жупан Вукан, Бариша Крекић претпоставља да је томе разлог Бодиново ропство око 1090. године.⁸¹ Сигурно је да се Бодин после пораза вратио на власт у Дукљи јер је цар Алексије после победе над Печенезима 29. априла 1091. године страховао да би Бодин могао прекршити договоре и напасти византијске територије.⁸² Стога је могуће да је Бодин склопио мир са Византијом. На основу већ поменутог Бодиновог печата из Археолошког музеја у Истанбулу, зна се да је имао византијску титулу протосеваста.⁸³ Издавач Жан Клод Шене сматра да печат потиче са почетка владавине Бодина и Алексија (1081–1085) када су, како наводи, били у добрим односима. У науци је прихваћено да је титула настала у време Алексија I Комнина, иако у документу из 1049. године венецијански дужд себе назива царским патрикијем и протосевастом (*patrikos, protosebastos*).⁸⁴ Познато је да су византијски цареви XI века додељивали титуле из политичких и финансијских разлога,⁸⁵ а Алексију Комнину било је потребно да обезбеди Бодинову помоћ за време опсаде и битке за Драч у октобру 1081. године као и поштовање договора који су постигли пре византијске победе над Печенезима 1091. године. Титула протосеваста спада међу више аристократске титуле. Она је, као многе титуле и службе у Византији била почасна. У XII веку додељивана је члановима царске породице, што сведочи о важности коју је цар придавао савезу са српским владаром.

Сима Ђирковић не сумња да је Византија наметнула одређене услове користећи Бодинов пораз, да је повратила градове које је желела и обновила врховну власт над Дукљом. Бодин је морао изаћи ослабљен, са смањеном територијом и окрњеним угледом.⁸⁶ На основу писања Ане Комнине да је Бодин свакодневно нападао градове и трговишта најближа Далмацији и да их је прикључивао својој територији, и на

⁷⁹ ВИИНЈ III, 383 (Б. Крекић).

⁸⁰ О питању хронологије другог Бодиновог заробљавања в. Јиречек, ИС I, 137; ВИИНЈ III, 383 н. 28 (Б. Крекић). С. Ђирковић сматра да се то догодило између 1085. и 1091. године, док је Јован Дука боравио у Драчу, в. ИСН I, 196. Јован Ковачевић ове догађаје смешта у време између 1089. године, када је папа Климент III у Риму потврдио привилегије Барске архиепископије, на основу тражења краља Бодина и одласка Јована Дуке на Исток 1091. године, в. ИЦГ I, 397.

⁸¹ ВИИНЈ III, 384, н. 28 (Б. Крекић).

⁸² ВИИНЈ III, 384 (Б. Крекић).

⁸³ Cheynet, *La Place*, 89–97.

⁸⁴ А. Kazhdan, *Patrikos*, in: ODB 3, 1600. А. Kazhdan, *Prosebastos*, in: ODB 3, 1747–1748.

⁸⁵ Cotsonis, *Onomastics*, 1–37.

⁸⁶ ИСН I, 196.

основу буле антипапе Климента III од 8. јануара 1089. године, у којој се одређује опсег новоуспостављене Барске архиепископије и наводе епископије Улцињ, Свач, Дриваст, Скадар и Пилот, које су раније припадале Драчкој архиепископији, Тибор Живковић закључује да је Бодин заузео области у драчком темату и да их је после пораза морао вратити.⁸⁷ Последњи пут се Бодин помиње у зиму 1096–1097. године, када је, према западним хроничарима Првог крсташког рата, у Скадру пријатељски дочекао последњу групу крсташа под водством Рајмунда Тулуског, са којим се и побратимио (*Tandem post multa laborum pericula apud Scodram ad regem Sclavorum pervenimus, ac cum eo comes frequenter fraternitatem confirmavit, et multa ei tribuit, ut exercitus secure emere et quaerere necessaria posset*). Та група је са југа Француске ишла копненим путем преко Далмације, а у њој је био и папски легат Адемар (*Adhemar*), бискуп Ле Пија.⁸⁸

Према попу Дукљанину, једином извору за овај период историје Дукље, после Бодинове смрти,⁸⁹ а сматра се да је умро 1101. године, дошло је до борбе за власт између Бодиновог наследника краља Ђорђа и наследника Бодиновог стрица Радослава, са којим је, према Дукљанину, Бодин током своје владавине био у непрестаној свађи. У метежу који је настао, а у коме су, подржавајући своје претенденте, учествовали византијски намесници у Драчу и рашки велики жупани,⁹⁰ Бодинов син Ђорђе два пута је успео да за кратко време поврати власт у Зети. Иако је тешко пратити Дукљанинову причу о Бодиновим наследницима на престолу, претпоставља се да она представља прави одраз стања у земљи.⁹¹ Због таквог стања, моћ Дукље морала је опати у политичком и у територијалном погледу.⁹² У то време нејасна је ситуација у Захумљу,⁹³ јер се сачувао само помен хумског жупана Добриња (*Dobraheno*),⁹⁴ те се не зна да ли су дукљански краљеви у првој половини XII владали Захумљем.⁹⁵ На основу

⁸⁷ Живковић, *Два њишања*, 45–50.

⁸⁸ Rački, *Documenta*, 211–212; ИСН I, 196 (С. Ђирковић). Ордрик Витал, хроничар Нормандије и англо-норманске Енглеске XI и XII века, у IX књизи *Црквене историје* посвећене Првом крсташком рату саопштава да је Адемара, бискупа Ле Пија и Рајмунда из Тулуза, који су заједно прошли кроз Далмацију, у Скадру добро примио словенски краљ Бодин, в. Ordericus Vitalis, *The ecclesiastical history of Orderic Vitalis*, edited and translated with introduction and notes by Marjorie Chibnall, New York 1975, 34. У преводу на енглески Бодин је назван српски кнез Бодин (*Adhemar, bishop of Le Puy, and Raymund of Toulouse together passed in good order through Dalmatia and were, well received by the Serbian prince Bodin*).

⁸⁹ Према Дукљанину краљ Бодин владао је двадесет и шест година и пет месеци, в. Мијушковић, ЉПД, 139–141.

⁹⁰ Т. Живковић, *Дукља између Рашке и Византије у првој половини XII века*, ЗРВИ 43 (2006), 451–466.

⁹¹ Мијушковић, ЉПД, 141–146.

⁹² ИНЈ I, 242 (И. Синдик)

⁹³ Мишић, *Хумска земља*, 47. Илија Синдик сматра да се тада Хумска земља дефинитивно одвојила од Зете, в. ИНЈ I, 242.

⁹⁴ Када је 1114. године судија Грдо досудио цркву Светог Мартина бенедиктинском самостану на Локруму, међу сведоцима се наводи Добриња (*Dobraheno*), жупан Хума, в. Мишић, *Хумска земља*, 47.

⁹⁵ Радојковић, *Политички положај*, 204–218.

Дукљанина, може се закључити да су владали само Зетом и Травунијом.⁹⁶ Летопис попа Дукљанина завршава се вешћу да су се неки „злотвори“ одметнули од кнеза Радослава, последњег дукљанског владара, јединог кога Дукљанин не назива краљем, већ кнезом, коме је византијски цар Манојло Комнин дао на управу целу земљу којом је раније управљао његов отац, и да су довели Десу, Урошевог сина, коме су дали Зету и Травунију.⁹⁷ У две повеље из Дубровачког архива (Локрумска и Пулзанска), познате као Мљетске повеље, Деса се – као кнез Захумља у првој, и кнез Дукље, Травуније и Захумља у другој – јавља као дародавац.⁹⁸ На основу ових повеља сматра се да је четрдесетих година XII века кнез Деса био господар Захумља и Травуније, а можда и Зете.⁹⁹ Будући да је у то време у Србији владао велики рашки жупан Урош II и да је Деса био његов најмлађи брат, претпоставља се да је Деса признавао његову врховну власт и да је Хумом владао као удеоном облашћу, те да Захумље (Хум) већ тада долази под власт великих рашких жупана.¹⁰⁰

На основу оскудних извора, од дукљанских владара једино се Стефан Војислав може директно повезати са Стоном. Ова чињеница у потпуности је занемарена, будући да је владар-ктитор на стонској ктиторској композицији приказан са круном на глави, а да се на основу сачуваних извора поуздано зна да су краљевску титулу имала двојица дукљанских владара, Михаило и Бодин, Стефан Војислав није био узет у обзир као могући ктитор стонске цркве.¹⁰¹ При томе је занемарена важна чињеница да се заправо не зна када су дукљански владари добили краљевску титулу, те да је титулу могао добити и Стефан Војислав.

⁹⁶ Исто, 205–207.

⁹⁷ Мијушковић, ЛПД, 146. О кнезу и великом жупану Деси в. Шишић, ЛПД, 142–155, 192, 201, 210, 375; Мишић, *Хумска земља*, 47; Благојевић, *Удео кнежевине*, 55–58.

⁹⁸ У првој, тзв. Локрумској повељи, Деса као велики кнез Захумља дарује цркву Св. Панкратија на Мљету, са земљом у Бабином пољу, Локрумском манастиру. У другој повељи Деса као кнез *Dioclie, Stobolie i Tacholmie* дарује острво Мљет манастиру Св. Марије у Пулсану у Апулији. О повељама кнеза Десе в. Шишић, ЛПД, 192–193, 200–255; G. Čremošnik, *Isprave zahumskog kneza Dese*, АНД 3 (1954), 71–74; F. Vinko, *Dvije isprave zahumskog kneza Dese o Mljetu iz 1151. godine*, АНД 1 (1952), 63–72; J. Vrana, *Isprave zahumskih vladara iz XI i XII. st. o Babinu polju na otoku Mljetu*, НЗ 11 (1960), 155–166; М. Динић, *Повеље кнеза Десе о Мљету*, ПКЈИФ 1–2 (1962), 5–16; J. Kamruš, *Novi prilozi o lokrumskim falsifikatima i Desinoj darovnici pulsanskim benediktincima u Apuliji*, НЗ 15 (1962), 317–324; N. Kalić, *Mljetski falsifikatori*, АВ 10 (1967) 185–234; Мишић, *Хумска земља*, 274, н. 24.

⁹⁹ Шишић, ЛПД, 248; ИСН I, 206 (С. Ђирковић); Благојевић, *Удео кнежевине*, 55–56; Мишић, *Хумска земља*, 47

¹⁰⁰ Благојевић, *Удео кнежевине*, 56; Мишић, *Хумска земља*, 47. Унутрашње прилике у Рашкој у првој половини XII века слабо су познате. На основу византијских извора може се закључити да је Урош II већ 1146. године био велики рашки жупан, а после 1155. године више се не помиње. Крај његове владавине нејасан је, в. Ј. Калић, *Рашки велики жупан Урош II*, ЗРВИ 12 (1970), 21–39; Јиречек, ИС I, 144–145; ИСН I, 206–207 (С. Ђирковић).

¹⁰¹ Михаило се назива краљем у писму папе Гргура VII и код апулијског хроничара Лупа, када је оженио сина Бодина ћерком Архирица, угледног грађанина Барија, в. ИСН I, 192 (С. Ђирковић). После Михаила, његов син Бодин назван је краљем у повељи папе Клемента III, када је Барска епископија подигнута на ранг архиепископије, и код западних хроничара који говоре о Првом крсташком походу, в. ИСН I, 195–196 (С. Ђирковић); Јиречек, ИС I, 122.

КРАЉЕВСКА ТИТУЛА

Међу дукљанским владарима, према сачуваним изворима, први је Михаило, син Војислављев, титулисан као краљ.¹⁰² У писму папе Гргура VII из јануара 1077. године, папа се обраћа Михаилу као краљу Словена.¹⁰³ Због значаја тог писма као историјског извора, доносим његов текст у целини.

Sclauorum regi. Gregorius episcopus, seruius seruorum dei, Michaheli Sclauorum regi salutem et apostolicam benedictionem. Cognoscat debitaе deuotionis circa sedem apostolicam reuerentia, Petrum apud uos dictum nostrum legatum adhuc ad nostram non aduenisse praesentiam, suas tamen misisse litteras, quae ita a uestris dissonantes existunt, quod uestram causam seu ragusanae ecclesiae penitus finire nequiuimus. Quapropter Petrum antibarensensem episcopum atque ragusanum siue alios idoneos nuncios ad nos mittere oportet, per quos de lite, quae est inter spaletanum archiepiscopum ac ragusensem, iustitia possit inquiri ac canonicе diffiniri, tuique regni honor a nobis cognosci. Tunc uero, re cognita, tuae petitioni iuste satisfacere, secundum quod cupimus, ualebimus, ac te in dono uexilli et in concessione palii quasi karissimum beati Petri filium, dictante rectitudine audiemus. Data Romae V idus ianuarii, indictione I.

Из писма се може закључити да се Михаило укључио у спор између сплитске и дубровачке цркве, највероватније настојећи да свом краљевству обезбеди одговарајући црквени ранг. Израз *honor regni* који се помиње у писму, често се налази у документима папске курије, те С. Ђирковић не сумња да значи ранг у црквеној хијерархији, и да се не односи на краљевску титулу и краљевско достојанство.¹⁰⁴ На основу овог писма најчешће се изводио закључак да је Михаило управо тада од папе добио краљевску титулу, те се у литератури наметнуо као сигурна чињеница.¹⁰⁵ Љубо Караман узима га

¹⁰² У јужноиталским анализама, поводом напада на град Сипонт 926. године, Михаило Вишевић забележен је као *rex Sclavorum*, в. ИСН I, 159, н. 8 (С. Ђирковић); ИЦГ I, 363 (Ј. Ковачевић); Јиречек, ИС I, 115; ИНЈ I, 236 (И: Синдик). Међутим, у актима Сплитског сабора из 925. године и у папском писму, доследно се разликују Томислав као *rex Chroatorum* и Михаило Вишевић као *dux Chulmorum*, стога С. Ђирковић сматра да таква титулација не може бити грешка, јер су се у папској курији разлике знале и на њих се пазило, в. ЛССВ, 322 (С. Ђирковић); ИСН I, 159–160 (С. Ђирковић).

¹⁰³ Е. Gaspar, *Das Register Gregors VII*, MGH Epistolae selectae II, fasc. II, Berolini 1955, 365.

¹⁰⁴ ИСН I, 189 н. 15 (С. Ђирковић).

¹⁰⁵ „Зета се окренула Западу и 1077. године Михаило зетски примио је, као и Димитрије Звонимир 1076. године, краљевску круну из Рима“, в. Острогорски, *Историја*, 327. „Папа се одазвао на Михајлову молбу и 1077. године послао му краљевске знаке“, в. ИНЈ I, 240 (И. Синдик).

као *terminus post quem* при датовању цркве Светог Михаила. Како папска канцеларија на почетку писма Михаила назива краљем, јасно је да је он пре тога имао краљевску титулу. Стога је важно истакнути да није познато када су дукљански владари добили краљевску титулу и од кога.¹⁰⁶ Из писма се може закључити да је Михаило од папе тражио заставу (симбол световне моћи) и палиј (симбол папског ауторитета), те да му их је папа обећао, али тек након решења спора сплитске и дубровачке цркве, од кога је зависило да ли ће папа признати „црквени ранг краљевства“ Михаиловог.¹⁰⁷ Коначни резултати тих преговора нису познати. Будући да спор са дубровачком црквом није окончан, а барски епископ није подигнут на ранг архиепископа, Јован Ковачевић закључује да највероватније није ни дошло до признања краљевства од стране папства, сматрајући да су те две акције међусобно условљене.¹⁰⁸

Тражење заставе, симбола световне моћи, у науци је различито тумачено. Једни тај чин сматрају знаком стављања под заштиту папе и ступања у вазални однос, а други потврдом краљевске титуле.¹⁰⁹ Краљевска титула добила је посебно значење и одређено место у хијерархији европских држава у време борбе за „универзалну“ власти која се водила између папа и царева Светог римског царства. Они су титуле и одговарајуће симболе додељивали својим савезницима и вазалима, стварајући тако хијерархијске системе и доказујући тиме своју врховну власт.¹¹⁰ Титула *rex* и дијадема или круна која уз њу иде, нису биле израз суверености већ потчињености ономе ко је додељује, знак укључивања у његов хијерархијски систем. Истовремено су доносиле

„Михаило је тада од папе добио краљевску круну“, в. Klaić, *Povijest Hrvata*, 386; Vjelovčić, *Povijest*, 23.

¹⁰⁶ Константин Јиречек сматра да је, по свој прилици, у оном мирном периоду од двадесет година, када се не помиње у византијским изворима, Михаило добио краљевску титулу, в. Јиречек, ИС I, 135. Уз то наводи да су дукљански краљеви по примеру Хрвата, почели носити краљевску круну од половине XI века, Јиречек, ИС I, 122.

¹⁰⁷ Папа је поручио Михаилу да папски легат Петар још није стигао у Рим, али да је послао писмо које се толико разликује од краљевог, да не може решити, како стоји, „ваш спор или спор дубровачке цркве“. Зато је тражио да се у Рим пошаљу дубровачки или барски епископ, или одговарајући посланици како би се испитала и канонски пресудила парница између „сплитског и дубровачког архиепископа“. Од тог решења зависило је да ли ће папа признати *црквени ранг краљевства* Михаиловог. Сима Ђирковић сматра да се Михаило залагао за права дубровачког архиепископа зато што је Дубровник тада био под његовом влашћу. Једино је у том случају црквени статус његове државе (*honor regni*) могао зависити од исхода парнице између Сплита и Дубровника, в. ИСН I, 189.

¹⁰⁸ ИЦГ I, 349.

¹⁰⁹ Нада Клаић у случају Звонимировог крунисања заставу сматра знаком вазалства, а међу папским вазалима набраја и дукљанског владара, в. Klaić, *Povijest Hrvata*, 385, 387. Г. Острогорски сматра да је Димитрије Звонимир од папе Гргура VII краљевску круну добио као вазал римске цркве, в. Острогорски, *Историја*, 327. Јован Ковачевић заставу сматра највероватније потврдом краљевске титуле, јер се у писму не траже друге инсигније као за хрватског краља Звонимира, кога је две године раније папски легат крунисао комплетним инсигнијама. Ковачевић сматра мање вероватним да је тражење заставе значило признање папске врховне власти, в. ИЦГ I, 394. С. Ђирковић заставу сматра знаком стављања под заштиту папе, а можда и ступања у вазални однос, в. ИНЈ I, 189.

¹¹⁰ ЛССВ, 321 (С. Ђирковић); ИСН I, 189–190 (С. Ђирковић).

изједначавање са онима који су у таквом односу према папи или цару, и стављање изнад оних који нису у непосредном односу према носиоцу „универзалне“ власти. Према С. Ђирковићу, Михаило је краљевску титулу могао добити од царева из салијске династије, од папе Гргура VII, или неког његовог претходника, или ју је могао сам присвојити, настојећи да обезбеди папско признање.¹¹¹ Треба, међутим, истакнути да до јачања папске власти долази од 1073. године, када се Гргур VII попео на папски трон.¹¹² Када су од 1058. године папство почели да воде реформатори, они су били умерени, залажући се само за моралну реформу папства, не супростављајући се лаичком, тј. царском вођству над црквом.¹¹³ То значи да су пре Гргура VII круну могли доделити само цареви из салијске династије, Хенрих III (1039–1056) или Хенрих IV (1056–1106). На основу повеље сплитског свештеника Ивана из 1050. године, а која је уписана у картулар бенедиктинске опатије на острвима Тремити, сада у Ватикану, зна се да су неретвљански владари имали краљевску титулу и пре средине XI века, а у другој половини XI века позната су четворица.¹¹⁴ У недостатку извора, учинио ми се значајан податак да се велики кијевски кнез Јарослав, због сукоба са браћом, за помоћ обратио Хенриху IV, који му је 1076. године отпратио посланство на челу са надстојником катедрале у Триру Бурхардом.¹¹⁵ Треба пре свега имати на уму да се Михаило обратио папи у време највећег сукоба цркве и државе, због две жестоко супротстављене замисли о природи хришћанског друштва, световној и сакралној. У време Гргура VII старој замисли заснованој на дугогодишњој традицији и столетним интересима, према којој су папе и свештенство дозвољавали световно, тј. краљевско вођство цркве, супротставила се нова замисао са идејом да се друштво уреди у духу хришћанства и његових начела, а чије су политичке импликације представљале озбиљан поремећај старог поретка. Обе сукобљене стране желеле су хијерархијски устројено друштво, засновано на принципима постављеним у јеванђељу. Према формулацији професора Герда Теленбаха, тежило се успостављању „правилног поретка у свету“, али није било слагања око природе тог поретка. За Гргура VII то је значило супремацију свештенства над лаицима, посебно папе као првог међу свештеницима. Значај тог сукоба је толики, да се, према Г. Теленбаху, друга половина XI века сматра првим великим периодом пропаганде у светској историји, и са духовне тачке гледишта можда једином прекретницом у историји римокатоличког хришћанства.¹¹⁶ У време отвореног сукоба

¹¹¹ ИСН I, 189–190.

¹¹² О папи Гргуру VII в. Линч, *Историја*, 186–190.

¹¹³ О умереним реформаторима в. Исто, 181–184.

¹¹⁴ Klaić, *Povijest Hrvata*, 70, 476–482. Острва Тремити представљају архипелаг на западној обали Јадранског мора, северно од полуострва Гаргано. Архипелаг се састоји од три острва, Сан Никола, Сан Домино и најмањег и ненасељеног – Капраја (Capraia). Године 1000. бенедиктински монаси изабрали су острво Сан Домино за своје обитавалиште. Касније су се преместили на острво Сан Никола, претворивши једну од трђава у манастир, в. А. М. Di Chiara, *La Montecassino in mezzo al mare: breve guida delle Isole Tremiti*, Lucero 1980.

¹¹⁵ Dodwell, *Pictorial arts*, 135.

¹¹⁶ Борба за „универзалну“ власт, која се најчешће формулише термином „сукоб око инвестиуре“, који у најужем смислу подразумева само сукоб до кога је дошло у Немачкој по питању

папе и цара Хенриха IV, када је цар после екскомуникације крајем 1076. године покорно тражио опроштај од папе, Михаило је могао настојати да добије папско признање краљевске титуле, јер за разлику од хрватског владара Дмитра Звонимира, који је 1075. године преко папског легата од Гргура VII добио комплетне краљевске инсигније, заставу, мач, скиптар и круну (*vexillum, ensis, sceptrum et corona*),¹¹⁷ Михаило је тражио само заставу и палијум. У сваком случају, не зна се када је краљевска титула добијена, али је сигурно да ју је Михаило почетком 1077. године већ имао. Краљевску титулу стога је могао добити и Стефан Војислав, родоначелник дукљанске династије, који је, победивши знатно надмоћнију византијску војску, обезбедио Дукљи самоуправу у оквиру Византије, и територијално је проширио на Травунију и Захумље. Поп Дукљанин све дукљанске владаре назива краљевима, осим последњег Радослава кога назива кнезом. Византијски извори називају их само архонтима, топарсима и егзарсима,¹¹⁸ док је Константин Бодин на већ поменутом печату који се чува у Археолошком музеју у Истанбулу поред титуле протосеваста назван и „ексусијастом Диоклеје и Србије“, што представља редак византијски израз за владара.¹¹⁹ Познато је да титуле које су додељивали цареви Светог римског царства и римска курија нису никада у Цариграду изазивале много респекта. Круна је свакако стигла са Запада, као што то њен облик сведочи, о чему ће бити речи у одељку посвећеном ктиторској композицији.

да ли световни принчеви имају право да и даље додељују црквена звања, представља тему западноевропске средњовековне историје о којој се највише писало, али се и даље сматра да је књига професора Герда Теленбаха из 1937. године, која је 1940. преведена на енглески, непревазиђена, будући да је у њој показана историјска позадина тог сукоба и њено унутрашње значење, cf. Tellenbach, *Church*; M. Leidulf, *Inventing the public sphere: the public debate during the investiture contest (c. 1030–1122)*, Leiden 2007 (са литературом).

¹¹⁷ Klaić, *Povijest Hrvata*, 387.

¹¹⁸ Скилица назива Стефана Војислава архонтом Срба, в. ВИИНЈ III, 157 (Ј. Ферлуга). Кекавмен га назива топархом, в. ВИИНЈ III 212 (Ј. Ферлуга). Ана Комнина наводи заједно Бодина и Михаила као егзархе Далмата, в. ВИИНЈ III, 376 (Б. Крекић).

¹¹⁹ Cheynet, *La Place*, 90; П. Коматина, *Византијска титула Константина Богдина*, ЗРВИ 48 (2011), 61–75.

СТАРИ СТОН

Историја раносредњовековног Стона слабо је позната, али се и на основу оскудних извора може закључити да је у то време био значајан управни и црквени центар Захумља.¹²⁰

Стон је смештен на јужном и најужем делу дугачког и брдовитог полуострва Пељешца, на уској превлаци (сл. 1, таб. 5) која полуострво спаја са копном, уз мало, али плодно стонско поље (таб. 3).¹²¹ Поље се налази у природном заклону, будући да је са севера и југа заштићено високим и стрмим брдима. На истоку се завршава дубоко увученим морским заливом, у коме се налазе привредно важне солане,¹²² и природна, добро заштићена лука (таб. 4).¹²³

Захваљујући положају и плодном пољу, Стон је био насељен од најстаријих времена, о чему сведоче неолитски налази у пећини Гудњи, као и остаци из каснијег гвозденог доба.¹²⁴ Први пут се помиње у римској географској карти званој Појтингерова табла (*Tabula Peutingeriana*) под именом *Turris Stagno*, на којој је приказан систем римских путева, са шематски назначеним одмориштима и значајним центрима, без географских одлика терена.¹²⁵ У списку далматинских градова Равенатове космогра-

¹²⁰ О историји раносредњовековног Стона в. Н. Милаш, *Сѿон у средњим вијековима*, Дубровник 1914, 7–11 (у књизи је приказано верско стање у Стону и Стонском Рату у средњем веку, уз кратак осврт на политичке прилике у Стону пре доласка под власт Дубровачке републике); А. Liерорili, *Ston u srednjim vijekovima*, Dubrovnik 1915 (књига је настала као одговор на књигу епископа Никодима Милаша, *Сѿон у средњим вијековима*); Bjelovučić, *Povijest*, 5–24; Taljeran, *Zrnca*, 7–34; J. Lučić, *Pelješac od dolaska Slavena do potpadanja pod vlast Dubrovačke republike*, *Pelješki zbornik* 2 (1980), 5–72; J. Lučić, *Ston od VII stoljeća do godine 1333*, у: *Zbornik radova u čast 50. obljetnice planske izgradnje Stona i malog Stona*, Ston 1987, 27–35.

¹²¹ Стонско поље дугачко је три, а са равницом солане четири километра, а широко мало више од километра, в. Zaninović, *Limitacija*, 494.

¹²² Zaninović, *Limitacija*, 492.

¹²³ За време Дубровачке републике ту се налазило пристаниште где се утоварала со на бродове, cf. Beritić, *Stonske utvrde*, 299.

¹²⁴ Novak, *Povijest Dubrovnika*, 8–9.

¹²⁵ Појтингерова табла представља средњовековну копију оригиналне римске верзије, која се под називом *Codex Vindobonensis* 324 чува у Националној библиотеци у Бечу. Према Лућану Босију карта је допуњавана у складу са развојем путне мреже и политичким приликама у Римском царству. О Појтингеровој табли в. L. Bosio, *La Tabula Peutingeriana: una descrizione pittorica del mondo antico*, Rimini 1983. Г. Шкриванић, *Јуѿословенске земље на Појѿинијеровој кар-ѿи*, у: *Monumenta Cartographica Iugoslaviae I*, Београд 1975, 31–37; P. Lisićar, *Tabula Peutingeriana i rimski itinerari*, у: *Putevi i komunikacije u antici*, Београд 1980, 9–19; (a cura di) F. Prontera, *Tabula Peutingeriana. La Antiche Vie del Mondo*, Florence 2003.

фије (*Ravennatis anonymi cosmographia*), негде с краја II века, наводи се као „Pardua“ id est „Stamnes“.¹²⁶ На основу остатака бројних цркава у стонском пољу, које се већином после спроведених археолошких истраживања датују у ранохришћански период,¹²⁷ може се закључити да је Стон био урбанизовано и христијанизовано подручје позног Римског царства.

Од досељења Срба на Балканско полуострво у VII веку, па до 1333. године, када је Пељешац припојен Дубровачкој републици,¹²⁸ Стон се налазио у склопу српске средњовековне области Захумља (Хума), као један од њених управних центара, прво седиште жупана, а затим и главни центар, седиште кнеза. У 33. глави дела *De administrando imperio* византијског цара Константина Порфирогенита, под насловом *О Захумљанима и земљи у којој сада обитављају*, Стон се наводи међу „насељеним градовима“ Захумља као Стагност.¹²⁹ Не зна се каквог су карактера били ти *градови*. Претпоставља се да су то биле тврђаве, које су имале улогу војних и управних центара.¹³⁰ На основу вести Константина Порфирогенита да Захумљани, као и остале склавиније немају архонте – који се у овом случају преводе словенском титулом кнеза – већ само старце жупане,¹³¹ изводио се закључак да је код досељених Словена задржана стара словенска племенска организација са већим бројем територијално-друштвених заједница жупа, у којима су старешине родова или племена, тј. жупани имали сасвим ограничену власт.¹³² Сходно томе, претпостављало се да су ти *градови*

¹²⁶ С. Станојевић, *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка IV*, Загреб 1929, 464–465; Taljeran, *Zrnca*, 7; Zaninović, *Limitacija*, 492, 489 (са литературом). Равенатова космографија настала је око 700. године н. е. и доноси списак више од 5.300 насеља и скоро 300 река. О Равенатовој космографији в. А Pauly, G. Wissowa, *Ravennas geographus*, *Realencyclopädie der classischen Alterumswissenschaft*, Stuttgart-München, col. 305310; U. Schillinger-Häfele, *Beobachtung zum Quellenproblem der Kosmographie von Ravenna*, *Bonner Jahrbücher* 163, Bonn 1963, 238–251.

¹²⁷ Zaninović, *Limitacija*, 495; Fisković, *O ranokršćanskim spomenicima*, 221–230.

¹²⁸ Иако се на основу повеља краља Душана и босанског бана Стјепана Котроманића узима да су Стон и Пељешац 1333. године дошли под власт Дубровачке републике, на основу књига закључака Вијећа 1326–1333. године, дошло се до закључка да су Дубровчани освојили Стон 1326. године у рату који су водили против ондашњих стонских кнезова Бранивојевића, тада господара већег дела Хума, у чијем саставу се налазио Стон са Пељешцем. У тренутку издавања повеља босанског бана и краља Душана 1333. године, Стон и полуострво Пељешац већ су били у рукама Дубровчана, тако да је повељама само правно потврђено постојеће стање, в. J. Gelcich, *Monumenta Ragusina, Libri Reformationum V 1301–1336*, Zagreb 1897, 196, 204–205, 2011, 2012–2013, 215, 230; Beritić, *Stonske utvrde*, 309; В. Трпковић, *Око «усијуања» Сјона и Пељешца Дубровчанима (1326–1333)*, ИГ 1 (1963), 39–60.

¹²⁹ На једном месту цар наводи да се на великом брду налазе два града, Бона и Хум, а на другом пет: Стон, Мокрискик, Јосли, Галумаиник и Добрискик. О именима захумских градова и њиховој убицији в. В. ИИИИ II, 60–61 (Б. Ферјанчић); Новаковић, *Српске области*, 41–45; Ђирковић, *«Насељени градови»*, 12–14.

¹³⁰ ИИИ I, 230 (И. Синдик).

¹³¹ В. ИИИИ II, 14–15. Титула архонта често се употребљава у византијским изворима у различитим значењима (в. Ј. Ферлуга, *Ниже војно-административне јединице тимајској уређења*, ЗВРИ 2 (1953), 90–92), ову врсту архоната Б. Ферјанчић назива кнезовима.

¹³² Lj. Hauptmann, *Koje su sile hrvatske povjesti odlučivale u vrijeme narodne dinastije*, *Zbornik kralja Tomislava*, Zagreb 1925, 171; В. ИИИИ II, 14–15, н. 23 (Б. Ферјанчић); ЛССВ, 197–198 (С. Ђирковић).



Сл. 1. Географски положај Стона на полуострву Пељешцу

били седишта жупана.¹³³ Једину вест о броју и називима захумских жупа доноси поп Дукљанин, према коме је Стонска жупа, под називом Стантаниа спадала у први ред захумских жупа, ближих мору.¹³⁴

Не зна се када је Стон постао главни центар Захумља и седиште кнеза, што ће остати и за време Дубровачке републике. Наиме, због непостојања изворне грађе ништа се не зна о Србима насељеним у залеђу далматинских градова, од слома византијске власти почетком VII века до њене обнове средином IX века, те се не зна када су жупане заменили архонти-кнезови, који припадају једној одређеној породици. Први познати захумски кнез био је Михаило Вишевић, кога Порфирогенит назива архонтом Захумљана, за кога се на основу истог извора може закључити да је почео владати почетком X века. У првој половини IX века јавља се српска држава под Властимиром, за коју се сматра да је представљала једно државно језгро.¹³⁵ У приморским областима се на примеру Травуније зна да се жупани јављају као господари већих области, који по византијском узору женидбеним везама са владарском кућом постају самостални архонти у својим областима.¹³⁶ Наиме, К. Порфирогенит наводи да је српски архонт Властимир удао своју кћерку за Крајину, сина жупана Травуније Белоја. Желећи да прослави свога зета, Властимир га је именовао за архонта, учинивши га самосталним.¹³⁷ Константин Јиречек овај догађај датије у средину IX века на основу Порфирогенитове вести да је за владавине кнеза Властимира Србију напао бугарски архонт (кан) Пресијам, за кога се претпоставља да је владао 836–852. године.¹³⁸ Из Порфирогенитових вести закључује се да су до Крајине постојали само жупани Травуније, а да су потом архонти, тј. кнезови, самостално управљали кнежевинам Травунијом потчињени кнезу Србије, јер Порфирогенит наводи: *архонтии Травуније увек су били њод влашћу архонтиа Србије*.¹³⁹ Стојан Новаковић изнео је мишљење да се за владавине кнеза Михаила Вишевића управни центар Захумља налазио у Благају.¹⁴⁰ Тражећи објашњење називу Хумске земље, Новаковић је сматрао да су тако названи по Хуму, који им је стога морао бити и седиште, с обзиром на то да Порфирогенит наводи Хум међу насељеним градовима Захумља.¹⁴¹ Новаковић је Константинов Хум повезао са Балагајем, наводећи

¹³³ ИНЈ I, 163 (И. Синдик).

¹³⁴ Наводи их следећим редом: Стон (Stantania), Попово (Pagava), Жабско (Yabsco), Лука (Luca), Велика (Vellica), Горимота (Gorymota), Веченике (Vecheniche), Дубрава (Dubrau) и Дабар (Debra), в. Шишић, ЛПД, 327; Мијушковић, ЉПД, 123; ИЦГ I, 339 (Ј. Ковачевић).

¹³⁵ Ферјанчић, *Византија*, 38; Острогорски, *Историја*, 232.

¹³⁶ Јиречек, ИС I, 69–70; ИНЈ I, 233 (И. Синдик); Благојевић, *Угоне кнежевине*, 48–49; ЛССВ, 197–198 (Г. Томовић).

¹³⁷ ВИИНЈ II, 62.

¹³⁸ Јиречек, ИС I, 69; ВИИНЈ II, 50–51, н. 156, 158.

¹³⁹ ВИИНЈ II, 62, н. 218.

¹⁴⁰ Новаковић, *Српске области*, 34.

¹⁴¹ Према Порфирогениту, Захумљани су названи по планини Хум, што на језику Словена значи „они иза брда“, в. ВИИНЈ II, 59 (Б. Ферјанчић).

да га као старо средиште хумске управе бележи и народна традиција.¹⁴² У прилог тези С. Новаковића, Синиша Мишић наводи резултате археолошких истраживања спроведених у околини Мостара (Бишћу и Мостарском блату), где су само у Хуму код Благаја нађени остаци из раног средњег века.¹⁴³ Очигледно прихватајући тезу С. Новаковића, Никола Звонимир Бјеловучић у историји Пељешца без објашњења наводи да се од 927. године средиште Захумља из Благаја помера у Стон.¹⁴⁴ Као аргумент за овакав закључак послужио је Јовану Ковачевићу натпис са надвратника тврђаве која је опасавала врх брега Св. Михаила, а који је 1953. године пронашао Франо Влашић.¹⁴⁵ Натпис који је различито читан и тумачен, а у коме се говори о Михаилу, Ковачевић је прочитао *Ја, Михајло, снажно смирујем и владам над свим римским градовима*, повезујући Михаила из натписа са кнезом Михаилом Вишевићем и датуюћи га у 927. годину.¹⁴⁶ Прихватајући произвољне закључке Бјеловучића и Ковачевића, С. Мишић премештање средишта Захумља из Благаја у Стон 927. године доводи у везу са промењеном политиком Михаила Вишевића према Византији.¹⁴⁷ Михаило Вишевић је, према Порфиригенићу, имао византијске титуле антипата и патрикија, које указују на добре односе са Византијом, али се не зна када их је добио и самим тим постао пријатељ са Византијом, јер су изворни подаци о њему нејасни.¹⁴⁸ Наиме, када почетком X века за време цара Симеона долази до византијско-бугарског сукоба, услед ширења граница Бугарске и јачања њених позиција на Балкану,¹⁴⁹ Михаило Вишевић стао је на бугарску страну. То се може закључити на основу вести да је 912. године заробио Петра, сина дужда Урза Патрицијака, византијског савезника и предао га бугарском цару Симеону.¹⁵⁰ Затим је пре битке код Анхијала 917. године пријавио бугарском цару да су се српски кнез Петар Гојниковић и стратег Драча Лав Равдух састали у Паганији, и да византијски цар подмићује кнеза Петра како би се овај удружио са Мађарима и устао против Бугара.¹⁵¹ Разлог Михаиловог ослањања на Бугарску објашњавао се настојањем да се одржи

¹⁴² Новаковић, *Српске области*, 38.

¹⁴³ Мишић, *Хумска земља*, 43 (са литературом).

¹⁴⁴ Бјеловучић, *Povijest*, 16.

¹⁴⁵ Влашић, *Bilješke*, 96–97. О натпису на надвратнику в. поглавље о положају цркве и посвети арханђелу Михаилу.

¹⁴⁶ Ј. Ковачевић, *Маријналије уз проблеме археологије и уметности раној средњег века*, ЗФФ 7/1, (1963), 16–123; ИЦГ I, 363 (Ј. Ковачевић).

¹⁴⁷ Мишић, *Хумска земља*, 43, 272–273.

¹⁴⁸ ВИИНЈ II, 60 (Б. Ферјанчић). Висока византијска титула антипата (проконзула) први пут се јавља у време владавине Теофила (829–842), а нестаје крајем X или почетком XI века N. Oikonomidès, *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles*, Paris 1972, 287, 294. Титула патрикија, у време када је створена, била је намењена највишем слоју сенатора, в. N. Oikonomidès, *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles*, 295; Живковић, *Јужни Словени*, 375.

¹⁴⁹ Острогорски, *Историја*, 248–250, 253–258; Ферјанчић, *Византија*, 47–53.

¹⁵⁰ *La cronaca veneziana del diacono Giovanni*, in: *Cronache veneziane antichissime*, a cura di Giovanni Monticolo, Roma 1890, 132; Жиречек, ИС I, 114; ИЦГ I, 631 (Ј. Ковачевић); Мишић, *Хумска земља*, 41, н. 20.

¹⁵¹ ВИИНЈ II, 54 (Б. Ферјанчић); ИСН I, 157 (С. Ђирковић); ИЦГ I, 631 (Ј. Ковачевић).

против продирања Србије на приморје с једне стране,¹⁵² и притисака Византије с друге стране.¹⁵³ После тога нема никаквих вести о Михаиловом односу према Византији. Из јужноиталских анала познато је да је Михаило Вишевић напао и заузео (10. јуна 926) византијски град Сипонт (данашња Манфредонија) на западној обали Јадранског мора.¹⁵⁴ Љубо Караман је добро приметио да је кнежева флота којом је напао Сипонт могла на приморју имати упориште само у Стону,¹⁵⁵ јер се Захумље приморском страном протезало од реке Неретве до Дубровника.¹⁵⁶ Није познато да ли је Сипонт напао као византијски савезник или непријатељ.¹⁵⁷ Пре напада на Сипонт Михаило Вишевић је заједно са хрватским краљем Томиславом 925. године учествовао на црквеном сабору у византијском Сплиту.¹⁵⁸ Сарадња Михаила и хрватског краља Томислава на црквеном сабору у Сплиту изазвала је сумње у аутентичност аката Сплитског сабора, сачуваних у рукописима из XVI века.¹⁵⁹ Константин Јиречек, као једини разлог за сумњу у аутентичност аката Сплитског сабора, наводи супротне оријентације Томислава и Михаила. Будући да је један био византијски, а други бугарски савезник, закључује да на сабору у Сплиту нису могли сарађивати.¹⁶⁰ С обзиром да нема потврде да су односи Михаила Вишевића и Византије у периоду 916–926. године у континуитету били непријатељски, С. Ћирковић у прилог аутентичности аката Сплитског сабора као далеко важнију околност наводи то што су подаци аката у погледу хронологије, територијалних односа и политичких прилика у потпуном складу са подацима других извора, претежно списа

¹⁵² Порфиригенит наводи да је Паганија тада била под влашћу архонта Србије, в. ВИИНЈ II, 54. Није познато када је Паганија, која је раније била самостална, дошла под власт српског кнеза. Пошто је захумски кнез Михаило Вишевић остао самосталан, власт српских кнезова могла се проширити на Паганију једино из Травуније, у том случају на штету кнеза Михаила, чија је област раздвајала Неретвљане и Србију. Зато С. Ћирковић претпоставља да је у тим територијалним променама лежао узрок Михаиловог непријатељства, в. ИСН I, 157–158.

¹⁵³ ИИИ I, 234 (И. Синдик).

¹⁵⁴ *Hoc anno comprehendit Michael, rex Sclavorum, civitatem Sipontum mense Iulio, di sanctae Felicitatis, secunda feria, indictione 15* (926. Iul. 10.), cf. *Annales Barenenses*, in: MGH, SS 5, Tomus VII, ed. G. H. Pertz, Hannoverae 1844, 52. 926. *Michael, rex Sclavorum, comprehendit Sypontum*, cf. *Annales Beneventani*, in: MGH, SS 3, Tomus V, ed. G. H. Pertz, 1839, 175. *Anno 926. compræhendit Michaël Sclabus Sipontum menfe Julii. Itatachel Sclavorum rex cum fuo exercitu obfedit, & cepit Sipontum, menfe Julio, die S. Felicitatis, feria 2*, cf. *Lupi Protospatæ breve scriptores*, in: *Rerum italicarum scriptores, Mediolani* 1724, 38, n. 19. Rački, *Documenta*, 393; ВИИНЈ II, 60 н. 209 (Б. Ферјанчић); Живковић, *Јужни Словени*, 375–376.

¹⁵⁵ Karaman, *Crkvice*, 104.

¹⁵⁶ ВИИНЈ II, 34.

¹⁵⁷ Фердо Шишић је сматрао да је Михаило пре 925. године постао византијски штићеник, те је напад на Сипонт извршио по жељи византијског цара Романа Лакапина, да би се ове области заштитиле од напада Арапа и Лангобарда, в. F. Šišić, *Povijest Hrvata u vrijeme narodnih vladara*, Zagreb 1990, 411. Тибор Живковић сматра да је Михаило највероватније деловао као византијски савезник, в. Живковић, *Јужни Словени*, 373–374; С. Ћирковић сматра је да је напад извршио као непријатељ Царства, в. ИСН I, 159.

¹⁵⁸ *Codex diplomaticus regni Croatiae, Slavoniae et Dalmatiae*, Dio 1, ured. I. Kukuljević-Sakcinski, Zagreb 1874, 78-82; Rački, *Documenta*, 187, 189; ИСН I, 159 (С. Ћирковић).

¹⁵⁹ Н. Клаић, *Historia Salonitana Maior*, Београд 1967, 95–105.

¹⁶⁰ Јиречек, ИС I, 115 н. 57.

De administrando imperio.¹⁶¹ Важно је истакнути да се на Другом сплитском сабору одржаном 927. године, као суфраган Сплитске архиепископије, помиње Стонска (Захумска) епископија, која представља најстарију српску епископију познату у изворима,¹⁶² и сведочи да је Стон у време кнеза Михаила Вишевића био црквени центар Захумља. Због наведених нејасноћа у односима са Византијом, већина историчара сматра да је до преокрета засигурно могло доћи после смрти бугарског цара Симеона (27. маја 927), те да је тада добио титулу патрикија и антипата.¹⁶³ Тада долази до слабљења Бугарске, а с друге стране јачања Византије и обнове српске државе под Чаславом,¹⁶⁴ што је могло натерати Михаила да потражи заштиту Византије.

Данашњи Стон испод брда Позвизд, које са севера затвара стонско поље, подигли су Дубровчани после 1333. године. *Стари Стон*, пре 1333. године, налазио се у стонском пољу, а његов управни центар на брежуљку Св. Михаила. То потврђује архивска грађа из Стонског архива, после доласка Стона под власт Дубровачке републике, на основу које произлази да се на брду Св. Михаила налазио двор захумских кнезова. До закључка да се Стари Стон налазио у подножју брда Св. Михаила дошло се пре свега на основу остатака бројних цркава у пољу, за које се на основу археолошких истраживања зна да су многе подигнуте у ранохришћанском периоду и да су у раном средњем веку преграђиване.¹⁶⁵ У прилог таквом закључку сведочи познати дубровачки писац Мавро Орбин (умро око 1614), када у делу *Краљевство Словена* саопштава да су Бранивојевићи,¹⁶⁶ синовима локалног властелина Бранивоја, који су после смрти краља Милутина 1321. године покушали да се осамостале на Пељешцу, имали резиденцију у Стону под тврђавом Св. Михаила.¹⁶⁷ Брег Св. Михаила доминира стонским пољем, а будући да се налази на његовом јужном крају, са његовог врха

¹⁶¹ ИСН I, 159–160, н. 9.

¹⁶² Ј. Калић, *Црквене њриликe у српским земљама до стварања архиепископије 1219. године*, Зборник радова са међународног научног скупа *Сава Немањић – свети Сава, историја и њеређе*, Београд 1979, 116–117 (преглед литературе о стонској епископији у напомени 11); Калић, *Црквене њриликe*, 116, н. 11 (са литературом).

¹⁶³ Ј. Ферлуга, *Византијско царство и јужнословенске државе од средине X века*, ЗРВИ 13 (1971), 103; Јиречек, ИС I, 116; Острогорски, *Историја*, 259; ВИИНЈ II, 60, н. 209 (Б. Ферјанчић); ИСН I, 160 (С. Ђирковић).

¹⁶⁴ Србија, коју је бугарски цар Симеон покорио и опустошио 924. године, обновљена је после његове смрти под кнезом Чаславом. Он је успео да побегне из Бугарске и преузме власт у Србији признавши суверенитет Византије, в. ВИИНЈ II, 53, 57; ИСН I, 160; Острогорски, *Историја*, 258–259; ИНЈ I, 235–236; Јиречек, ИС I, 115–116; Живковић, *Јужни Словени*, 420–423.

¹⁶⁵ Fisković, *O ranokršćanskim spomenicima*, 221–230. Као доказ да се у стонском пољу налазио *Стари Стон* Паво Глунчић наводи рушевине кућа и низ порушених цркава, в. Глунчић, *Из прошлости*, 1. Жељко Рапанић сматра да претпоставку о положају насеља, његовом распореду и величини може потврдити већи број цркава које се у предроманици налазе на релативно малим раздаљинама, понекад чак недалеко једна од друге в. Rapanić, *Predromaničko doba*, 62.

¹⁶⁶ О Бранивојевићима в. В. Трпковић, *Бранивојевићи*, ИГ 3–4 (1960), 55–85.

¹⁶⁷ М. Орбин, *Краљевство Словена*, Београд 1968, 190–191; Taljerman, *Zrnca*, 25. Сам назив *Stannum-Stagnum* има значење подводног места, воде стајанице, мртве воде и сланог језера. Сва та значења могу се применити на уже подручје Стона, где се и данас налазе солане, а делом и подводно мочварно земљиште, које је некада било много веће, али је исушено за време аустријске власти в. Zaninović, *Limitacija*, 489, 492 (са литературом).

могла се надгледати уска превлака преко које се са копна улазило у стонско поље и дубоко увучен залив са луком (таб. 3, 4). Заравњени врх брега био је добро утврђен. Од тврђаве сачували су се само остаци периметралних зидова у облику неправилног правоугаоника, који су очигледно пратили конфигурацију терена.¹⁶⁸ Зидани су од притесаног камена различитих димензија. На источној страни ојачани су два кулама величине 5 x 4 метра, јер се са те тачке могао одлично надгледати приступ луци и превлаци. На основу стонске архивске грађе коју је истраживао Лукша Беритић, зна се да је једна кула те тврђаве постојала 1396. године.¹⁶⁹ Не зна се када је тврђава подигнута, јер на брегу Св. Михаила никад нису предузета археолошка истраживања. Врх брежуљка је због положаја очигледно имао значај од давних времена, јер је на брегу откривено главно градинско насеље.¹⁷⁰ Марин Заниновић, који је уочио и описао римску парцелацију стонског поља, закључио је да се на брегу налазило главно насеље у време Римљана.¹⁷¹ Претпоставља се да се на њему налазила једна од важних византијских тврђава, које су на кључним тачкама јадранске поморске магистрале грађене или обнављане за време цара Јустинијана.¹⁷² Он се у настојању да обнови Римско царство у некадашњим границама посебно залагао да његови бродови владају Јадраном као важном поморском саобраћајницом,¹⁷³ а Стон је због природне, добро заштићене луке у дубоко увученом заливу представљао важну тачку те саобраћајнице. Да се у средњем веку на врху брега Св. Михаила налазио управни центар Захумља, сведочи податак да су тамо захумски кнезови имали двор. Стога се може закључити да се на брегу претходно налазила главна тврђава Стонске жупе, што би ишло у прилог изнесеној претпоставци да су у оквиру жупа, као првих територијално-политичких организација досељених Срба, тврђаве имале улогу војних и управних центара.¹⁷⁴ У старијој литератури која се бави прошлешћу града Стона наводи се податак да се на овом утврђеном брежуљку налазио двор захумских кнезова, али без образложења и позивања на изворе.¹⁷⁵ Наведени писци служили су се углавном хроникама и збирком *Monumenta Ragusina, Libri Reformationum*, у којој је Јосип Гелчић сабрао грађу из Дубровачког архива.¹⁷⁶ Такав податак налази се код Лукше Беритића, познатог

¹⁶⁸ Зидине је први описао Франо Влашић, в. Vlašić, *Bilješke*, 96. Марин Заниновић је на брежуљку уочио неколико масивних зидних прстенова. За неке претпоставља да су остаци средњовековног Стона, в. Zaninović, *Limitacija*, 490.

¹⁶⁹ Beritić, *Stonske utvrde*, 308 (Deseni e sentenzie de Stagno. X. Desen).

¹⁷⁰ Novak, *Povijest Dubrovnika*, 8, 9, n. 9.

¹⁷¹ Zaninović, *Limitacija*, 490, 492, 495.

¹⁷² Z. Gunjača, *Kasnoantička fortifikacijska arhitektura na istočnojadranskom priobalju i otocima*, у: *Obrambeni sistemi u praistoriji i antici na tlu Jugoslavije*, Novi Sad 1986, 125; Babić, *Bilješke*, 15–16. Градња тврђава на кључним тачкама Јадранске поморске магистрале доводи се у везу са епохом Јустинијана, в. Ферлуга, *Византијска ујрава*, 41.

¹⁷³ Ферлуга, *Византијска ујрава*, 41.

¹⁷⁴ ИНЈ I, 230 (И. Синдик).

¹⁷⁵ Vjelovučić, *Povijest*, 21; Н. З. Бјеловучић, *Полуострво Раји (Пељешац)*, у: *Насеља и порекло становништва 11*, Београд 1922, 217; Taljeran, *Zrnca*, 27; Zaninović, *Limitacija*, 492.

¹⁷⁶ J. Gelcich, *Monumenta Ragusina, Libri Reformationum I-V*, Zagreb 1879–1897.

II ИСТОРИЈА

истраживача споменика дубровачког краја, који је историју градње *Нової* Стона и стонске тврђаве проучавао на основу књига записника Вијећа умољених,¹⁷⁷ и код Паве Глунчића,¹⁷⁸ који је прошлост Стона од 1333. године проучавао на основу грађе канцеларије стонских кнезова. Из списка канцеларије стонских кнезова сазнаје се да су стонски кнезови по доласку Стона у власт Дубровачке републике све до краја XIV века, док им није изграђена резиденција у *Новом* Стону, становали у *Старом* Стону на брегу Св. Михаила, стога Глунчић верује да су боравили у двору захумских кнезова.¹⁷⁹ Овај податак посредно сведочи да је врх брега био управни центар *Старої* Стона, на коме се стога морао налазити двор захумских кнезова. Већ у првој половини јула 1403. године Вијеће умољених одредило је *да се сруши зид ѿорња самостјана Св. Марије сјонске и зид сјонскої двора, који је изван кашћела и да се њихово камење ујошреди за ушврђивање Сјона.*¹⁸⁰ Лукша Беритић доноси овај податак проучавајући историју градње Стона и стонских зидина, а за нас је важан јер говори о *старом* стонском двору изван *нової* утврђења и показује да је после подизања резиденције стонских кнезова у *Новом* Стону убрзо почело рушење зидина тврђаве са двором захумских кнезова на брегу Св. Михаила, како би се тај материјал користио за утврђивање *Нової* Стона, који је Дубровачка република почела да гради и окружује зидинама у подножју брда Позвизд.

Када су дукљански владари крајем прве половине XI века, засигурно од јесени 1042. године, проширили власт на Захумље, њихов двор морао се налазити на брегу Св. Михаила, као утврђеном управном центру *Старої* Стона (тј. Захумља).¹⁸¹ Црква Св. Михаила представља материјални доказ присуства дукљанских владара на брегу Св. Михаила, док византијски извори сведоче да је Стефан Војислав, први од дукљанских владара, владао у Стону, о чему је било речи у поглављу посвећеном историји Дукље у XI веку. Из наведеног, може се закључити да је црква Св. Михаила могла бити дворска капела.¹⁸² Цвито Фисковић изнео је мишљење, без образложења, да се црква Св. Михаила могла налазити у склопу краљевског двора или рано запустелог манастира.¹⁸³ Крајем XIX века, када је црква Светог Михаила привукла пажњу истраживача, користиле су је думне трећег реда Светог Доминика. Оне су заправо користиле цркву која је била подигнута на месту срушеног звоника, док им је црква Светог Михаила служила као

¹⁷⁷ Beritić, *Stonske utvrde*, 308.

¹⁷⁸ Глунчић, *Из ѿрошлостїи*, 1, 92.

¹⁷⁹ Исто, 18, 80.

¹⁸⁰ Beritić, *Stonske utvrde*, 333.

¹⁸¹ Војислав Кораћ наводи да је црква Св. Михаила највероватније саграђена као део веће целине коју бисмо условно могли назвати градом и сматрати за једну од престоница зетске династије. Осим тога, уочио је да све најбоље што је саграђено у области старе сакралне архитектуре стоји у узрочној вези или са кључним тачкама црквене или државне организације или са градовима старе традиције, в. В. Кораћ, *Архитектура раної средњеї века у Дукљи и Зетїи: Проїрам ѿроштора и ѿорекло облика*, у: Кораћ, *Између Византије и Запада*, 30.

¹⁸² Кораћ, *Сегушїе*, 87. Да се ради о дворској капели сматра и Иван Стевовић, в. Стевовић, *О ѿрводїином изїлегу*, 190.

¹⁸³ Fisković, *Dalmatinske freske*, 9.

остава за сено. Паво Глунчић не наводи тачно када су думне почеле користити цркву, већ само да цркву Светог Михаила одавно чувају и пазе думне трећореткиње, познате у Стону под именом „бијеле думне“.¹⁸⁴ Владимир Таљеран наводи, без позивања на извор, да су думне дошле у Стон за време столовања стонског бискупа доминиканца фра Томе Церве (1541–1550).¹⁸⁵ Према Таљерану, пре доласка думни, црква је припадала братству Светог Михаила у Стону. Црква је думнама била уступљена уз услов да стонском бискупу и његовим наследницима сваке године за Васкрс дају једно јагње. Тај се обичај задржао и у XX веку, само што су тада јагње давале наджупнику Стона. Да је црква Светог Михаила припала думнама пре XVII века, сведочи податак да је дубровачка влада 30. октобра 1647. године скренула пажњу кнезу у Стону на одредбу из 1620. године, према којој думне из цркве Светог Козме и Дамјана и Светог Михаила имају повластице да бесплатно међу за своју кућну потребу жито у стонским млиновима.¹⁸⁶ Радован Самарџић у књизи *Велики век Дубровника*, посвећеној његовој политичкој историји у XVII веку, набрајајући анегдоте из приватног живота дубровачке цркве средине тог века, наводи да је дубровачка влада замолила надбискупа да умири думне у манастиру Св. Михаила у Стону и спречи даље скандале међу њима.¹⁸⁷ Због његовог романсираног начина писања историјских дела, која стога немају научни апарат, ускраћени смо за податак о одређеном извору из Дубровачког архива на основу чије грађе је књига написана. Јован Ковачевић је на основу Караманових навода о померању центра средњовековног Стона, а који наводи да се најстарији центар налазио на брду Св. Михаила,¹⁸⁸ закључио да је црква Св. Михаила била градска црква, те да је у том случају дукљански краљ био ктитор једне градске цркве.¹⁸⁹ Међутим, „градска“ црква могла је бити нека од бројних цркава подигнутих у стонском пољу, које већином потичу из ранохришћанског периода, а које су биле у употреби и у раном средњем веку, јер су археолошка истраживања показала да су у раном средњем веку преграђиване.¹⁹⁰ Да је црква Св. Михаила у другој половини XI века била дворска капела, осим наведених историјских чињеница, указује и њен особени сликани програм, о коме ће бити речи у наредним поглављима.

¹⁸⁴ Глунчић, *Из прошлости*, 92.

¹⁸⁵ Таљеран, *Zrnca*, 28.

¹⁸⁶ Глунчић, *Из прошлости*, 96.

¹⁸⁷ Р. Самарџић, *Велики век Дубровника*, Београд 2010, 259.

¹⁸⁸ Караман, *Crkvice*, 106–111.

¹⁸⁹ Ковачевић, *Еџничка*, 123.

¹⁹⁰ Fisković, *O ranokršćanskim spomenicima*, 221–230.

ПОЛОЖАЈ ЦРКВЕ И ПОСВЕТА АРХАНЂЕЛУ МИХАИЛУ

Црква Св. Михаила налази се на заравњеном врху истоименог купастог и кршевитог брега, обраслог густим приморским растињем, који се на висини од око 100 метара уздиже на јужном крају стонског поља, испод стрмог и високог брда званог Стари град, у непосредној близини дубоко увученог морског залива. Од града Стона удаљен је један километар, до кога се стиже регионалном саобраћајницом која Стон повезује са Оребићем и остатком полуострва (таб. 1, 2).

Изразито висински положај стонске цркве у складу је са давно установљеним поштовањем арханђела Михаила на врховима планина, брда или неког узвишења. Култ арханђела Михаила на Истоку био је уобличен до V века.¹⁹¹ О томе сведоче многобројне цркве које су му посвећене, од којих најстарија позната, код села Хуарте у Сирији, потиче са краја V или почетка VI века.¹⁹² Капела Св. Михаила у склопу царске палате у Цариграду, забележена у изворима из VI века, сведочи да је у то време поштовање арханђела Михаила било и званично прихваћено.¹⁹³ Култ арханђела Михаила са Истока проширио се на Запад, и у складу са његовим карактеристикама у западној Малој Азији, колевци арханђеловог култа, поштован је на врховима планина, у пећинама у којима је чудотворна вода избијала из стена.¹⁹⁴

Најстарије светилиште посвећено арханђелу Михаилу на Западу подигнуто је на брду Гаргано (Монте Гаргано), које се диже изнад Јадранског мора у близини данашње Манфредоније у Апулији.¹⁹⁵ Према легенди, свети Михаило се 492. године

¹⁹¹ О византијском култу арханђела Михаила као ратника и лекара (исцелитеља) од почетака у склопу јудаизма до X века cf. Rohland, *Der Erzengel*. О култу арханђела Михаила cf. V. Saxer, *Jalons pour Servir à l'Histoire du Culte de l'Archange Saint Michel en Orient jusqu'à l'Iconoclasmе*, in: *Noscere Sancta*, Miscellanea in Memoria di Agostino Amore OFM (+ 1982), Rome 1985, 357–426; Габелић, *Циклус арханђела*, 20–30; B. Martin-Hisard, *Le culte de l'archange Michel dans l'empire byzantin (VIIIe-XIe siècles)*, in: *Culto e Insediamenti Micaelici nell'Italia Meridionale fra Tarda Antichità e Medioevo*. Atti del Convegno Internazionale Monte Sant'Angelo 18/21 Novembre 1992, ed. C. Carletti, G. Otranto, Bari, 1994, 351–373; C. Jolivet-Lévy, *Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient byzantin: Le témoignage de quelques monuments de Cappadoce*, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Ciuxà* 28 (1997), 187–198.

¹⁹² О црквама посвећеним арханђелу Михаилу cf. P. Canivet, *Le Michaelion de Hûarte (Ve s.) et le culte syrien des anges*, *Byzantion* 50 (1980), 85–117.

¹⁹³ Mango, *St. Michael*, 62 (са литературом).

¹⁹⁴ *Ibidem*, 62.

¹⁹⁵ О најпознатијим светилиштима посвећеним арханђелу Михаилу на Западу cf. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* II, Paris 1956, 44–46; Male, *Religious Art*, 257–259. О светилишту на брду Гаргано cf. J. C. Arnold, *Arcadia Becomes Jerusalem: Angelic Caverns and Shrine Conversion at Monte Gargano*, *Speculum* 75 (2000), 567–588.

указао на врху брда, где му је потом у пећини подигнуто светилиште. До VII века постало је једно од најславнијих ходочасничких места у Италији, где су долазили папе, краљеви и кнезови из целе тадашње Европе. Будући да се са Монте Гаргана култ арханђела Михаила ширио по Западној Европи, друга светилишта посвећена арханђелу опонашала су положајем на врху планине, брда или неког узвишења, као и обликом у виду пећине или крипте, светилиште на Гаргану, поставши симбол арханђеловог присуства.¹⁹⁶ Широм Италије бројне цркве подигнуте су у славу арханђела Михаила,¹⁹⁷ а најпознатија је капела коју је у VII веку папа Бонифације (607–608) саградио на врху Хадријановог маузолеја у Риму, на месту где се арханђео указао св. Григорију Великом, од тада прозван Кастел Сан Анђело. Ова црква, знана као *Свети Михаил на облацима*, саграђена је у виду крипте, да би ходочаснике подсећала на арханђелову пећину на врху апулијског брда. На врху брда Гауро (Монте Гауро), које се изнад Сорента уздиже над Тиренским морем, била је такође подигнута црква посвећена св. Михаилу. Према монаху Бернару, који ју је посетио у IX веку, зна се да је била саграђена у виду крипте.

Најчувеније светилиште посвећено арханђелу Михаилу у Француској, Мон-Сан-Мишел, подигнуто је на високој и стрмој стени на обали Атлантика у Нормандији. Дуже се изнад равнице и мора, те истовремено представља брдо и острво, на што додатно утичу јака плима и осека. Према легенди, после указања, арханђелу је подигнуто светилиште у виду крипте освећене 7. октобра 709. године.¹⁹⁸ На југу Француске, у Ле Пију, на врху високе и стрме базалтне стене, која доминира околном равницом, декан катедралног каптола подигао је 962. године капелу Св. Михаила д'Егијла (*Saint Michel d'Aiguilhe*). Она, уз Мон-Сан-Мишел, изразито висинским положајем истиче се међу другим храмовима посвећеним арханђелу, а који су у Француској грађени по бреговима, изнад равница и мора.¹⁹⁹ Када није било природног узвишења, светилишта посвећена арханђелу Михаилу оснивана су у горњим деловима цркава, на кулама и звоницима.²⁰⁰

Похвално слово арханђелу Михаилу и Гаврилу, које је словенски просветитељ Климент Охридски написао у IX–X веку, сведочи да се култ арханђела Михаила учврстио међу јужним Словенима заједно са примањем хришћанства.²⁰¹ О поштовању арханђела Михаила на источној обали Јадрана сведоче многобројне цркве које су му посвећене од Истре до Албаније, а које су подизане на брежуљцима или узвисинама поред мора и равница, а тамо где су цркве нестале, сачувало се име арханђела у

¹⁹⁶ Peers, *Subtle Bodies*, 170–171.

¹⁹⁷ Божић, *Превлака – Тумба*, 199–200.

¹⁹⁸ Постојеће грађевине саграђене су између X и XVI века у различитим архитектонским стиловима, cf. Venton, *Art*, 94–96, III. 76.

¹⁹⁹ О најпознатијим светилиштима посвећеним светом Михаилу у Француској, cf. Male, *Religious Art*, 60.

²⁰⁰ Божић, *Превлака – Тумба*, 200; Габелић, *Циклус арханђела*, 20.

²⁰¹ Ђ. Иванов, *Български сѣтарици из Македонија*, Софија, 1970, 333–337; Божић, *Превлака – Тумба*, 205; Габелић, *Циклус арханђела*, 32.

II ИСТОРИЈА

називу брда, тврђаве или насеља: опатија Св. Михаила над Лимском драгом у Истри, читав комплекс грађевина у италијанским изворима познат као *S. Michele in Monte* на брежуљку источно од Пуле, црква Св. Михаила на врху високог брда на острву Суску, брдо у пределу Преког на острву Угљану зове се и данас Свети Миховил; у изворима из XI века спомиње се црква Св. Михаила на острву Пашману, подигнута на брежуљку поред мора, црква Св. Михаила у Каштелима код Сплита била је подигнута на брегу изнад Влачина и по њој се брег зове *Mons s. Michaelis*; главна градска тврђава у Шибенику посвећена је св. Михаилу, опатија Св. Марије Ратачке у околини Бара до XIII века била је посвећена арханђелу Михаилу.²⁰²



Сл. 2. Натпис са камене плоче, брег Св. Михаила

Као што је закључио Иван Божић, предуслов за прихватање култа арханђела Михаила на источној обали Јадрана постојао је знатно пре покрштавања Словена, када је са византијском влашћу растао грчки утицај, а са њим и поштовање арханђела Михаила.²⁰³ О томе би могао сведочити натпис уклесан у камену плочу, која се налази на брегу Св. Михаила у Стону, а који гласи *MIHAELVS FORTITER SUPER SECO RASIFIKO CU OMS ROMANO* (сл. 2). Камену плочу са уклесаним натписом пронашао је Фрањо Влашић 1953. године на брегу Св. Михаила, док је служила као надгробна плоча,²⁰⁴ а данас стоји прислоњена на бунар који се налази северно од цркве (таб. 7). На основу њене дебљине и два кружна отвора на доњој страни, закључено је да се ради о надвратнику са тврђаве која је опасавала врх брежуљка, а од које су се сачували само остаци периметралних зидова. Тврђава Св. Михаила (*Castello de Sancto Michiel*) помиње се заједно са црквом у документима у којима су забележене прве поделе стонског земљишта по доласку Пељешца под власт Дубровачке републике 1334. године.²⁰⁵ Надвратник дебљине 50 цм, дугачак је 149 цм, а широк 17 цм.²⁰⁶ Испод натписа изведен је украс који се састоји од три једноставно профилисана круга неједнаког промера, два на крајевима и један на средини надвратника. У кругове су уписани профилисани крстови, чији се кракови на крајевима шире. Између крстова с доње стране надвратника уклесан је преплет од двочлане траке. Натпис је различито тумачен и датован,

²⁰² О црквама посвећеним арханђелу Михаилу на источној обали Јадрана в. Божић, *Превлака – Тумба*, 207–209.

²⁰³ Божић, *Превлака – Тумба*, 203.

²⁰⁴ Vlašić, *Bilješke*, 96–97.

²⁰⁵ N. Vekarić, *Pelješka naselja u 14. stoljeću*, Dubrovnik 1989, 37, 41.

²⁰⁶ Jurković, *Prilog proučavanju*, 173.

а име *Mihaelus* са почетка натписа доводило се у везу са владарима, захумским кнезом Михаилом Вишевићем (X) и дукљанским краљем Михаилом Војиславићем (XI), који су владали Захумљем, чији је центар био Стон, и са арханђелом Михаилом. Без обзира на различита читања натписа, у прилог ранијем датовању камене плоче од времена градње стонске цркве иде и њен украс и лошији квалитет израде. Мотив двочлане траке не јавља се ни на једном другом фрагменту декоративне пластике пронађеном на брегу Св. Михаила, у Стону уопште и шире на Пељешцу и јужној Далмацији, где су пронађене аналогije за декоративну пластику цркве Св. Михаила, која квалитетом израде знатно одскаче од украса камене плоче.²⁰⁷ Најприхватљивије тумачење натписа дао је Бранимир Габричевић, а оно гласи: ARHANGELUS MIHAEL FORTITER SUPER SECO PACIFICOQUE OMNES ROMANOS, (*Ja*) *Арханђео Миховил храдро одозјор сијечем и доносим мир свим Романима.*²⁰⁸ Да би се то и показало, биће наведена и остала читања и тумачења. Фрањо Влашић сматрао је да се име *Mihaelus* односи на арханђела Михаила, а натпис је прочитао: MIHAELUS FORTITER SUPER GECO PACIFICO CUOMS ROMANO, *Михајло храдро надвлада злодуха и њримајући кришћанску вјеру измирио се са свим Римљанима, тј. њријадницима римске цркве.*²⁰⁹ Душан Поповић натпис датује чак у 425–450 годину, и чита: MIHAELUS FORTITER SUPER GRECO PACIFICO CUM S(OCIO) ROMANO, *Михајло снажно над Грком измиреним са својим римским друјом (дгије).*²¹⁰ Љубо Караман је Михаила из натписа повезао са дукљанским краљем Михаилом и, сходно томе, сузио првобитно датовање стонске цркве из времена владавине дукљанских краљева (1077–1150) у време владавине краља Михаила (1077–1081), сматрајући да је Михаило 1077. године добио краљевску титулу.²¹¹ Марко Вего предложио је следеће читање: (SANCTUS) MIHAELUS FORTITER (CUSTODIAT) (SEPULCHRUM) SUPER GECO (GACHA) PACIFIKO CUM OMNIBUS (ANGELIS ET ARCHANGELIS) ROMANO, *Нека св. Михајло храдро чува њрђ њокојној њоїлавара Романа са свим анђелима и арканђелима.*²¹² Позивајући се на епиграфику, Јосип Лучић натпис датује у XI век и чита: MIHAELUS FORTITER SUPER GECO(S) (GRECOS) PACIFICO(S) CU(M) OM(NE)S ROMANO(S), *Михајло ће шћићић кайћолике будући да су њравославци (Грци) њацифицирани.*²¹³ Према Јовану Ковачевићу Михаило из натписа је захумски кнез Михаило Вишевић. Натпис датује у 927. годину, сматрајући да се те године центар Захумља из Благаја (Хума) премешта у Стон, уз читање: MI (C)HAELUS FORTITER (ET) SUPER REGO PACIFICO C(I) V(ITATES) OM(NE)S ROMANO(S), *Михаило снажно смирује и влада над римским*

²⁰⁷ Караман, *Crkvica*, 90–91; Jurković, *Prilog proučavanju*, 180–182; Jurković, *Prilog određivanju*, 183–196. Види одељак о датовању цркве Св. Михаила.

²⁰⁸ В. Gabričević, *Novo čitanje natpisa iz Stona*, VAHD 60 (1958), 93–97.

²⁰⁹ Vlašić, *Bilješke*, 96.

²¹⁰ Д. С. Поповић, *Прилози чишћања и разумевања разних сћарина*, Београд 1957, 251–256.

²¹¹ Караман, *O vremenu gradnje*, 81–82.

²¹² М. Vego, *Ranosrednjovjekovni latinski natpis iz Stona*, PPUD 13 (1961), 61–75.

²¹³ Ј. Lučić, *Marginalije uz novopronađeni natpis u Stonu*, PPUD 14 (1962), 23–33.

II ИСТОРИЈА

ѓраговима.²¹⁴ Иван Остојић натпис такође датује у време кнеза Михаила Вишевића, сматрајући да се односи на кнежеву победу над византијским заповедником Пацификом: (PRINCEPS) MIHAELUS FORTITER SUPER(AVIT) G(R)ECO PACIFICO CU(M) OM(INE)S ROMANO(S), *Кнез Михаило јуначки ѓобиједи Пацифица Грка и Романе*.²¹⁵

Читање натписа Бранимира Габричевића, *(Ја) Арханђео Мишаило храдро одозго сијечем и доносим мир свим Романима*, у складу је са Михаиловим култом ратника и борца против злих сила, који се јавља још у рановизантијском периоду, због кога је добио титулу војсковође (архистратига).²¹⁶ Откровење Јованово (12, 7), са краја I века наше ере, једини је библијски текст који садржи недвосмислени ратнички аспект представе о арханђелу Михаилу: *И ѓосѓа райѓ на небу. Михаило и анђеѓи њеѓови ударише на аждаху, и би се аждаха и анђеѓи њезини*. Тако је Михаило свезао Сатану на хиљаду година и тиме је донео мир, како стоји у стонском натпису. Још из ранохришћанског периода познат је обичај да се имена арханђеѓа исписују на надвратницима, разним каменим плочама и фасадама кула, док су се у средњем веку куле стављале под заштиту арханђеѓа Михаила.²¹⁷ У *Беседи од Тимоѓија*, архиепископа Александрије, написаној 922. године, препоручује се да се име Михаила (*нашеѓ ѓомоћника*) између осталог исписује на угловима зидова кућа.²¹⁸

Будући да Михаило, према читању Б. Габричевића, доноси мир Романима (тј. Ромејима, како су себе називали Византинци), а не Словенима, може се закључити да плоча првобитног надвратника припада старијем времену од времена градње цркве Св. Михаила. Наиме, Срби су на територији данашње јужне Далмације и Црне Горе (тадашњих приморских средњовековних области Захумља, Травуније и Дукље) у време дукљанских владара успели да остваре неку врсту унутрашње самоуправе у склопу Византијског царства, која представља први вид српске средњовековне државности, те да натпис потиче из времена градње цркве, сигурно не би говорио о Романима (тј. Ромејима).

²¹⁴ Ј. Ковачевић, *Марѓиналије уз ѓроблеме археолоѓије и умеѓности раног средњег века II*, ЗФФ VIII (1964), 113–123.

²¹⁵ I. Ostojić, *O Mihailovom natpisu u Stonu*, PPUD 14 (1962), 34–39.

²¹⁶ Rohland, *Der Erzengel*, 146–148; Габелић, *Циклус арханђеѓа*, 24, 27–29.

²¹⁷ Габелић, *Циклус арханђеѓа*, 20.

²¹⁸ Исто, 34.

III

АРХИТЕКТУРА

За разумевање особеног декоративног програма Св. Михаила, неопходан је опис Архитектуре цркве, која је у потпуности предодредила сликарство. Уз то, архитектура цркве и неки од њених декоративних елемената важни су за датовање цркве.

Црква је постављена у правцу исток–запад, има основу издуженог правоугаоника, са плитком апсидом, изнутра полукружном, а споља правоугаоном (сл. 3). Скромних је и неуобичајених размера, будући да висина цркве око три пута надмашује њену ширину,¹ која у унутрашњости износи 2,51 м, а међу пиластрима свега 1,77 м, на дужину од 4,38 м.² По наглашеној елевацији црква Св. Михаила разликује се од других прероманичких цркава на источној обали Јадрана, посебно једнобродних куполних цркава којима типски припада. Унутрашњост цркве је на уздужним странама подељена на три једнака травеја са два пара масивних удвојених пиластара, који се настављају у сводне лукове (сл. 3, таб. 13, 14, 15). Зидне површине травеја рашчлањене су уским и високим полукружним нишама, уоквиреним удвојеним луковима. Олтарски простор је троделан, јер су симетрично од шире и дубље централне нише постављене две уже и плиће полукружне нише, које су споља утопљене у зидну масу (таб. 8). Тако су јужни, северни и источни зид цркве оживљени са по три високе нише, које унутрашњост цркве чине витком, сликовитом и елегантном.³ Иако малих димензија, захваљујући комбинацији пиластара, лукова и ниша црква оставља утисак већег простора. Средњи травеј засведен је плитким полуобличастим сводом, а источни и западни крстастим сводовима. Кров је двосливан и покривен каменим плочама.

Црква је зидана од ситног ломљеног камена и фрагмената опеке утопљених у малтер, и потом је била омалтерисана. Када је И. Здравковић дао опис цркве, на спољашним зидовима само су местимично били сачувани остаци првобитног мал-

¹ Radić, *Razne vesti*, 42.

² Radić, *Sredovječne crkve*, 78.

³ За опис архитектуре цркве в. Здравковић, *Nacrti*, 25–32.

тера, док су остале површине биле голе.⁴ Данашњи бетонски малтер повећава влагу у цркви и даје јој извесну тежину у изгледу, стога је Дубравка Беретић предлагала вапнени малтер, који би унутрашњост цркве ослободио влаге, док би по изгледу био много ближи изворном материјалу.⁵ Без обзира на наведене предности вапненог малтера, и постојећи бетонски истиче меко исцртану унутрашњу и спољну структуру цркве, неправилних облика и профила, како је то уочио Војислав Кораћ.⁶

Северни, јужни и источни зид фасаде рашчлањени су низом од шест плитких вертикалних лезена, распоређених у приближно једнаком ритму, које су испод кровног венца повезане слепим аркадама (таб. 7, 8, 9). Декоративни систем рашчлањивања фасада који се састоји од вертикалних лезена, које су испод кровног венца повезане низом слепих аркадица, јавља се од краја X века на широком потезу обале Медитерана, од Каталоније и Провансе до северне Италије и Далмације, на прероманичким грађевинама различитог плана и структуре, које су грађене од ситног ломљеног камена утопљеног у малтер. Будући да превладава у Ломбардији, а претпоставља се да је тамо и настао, често се назива *ломбардијским аркадама*, или *ломабардијским лезенама*. Овакав декоративни систем имао је више предности. Будући обликован од ломљеног камена није захтевао посебну стручност од градитеља, а могао се применити на било којој расположивој површини.⁷ У Стону јужни и северни зид фасаде нису идентично рашчлањени, јер су прва два поља између лезена на западној страни јужног зида подељена по хоризонтали на два неједнака дела, тако да су у та два поља аркаде удвојене и на различитој висини (таб. 9).

У положају и облику прозора поштовано је начело симетрије, будући да су на јужном и северном зиду средњег травеја, и у централној ниши апсиде отворени широки (ширина поља између лезена) и високи правоугаони, лучно завршени прозори. Њихови камени оквири, који се састоје од прага на који се ослањају два допрозорника повезана тријумфалним луком, украшени су с вањске и бочне стране стилизованом флоралном орнаментиком, технички добро изведеном (таб. 10, 11, 12). Једино је на угловима тријумфалног лука на прозору апсиде приказана симболична композиција евхаристије са две птице на извору живота. Извор живота приказан је у виду дугуљасте вазе постављене између две птице са стилизованим приказом перја, те се тако овај мотив налази на граници иконографске теме и декоративне композиције. Стара иконографска тема двеју птица на извору живота као симбол евхаристије јавља се на источној страни поткуполног простора у цркви Св. Јована Претече на Шипану, која се датује на крај XI и почетак XII века.⁸ Мањи прозори, по-

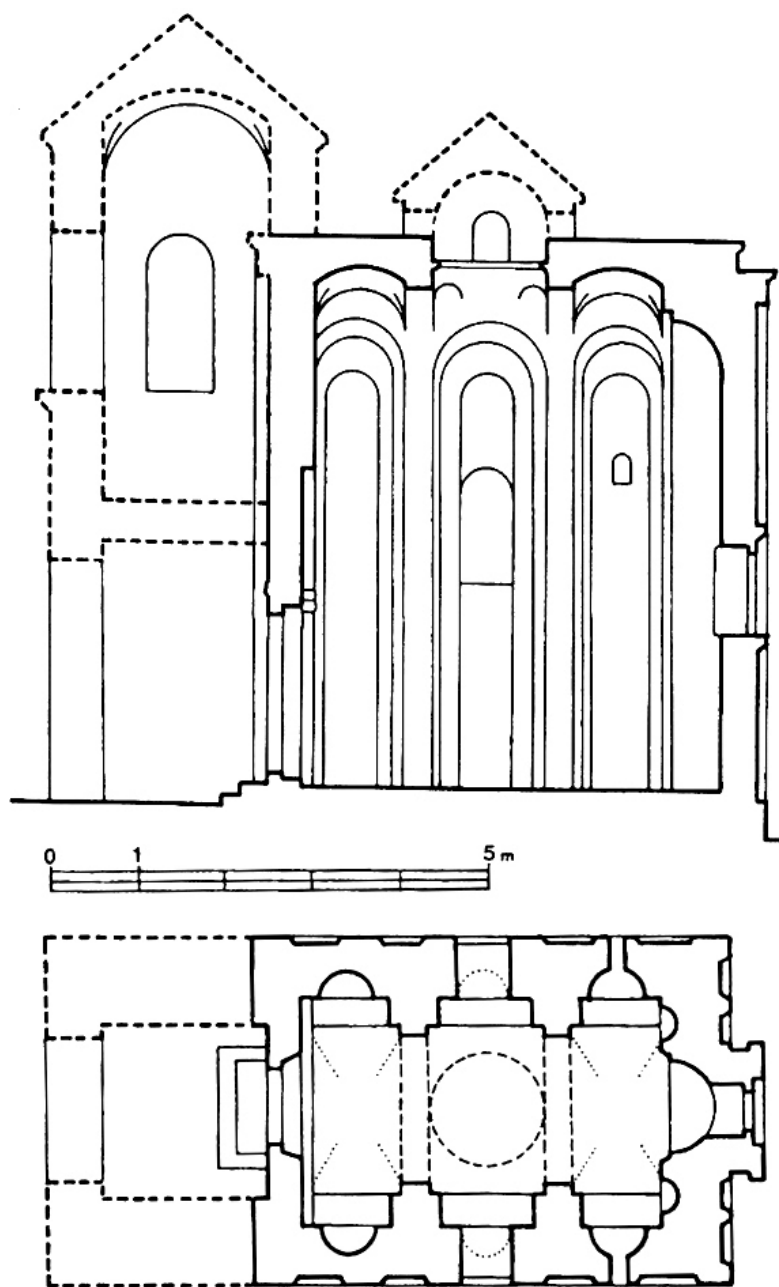
⁴ Isto, 28.

⁵ D. Beritić, *Zaštita stonskih spomenika kulture*, у: Zbornik radova u čast 650. obljetnice planske izgradnje Stona i Malog Stona, Ston 1987, 241.

⁶ Кораћ, *Сегушија*, 87.

⁷ Stalley, *Early Medieval*, 195–196. За декоративни систем којим је рашчлањена фасада стонске цркве, Војислав Кораћ користи Фосијонов назив „равенска романика“, в. Кораћ, *Сегушија*, 87.

⁸ Peković, *Četiri elafitske crkve*, 56, Sl. 68.



Сл. 3. Црква Св. Михаила, подужни пресек и основа (према В. Кораћу)

зиционирани у вишем нивоу, у облику лучно завршеног издуженог правоугаоника, налазе се на јужном и северном зиду источног травеја, споља пробијени на другој лезени од истока. Затворени су перфорираном каменом транзеном, чији се украс састоји од четири круга. Транзена јужног прозора у целости се сачувала (таб. 10), док су на северном два средња круга оштећена (таб. 7). Прозор на северној страни

постављен је у правоугаони камени оквир ширине лезене, док је онај на јужном зиду без оквира, утопљен у зидну масу.

На западној фасади улаз у цркву надвисује широки и плитки слепи лук који се ослања на плитке пиластре (таб. 6). Иако је данашњи изглед западне фасаде новијег датума, настао после рушења црквице, која је била подигнута у прочељу Св. Михаила,⁹ код једнобродних куполних цркава прочеље обично испуњава једна широка и лучно завршена ниша.¹⁰ Врата су једноставног правоугаоног облика са каменим надвратником и довратницима усеченим у зидну масу. У опису архитектуре цркве који је дао Иван Здравковић 1960. године и плетерне пластике, који је објавио Миљенко Јурковић 1983. године, надвратник и довратници цркве Св. Михаила делимично су се састојали од камених плоча са декоративном пластиком, којима се покушао реконструисати првобитни оквир улазних врата.¹¹

Према моделу цркве који ктитор држи у рукама, црква је првобитно имала куполу над средњим травејем и правоугаони звоник на прочељу. Ђурђе Бошковић који је цркву истражио и снимео 1937. године, пре предузетих рестаураторских радова, сматрао је да је, по свој прилици, у XVIII веку изнад средњег травеја саграђен садашњи плитки полуобличасти свод.¹² На основу његове конструкције, будући да су угаоне ивице ишле вертикално и изнад ослонских линија попречно-ојачавајућих лукова, без трагова украсних шавова крстастих сводова, који би морали постојати да је и овај средњи травеј био засведен крстастим сводом као источни и западни травеји, закључио је да је над тим травејем морала постојати купола, која је сасвим јасно представљена на моделу цркве који краљ држи у рукама.¹³ На основу модела може се закључити да је купола имала ниски тамбур, споља утопљен у кубичну масу покривену четвоространим кровом, који је с унутрашње стране морао бити цилиндричан, највероватније ослоњен на тромпе.¹⁴ Такве куполе, ослоњене најчешће на тромпе, јављају се на низу једнобродних куполних цркава на обали источног Јадрана између Омиша и Котора и на јужнодалматинским острвима.¹⁵

О постојању звоника на прочељу цркве сведочили су остаци његових темеља, који су били видљиви пре реконструкције цркве предузете крајем педесетих година XX века, и о којима говори Љ. Караман у студији из 1928. године, учивши да се с јужне стране цркве настављају у правцу запада.¹⁶ С обзиром на одстојање које на моделу постоји између куполе и звоника, Бошковић је закључио да је звоник

⁹ Fisković, *Ranoromaničke freske*, 33.

¹⁰ Marasović, *Regionalni*, 34.

¹¹ Zdravković, *Nacrti*, 28. Jurković, *Prilog proučavanju*, 170, sl. 15 a, b.

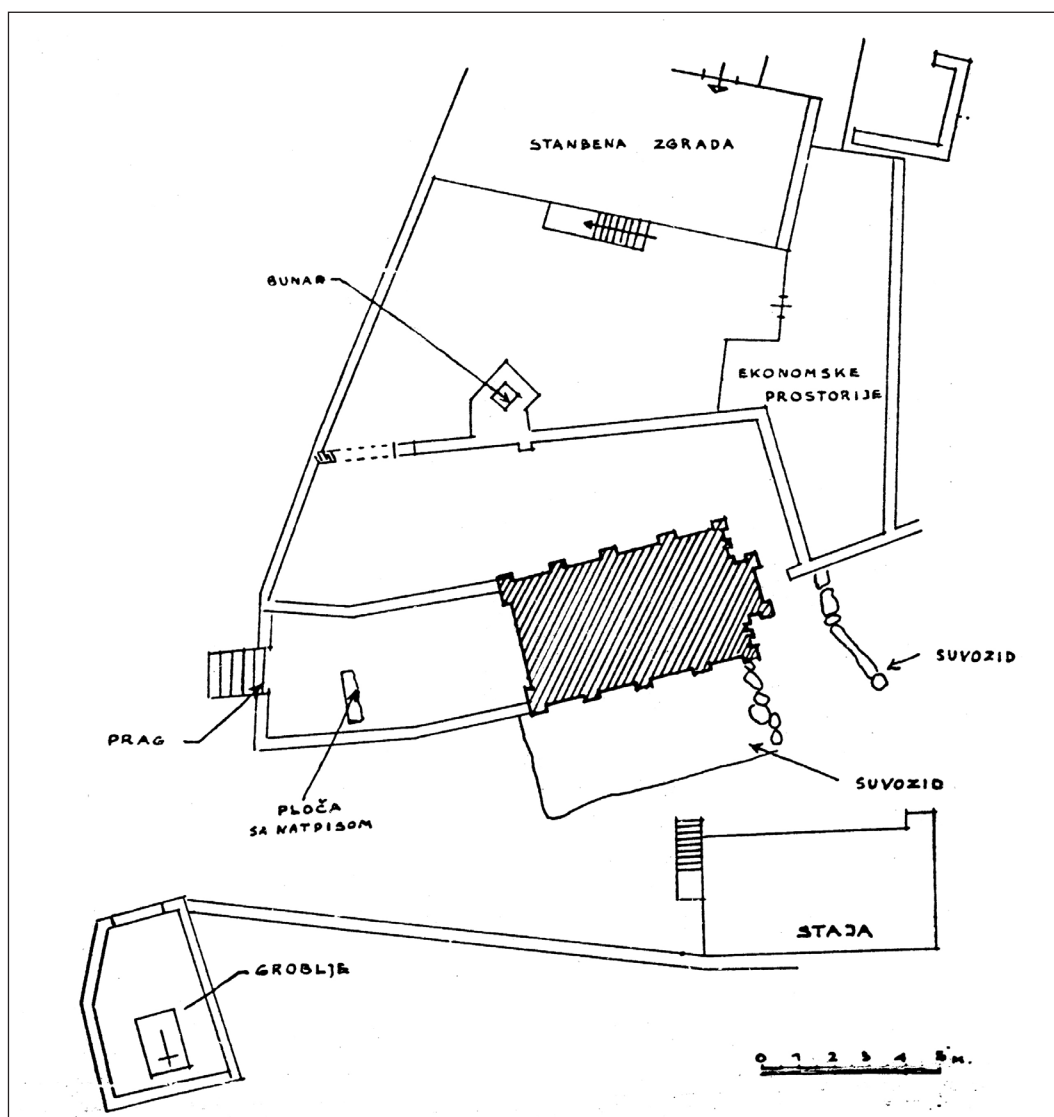
¹² Bošković, *Osvrt*, 141.

¹³ Isto, 141.

¹⁴ Код једнобродних цркава са куполом којој припада Св. Михаило, прелаз из квадратне основе у кружну основу куполе решен је најчешће тромпама, а ређе пандантифима, в. Marasović, *Regionalni*, 34; Marasović, *Prilozi*, 69.

¹⁵ Marasović, *Regionalni*, 33–47; Marasović, *Byzantine Component*, 455–458; Bošković, *Osvrt*, 142.

¹⁶ Karaman, *Crkvica*, 83.



Сл. 4. Брег Светог Михаила, основа грађевина (према И. М. Здравковићу)

био саграђен у прочељу цркве, непосредно ослоњен уз њен данашњи западни зид или на њега.¹⁷ Аксијално постављен звоник, сачуван најчешће делимично или у темељима, јавља се на појединим прероманичким грађевинама на обали и у залеђу источне јадранске обале, које припадају различитим типским групама, централним и лонгитудиналним, као и комбинацији та два типа.¹⁸ Код свих тих грађевина звоник је органски везан са црквом, и по правилу се налази на прочељу, смештен у равни цркве. Код централних грађевина звоник се правоугаоном основом наслања на

¹⁷ Bošković, *Osvrt*, 142.

¹⁸ Marasović, *Prilozi*, 93–94; T. Marasović, „Westwerk“ u hrvatskoj predromanici, у: Rađanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža, Zagreb 1996, 215–223; T. Marasović, *Aksijalni zvonici u hrvatskoj i europskoj predromanici*, у: Stjepan Gunjača i hrvatska srednjovjekovna povijesno-arheološka baština, Split 2013, 309–317.

такође правоугаони простор нартекса. Међу сачуваним прероманичким црквама на источној обали Јадрана највећи број аксијално постављених звоника јавља се на простору некадашње старе хрватске средњовековне државе, данашње северне и западног дела средње Далмације. На ранороманичким црквама јужно од Цетине, у српским средњовековним областима Паганији, Захумљу, Травунији и Дукљи, звоници се ретко јављају. Осим у цркви Св. Михаила у Стону, звоник се још јавља у осмолисној цркви у селу Ошље, североисточно од Стона, које византијски цар Константин Порфирогенит наводи међу насељеним „градовима“ Захумља као Јосли.¹⁹ Звоници одвојени од цркве представљају главну карактеристику прероманичке архитектуре на широком потезу обале Медитерана, од Каталоније и Провансе до долине реке По у северној Италији.²⁰

На месту порушеног звоника била је саграђена мала црква коју су користиле думне трећореткиње св. Доминика.²¹ Цвито Фисковић је претпостављао да је подигнута у XVIII веку. За време Другог светског рата немачки војници су на брегу Св. Михаила саградили бетонски бункер, због чега су савезнички авиони бомбардовали врх брежуљка. Тада је срушена црквица думни, а њене рушевине рашчишћене су после рата по налогу Конзерваторског завода за Далмацију у Сплиту.

На основу модела цркве који краљ-критор држи у рукама, види се да данашњи изглед цркве Св. Михаила само у редукованом виду одговара првобитном здању које је имало куполу и звоник. На основу првобитног изгледа, црква припада једнобродном куполном типу прероманичких цркава, који по укупном броју сачуваних цркава (15) представља најкарактеристичнији тип ранороманичке архитектуре на источној обали Јадрана. Најзападнији пример је црква Св. Петра у Приком у Омишу, која је до данас задржала готово у целости свој изворни изглед, а најјужнија је Св. Тома у Кутима у Боки Которској.²² Порекло овог типа споменика представља једну од кључних непознаница у историји архитектуре овог дела Балкана. Сматра се особеном архитектуром локалног карактера која представља комбинацију два архитектонска концепта, базиликалног (лонгитудиналног) и централног плана израженог присуством куполе, који се везује за византијску сферу.²³ Архитектура Св. Михаила која се разликује од два доминантна архитектонска плана тог времена, базиликалног и централног, а која представља њихову комбинацију у малим и необичним димензијама, условила је програм и поставку живописа.

¹⁹ ВИИНЈ II, 61 (Б. Ферјанчић).

²⁰ Stalley, *Early Medieval*, 196.

²¹ Fisković, *Ranoromaničke freske*, 33.

²² Marasović, *Regionalni*, 47; Marasović, *Byzantine Component*, 455; Marasović, *Prilozi*, 69–86; Стевовић, *Једнобродне куполне цркве*, 18–30.

²³ Marasović, *Byzantine Component*, 457. Једнобродне куполне цркве познате су у архитектури Кипра (А. Н. S. Megaw, *Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus*, DOP 28 (1947), 83–85) и јужне Италије (С. Е. Nicklies, *Builders, Patrons, and Identity: The Domes Basilicas of Sicily and Calabria*, Gesta 43/2 (2004), 99–114; К. С. Britt, *Roger II of Sicily: Rex, Basileus, and Khalif?, Politics, and Propaganda in the Capella Palatina*, MS 16 (2007), 21–45); В. Кораћ, *Једнобродна црква са куполом у византијској архитетктури XI и XII века*, у: Кораћ, *Између Византије и Запада*, 77–85.

IV ЖИВОПИС

ИКОНОГРАФИЈА

ПРОГРАМ И РАСПОРЕД ФРЕСАКА

Црква Св. Михаила била је цела осликана. Данас се сачувало око тридесет одсто првобитне фреско-декорације, и то углавном у неповезаним уломцима и у оштећеном стању. Фреске су временом претрпеле бројна механичка, а понегде и хемијско оштећење, као на фигури јеванђелисте у средњој ниши северног зида (таб. 18). То се најбоље види ако се данашње стање упореди са фотографијама фресака које су снимљене после првих већих рестаураторских радова предузетих крајем педесетих година XX века, а објављених у књизи Ц. Фиковића *Далматинске фреске*.¹ Упркос свему наведеном, фреске Св. Михаила у Стону представљају најбоље сачуване фреске из раног романичког раздобља на обали источног Јадрана.²

Унутрашњост цркве је, са изузетком свода средњег травеја, где се некада налазила купола, и познијих интервенција на западном зиду, тј. на pročелу цркве, сачувана у изворном облику. Због скромних димензија цркве и веома рашчлањених зидних маса, сликару је на располагању стајао ограничен простор. По три уске, дугачке и закривљене нише на јужном, северном и источном зиду, и равне и савијене уске површине уз нише, одређене су преламањем и савијањем зидова. У широј главној апсиди било је места за једну централну композицију, где је приказана композиција Првог греха (сл. 8, таб. 22), док су две композиције добиле место на закривљеним правоугаоним површинама крстастих сводова источног и западног травеја. Од њих се сачувала доста оштећена композиција источног травеја уз апсиду, на којој је приказан Христос у слави окружен полуфигурама четворице пророка (таб. 14). Једина већа, равна и нерашчлањена површина био је западни зид, који је могао примити једну већу композитну представу, као што је Страшни суд. Због тога је програм у највећој мери засно-

¹ Fisković, *Dalmatinske freske*, sl. 1–8.

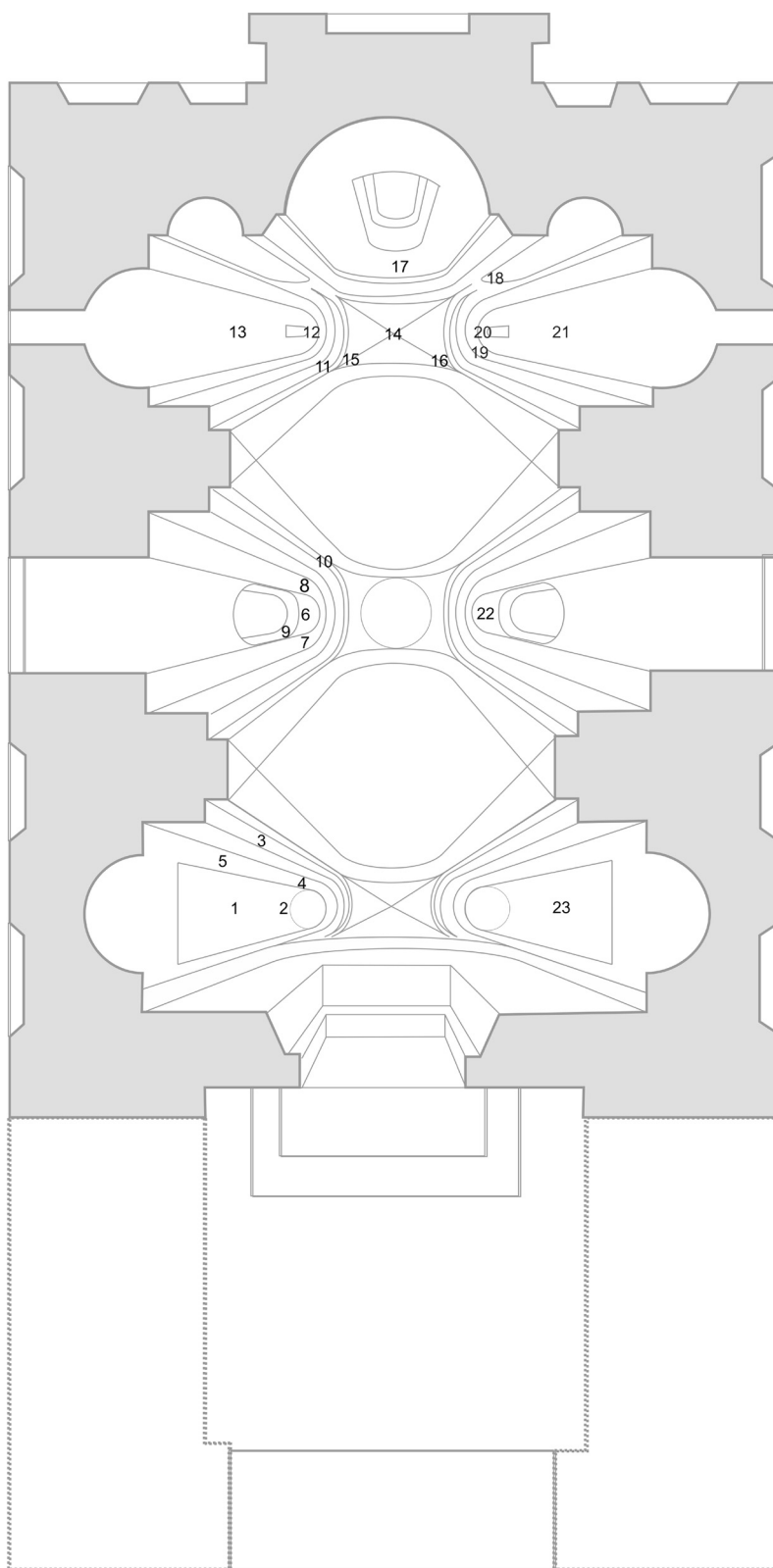
² Matulić, Borovac, *Konzervatorsko-restauratorski zahvati*, 235–236.

ФРЕСКЕ У ЦРКВИ СВЕТОГ МИХАИЛА У СТОНУ

ван на појединачним представама светитеља. У нишама јужног, северног и источног зида, осим у две средње нише јужног и северног зида, у којима су пробијени прозори, светитељи су приказани у две зоне, до висине полукалоте. У првој зони бочних ниша, и у две бочне нише апсиде, очигледно су се налазили стојећи светитељски ликови. У југоисточној ниши св. Јован Претеча (таб. 30, 31), у североисточној највероватније је била приказана Богородица, у југозападној св. Ђорђе (таб. 35, 36), а на бочној страни северозападног пиластра млади светитељ у одећи мученика, који би могао бити св. Стефан (таб. 25, 26). У доњем регистру северозападне нише сачувао се ктиторски портрет краља са моделом цркве у рукама (таб. 48, 49), у горњем фигура анђела који води грешника (таб. 23), а који представљају део композиције Страшног суда приказане на западном зиду цркве. У полукалотама две средње (таб. 18, 20) и источне нише бочних зидова (таб. 21) приказани су јеванђелисти у седећем положају. На равним и уским зидовима уз северозападну (таб. 26) и средњу нишу северног зида (таб. 18, 41, 42), и на потрбушју спољног лука југоисточне нише (таб. 43), сачувале су се фронталне, појединачне представе светитељки.

ЦРКВА СВЕТОГ МИХАИЛА У СТОНУ: РАСПОРЕД ФРЕСАКА

- | | |
|-----------------------------|-----------------------------------|
| 1. Ктиторска композиција | 12. Неидентификовани јеванђелиста |
| 2. Анђео води грешника | 13. Богородица ? |
| 3. Свети Стефан | 14. Христ у медаљону |
| 4. Неидентификована светица | 15. Неидентификовани пророк |
| 5. Мотив звезданог неба | 16. Неидентификовани пророк |
| 6. Јеванђелиста Јован | 17. Први грех |
| 7. Неидентификоване светице | 18. Неидентификовани мученик |
| 8. Неидентификоване светице | 19. Неидентификована светица |
| 9. Цвет (стабло) | 20. Свети Јован Претеча |
| 10. Гранчица | 21. Неидентификовани јеванђелиста |
| 11. Гранчица | 22. Неидентификовани јеванђелиста |
| | 23. Свети Ђорђе |



Сл. 5. Схема цркве Светог Михаила у Стону (цртеж Г. Толић). Распоред фресака

ХРИСТОС У СЛАВИ (MAIESTAS DOMINI)

На своду источног травеја Светог Михаила фреско-сликарство се сачувало у знатно оштећеном стању. У центру закривљене површине крстастог свода налази се кружни медаљон плавог позађа, окружен широком црвеном бордуром, на којој се примећује за стонске фреске уобичајени украс од драгуља и вероватно бисера, будући да је украс на северозападном делу бордуре скроз избледео, само се назире драгуљ правоугаоног облика, док се на јужном делу јасно види један од елипсоидних драгуља. Од првобитног сликарства у медаљону, сачувао се само жути полукружни фрагмент уз сâм руб медаљона на северозападној страни свода, који би могао бити део ореола. Медаљон кружног облика на правоугаоној основи, померен ка јужном зиду, омеђио је неједнаке дијагоналне углове, тако да су они на северној страни доста дужи. У угловима су се некад налазиле четири светачке фигуре, од којих су се сачувале две на западној страни свода (таб. 14). Од светитеља у југозападном углу свода, који је због расположивог простора могао бити приказан у попрсју, сачувала се глава приказана у полупрофилу, која се истиче на жутом ореолу, дугачког, испосничког лица, смеђе косе и браде (таб. 15). Светитељ у северозападном углу свода приказан је као допојасна фигура у полупрофилу, кратке косе и браде. Иако су боје доста избледеле, види се да подигнутом левом руком показује на лик који је био приказан у медаљону (таб. 16). На њему се назире доња светла хаљина и црвени огртач пребачен преко десног рамена. Огртач је украшен геометријским мотивом мреже. Као пророке, који најављују Христа приказаног у медаљону, први их је препознао Цвито Фисковић, али без иконографске анализе и покушаја да се нађу аналогије у уметности раног средњег века. Сматрао је да највероватније нису јеванђелисти, како је претпостављао Караман, јер је њих препознао у конхама две средње и источне нише бочних зидова цркве.³ Бранка Телебаковић Пецарски препознала их је као анђеле, и довела у везу са иконографијом литургијских *exultet*-свитака јужне Италије.⁴ У иконографији *exultet*-свитака јавља се устоличен Христос у мандорли коју носе четири анђела, постављени дијагонално у угловима композиције – тема која по поставци одговара стонској.⁵ На основу старије животне доби и одеће стонских светачких фигура, јасно је да се

³ Fisković, *Ranoromaničke freske*, 48. Караман је уочио само попрсје светитеља који руком показује на медаљон у средини свода. Претпоставио је да се ради о Христу у медаљону и јеванђелистима, остављајући да се после чишћења фресака каже нешто детаљније и сигурније о њиховом иконографском значењу, в. Караман, *Crkvica*, 36, 99.

⁴ Telebaković-Pecarski, *Beneventanski skriptoriji*, 92.

⁵ Avery, *The Exultet rolls*, pls. 7, 14, 31, 52, 77.

не ради о анђелима. Они су се у хришћанској уметности представљали младолики, најчешће са крилима и без изразитих физиономија.⁶ Будући да је тема устоличеног Христа у мандорли коју носе четири анђела, каква се јавља на *exultet*-свицима, слична византијској композицији Вазнесења Христовог, на њој су анђели представљени са крилима, одевени у хитон и химатион, како су се анђели иначе приказивали у византијској уметности.⁷

У романичким црквама XI и XII века, у полукалоти апсиде или на своду хора најчешће се приказивала композиција *Maiestas Domini* (Христос у слави): представа Христа, било у седећем или стојећем положају, који најчешће благосиља десницом, а у левици држи књигу; обично је приказан у мандорли, окружен симболима четворице јеванђелиста.⁸ У романичкој монументалној уметности уобичајена је дијагонална поставка симбола јеванђелиста око Христа у слави, приказаних у пуној величини како се у центрифугалном положају крећу од мандорле, главе и врата окренутог према Христу.⁹ Овакав мотив Христа у слави, уз незнатне разлике, приказиван је у романичком зидном сликарству, иако се иконографски контекст у коме се јављао знатно разликовао.¹⁰ Представљао је најпостојанију и најкарактеристичнију тему романичке иконографије, која је на апстрактан начин, ван простора и времена изражавала Божију славу.¹¹

Ако се прихвати Караманов и Фисковићев закључак да је у медаљону био приказан Христос, јасно је да на своду источног травеја стонске цркве није приказана уобичајена романичка композиција *Maiestas Domini*, у којој је Христос окружен симболима јеванђелиста. Међутим, тема Христа у слави знатно пре романике јавља се у рукописном сликарству на почетку текста јеванђеља, иако никад није постала обавезан део декорације рукописа, као што су то били портрети јеванђелиста. Иконографски тип Христа у слави окруженог симболима јеванђелиста настао је у каролиншкој уметности.¹² Јавља се у каролиншкој минијатури, а могуће је да је био приказан и у ап-

⁶ Peers, *Subtle Bodies*, 19.

⁷ О иконографији Вазнесења Христовог в. стр. 75, н. 118. О иконографији анђела в. М. Alpatov, *Sur l'iconographie des anges dans l'art de Byzance et de l'ancienne Russie*, Zograf 11 (1980), 5–15; Maguire, *The icons of their bodies*, 67–72, 82–85, 151–159, Peers, *Subtle Bodies*, 13–60.

⁸ Meer, *Maiestas Domini*, 245, 271, 351; Demus, *Romanesque mural*, 14; Zarnecki, *Romanesque art*, 146; Christe, *Apocalypse*, 251.

⁹ Christe, *Apocalypse*, 252, figs. 37–40.

¹⁰ Christe, *Apocalypse*, 251–252. О композицијама *Maiestas Domini* у зидном сликарству cf. Meer, *Maiestas Domini*, 351–366.

¹¹ Anthony, *Romanesque frescoes*, 32; Demus, *Romanesque mural*, 18; Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 103; Christe, *Apocalypse*, 252.

¹² Christe, *Apocalypse*, 252, figs. 37–40. На Западу је у преткаролиншко доба познато само неколико композиција Христа у слави, cf. Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 103. Најпознатији пример је минијатура у рукопису *Codex Amiatinus* (Фиренца, библиотека Лауренцијана, cod. Amiat. I, fol. 796v), једном од три велика преписа целе Библије (*pandect*), који је настао у манастиру Вермауту у краљевству Нортумбрија између 688–716. године. Устоличена фигура Христа у слави у кружном медаљону, окружена је са две фигуре анђела, док су у угловима приказане стојеће фигуре јеванђелиста, поред којих су приказани њихови симболи. Када је

сиди старе катедрале у Келну из треће четвртине IX века.¹³ Развој западне традиције може се пратити у неколико каролиншких рукописа из Тура, јер је школа у Туру одиграла најзначајнију улогу у настанку ове теме.¹⁴ Каролиншка традиција оживљена је у отонској и салијевској илуминацији, посебно у школи Трира и Ехтернаха.¹⁵ Композиција Христа у слави приказана је на почетку јеванђелистара школе Ехтернаха.¹⁶ У грчким јеванђељима најстарије сачуване композиције *Maiestas Domini* датују се на крај XI века, и за разлику од латинских рукописа нису уобичајене.¹⁷

У stoleћима која су претходила иконоклазму (V–VII), визија Христа у слави сачувала се у апсидама византијских цркава у различитим деловима Царства, Грузији, Јерменији, Малој Азији и Египту. Христ је на њима приказан као *Сѡарац дана* (према пророку Данилу 7, 9 и пс. 89/90, 2) или као Емануил, с тим што у јерменским композицијама нису биле приказане четири животиње као симболи јеванђелиста.¹⁸ Најпознатији пример је рановизантијска мозаичка декорација апсиде данашње цркве Преподобног Давида (Хосиос Давида) у кварту Латому у Солуну из V века. Христос је представљен како седи на дуги окружен симболима четворице јеванђелиста и двојцом старозаветних пророка приказаних у пуној величини. Фигуре пророка различито су идентификоване, иако се већина истраживача слаже да се ради о пророку Језекиљу и Авакуму.¹⁹ У средњовизантијском периоду композиција *Maiestas Domini* замењена је представом Деизиса,²⁰ осим у Кападокији, где по учесталости

у време Каролинга представа Христа у слави постала заступљенија, начин приказивања у знатној мери се разликовао, cf. Alexander, *Insular manuscripts*, 33–35, ill. 26 (са литературом); P. Mauryaert, *Bede, Cassiodorus and the Codex Amiatinus*, Speculum 71 (1996), 827–883.

¹³ Anthony, *Romanesque frescoes*, 25, 33.

¹⁴ Meer, *Maiestas Domini*, 328–334; Christe, *Apocalypse*, 251–252, 253.

¹⁵ О каролиншким и отонским композицијама *Maiestas Domini* cf. Meer, *Maiestas Domini*, 323–366. О отонским композицијама *Maiestas Domini* cf. Jantzen, *Ottonische Kunst*, 83–84.

¹⁶ Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 103.

¹⁷ Nelson, *The iconography of preface*, 55–68.

¹⁸ Композиција Христа у слави сачувала се капелама 26 и 51 у Бавиту у Египту, у цркви Св. Стефана манастира Лмбат у Јерменији, у апсиди храма у Талину у Јерменији, Давид-Гаредја у Додоу у Грузији, и у Пантократоровој пећини у Латмосу (околина Милета) у Малој Азији, cf. Ihm, *Die Programme*, 42–51; Лазарев, *Исѡорија*, 49. Јавља се и на синајској икони *Сѡирица дана* окруженог апокалиптичним бићима, cf. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, № 16, 41–42, таб. XVIII.

¹⁹ Snyder, *The Meaning*, 143–152, fig. 1–3; E. Tsigaridas, *Latmou Monastery: (the Church of Hosios David)*, Thessaloniki 1988, 35–50; T. F. Mathews, *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993, 115–119.

²⁰ О појави композиције Деизиса у апсидама цркава средњовизантијског периода cf. Th. von Boguay, *Deesis*, RBK, I (1966), cols. 1178–1186; idem, *Deesis*, LCI, 1 (1968), 494–499; J. Lafontaine-Dosogne, *L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261*, u: Actes du XVe Congrès international des Études byzantines (Athènes, septembre 1976), I, Athènes 1979, 143; N. Thierry, *À propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce). Les programmes ab-sidaux à trois registres avec Deesis en Cappadoce et en Georgie*, Зорграф 5 (1974), 16–22; T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les église de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantine*, CA 29 (1980–1981), 47–102; idem, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantine*, CA 31 (1983), 129–173; A. Cutler, *Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and*

којом се јавља у првој половини X века представља особеност апсидалних програма тамношњих пећинских цркава.²¹ За разлику од романичких примера, у Кападокији се јавља иконографски сложенија верзија композиције *Maiestas Domini*, у којој је дошло до стапања елемената из визија старозаветних пророка Исаије (6, 1–13), Језекиља (1, 4–28, 9:3–10, 22) и Данила (7, 2–14).²² Иако се јављају различите варијанте композиције, најчешће централну фигуру Христа и пратеће симболе јеванђелиста са исписаним литургијским натписима уместо имена окружују небеске силе: два пара *ваљрених кола* препуних очију, кристално море, *херувими* са четири лица и четири крила и *серафим* са шест крила, а на угловима стојеће фигуре арханђела Михаила и Гаврила [Св. Јован Крститељ,²³ јужна капела Св. Јована (црква бр. 4)²⁴ у Чавушину, северна апсида цркве Св. Јоакима и Ане,²⁵ Хачли килисе,²⁶ Св. Арханђели,²⁷ Св. Ђорђе,²⁸ Бадем килисеси,²⁹ Токали 1,³⁰ Гереме 8,³¹ Гереме 9,³² Гереме 11,³³ Гереме 15а,³⁴ Гереме 29,³⁵ Тавшанли килисе,³⁶ Ипрал дере,³⁷ црква бр. 1, 3 у Саганлеу,³⁸ први слој фресака у цркви Карабаш килисе³⁹]. Тако је Христос опеван у литургији, због чега се композиција назива *литургијска*

Literature, DOP 41 (1987) 145–154; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 336–340, 41, 44, pl. 34, 35, 133, pl. 83, 123–124, pl. 75, fig. 1, 2, 130, pl. 80; Epstein, *Problems of Provincialism*, 34, 40. О иконографији Деизиса cf. Walter, *Two Notes*, 311–338; idem, *Further Notes on the Deesis*, REB 28 (1979), 161–187.

²¹ Kostof, *Caves of God*, 82–84; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 336–340; Epstein, *Problems of Provincialism*, 40; Thierry, *La Cappadoce*, 143–144; Jolivet-Lévy, *Nouvelles données*, 74–75. За критичку студију литературе посвечене Кападокији cf. V. G. Kalas, *Early explorations of Cappadocia and the monastic myth*, BMGS 28 (2004), 101–119.

²² Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 9.

²³ Ibidem, 23–24, Pl. 25, Fig. 1.

²⁴ Ibidem, 38, Pl. 32, Fig. 1.

²⁵ Ibidem, 48, Pl. 37.

²⁶ Kostof, *Caves of God*, 82–83. О небеским силама на композицији *Maiestas Domini* у Хачли килисе, cf. Thierry, *La Cappadoce*, pl. 3, fig. 1, 2, 3; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 50–52, Pl. 39, Fig. 2, Pl. 40, Fig. 1, 2.

²⁷ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 57–58.

²⁸ Ibidem, 59, Pl. 5.

²⁹ Ibidem, 63–64, Pl. 49, Fig. 1, 2.

³⁰ Ibidem, 95.

³¹ Ibidem, 109.

³² Ibidem, 110.

³³ Ibidem, 113–114, Pl. 71, Pl. 8, Fig. 1.

³⁴ Ibidem, 119, Pl. 73, Fig. 1, 2.

³⁵ Ibidem, 138, Pl. 86, 87.

³⁶ Ibidem, 183, Pl. 112, 113.

³⁷ Ibidem, 208.

³⁸ Ibidem, 247, 248.

³⁹ Ibidem, 268.

maiestas.⁴⁰ Због подударности са текстом литургије, тј. обредом евхаристије, тема *Maiestas Domini* била је погодна за декорацију конхе апсиде.⁴¹ Фигуре двојице пророка, Исаије – коме серафим пружа живи угљен да очисти уста од греха (Исаија 6, 6–7), и Језекиља – који једе књигу коју му је Бог послао (Језекиљ 2, 9–19, 3:1) јављају се у малом броју апсидалних композиција [капела Св. Симеона у Чавушину,⁴² црква бр. 1,⁴³ бр. 3,⁴⁴ бр. 4 (северна капела Св. Јована)⁴⁵ у Ђули Дере, црква бр. 4 а (Гереме),⁴⁶ Св. Апостоли у Синасосу,⁴⁷ црква бр. 1 у Мавруцану⁴⁸]. Иконографски најсложенија композиција, која представља комбинацију визије Христа у слави (*Maiestas Domini*) и Деизиса, јавља се у северној (надгробној) капели Св. Јована у Ђули Дере (913–920) у близини града Гереме, у њу су укључене и фигуре пророка Исаија (6, 6–7) и Језекиља (2, 9–19, 3:1).⁴⁹ После прве половине X века композицију *Maiestas Domini* заменила је композиција Деизис, али се Христос у слави повремено и даље јавља у апсидама кападокијских цркава [у протезису Нове цркве Токали килисе (950–960),⁵⁰ у конхи апсиде Св. Варваре у Соганлеу (1006 или 1021),⁵¹ и у северној апсиди цркве Св. Ђорђа у Ачки сарају].⁵²

На основу цртежа зна се да је у цркви Св. Софије у Цариграду на источном своду централног травеја јужне галерије био приказан Пантократор окружен небеским силама.⁵³ Иако је датовање на основу цртежа незахвално, Сирил Манго мозаик датује на крај IX или почетак X века.⁵⁴ Декоративни програм других цариградских цркава из тог времена познат је само на основу екфрасиса.⁵⁵ На основу екфрасиса Јована

⁴⁰ Такав назив први пут је употребила Криста Им у вези са иконографијом апсидалних композиција Христа у слави у византијским споменицима пре иконоклазма, cf. Ihm, *Die Programme*, 42–51.

⁴¹ Hammond, Brightman, *Liturgies*, 385; Woodfin, *A Majestas Domini*, 47.

⁴² Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 8–9, Pl. 19, Fig. 1.

⁴³ Ibidem, Pl. 26, Fig. 2.

⁴⁴ Ibidem, 31–34, Pl. 2, Fig. 1, 2, Pl. 29, Fig. 1, 2, Pl. 30, Pl. 31.

⁴⁵ Ibidem, 41–42, Pl. 34, 35.

⁴⁶ Ibidem, 88, Pl. 61, Fig. 1, 2.

⁴⁷ Ibidem, 179–181, Pl. 108–111.

⁴⁸ Ibidem, 246, Pl. 139.

⁴⁹ Thierry, Thierry, *Ayvali kilise*, 116–117, fig. 12; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 38–39, pl. 32, fig. 1; Thierry, *La Cappadoce*, 143–144, fig. 93; J. Lafontaine-Dosogne, *Théophanies-Visions auxquelles participant les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images*, Synthronon (1968), 135–143; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 41, 44, pl. 34, 35.

⁵⁰ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 99; Epstein, *Problems of Provincialism*, 40; Wharton, *Tokali Kilise*, 25, 67–68, Figs. 102–103.

⁵¹ Rodley, *Cave monasteries*, 204; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 259–260.

⁵² Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 226, Pl. 135, Fig. 2.

⁵³ Woodfin, *A Majestas Domini*, 48, Fig. 4.

⁵⁴ C. Mango, *Materials for the study of the mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington 1962, 29–35, Pl. 23–27.

⁵⁵ S. Der Nersessian, *Le décor des églises du IX siècle*, in: Actes du VIe Congrès international d'Études byzantines (Paris, 27 juillet-2 août 1948), II, Paris 1951, 315–320; Woodfin, *A Majestas Domini*, 48–49;

Геометра, византијског песника из X века, посвећеног базилици Св. Јована Студита, закључено је да је у конхи апсиде тог манастира, једног од најугледнијих у Византији, била приказана композиција Деизис-визија, тј. Деизис-*Maiestas Domini*, која се датује у другу половину IX века.⁵⁶

На основу сачуваних споменика, може се закључити да се на Балкану после иконоклазма (843) апокалиптичне визије ретко јављају у програмима монументалног сликарства, а верује се да су настале под утицајем споменика Цариграда.⁵⁷ У селу Коропи јужно од Атине, у цркви посвећеној Преображењу Христовом, у темену куполе приказан је Пантократор у попрсју окружен симболима јеванђелиста, у тамбуру осам анђела у пару између четири прозора, а на пандантифима четворица серафима. Сматра се да композиција потиче с краја X или почетка XI века.⁵⁸ У капели Св. Меркурија на Крфу (1074–1075) на источном зиду изнад олтару приказано је Христово попрсје у кружном медаљону окружено анђелима и симболима јеванђелиста.⁵⁹ У манастиру Бачково, Христос Пантократор окружен симболима јеванђелиста насликан је на своду припрате као део композиције Страшног суда из XII века, тумачећи алузију на Други Христов долазак.⁶⁰

Уз тзв. *изоливану* композицију Христа у слави, у великим каролиншким библијама и потом јеванђелијарима из доба Отона и Салијеваца, јављају се вишефигуралне и симболичне композиције Христа у слави, у којима је Христос уз симболе јеванђелиста окружен и фигурама пророка. Композиција *Maiestas Domini* приказана је на почетку Новог завета у три каролиншке библије из друге четвртине IX века,⁶¹ једино је у Библији из Бамберга на том месту представљено јагње Божије.⁶² Иако се композиције међусобно знатно разликују у детаљима, један од заједничких елемената, уз симболе јеванђелиста, представљали су портрети четворице главних пророка, Данила, Језекиља, Исаије и Јеремије.⁶³ На најстаријој композицији у Библији из опатије Мутје-Гранвал (Лондон, Британски музеј, MS. Add. 10546, f. 352v, таб. 17)

A. Kazhdan, E. M. Jeffreys, *Ekphrasis*, in: ODB 1, 683.

⁵⁶ Woodfin, *A Majestas Domini*, 45–47, 50–51. Композиција у којој су сједињени Деизис и *Maiestas Domini* јавља се у Кападокији. Назива се Деизис-визија, или сложени Деизис, у којој се поред Христа окруженог Богородицом и Јованом Крститељем приказују и небеске силе. Таква се композиција јавља у апсиди северне капеле Св. Јована (Ајвали килисе, 913–920) у Ђули Дери и у цркви Ердемли, cf. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 37, 41–44, pl. 34, 35; Woodfin, *A Majestas Domini*, 48, Fig. 3; N. Thierry, *Erdemli: Une vallée monastique inconnue en Cappadoce, étude préliminaire*, Зограф 20 (1989), 5–21. Woodfin, *A Majestas Domini*, 48, Fig. 4.

⁵⁷ Г. Бабић, *Краљева црква у Сџугеници*, Београд 1987, 66.

⁵⁸ M. Panayotidi, *Les monuments de Grèce depuis la fin de la crise iconoclaste jusqu'à l'an mille*, Paris 1969, 134 (Texte dactylographié de la Thèse de doctorat de IIIe cycle).

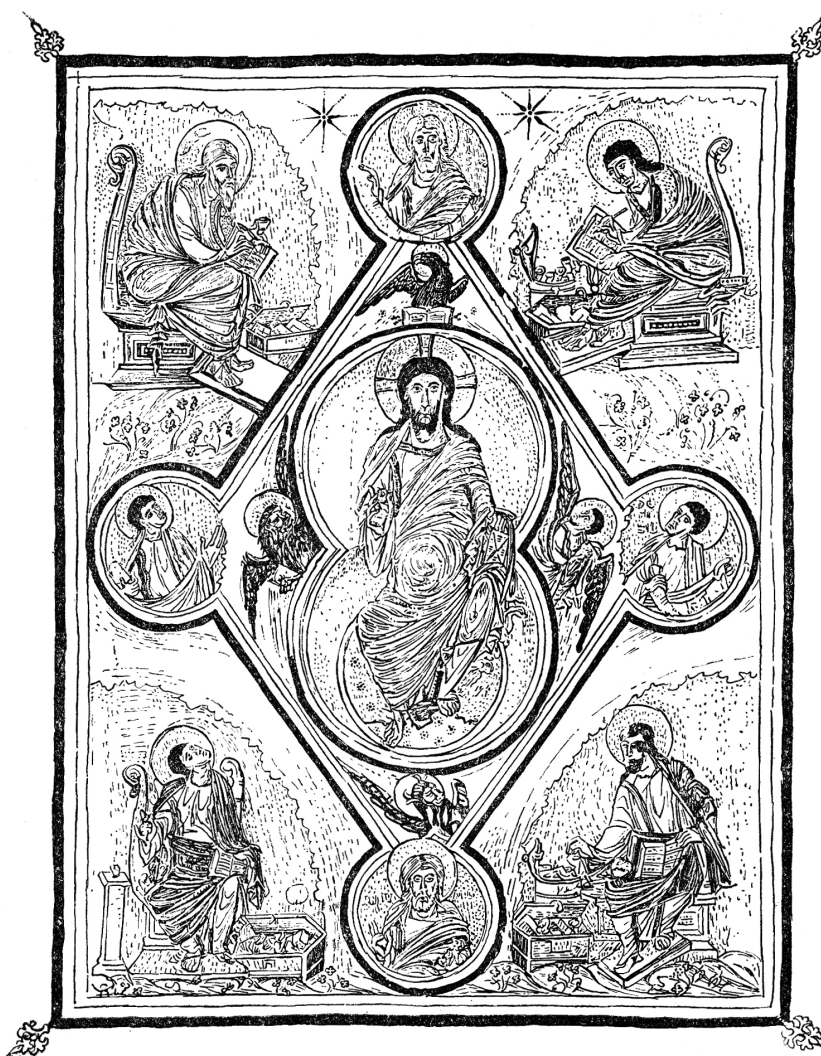
⁵⁹ Vocotopoulos, *Fresques*, 154–157, Fig. 4–5.

⁶⁰ Е. Бакалова, *Бачковскаџа косџиница*, Софија 1977, 56.

⁶¹ Kessler, *The Illustrated Bibles*, 5, 36–41, fig. 48.

⁶² Ibidem, 12, 36, fig. 47.

⁶³ Kessler, *The Illustrated Bibles*, 36, 42.



Сл. 6. *Maiestas Domini*, Вивијанова библија (према В. Х. Елберну)

пророци су приказани на угловима минијатуре у пуној величини,⁶⁴ у Вивијановој библији сведени су на попрсја (Париз, Национална библиотека, MS. lat. 1, f. 330v, сл. 6),⁶⁵ а у Библији св. Павла из Рима приказани су као полуфигуре (опатија Св. Павла изван зидина, sans №, f. 259v).⁶⁶

⁶⁴ Н. Е. Kubach, Е. V. Heinrich, *Karolinška i otonska umetnost*, Novi Sad 1973, 141; Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 105.

⁶⁵ У питању је прва библија Карла Ђелавог, позната као Вивијанова библија, јер је написана у Туру за време опата Вивијана (845–851), cf. Kessler, *The Illustrated Bibles*, 54–55. Пророци су приказани у малим кружним медаљонима на угловима ромба који уоквирује фигуру Христа у слави.

⁶⁶ Иако Библија из Рима није настала у Туру, Кеслер ју је укључио у студију о библијама из Тура, јер сматра да је настала по узору на изгубљену Библију из Тура, веома сличну Вивијановој библији, cf. Kessler, *The Illustrated Bibles*, 7–8, 56. О њеном датовању и вези са Карлом Ђелавим

Каролиншка композиција устоличеног Христа окруженог пророцима са незнатним иконографским променама јавља се у уметности из доба Отона (јеванђелијар из Градске библиотеке у Бамбергу, MS. Bibl. 94, fol. 9v)⁶⁷ и Салијеваца⁶⁸ (јеванђелијар из Ликсеја, Париз, Национална библиотека, nouv. acq. lat. 2196, fol. Iv), који припада школи Ехтернаха из XI века⁶⁹.

На поменутим вишефигуралним композицијама *Maiestas Domini* пророци су приказани у дугачким туникама и огртачима, са развијеним или савијеним свицима у рукама. Поједини од њих приказани су како гледају у Христа у слави, док једном подигнутом руком показују на њега, као у Библији из Мутје-Гранвала и Вивијановој библији.⁷⁰ Њихови карактеристични типови и доб, која се у византијској иконографији изражавала дужином и бојом косе и браде, нису јасно одређени и разликују се од рукописа до рукописа. У византијској уметности Јеремија, Језекиљ и Исаија приказивали су се као старци дуге седе косе и браде, а једино се Данило приказивао као голобради младић, равне или зализане косе.⁷¹

Иако је због губитка већег дела фреско-сликарства на своду источног травеја цркве Св. Михаила и оштећености сачуваних фрагмената отежана иконографска анализа, ипак се код светитеља у северозападном углу свода разазнаје да је одевен у тунику и огртач пребачен преко рамена и да подигнутом десном руком показује на медаљон, тј. фигуру која је била насликана у медаљону. Имајући у виду наведену иконографију пророка у западноевропском рукописном сликарству раног средњег века, може се закључити да су на угловима свода источног травеја Св. Михаила у Стону приказани пророци. На основу пророка, њихове поставке и топографије саме композиције, сме се закључити да је у медаљону било приказано Христово погрсје, тј. да је био приказан Христос окружен пророцима. Због мале површине која је сликару била на располагању није било могуће приказати Христа у пуној величини како седи или стоји окружен мандорлом или ореолом, јер ширина свода износи свега 1, 77 м, што одговара ширини цркве између пиластара,⁷² те је приказан у медаљону.

cf. J. E. Gaehde, *The Bible of San Paolo fuori le mura in Rome: Its Date and Its Relation to Charles the Bald*, *Gesta* 5 (1966), 9–21.

⁶⁷ Христос у слави приказан је на минијатури која је са две хоризонталне, пурпурне траке подељена у четири регистра. У угловима горњег и доњег регистра приказане су полуфигуре четворице пророка који у рукама држе развијене свитке и гледају у Христа, cf. Dodwell, *Pictorial arts*, 148, sl. 138.

⁶⁸ Kessler, *The Illustrated Bibles*, 56; Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 103–112.

⁶⁹ Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 108, fig. 57.

⁷⁰ О иконографији пророка cf. Réau, *IAC II*, 342–419.

⁷¹ Медић, *Сџари сликарски љриручници*, 243.

⁷² Radić, *Razne vesti*, 42.

ЈЕВАНЂЕЛИСТИ

Испод свода источног и средњег травеја, у полукалотама две средње и две источне нише бочних зидова Св. Михаила приказани су јеванђелисти. Од четири фигуре јеванђелиста сачувале су се три, на основу којих се може закључити да су сви представљени у седећем положају. Приказани су на столицама у виду престола, високог наслона и рукохвата, на црвеним ваљкастим јастуцима. Испред столица налазе се постоља за ноге. Столице и постоља опточени су драгуљима и бисерима. Поред фигуре јеванђелисте у средњој ниши северног зида, сачувао се сталак за писање у облику налоња, високог и танког постоља, са косо постављеним, доле закривљеним наслоном за књигу или свитак. Сталак је због скученог простора приказан бочно. Јеванђелисти се разликују по ставовима. Фигура јеванђелисте у конхи средње нише северног зида доста је оштећена. Недостаје јој глава, а и тело је доста оштећено, али се на основу сачуваног може закључити да је представљена фронтално, широко размакнутих ногу. Иако се лева нога није сачувала, то се јасно види по положају десне, која се налази уз бочну страну престола. У левој руци, прислоњеној уз струк, јеванђелиста држи савијен свитак, док десницом, испруженом изнад сталка, благосиља на латински начин, тако што су му палац, кажипрст и средњи прст испружени, а мали и прстењак савијени уз длан руке (таб. 18).⁷³ Са десне стране јеванђелисте Ц. Фисковић уочио је жуте птичије ноге, оштрих канци које излазе из зеленкастог перја. На основу тог мотива закључио да се ради о јеванђелисти Јовану.⁷⁴ У бочни отвор сталка, приказаног десно од јеванђелисте, уметнут је бели клинасти предмет, који се кружно завршава. Цвито Фисковић сматрао је да је у питању бели развијени свитак јеванђеља који се спушта и савија у клинастом облику, какав је, по њему, био познат у романичком сликарству XII века.⁷⁵ По облику и поставци пре би се рекло да се ради о рогу за мастило, који се приказивао уз портрете јеванђелиста, о чему ће бити речи даље у тексту.

Јеванђелиста у југоисточној ниши једина је од три фигуре која се сачувала у пуној величини, иако и на њој има оштећења на грудима, струку и делу десне руке. Приказан је као млад и голобрад, дуге косе и подигнуте главе, приказане у пуном и пренаглашеном профилу, окренуте према западном зиду цркве, а погледа усмереног према симболу који се налазио у горњем десном углу конхе нише, који више није препознатљив. Јеванђелиста у десној руци држи развијени свитак.

Од фигуре јеванђелисте у конхи средње нише јужног зида сачувао се горњи део тела и глава до чела. Седи благо окренут ка истоку, у правцу апсиде, накривљене и

⁷³ *Encyclopedia of comparative iconography: themes depicted in works of art*, ed. H. E. Roberts, Chicago 1998, 54.

⁷⁴ Fisković, *Ranoromaničke freske*, 42–43.

⁷⁵ Isto, 42.

погнуте главе, дубоко замишљен. Приказан је као старац седе косе и браде, дугуљастог и коштуњавог испосничког лица. У левој руци, веома издуженом шаком, посебно у односу на подлактицу и надлактицу, највероватније држи савијени свитак, јер је приказан као узак и дугачак правоугаони предмет светлосмеђе боје,⁷⁶ а у десници држи танки дугуљаст предмет такође светлосмеђе боје, највероватније перо (таб. 20).⁷⁷

Сва тројица стонских јеванђелиста одевени су у дугачке светле хаљине и зелене огртаче, који им косо падају преко рамена, док су двојица којима су се сачувале ноге – босоноги. Уз њих су били представљени симболи – који више нису препознатљиви, осим остатака у средњој ниши северног зида, на основу којих је закључено да се ради о св. Јовану.

Портрети четворице јеванђелиста представљају једну од главних тема средњовековног рукописног сликарства.⁷⁸ Од грчких рукописа само је Росански кодекс (*Codex purpureus Rossanensis*) из Надбискупске ризнице катедрале у Росану у Калабрији старији од X века.⁷⁹ На Западу се портрети јеванђелиста јављају у англо-ирским (VI–IX), каролиншким, англо-саксонским, отонским и салијевским рукописима.⁸⁰ Приказивани су на почетку текста јеванђеља, у седећем положају и на целој страници рукописа, по узору на ауторске портрете античких рукописа.⁸¹ Представљање у седећем положају такође потиче од хеленистичких седећих статуа песника и филозофа.⁸² У време романике, када у другој половини XII века нестају луксузна јеванђеља раносредњовековне традиције, нестају и портрети јеванђелиста приказани на целој страници рукописа.⁸³ У романичким библијама, које превладавају међу романичким илуминираним рукописима,⁸⁴ јеванђелисти се најчешће приказују

⁷⁶ Фисковић сматра да јеванђелиста у левој руци држи бели свитак у облику клина, као јеванђелист Јован у средњој ниши северног зида, в. Fisković, *Ranoromaničke freske*, 44.

⁷⁷ Према Фисковићу, приказано је црно птичије перо, в. Fisković, *Ranoromaničke freske*, 44.

⁷⁸ Nelson, *The iconography of preface*, 3; Weitzmann, *Late antique*, 11 pl. 33, 35, 42; Bergman, *Portraits of the Evangelists*, 44.

⁷⁹ Cavallo, *Codex*, 152.

⁸⁰ О портретима јеванђелиста у англо-ирским рукописима cf. V. E. Sullivan, *The Book of Kells*, London 1992, 27, 28, 29, 30, 37, 49, pl. V, VII, XVIII; Alexander, *Insular manuscripts*, 71–76, fig. 251, 241 (са литературом); J. Backhouse, *The Lindisfarne Gospels*, Oxford 1981, 33, 44, 47, ill. 23, 27, 30, 33. У ирским романичким рукописима не јављају се фигурални призори, већ само орнаментални иницијали, cf. F. Henry, *Irish Art in the Romanesque Period 1020–1170 A.D.*, London 1970, 46. О портретима јеванђелиста у каролиншким рукописима cf. R. Hinks, *Carolingian Art*, London 1935, 138–144. Јеванђелисти школе Ехтернаха приказани су у архитектонском окружењу, како седе у профилу, подигнуте леве руке, док у десној држе књигу. Већина је приказана главе окренуте налево. О портретима јеванђелиста на минијатурама школе Ехтернаха cf. Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 120–128, fig. 75–82; Jantzen, *Ottonische Kunst*, 85–88. О портретима јеванђелиста у англосаксонским рукописима, cf. Temple, *Anglo-Saxon manuscripts*, 79, no. 61, ill. 181–184, no. 68; *The Golden age*, 72, no. 54, no. 55. О јеванђелистима школе Рајхенауа в. С. Tolnay, *The "Visionary" Evangelist of the Reichenau School*, ВМС 69 (1936), 257–263.

⁸¹ Friend, *The Portraits*, 118.

⁸² Friend, *The Portraits*, 142, pl. XVI; Weitzmann, *Late antique*, 11.

⁸³ Cahn, *Romanesque manuscript*, 22.

⁸⁴ Cahn, *Romanesque manuscripts*, 23; idem, *Romanesque Bible*.

у склопу наративних иницијала, као превладавајућег вида романичке илуминације, будући да су минијатуре приказане на целој страни рукописа представљале изузетке у романичкој илуминацији. Приказивани су у седећем или стојећем положају, зависно од облика иницијала, правоугаоног или кружног. Јеванђелисти у стојећем ставу приказивани су у правоугаоним, а у седећем – у кружним иницијалима, зато се њихова иконографија мења у односу на раносредњовековно рукописно сликарство.⁸⁵

Најстарија сачувана представа седећег јеванђелисте је фигура св. Марка у Росанском јеванђелијару (*Codex purpureus Rossanensis*, fol. 121 r). Приказан је док на свитку исписује текст јеванђеља, у пратњи женске фигуре, префигурације инспирације, која испруженом десном руком показује на перо у руци јеванђелисте.⁸⁶ У рукопису су илустрована чуда, параболе и муке Христове, са неким од најстаријих познатих иконографских решења, која су се са малим изменама сачувала у потоњој византијској и западноевропској уметности.⁸⁷ Како не постоје елементи на основу којих би се рукопис прецизно датовао, предложен је шири временски оквир од краја IV до краја VI, или почетка VII века.⁸⁸

На Истоку и Западу сачувани су многобројни рукописи с портретима јеванђелиста. У византијским рукописима формиран је одређен иконографски образац за сваког јеванђелисту, те су на основу животне доби, физиономије и става лако препознатљиви.⁸⁹ Приказују се у архитектонском окружењу, док седе – најчешће на ниским клупама или столицама, за хоризонталним столом на којем се налази писаћи прибор, и дугачким и вертикалним сталком за писање. Матеј и Јован најчешће су приказани у тричетвртинском профилу, замишљени и нагнути над полуотвореном књигом коју држе обема рукама, а Марко и Лука док пишу, због чега су приказивани у полупрофилу, обично окренути надесно, према почетној страни рукописа.⁹⁰ Двојица старијих, Матеј и Јован, приказују се седе косе и браде, а разликују се по Јовановом високом челу и дубоким залисцима. Од двојице млађих, Марко се приказује кратке тамне косе и пуне браде, готово правоугаоног лица, док је лице јеванђелисте Луке обично „аскетско“, упалих образа, ретких бркова и браде, а често и голобрадо, густе и коврцаве смеђе косе. Лука се често приказивао и са малом тонзуром.⁹¹

У западноевропској уметности није установљен одређени иконографски образац за сваког јеванђелисту на основу којег би били лако препознатљиви. Њихова животна доб и физиономије разликују се од рукописа до рукописа, а ставови су каракте-

⁸⁵ W. Cahn, *Romanesque manuscripts*, 22–23, pl. III, fig. 68, 69, 105, 106; idem, *Romanesque Bible*.

⁸⁶ Cavallo, *Codex*, 152–161; Weitzmann, *Late antique*, 96, pl. 33.

⁸⁷ О Росанском јеванђелијару cf. Cavallo, *Codex*. О утицају минијатура Росанског кодексa на монументално сликарство cf. W. C. Loerke, *The Monumentale Miniature*, in: *The Place of Book illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, 69–97.

⁸⁸ Cavallo, *Codex*, 27.

⁸⁹ Friend, *The Portraits*, 134.

⁹⁰ Friend, *The Portraits*, 124, 135; Bergman, *Portraits of the Evangelists*, 45.

⁹¹ Bergman, *Portraits of the Evangelists*, 44. О иконографији јеванђелиста у византијској уметности cf. H. Hunger, K. Wessel, *Evangelisten*, RBK, II, cols. 467–469.

ристични за одређене школе у склопу каролиншке, отонске и салијске илуминације, те их је могуће препознати само по симболу, који у западноевропским илуминираним рукописима од раног средњег века редовно прате портрете јеванђелиста.⁹² Приказују се у седећем положају, фронтално или у профилу. У профилу су најчешће представљени док пишу, док се у фронталном и тричетвртинском положају јавља неколико иконографских образаца у које се уклапа иконографија стонских јеванђелиста.

Фигура јеванђелисте подигнуте главе и погледа усмереног према симболу представља један од веома заступљених иконографских образаца у западноевропском рукописном сликарству раног средњег века, а позната су два типа. Први представља портрет јеванђелисте приказаног у профилу са карактеристично окренутом главом преко рамена, погледа усмереног према симболу смештеном у горњем левом углу минијатуре. Први пут се јавља код св. Марка у Годескалковом јеванђелистару (Париз, Национална библиотека, Nouv. acq. Lat. 1203, fol. 1v), најстаријем рукопису дворске школе Карла Великог, познате као Ада школа, који се датује између 781–783. године.⁹³ Јавља се и у потоњим рукописима Ада школе, али, за разлику од св. Марка у Годескалковом јеванђелистару, јеванђелисти су смештени у архитектонском окружењу, испод аркаде, а симбол у полукругу аркаде, тако да поглед јеванђелиста губи првобитни смисао.⁹⁴ Тако су приказани јеванђелиста Марко у Соасонском јеванђелијару са почетка IX века (Париз, Национална библиотека, Lat. 8850, fol. 81v),⁹⁵ Лука у јеванђелијару из Абевила (Абевил, Градска библиотека, MS. 4, fol. 101r),⁹⁶ Матеј у Харли јеванђелијару (Лондон, Британска библиотека, Harley MS. 2788, fol. 13v),⁹⁷ Матеј у Ада-јеванђелијару из Трира (Трир, Градска библиотека, MS. 22, fol. 15v).⁹⁸ Други тип представља најчешће фронтална фигура јеванђелисте, иако има примера где су тела приказана у полупрофилу, подигнуте главе и погледа усмереног према симболу, који се налази у горњем десном углу минијатуре. Овом типу припада стонски јеванђелиста у југоисточној ниши. Овај тип јеванђелисте први пут се јавља код св. Матеја у Годескалковом јеванђелистару, и потом у рукописима са почетка XI века. Тако су приказани св. Матеј из јеванђеља Каптолске библиотеке катедрале Јорк Минстер у Јорку (MS. Add. I, f 22v), који је настао око 1000. године у Кентерберију,⁹⁹ св. Лука из Гримбалдовога јеванђелијара из 1020. године (Лондон, Британска библиотека,

⁹² Friend, *The Portraits*, 127–128; Bergman, *Portraits of the Evangelists*, 48; Benton, *Art*, 49.

⁹³ Hubert, Porcher, Volbach, *L'Empire*, fig. 64. О портретима јеванђелиста тзв. Ада школе и њиховим узорима cf. Rosenbaum, *The Evangelist Portraits*, 81–90.

⁹⁴ H. Buchthal, *A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and its Relatives*, DOP 15 (1961), 129–139.

⁹⁵ Hubert, Porcher, Volbach, *L'Empire*, fig. 76.

⁹⁶ Hubert, Porcher, Volbach, *L'Empire*, fig. 281.

⁹⁷ Dodwell, *Pictorial arts*, fig. 42.

⁹⁸ Hubert, Porcher, Volbach, *L'Empire*, fig. 66.

⁹⁹ Temple, *Anglo-Saxon manuscripts*, 79, no. 61, Ill. 181; *The Golden age*, 72, n. 54.



Сл. 7. Свети Марко, књига перикопа Хенриха II (према Р. Калкинсу)

MS. Add. 34890 fol. 73v),¹⁰⁰ и св. Марко из књиге перикопа Хенриха II из 1007. или 1012. године (Минхен, Баварска државна библиотека, Clm 4452, fol. 4r, сл. 7).¹⁰¹

Фронтална фигура јеванђелисте који десном руком благосиља, док у левој држи кодекс или свитак, како је приказан стонски јеванђелиста у средњој ниши северног зида, представља ређе заступљен иконографски образац. Тако су приказани Јован и Матеј (таб. 19) у англосаксонском Златном кодексу, за који се сматра да је настао у Кентерберију око средине VIII века (Штокхолм, Краљевска библиотека, A. 135, f. 150v, f. 9v). Свети Јован и Матеј приказани су у фронталном ставу, Јован у левој руци држи књигу, а Матеј развијени свитак, док подигнутом десном руком благосиљају.¹⁰² Свети Матеј у Годескалковом јеванђелистару представља спој два наведена типа, будући да је приказан благо окренут надесно, погледа усмереног према симболу који се налази у горњем десном углу, док десном руком благосиља, а у левој држи отворену књигу (Париз, Национална библиотека, Nouv. acq. Lat. 1203, fol. 1r).¹⁰³

Иконографски образац јеванђелисте приказаног у средњој ниши јужног зида Св. Михаила у Стону ретко се јавља у западноевропском рукописном сликарству и назива се „замишљени“. Приказиван је погнуте главе и замишљен, попут стонског јеванђелисте, једино је благо окренут надесно према тексту јеванђеља.¹⁰⁴ Не зна се

¹⁰⁰ Temple, *Anglo-Saxon manuscripts*, no. 68; *The Golden age*, 72, no. 55.

¹⁰¹ Calkins, *Illuminated book*, 150–151, Pls. 78.

¹⁰² Alexander, *Insular manuscripts*, 56–57, ill 153, 147 (са литературом).

¹⁰³ Rosenbaum, *The Evangelist Portraits*, fig. 1.

¹⁰⁴ Rosenbaum, *The Evangelist Portraits*, 86, 87.

какав је био иконографски образац јеванђелисте приказаног у североисточној ниши, јер се у њој фреско-сликарство није сачувало.

У западноевропском рукописном сликарству јеванђелисти су најчешће представљени боси, у дугачким туникама и огртачима који пребачени преко једног рамена делимично покривају тунику.¹⁰⁵ У рукама најчешће држе кодекс, а понекад и свитак. На Западу се уз портрете јеванђелиста још од преткаролиншких рукописа приказују два вертикална сталка, иако су ретко приказана оба. На једном се налазила мастионица, а на другом књига или свитак. Сталци за књигу или свитак често су имали облик налоња, танко и високо постоље и косо постављен, доле закривљен наслон за књигу или свитак,¹⁰⁶ који обликом одговарају сталку сачуваном уз јеванђелисту средње нише северног зида Св. Михаила у Стону, који је због малог простора представљен бочно. Када је јеванђелиста приказан док пише, а поред њега се не налази посебан сталак за мастионицу, приказивао би се са рогом за мастило који држи у левој руци [јеванђелиста Матеј у Ебоновом јеванђелијару (Еперне, Градска библиотека, Ms. I, fol. 18v, pre 823),¹⁰⁷ јеванђелиста Лука у Ебоновом јеванђелијару (Ms. I, fol. 90v),¹⁰⁸ јеванђелиста Матеј у Крунидбеном јеванђелијару Светог римског царства из Ахена (Беч, Уметничко-историјски музеј, sans №, fol. 15, око 800. године)¹⁰⁹] или би рог био привезан за појас јеванђелисте.¹¹⁰ Рог је најчешће на различите начине био привезан за сталак, као уз горњег десног јеванђелисту на почетној страни јеванђеља франко-саксонске школе из друге половине IX века из Градске библиотеке у Арасу (MS 233 1045 f. 8),¹¹¹ или би био уметнут у сталак, као код јеванђелисте средње нише северног зида у цркви Св. Михаила у Стону.

Уз појединачне портрете јеванђелиста, значајну улогу у илустрацијама Библија и јеванђеља великог формата западноевропског рукописног сликарства раног средњег века имала је тема устоличеног Христа окруженог пророцима и фигурама седећих јеванђелиста.¹¹² На композицијама *Maiestas Domini* у каролиншким Библијама, осим у Библији из Мутје Гранвала, у угловима минијатуре приказане су седеће фигуре јеванђелиста, док су се пророци приказивали у попрсју или као допојасне фигуре у медаљонима. У отонском Сен-Шапел јеванђелијару (Париз, Национална библиотека,

¹⁰⁵ Kaftal, *Tuscan Painting*, XXII.

¹⁰⁶ О броју и облику сталака на западним представама јеванђелиста cf. E. Kitzinger, *The Portraits of the Evangelists in the Cappella Palatina in Palermo*, in: *Studien zum mittelalterlichen Kunst 800–1250*, München 1985, 187.

¹⁰⁷ Beckwith, *Early Medieval Art*, fig. 32.

¹⁰⁸ Benton, *Art*, 49 ill. 38.

¹⁰⁹ Beckwith, *Early Medieval Art*, 43, ill. 30.

¹¹⁰ Kaftal, *Central and South Italian*, col. 1194.

¹¹¹ Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 156.

¹¹² У византијским композицијама *Maiestas Domini* седеће фигуре јеванђелиста јављају се само у јеванђељу из Парме (Библиотека Палатина, MS gr. 5, f. 5r) са краја XI века и јеванђељу из Оксфорда (Универзитетска библиотека Бодлеана, E. D. Clarke 10, f. 2v) такође са краја XI века, cf. Nelson, *The iconography of preface*, 56, 57, 59, fig. 34.

MS. lat. 8851, f. 1v., 967–983) композиција Христа у слави има највише сличности са каролиншком композицијом у Вивијановој библији. Јеванђелијар има готово исте димензије као велике каролиншке библије, тако да је могла бити приказана сложена композиција Христа у слави са седећим фигурама јеванђелиста у угловима.¹¹³

Сложене каролиншке композиције *Maiestas Domini* са фигурама пророка и јеванђелиста представљају новину у уметности раног средњег века. Устоличена или стојећа фигура Христа окруженог фигурама пророка и јеванђелиста била је подесна за странице рукописа све док је рукопис имао велики формат.¹¹⁴ Када се у време романтике са јеванђеља великих формата прешло на мање, сликари су морали да напусте вишефигуралне композиције. Тада се Христос поново приказивао у изолованој слави, окружен само симболима јеванђелиста.¹¹⁵ Претпоставља се да се у рукописном сликарству оваквим сложеним композицијама изражавао склад четири јеванђеља, а фигурама пророка јединство Старог и Новог завета.¹¹⁶ Роберт Нелсон сматра да византијске композиције *Maiestas Domini*, на којима су у угловима правоугаоних минијатура приказане седеће фигуре јеванђелиста, композицијски и иконографски представљају склад четири јеванђеља у Христу, приказаног у центру композиције.¹¹⁷

За иконографију композиције *Maiestas Domini* највећи значај има последња књига Новог завета, Апокалипса или Откровење Јованово.¹¹⁸ У четвртој глави Апокалипсе (4, 1–11) описана је величанствена фигура, која се тумачи као Христос, која седи на престолу окружена са четири бића: лавом, телетом, човеком (или анђелом) и орлом, која имају шест крила пуних очију, и са двадесет и четири старца са крунама на

¹¹³ Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 106–107, fig. 55.

¹¹⁴ *Ibidem*, 103.

¹¹⁵ *Ibidem*, 110.

¹¹⁶ Kessler, *The Illustrated Bibles*, 54, 57–58; Calkins, *Illuminated books*, 130.

¹¹⁷ Nelson, *The iconography of preface*, 59

¹¹⁸ Christe, *Apocalypse*, 251. У старијој литератури сматрало се да је композиција *Maiestas Domini* потекла од Језекиљеве визије и описа Вазнесења Христовог. Како је у конхи апсиде каталонских цркава до средине XII века превладала композиција Христа у слави окруженог симболима јеванђелиста, а у доњем регистру апсиде били су приказивани Богородица и апостоли, Чарлс Кун је закључио да таква композиција потиче од представе Вазнесења Христовог, cf. Kuhn, *Romanesque*, 74–78. Едгар Ентони сматрао је да прототип западне композиције *Maiestas Domini* представља Језекиљева визија преображена у Вазнесење Христово, cf. Anthony *Romanesque frescoes*, 11, 32–33. Сматра се да је најстарија композиција Вазнесења била приказана у Константиновој цркви Вазнесења у Јерусалиму. Мозаик се није сачувао, а његов одраз највероватније представља композиција Вазнесења на ампули из Монце (VI век) и минијатура Вазнесења Христовог у Рабулином јеванђељу из 586. године (Фиренца, Лауренцијана, Cod. Plut. I, 560). Визија Вазнесења Христовог на те две композиције знатно се разликује, али је основна замисао иста. О иконографији Вазнесења Христовог у Рабулином јеванђељу cf. M. Salmi, *Evangeliarum Syriaci, vulgo Rabbulae*, in *Bibliotheca Medicea-Laurentiana* (Plut. I, 56) *adservati ornamenta edenda notisque instruenda curaverunt Carolus Cecchelli, Ioseph Furlani, Marius Salmi*, Oltun 1959, 71–72; Weitzmann, *Late antique*, 101, pl. 36. О композицији Вазнесења на ампули из Монце в. Gerke, *Kasna antika*, 207, cr. 21 (sl. 200); Ihm, *Die Programme*, 103–105, fig. 25, 26.

глави.¹¹⁹ Ова визија уопштено се сматра најавом Другог Христовог доласка, а присутне загонетне фигуре добиле су симболично значење. Четири симболична бића, која су се раније појавила код пророка Језекиља (1, 5–14), у време раног хришћанства црквени оци протумачили су као симболе четворице јеванђелиста.¹²⁰ Јавиле су се различите атрибуције,¹²¹ а на Западу је прихваћена Јеронимова. Он је у коментару стихова пророка Језекиља и у уводу Јеванђеља по Матеју *орла* повезао са јеванђелистом Јованом, *лава* са Марком, *анђела* са Матејом, и *вола* са Луком.¹²² Током средњег века управо је ова представа устоличеног Христа кога окружују четири крилата бића представљала најзаступљенији мотив преузет из Апокалипсе.¹²³ Западна иконографија Христа у слави донекле је преиначена и разликује се од библијског текста, те је на тај начин изгубила специфични карактер визије.¹²⁴ Симболична бића најчешће имају два, а не шест крила, која нису покривена очима. Често носе књиге или свитке који упућују на јеванђеља која су написала четворица јеванђелиста, док Христос обично благосиља десницом, а у левици држи књигу.¹²⁵ Симболи су испрва приказивани у попрсју, без нимба, а потом са нимбом и у пуној фигури.¹²⁶

У западним композицијама *Maiestas Domini* четири главна пророка јављају се у каролиншким библијама из друге четвртине IX века, у отонским и салијевским композицијама из друге половине X и прве половине XI века, насталим по узору на каролиншке моделе. Композиција *Maiestas Domini* подразумева симболе јеванђелиста, али није јасно зашто се јављају четворица главних пророка. Познато је да су пророци својим визијама славе Божије, у којој Господа на престолу окружују небеске силе, најавили појаву Бога међу људима. Међутим, четири животиње, које су хришћански писци протумачили као симболе јеванђелиста, јављају се само у визијама пророка Језекиља (1, 5) и Данила (7, 3). У визији пророка Исаије (6, 2) јављају се само серафими, док визија пророка Јеремије нема директне везе са иконографијом композиције. Херберт Кеслер је претпоставио да је Јеремија укључен да би се употпунио број.¹²⁷ У византијским композицијама *Maiestas Domini* нигде се не појављују четворица главних пророка.¹²⁸ У јеванђелијару из библиотеке Марћане у Венецији (Bibl. Marc

¹¹⁹ Христос у слави поистовећује се са „неким који сјеђаше на престолу“ у визији светог Јована (Ошк. 4:2), cf. Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 104.

¹²⁰ У хришћанској литератури први је свети Иринеј, грчки писац из II века и епископ Лиона у Галији, четири херувима из визије пророка Језекиља и четири апокалиптичне животиње повезао са јеванђелистима, cf. Meer, *Maiestas Domini*, 78; Galavaris, *The Illustrations*, 36.

¹²¹ Galavaris, *The Illustrations*, 36–49.

¹²² Meer, *Maiestas Domini*, 223; Galavaris, *The Illustrations*, 39–40.

¹²³ Christe, *Apocalypse*, 251.

¹²⁴ Demus, *Romanesque mural*, 18.

¹²⁵ D. Kinney, *The Apocalypse in Early Christian Monumental Decoration*, in: *Apocalypse in the Middle Ages*, eds. R. K. Emmerson, B. McGinn, Ithaca 1992, 205–206, 208.

¹²⁶ Galavaris, *The Illustrations*, 47–48. Christe, *Apocalypse*, 251–252.

¹²⁷ Kessler, *The Illustrated Bibles*, 49.

¹²⁸ *Ibidem*, 48–49.

gr Z540, f. 11v) са почетка XII века, испод устоличеног Христа у мандорли окруженог симболима јеванђелиста приказани су пророци Језекиљ и Исаија са развијеним свицима у рукама.¹²⁹ Будући да је Роберт Нелсон истраживао однос текста и слике у рукописима, пре свега додатих им предговора, а рукопис из Марћане нема предговор, претпоставио је да су из тог разлога двојица пророка укључена у композицију *Maiestas Domini*, будући су на њиховим свицима исписани стихови у којима се говори о трону на којем седи Господ.¹³⁰

У византијском монументалном сликарству уз Христа у слави јављају се само два пророка. У наведеним сложеним композицијама из Кападокије из прве половине X века приказани су пророци Исаија и Језекиљ.¹³¹ У рановизантијској мозаичкој декорацији у цркви Хосиос Давида у Солуну такође – два пророка.¹³² У апсиди отонске цркве Светог Винченца у Галијану у северној Италији из 1007. године, приказани су пророци Јеремија и Језекиљ у ставу понизне адорације, уз стојећу фигуру Христа у слави, окруженог блиставом мандорлом у духу римске традиције. Будући да пророци у композицији Христа у слави не представљају део римске традиције, А. Грабар сматрао је да су могли бити усвојени из источне, могуће – палестинске уметности.¹³³

У монументалном сликарству портрети јеванђелиста јављају се само у програмима византијских цркава. Још од X века приказују се на пандантифима цркава централног плана и на одговарајућим површинама у црквама без куполе. Најстарији сачувани портрети јеванђелиста јављају се на првом слоју фресака у цркви Св. Стефана у Касторији, који се датује на почетак X века. Будући да је црква базиликалног плана, без куполе, приказани су у пару на источном делу северног и јужног брода. Иако су се сачувала само двојица јеванђелиста у северном броду, претпоставља се да су остала двојица првобитно била приказана на истом месту у јужном броду цркве.¹³⁴ Поставака јеванђелиста у пару јавља се у малом броју споменика,¹³⁵ док се од XI века усталио обичај да се приказују у седећем положају на пандантифима крстообразних цркава (у цркви Св. Софије у Кијеву, чији се мозаици датују у период 1043–1046. године, сачувала се само фигура светог Марка на северозападном пандантифу,¹³⁶ у цркви Неа Мони на Хиосу (1042–1056) добро су се сачувале само фигуре Јована и Марка¹³⁷), или одговарајућим површинама цркава другачијег плана. У мозаичкој декорацији у нартексу цркве Богородичиног Успења у Никеји, која је у потпуности уништена 1922.

¹²⁹ Ibidem, fig. 58.

¹³⁰ Nelson, *The iconography of preface*, 63–64, fig. 42.

¹³¹ Thierry, Thierry, *Ayvali kilise*, 116–117 fig. 12; Thierry, *La Cappadoce*, 143–144, fig. 93.

¹³² Snyder, *The Meaning*, 149–152, fig. 1, 3, 4; Beckwith, *Early Christian*, 161–162.

¹³³ A. Grabar, C. Nordenfalka, *Romanesque painting*, 41–42, pl. на 41 стр.; Bologna, *Early Italian Painting*, 25, fig. 8, 9.

¹³⁴ M. Panayotidi, *La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843-1081)*, CA 34 (1986), 80; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 70–74, Sch. 12.

¹³⁵ Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 72, n. 179.

¹³⁶ В. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, 85–88, Рис. 1, таб. 10–16.

¹³⁷ Mouriki, *The Mosaic*, 49–51, 116–118, pl. 10, 12, 136, 137, 138.

године, а које је Сирил Манго датовао у период 1065–1067. године,¹³⁸ на угловима свода приказани су портрети четворице јеванђелиста, а у центру осмокраки крст уписан у кружни медаљон.¹³⁹ Поставка јеванђелиста на пандантифима први пут се јавља у малој пећинској цркви Килицлар килисе у Кападокији, која се датује у другу половину X века.¹⁴⁰ Због скромних димензија цркве, јеванђелисти су приказани у попрсју у кружном медаљону, што ће бити карактеристично за већину потоњих кападокијских пећинских цркава, због њихових најчешће скромних димензија.¹⁴¹

Приказивани су у профилу или три четвртине профила, како седе поред ниског хоризонталног стола намењеног за писаћи прибор и високог вертикалног сталка за књигу, што показује да су прихваћени типови портрета који су превладавали у византијском рукописном сликарству. Једино је у XI веку изостављена архитектонска позадина и промењен смер приказивања. За разлику од рукописног сликарства где су готово увек приказивани окренути надесно, према почетку текста јеванђеља, у монументалном сликарству приказивани су у пару. Свети Јован и Матеј на источним пандантифима окренути су један према другоме, док су Марко и Лука на западним пандантифима окренути према двојници старијих, тако да сва четворица гледају према истоку, тј. према апсиди, где се обавља обред литургије.¹⁴²

Тројица сачуваних јеванђелиста из цркве Св. Михаила у Стону приказани су без успостављеног међусобног односа, као у западноевропском минијатурном сликарству. Једино је јеванђелиста у средњој ниши јужног зида окренут налево, према олтару, за разлику од рукописног сликарства где се приказивао окренут надесно, према почетку текста јеванђеља. Изостављена је архитектонска позадина која се најчешће јавља у рукописном сликарству, а портрети су приказани на позађу од широких бојених трака. Будући да им се симболи нису сачували, осим остатка канци поред јеванђелисте у средњој ниши јужног зида, на основу којих је закључено да се ради о св. Јовану, осталу двојицу немогуће је идентификовати.

Топографија стонских јеванђелиста у складу је са њиховом поставком у византијској црквеној декорацији. Наиме, приказани су у конхама ниша испод свода источног травеја, те попут јеванђелиста постављених на пандантифима византијских крстообразних цркава, и они делују као угаони „потпорњи“. Ако је тачна Фисковићева идентификација, а може се веровати да јесте, јер је имао прилике да фреске посматра из близине, тј. са скеле, онда у Стону није поштовано византијско правило о рас-

¹³⁸ C. Mango, *The Date of the Nartex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea*, DOP 13 (1959), 245–252.

¹³⁹ Лазарев, *Исѿорија*, 92.

¹⁴⁰ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 137–138.

¹⁴¹ Јеванђелисти су приказани у три цркве са планом уписаног крста које се убрајају у скупину цркава под називом „цркве на ступовима“, које се датују у XI век: Емали килисе, cf. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 123; Чарикли килисе, cf. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 129; Thierry, *La Cappadoce*, pl. 92; Каранлик килисе, cf. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 132. Kostof, *Caves of God*, 127. Јеванђелисти се јављају и у црквама другачијег плана, cf. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 150, 260, 264.

¹⁴² Mouriki, *The Mosaics*, 117; Kitzinger, *The Mosaics*, 150.

пореду јеванђелиста. Стонски св. Јован приказан је на северној (левој) страни средње нише, док се у византијским црквама приказивао на јужној (десној) страни источног пандантифа, а Матеј, други од двојице старијих јеванђелиста, на северној (левој) страни. У византијској монументалној декорацији положај Марка и Луке на западним пандантифима није строго одређен.

Иако се програми романичких цркава веома разликују (без обзира на разлике произашле из архитектуре и функције тешко је наћи грађевине са идентичним програмом) ипак се на своду хора или у полукалоти апсиде готово по правилу приказивала композиција *Maiestas Domini*, Христос у слави окружен симболима јеванђелиста. Међутим, Христос у слави, пророци и јеванђелисти који се јављају у цркви Св. Михаила у Стону, представљали су део куполног програма византијских цркава уписаног крста. У калоти куполе приказивао се Пантократор, у тамбуру куполе стојеће фигуре пророка, а на пандантифима седеће фигуре јеванђелиста. Пантократор приказан у попрсју у темену куполе јавља се у цариградским споменицима од краја IX или почетка X века. Заједно са њим јављају се и пророци, али на основу описа може се само претпоставити да су приказани у тамбуру куполе, као у потоњим столећима.¹⁴³ Изгледа да је овакав програм византијских купола, који се формирао у XI веку, а који је у потпуности могао бити примењен само на цркве уписаног крста, прилагођен особеној архитектури Св. Михаила, пре свега правоугаоном своду и површинама испод свода. Иако је црква Св. Михаила изворно имала куполу, она је – као и сама црква – била скромних димензија. На основу споменика исте типске групе код којих се купола сачувала, може се закључити да је имала ниски тамбур и висок пирамидални кров. Таква купола види се на моделу цркве који краљ држи у рукама. Ослањала се највероватније на тромпе незнатних димензија, као код већине споменика те типске групе, стога није било довољно простора да се Христос, пророци и јеванђелисти прикажу у куполи.¹⁴⁴ У католикону манастира Богородице Антифонетрије (Мириокефала) на Криту, у области Ретимно, која се на основу опорук¹⁴⁵ Јована Ксеноса из 1031. године и сачуваног ктиторског натписа из 1005. или 1020. године датује на почетак XI века, испод неколико слојева кречног малтера у фрагментима је отривен најстарији слој сликарства. На забату јужног трансепта те крстообразне цркве са куполом, приказани су јеванђелисти Матеј и Марко испред архитектонске позадине, док седе један насупрот другог и пишу јеванђеља. Иако се купола ослања на пандантифе, очигледно због скромних димензија цркве није било довољно простора за њихово приказивање на пандантифима, уобичајеном месту у црквама централног плана.¹⁴⁶ У особеној архитектури

¹⁴³ Mango, *The Art*, 202–204.

¹⁴⁴ Marasović, *Prilozi*, 69.

¹⁴⁵ *John Xenos: Testament of John Xenos for the Monastery of the Mother of God Antiphonetria of Myriokephala on Crete*, in: *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments 1*, eds. J. Thomas, A. Constantinides-Hero, G. Constable, Washington 2000, 143–147.

¹⁴⁶ Borboudakis, Gallas, Wessel, *Kreta*, 82–83.

Св. Михаила у Стону, која представља спој различитих традиција Истока и Запада, иконографски и композицијски као узор стонском сликару послужиле су више-фигуралне и симболичне композиције каролиншких, отонских и салијевских рукописа, на којима су уз Христа у слави приказане фигуре пророка и јеванђелиста. Постављане су у правоугаони оквир, заузимајући целу страницу рукописа, док су у Стону прилагођене архитектонском простору цркве и сходно томе постављене хијерархијски, као у византијским црквама централног плана.

Ако се стонска композиција Христа у слави на своду источног травеја и појединачне фигуре јеванђелиста у конхама ниша, испод свода, схвате као целина, као што су биле у рукописном сликарству, онда део стонске композиције представљају и симболи јеванђелиста, зато се слободно може назвати *Maiestas Domini*, а не уопштено Христос у слави, на што упућује и сам наслов овог поглавља. Посебно треба напоменути да се у романичкој уметности, уз најзаступљенију и најтипичнију композицију Христа у слави (*Maiestas Domini*), окруженог симболима јеванђелиста, јављају још две композиције Христа у слави. До XII века задржала се ранохришћанска композиција у којој је Христос у конхи апсиде приказан у пратњи анђела, светитеља и ктитора,¹⁴⁷ док се у јужној Италији и на јужном делу источне обале Јадрана у конхи апсиде приказивала типично византијска композиција Деизис, Христос окружен Богородицом и светим Јованом Претечом, коју је О. Демус убројио у једну од романичких композиција Христа у слави.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Види стр. 159–162.

¹⁴⁸ Demus, *Romanesque mural*, 16; Bertaux, *L' Art dans l' Italie méridionale*, 146 fig. 61.

ПРВИ ГРЕХ

У конхи апсиде Светог Михаила у Стону приказан је симетрични тип композиције *Првої іреха*, са нагим фигурама Адама и Еве постављеним уз дрво познања добра и зла (сл. 8, таб. 22). Фреска је доста оштећена, а боје избледеле. Централни део композиције, где је било приказано стабло, уништен је услед пуцања зида, који је на том месту закрпљен ширим слојем малтера. Виде се фрагменти веома стилизованог стабла, део закривљене и извијене жуте стабљике са срцоликим црвеним листовима. У опису стонских фресака Р. Љубинковић и Ц. Фисковић наводе да се уз дрво увија змија, уобичајене плавкасте боје,¹⁴⁹ која се због оштећења више не види. Лево од стабла (десна страна конхе апсиде) приказана је Ева са десном руком испруженом према стаблу, спремна да убере плод, док је лева уништена. Глава, која се једва назире, незнатно је окренута према стаблу, горњи део тела са шематски назначеним грудима приказан је фронтално, док се доњи једва назире. На супротној, левој страни закривљене нише, насликан је Адам у пуном профилу, коме се глава није сачувала. Десном ногом благо је искорачио, док је обе руке подигао у нивоу груди.

Први грех као део свете историје описан је у Првој књизи Мојсијевој (III, 1–24), те се најчешће и приказивао као део наративног циклуса Гenezе. Његово теолошко значење исказано је у посланицама апостола Павла Римљанима (5) и Првој посланици Коринћанима (15), где се каже да се због Адамовог греха сви људи рађају грешни, док Христос ослобађа од греха.¹⁵⁰ Појединачна композиција Првог греха има симболично значење, и њом се најчешће илустровала догма о греху и наглашавала нужност искупљења као последице Првог греха, те се директно везивала за појаву Искупитеља.

Поставком композиције Првог греха у конхи апсиде, најсветијем месту у цркви, очигледно је у иконографском програму стонске цркве нагласак стављен на грех. Композиција *Првої іреха* приказана је још једино у апсиди хришћанске крстионице у римском гарнизонском граду Дура-Еуропос на Еуфрату у Малој Азији, која се датује око 230. године.¹⁵¹ У Дури Први грех заузима само доњи леви угао апсиде, као мала симетрична композиција са Адамом и Евом постављеним уз дрво од познања добра и зла, док главни део равне и лучно завршене апсиде заузима представа Доброг пастира

¹⁴⁹ Љубинковић, *Quelques observations*, 198; Fisković, *Ranoromaničke freske*, 46.

¹⁵⁰ Н. Schade, LCI I, 43.

¹⁵¹ Љубинковић, *Quelques observations*, 199; Љубинковић, *Преглїава Првої іреха*, 225. О композицији Првог греха у Дури в. Grabar, *Christian Iconography*, 7; Perkins, *The Art of Dura*, 53, Pl. 17.

и стада. У Дури су тако на централном месту у капели, иза правоугаоне камене крстионице, приказане основне догме греха и искупљења. Призор искупљења доминира у складу са остатком сликаног програма, којим се на основу идиличних призора спасења славио обред крштења.¹⁵² У иконографски сложеним програмима ранохришћанских катакомби и на рељефу Јунијуса Баса из IV века, композицијом Првог греха иначе се изражавала догма о греху и нужности искупљења.¹⁵³ У цркви Св. Варваре у долини Соганли у Кападокији, која се на основу натписа датује у 1006. или 1021. годину, Адам и Ева приказани су у проскинези у угловима конхе апсиде, испод композиције Христа у слави окруженог симболима јеванђелиста (*Maiestas Domini*).¹⁵⁴ Иконографски образац Адама и Еве сличан је оном са византијских композиција Страшног суда, где су приказивани како клече испод Страшног судије или Приуготовљеног престола, док је одећа слична оној у којој се приказују у композицији Силаска у ад.¹⁵⁵ Поставка и иконографија, јединствена за апсидалну декорацију византијских цркава, доводи се у везу са гробном функцијом капеле, и сходно томе – посебним програмом живописа, који се готово у целости сачувао.¹⁵⁶ Будући да се на јужном зиду западног травеја налази акросолијум са гробом, закључено је да се ради о гробној капели. Због скромних димензија гроба, недовољних за одраслог човека, закључено је да је у питању дечији гроб. Да се ради о дечијој гробној капели потврђује и програм живописа. У близини гроба приказан је Деизис, који се иначе јавља у фунералним програмима. Седам спавача из Ефеса не јављају се ни у једној другој кападокијској цркви, а према већини извора – представљају седам младића. Од христолошких призора приказано је пет сцена из циклуса Христовог детињства, а међу њима Силазак Христа у ад. Поставком Христа у слави и Адама и Еве у конхи апсиде у декоративном програму Св. Варваре посебно је наглашена идеја греха и искупљења.

Догматско значење композиције Првог греха, која се директно везује за појаву Искупитеља, јасно је исказано на литургијским *exultet*-свицима из јужне Италије. Композицијом Првог греха илустрован је део уводног текста химне која се певала у церемонији паљења и благосиљања ускршње свеће током литургије бдења на Велику суботу, према којем се појава Искупитеља везује за Адамов грех: *O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte delatum est. O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem!*¹⁵⁷ Као једно од могућих објашњења за поставку

¹⁵² Grabar, *Christian Iconography*, 7, 19–20; Perkins, *The Art of Dura*, 52–55, Pl. 17, fig. 7.

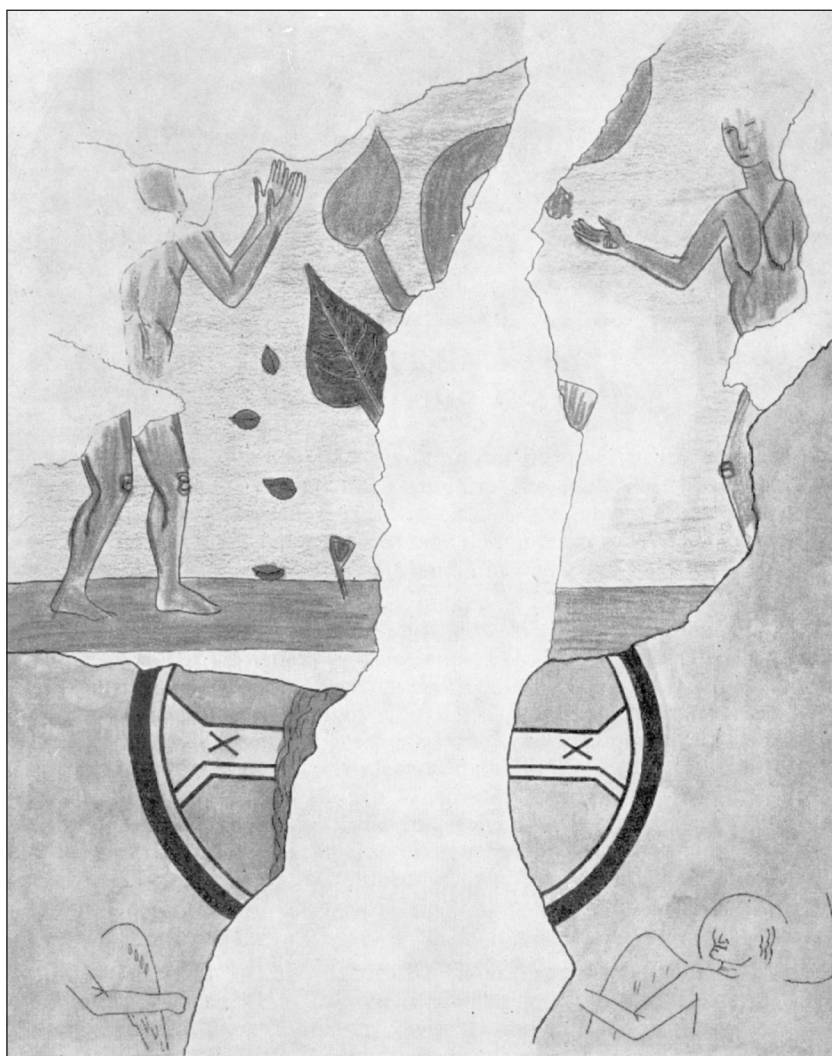
¹⁵³ Grabar, *Christian Iconography*, 12–13; Beckwith, *Early Christian*, 23.

¹⁵⁴ Rodley, *Cave monasteries*, 204–207; Jolivet-Levy, *Les églises Byzantine de Cappadoce*, 259–260, Pl. 143, Fig. 2, Pl. 144, Fig. 2, Pl. 145, Fig. 1.

¹⁵⁵ Jolivet-Levy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 259–260; Brenk, *Tradition und Neuerung*, 83–84, Fig. 5.

¹⁵⁶ Rodley, *Cave monasteries*, 207; Jolivet-Levy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 259–260.

¹⁵⁷ Нису се сви свици сачували у целости, навешћу само свитке из XI века који су хронолошки ближи сликарству Св. Михаила, *Exultet Barb.* Lat 592 из Ватикана, *Exultet Ad ms 30337 f.8r* из Британског музеја у Лондону, cf. Avery, *The Exultet Rolls*, pl. XLIX, CL (факсимил издање свих сачуваних свитака са каталожским описом).



Сл. 8. Први грех, конха апсиде цркве Св. Михаила (према Р. Љубинковићу)

композиције Првог греха у конхи апсиде Св. Михаилу у Стону, Радивоје Љубинковић наводи догму о искупљењу и спасењу, а *exultet*-свитке као пример у коме је изражена иста мисао.¹⁵⁸ Осим основне идеје, која је несумњива, Љубинковић је на основу веза Дукље са јужном Италијом, о којима сведочи склапање брака између Бодина и ћерке

¹⁵⁸ Ljubinković, *Quelques observations*, 200–201; Љубинковић, *Преглед Првог греха*, 225–227. Свици су названи по првој речи химне: *Exultet iam angelica turba caelorum* (Радујте се...). Текст химне којом се славио тријумф Христа над мраком и смрћу, и похвала пчелама од чијег се воска праве свеће, као симбол девичанске плодности Богородице, био је од XI века исписан са једне стране свитка, а пропратне илустрације насликане на другој страни, у обрнутом смеру, како би их окупљени верници могли посматрати, док је ђакон са проповедаонице певао химну. О *exultet*-свицима cf. Cavallo, *Rotoli di Exultet*, 3–37 (иако су у књизи обрађени само свици из Барија и Троје наведени у поднаслову, кад год је било потребно због упоредне анализе наводе се и други литургијски свици); T. Forrest Kelly, *The Exultet in Southern Italy*, New York, Oxford 1996, 3–11.

угледног грађанина Барија Архирица, сматрао да постоји могућност директне везе између декорације цркве Св. Михаила и илустрација у рукописима *exultet*-свитака. Да не постоји директна, већ само идејна веза, сведочи иконографија композиције Првог греха у два наведена свитка из XI века, и композиције Христа у слави (*Maiestas Domini*). На настаријем сачуваном свитку из Ватикана, који се датује између 981. и 986. године (Рим, Ватиканска библиотека, *Exultet Vat. Lat. 9820*) и *Exultet*-свитку бр. 1 из Архива катедрале у Барију из XI века, имајући у виду да се многи свици нису сачували у целости, први уводни стих, који гласи: *Exsúltet iam angélica turba caelórum: Exsúltent divína mystéria: et pro tanti Regis victória tuba ínsonet salutáris* илустрован је композицијом у којој Христа у мандорли окружују четири анђела постављена дијагонално, слично иконографији Вазнесења Христовог, док су у подножју приказане небеске силе, херувими, серафими и анђели који дувају у трубе.¹⁵⁹ У Св. Михаилу у Стону Христа у медаљону окружују фигуре четворице главних пророка и четворица јеванђелиста, према иконографији западноевропског раносредњовековног рукописног сликарства, о чему је већ било речи у претходном поглављу. Текст коментара у Апокалипси из манастира Сан Север (Париз, Национална библиотека, MS. Latin. 8878), а која представља препис Беатусовог коментара Апокалипсе настао у Гаскоњи 1028–1072. године, почиње кратком историјом човековог пада и искупљења.¹⁶⁰ Пад је илустрован композицијом Првог греха (fol. 005 v) са фронталним и статичним фигурама Адама и Еве, симетрично постављеним уз дрво познања добра и зла. Догма о греху, искупљењу и спасењу исказана је у хору парохијске цркве Св. Ботолфа (Botolph) у Хардаму (Hardham) у јужном Сасексу у Енглеској, са почетка XII века, и представља један од ретких сачуваних ансамбала енглеског романичког зидног сликарства.¹⁶¹ Догму о греху илуструју три призора, Први грех, потом највероватније Изгнанство из раја, будући је композиција веома оштећена, а да су у следећој сцени Адам и Ева приказани после изгнанства, Ева како музе козу или краву, а Адам како копа. Циклусом Христових страдања, сада у веома лошем стању, изражена је догма о искупљењу, док је на своду приказан небески Јерусалим, као симбол раја и спасења.¹⁶² Први грех је илустрован нагим фигурама Адама и Еве који стоје једно поред другог, док Ева левом руком узима плод из уста крилате животиње у облику змаја, која стоји на необично стилизованом дрвету.

Иако се поставка композиције Првог греха у конхи апсиде Св. Михаила може догматски објаснити, а аналогije у ликовним уметностима постоје, посматрајући

¹⁵⁹ Avery, *The Exultet Rolls*, IV–V, I–2; Cavallo, *Rotoli di Exultet*, 53, tt. I, 2a.

¹⁶⁰ F. van der Meer, *Apocalypse: visions from the Book of Revelation in western art*, London 1978, 119–127.

¹⁶¹ Park, *The «Lewes Group»*, 205; Demus, *Romanesque mural*, 122, 507; Anthony, *Romanesque frescoes*, 187–188. Едгар Ентони цркву датује најраније у другу половину XII века, cf. Anthony, *Romanesque frescoes*, 188. О. Демус у рани XII век, пре или око 1125. године, cf. Demus, *Romanesque mural*, 122, 507. На основу стила Чарлс Додвел је датује на сами почетак XII века, cf. Dodwell, *Pictorial Arts*, 324. Уз стил, пресудну улогу у датовању фресака на сами почетак XII века одиграла је иконографија циклуса св. Ђорђа, cf. Park, *The «Lewes Group»*, 217–219.

¹⁶² Anthony, *Romanesque frescoes*, 187–188; Demus, *Romanesque mural*, 507.

композицију Првог греха издвојено од осталог сликаног програма, који, како наводи, намеће многе проблеме, Љубинковић тражи и друге могућности које су је могле условити. Сматра да су схватања изнесена у апостолским установама (*Constitutiones Apostolicae*): *Deinde cuncti pariter consurgentes, et in orientem contemplantes, egressis catechumenis et poenitentibus, orent Deum, qui ascendit super caelum coeli, ad orientem, ac reordantes antiquam possessionem paradisi, ad orientem siti, unde primus homo, dei mandato neglecto, persuasus consilio serpentis, ejectus fuit* (Ка исџоку се окрећемо у нашим молићвама, јер је џамо Бој смесџио рај, нашу домовину, коју смо изџудили здој Адамовој ѓреха, али која ће нам биџи враћена захваљујући жрџиви друјој Адама – нашеј Сџасиџеља – могла допринети поставци композиције Првог греха у конхи апсиде.¹⁶³ У ликовним уметностима аналогију налази на карти света из већ поменутог Апокалипсе из манастира Сан Север у Гаскоњи (XI), на којој композиција Првог греха означава исток, иако она није јединствен пример.¹⁶⁴ Статичном и симетричном композицијом Првог греха са фронталним фигурама Адама и Еве поред стабла сазнања добра и зла означавао се исток на хришћанској карти света, којом се у рукописима Беатусових коментара Апокалипсе илустровало апостолско ширење вере.¹⁶⁵ Такве карте јављају се у четрнаест од двадесет и шест сачуваних рукописа Беатусових коментара Апокалипсе, који потичу из ширег периода X–XIII века, узевши у обзир да многи од њих нису у целости сачувани. Минијатура Првог греха у Беатусовом рукопису из библиотеке манастира Ескоријал код Мадрида из X века (Cod. & II. 5, fol. 18) представља замену за хришћанску карту света, јер је цео рукопис замишљен у редукованом виду.¹⁶⁶ Приказана је као статична и симетрична композиција на којој су необично дебеле фронталне фигуре Адама и Еве приказане поред високог и стилизованог стабла око кога се увија змија.

Као још један могући подстрек за поставку композиције Првог греха на најсветијем месту у цркви, Љубинковић наводи појаву богумила. Сматра је одјеком политичких и верских прилика у Стону крајем XI и у првој половини XII века, иако наглашава да у то време не постоје никакви докази о деловању богумила у Стону.¹⁶⁷ Иако писмо патријарха Теофила Лакапена (933–956) упућено бугарском цару Борису (927–969), као најстарији доказ о постојању богумила у Бугарској, потиче негде из средине X века,¹⁶⁸ најстарије сведочанство о деловању богумила у Далмацији потиче

¹⁶³ J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, t. 1, lib. II, cap. LVII, col. 734, Paris 1857; Љубинковић, *Прегсџава Првој ѓреха*, 226.

¹⁶⁴ Љубинковић, *Прегсџава Првој ѓреха*, 226–227.

¹⁶⁵ Карта света у рукописима Беатусових коментара Апокалипсе представља једну од две врсте хришћанских карата света. Илуминације Беатусовових коментара Апокалипсе заснивале су се највише на тексту Апокалипсе, док се седам призора заснивало на тексту коментара, а међу њима и приказ хришћанске карте света, cf. Williams, *The Apocalypse*, 226; J. Williams, *Isidore, Orosius, and the Beatus Map*, IM 49 (1997), 7–32, 25; J. Williams, *Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse IV*, London 2002, fig. 119 a-b.

¹⁶⁶ Williams, *Early Spanish*, 88 pl. 25.

¹⁶⁷ Љубинковић, *Прегсџава Првој ѓреха*, 227–229.

¹⁶⁸ *Christian Dualist Heresies*, 98–105.

из 1170. године. Наиме, те године је отац Никита на сабору у Сен Феликсу, на коме се одлучивало о разграничењу катарских цркава, набројао Далмацију међу богумилским црквама. На основу писма папе Иноћентија III (1198–1216) сазнаје се да су богумили, пошто су били протерани из приморских градова, нашли уточиште у Босни. Папа Иноћентије је до тог сазнања дошао захваљујући упозоравајућем писму које му је 1199. године послао Вукан Немањић, у коме га обавештава о преласку босанског бана Кулина и хиљаде његових поданика у богумилску јерес.¹⁶⁹ Најстарије сведочанство о деловању богумила у Цариграду потиче негде из средине XI века, јер се писмо монаха Јефимија из манастира Богородице Перивлепте у Цариграду, упућено у дијецезу у близини Смирне, у коме осуђује богумиле, датује у 1045. годину.¹⁷⁰ Ана Комнина у биографији свог оца Алексија Комнина детаљно описује суђење и погубљење монаха Василија богумила, које се десило негде око 1098. године, док је у време владавине Алексија Комнина (1081–1118) богумилство као нова јерес уврштено у велику збирку јереси *Panoplia Dogmatica*, коју је на царев захтев саставио монах Еутимије Зигабен.¹⁷¹

Иако композиција Првог греха у конхи апсиде Св. Михаила у Стону представља појединачан и симболичан приказ којим је илустрована догма о греху и нужности испуљења, Адам и Ева нису приказани у статичној композицији као фронталне фигуре, већ наративно попут призора из циклуса Генезе, где је дошло до сажимања и повезивања више епизода приче о човековом паду у један приказ, тј. истовремену радњу. Симетрична композиција Првог греха са нагим фигурама Адама и Еве постављеним уз дрво познања добра и зла јавља се још у ранохришћанском периоду у сликарству катакомби (Св. Јануарија у Напуљу и Ноли,¹⁷² Домициле¹⁷³ и Св. Петра и Марцелина¹⁷⁴ у Риму и на Виа Латина¹⁷⁵) и на саркофагу Јуниуса Баса. Приказивала се на израван начин без много детаља, са фронтално постављеним фигурама Адама и Еве уз дрво уз које се увија змија. Најчешће су приказани како од стида окрећу главу једно од другог, покривајући се руком или по библијском тексту смоквиним лишћем. На сличан начин као у сликарству катакомби, композиција Првог греха приказана је у Хришћанској капели у Дури.¹⁷⁶ Уместо библијског смоквиног лишћа, Адам

¹⁶⁹ Thomas Archidiaconus, *Scriptores* 3, *Historia Salonitana*, digessit Franjo Rački, Zagrabiae 1894, 79–80; *Christian Dualist Heresies*, 245–255.

¹⁷⁰ *Christian Dualist Heresies*, 142–164.

¹⁷¹ *Christian Dualist Heresies*, 175–206; C. Holmes, *Byzantine Political Culture and Compilation Literature in the Tenth and Eleventh Centuries: Some Preliminary Inquiries*, DOP 64 (2010), 69.

¹⁷² Најстарија сачувана представа налази се у катакомбама Св. Јануарија у Напуљу и Ноли (испод базилике мученика Чимитиле), cf. Gerke, *Kasna antika*, 23, t. 105.

¹⁷³ У катакомбама Домициле у Риму из прве половине IV века Први грех приказан је на своду, на спољном зиду и у средини десног акросолијума, cf. Morey, *Early Christian Art*, 62–63.

¹⁷⁴ Beckwith, *Early Christian*, 23, fig. 7.

¹⁷⁵ Gerke, *Kasna antika*, 23.

¹⁷⁶ Perkins, *The Art of Dura*, 53

и Ева покривени су марамом. Уз мараму, обоје једном руком покривају нагост, док другом убиру плод са стабла. Змија није приказана увијена око стабла, већ на земљи.

У ранохришћанским илустрованим Генезама (Котоновој и Бечкој) превладавао је принцип непрекинуте наратије у виду фриза, приказаног испод или изнад текста, или уметнутог у текст.¹⁷⁷ Да би се постигао ефекат кретања од једног до другог призора, смер радње ишао је слева надесно, док је једна епизода често илустрована низом узастопних призора. Зато се симетрична композиција Првог греха ређе јавља. Сматра се да је циклус Котонове генезе, грчког рукописа из VI века (Лондон, Британски музеј, Cotton, Otho B VI), најстарије сачуване књиге Генезе¹⁷⁸ извршио велики утицај на средњовековно рукописно и монументално сликарство.¹⁷⁹ Будући да се некада налазио у збирци Роберта Котона, познат је као Котонова генеза. Иако је рукопис био веома оштећен у пожару 1731. године, на основу сачуваних фрагмената, њихових копија у млађим рукописима и на циклусу Генезе у нартексу цркве Светог Марка у Венецији из XIII века, било је могуће реконструисати готово цео циклус Котонове генезе. Први грех је приказан у три одвојена призора: *Змија искушава Еву*, у којем Ева стоји поред дрвета уз које се увија змија; *Брање ѓлода*, Ева бере плод са дрвета и *Први грех* у којем Ева пружа плод Адаму.¹⁸⁰ У Бечкој генези (Беч, Национална библиотека, Cod. theol. gr. 31), такође грчком рукопису који се датује у VI век, међу сачуваним минијатурама нема *Искушавања Еве* и *Првог греха*, тако да се ништа не зна о њиховој иконографији.¹⁸¹

Илуминирани рукописи Генезе из ранохришћанског тј. рановизантијског периода, не јављају се у средњовизантијском периоду. На Западу се доста рано јавља нова текстуална целина која се састоји од пет књига Мојсијевих, те се сходно томе

¹⁷⁷ Weitzmann, *Late Antique*, 77.

¹⁷⁸ О датовању Котонове генезе cf. Weitzmann, Kessler, *The Cotton Genesis*, 31–34; H. L. Kessler, «*The most lamentable relic in the British museum*». *New observation on the Cotton Genesis*, in: idem, *Studies in pictorial narrative*, London 1994, 99–135.

¹⁷⁹ Weitzmann, Kessler, *The Cotton Genesis*, 18–29. У науци је давно уочено да је циклус Генезе у нартексу цркве Св. Марка у Венецији настао под утицајем Котонове генезе или њему сродног грчког рукописа који се није сачувао (иако нема доказа да је на Истоку и Западу постојао још неки рукопис Генезе осим Котонове и Вечке, cf. J. Lowden, *Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis*, *Gesta* 31/1 (1992), 40–53), cf. Weitzmann, *The Genesis Mosaics*, 105–142; Weitzmann, Kessler, *Cotton Genesis*, 18–20. Херберт Кеслер је циклус о Адаму и Еви у каролиншким библијама и циклус Генезе на слоновачи из Берлина повезао са редакцијом Котонове генезе, cf. Kessler, *Hic Homo Formatur*, 158; Kessler, *An Eleventh Century Ivory*, 79. У Св. Марку у Венецији Први грех је приказан у две сцене. У првој Ева на левој страни мозаика показује на змију која се увија уз јабуково дрво. На десној половини мозаика приказан је Адам. У следећој сцени Ева подигнутом руком убира плод са дрвета, док се на десној страни Адам спрема да загризе воће које му је Ева управо дала, на шта упућује њена подигнута рука, cf. Weitzmann, *The Genesis Mosaics*, 114–115, pl. 123, 124. О утицају минијатура Котонове генезе на монументално сликарство цркве Св. Марка у Венецији, cf. Kitzinger, *The Role of Miniature Painting*, 99–109. О циклусу Генезе у нартексу цркве Св. Марка у Венецији cf. Demus, *The Mosaics of San Marco*, 72–104.

¹⁸⁰ Weitzmann, Kessler, *The Cotton Genesis*, 55.

¹⁸¹ H. Gerstinger, *Die Wiener Genesis*, Vienna 1931; Weitzmann, *Late antique*, 16–17, pl. 23–28.

назива пентатевх, тј. петокњижје. Најстарији сачувани пример је луксузно илуминирани Ашбернам (Ashburnham) пентатевх (Париз, Национална библиотека, MS. n.a. lat. 2334). На основу стила и палеографије датује се на крај VI или почетак VII века.¹⁸² У њему је из Генеze илустровано првих десет стихова (1 Мој. I, 1–10), док су Адам и Ева приказани након изгона из раја.¹⁸³

У Византији се јавља посебна текстуална целина, која се састоји од пет књига Мојсијевих, историјске књиге Исуса Навина, књиге о судијама и кратке књиге о Рут, те се сходно томе назива октатеух, тј. осмокњижје. Познато је шест рукописа, а сачувало се пет, јер је уништени рукопис из Смирне (претпоставља се у рату 1922. године) познат на основу фотографија. *Codex Pluteus* 5.38 (Фиренца, библиотека Лауренцијана, MS plut. 5.38) и *Codex Vaticanus Graecus* 747 (Рим, Ватиканска библиотека, MS Vat. Gr. 747) датују се у XI век (1050–1075). Уништени рукопис из Смирне (Измир, библиотека Јевангелистичке школе, *Codex MS A.I*), *Codex G. I.8* (Истанбул, библиотека Серагаљо, Топкапи палата, MS gr. 8) и *Codex Vaticanus Graecus* 746 (Рим, Ватиканска библиотека, MS Vat. Gr. 746) датују се у трећу деценију XII века (1125–1155). Од рукописа из библиотеке манастира Ватопеда на Светој гори *Codex 602* (MS 602), из последње деценије XIII века (1270–1300), сачувао се други том, те недостају Прва и Друга књига Мојсијева.¹⁸⁴ Октатевси су рукописи великог формата, са највећим бројем илустрација међу византијским рукописима, изузев рукописа из Лауренцијане, који има свега неколико минијатура, и који се иначе знатно разликује од осталих пет рукописа. Порекло и генеалогичка минијатура различито су оцењени.¹⁸⁵ Курт Вајцман, који им је заједно са сарадником Масимом Барнабом посветио бројне студије, сматрао је да потичу од исте сликовне редакције, старије од XI века, чији корени сежу чак у време касне антике, до средине III века. Због тога их је пре свега сматрао значајним за откривање порекла и ране историје старозаветне иконографије.¹⁸⁶ Џон Лауден сматра да су настали у средњовизантијском и касновизантијском периоду.¹⁸⁷ Иконографски образац човековог пада, који уз онај у Котоновој генези представља два основна обрасца у византијској уметности, знатно се разликује од Котонове генезе, и иначе преставља особени образац у склопу илуминираних старозаветних рукописа,¹⁸⁸ без ближих паралела.¹⁸⁹ Особеност представља епизода у којој Ева убеђује Адама да узме плод, први пут забележена у апокрифном тексту *Ајокалијси Мојсијевој*.¹⁹⁰ У четири рукописа, осим у најстаријем из библиотеке Лауренцијане, човеков пад илу-

¹⁸² D. Verkerk, *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*, Cambridge 2004, 44.

¹⁸³ Ibidem, 110–112.

¹⁸⁴ Lowden, *The Octateuchs*; Weitzman, Barnabò, *The Byzantine Octateuchs*.

¹⁸⁵ Weitzman, Barnabò, *The Byzantine Octateuchs*, 6–9. О пореклу илустрација cf. Ibidem, 299–312.

¹⁸⁶ Ibidem., 299–311.

¹⁸⁷ Lowden, *The Octateuchs*, 109; Lowden, *Illustrated Octateuch*, 149–150.

¹⁸⁸ K. Weitzman, M. Barnabò, *The Byzantine Octateuchs*, 299.

¹⁸⁹ Lowden, *The Octateuchs*, 142.

¹⁹⁰ Barnabò, *Searching for Lost Sources*, 332–333. Weitzman, Barnabò, *The Byzantine Octateuchs*, 34–35.

строван је са три епизоде, *Змија искушава Еву, Ева која убеђује Адама да узме њлог и Адам који једе њлог*. Три призора груписана су у један оквир, те визуелно делују као једна минијатура.¹⁹¹ Занимљив пример мале, али значајне разлике међу рукописима представља приказ змије која искушава Еву у рајском врту. У два рукописа из XI века змија је приказана поред Еве како се усправљена ослања на реп, док је у три рукописа из XII века представљена као четвороножац у виду камиле.¹⁹²

У поменутих рукописима опширно су илустроване само поједине књиге Библије или делови Старог завета низом појединачних призора.¹⁹³ Када се у време Каролинга први пут илуструје Библија као целина,¹⁹⁴ из практичних разлога појављују се сажети циклуси, јер је било немогуће илустровати цео текст Библије у обиму у којем су илустровани текстови Генезе. Такви сажети циклуси приказани су на минијатурама које су заузимале целу страницу рукописа, постављане на почетку библијске књиге, подељене у три или четири хоризонтална регистра, тј. фриза. У све четири каролиншке библије из друге четвртине IX века, на почетку Старог завета илустрована је прича о Адаму и Еви, која почиње стварањем Адама.¹⁹⁵ Када су у питању призори искушавања Еве и Првог греха, у четири рукописа јављају се три различите верзије. Због ограниченог простора дошло је до сажимања и повезивања две или три епизоде човековог пада (*Искушавање, Брање њлога и Први њрех*) у један призор, тј. истовремену радњу. То представља новину у односу на циклус Котонове генезе, чији је утицај препознат на минијатурама каролиншких библија.¹⁹⁶ У Гранвал библији (Лондон, Британски музеј, VL. cod. dd. 10546, fol. 5v, сл. 9) *Искушавање* и *Брање њлога* приказани су као посебне епизоде. У првој Ева стоји поред смоквиног стабла, око кога се увила змија и посеже за плодом који змија држи у устима, а у другој је приказана како једе плод и истовремено део нуди Адаму, који је приказан како га једе.¹⁹⁷ У Библији из Бамберга (Бамберг, Државна библиотека, misc. class. Bibl. I fol. 7v) и у Вивијановој библији (Париз, Национална библиотека, BN., cod. lat. I, fol. 10 v, сл. 10) три епизоде *Искушавање, Удирање њлога и Први њрех* спојене су у једну композицију. Ева је приказана како десном руком узима плод из уста змије која се увила око стабла, док га истовремено левом, неспретно испруженом руком, пружа Адаму, који стоји поред ње. У

¹⁹¹ За детаљан опис композиција човековог пада у пет рукописа cf. Weitzman, Barnabò, *The Byzantine Octateuchs*, 33–36.

¹⁹² Weitzman, Barnabò, *The Byzantine Octateuchs*, 33–34, 127, 143, 317–318; Lowden, *Illustrated Octateuch*, 126. О пореклу представљања ђавола у виду камиле cf. Barnabò, *Searching for Lost Sources*, 331–332; Weitzman, Barnabò, *The Byzantine Octateuchs*, 33.

¹⁹³ Weitzmann, *Late antique*, 15; K. Weitzmann, *Illustration of the Septuaginta*, in: idem, *Studies in classical and Byzantine manuscript illumination*, Chicago 1971, 51.

¹⁹⁴ Kessler, *The Illustrated Bibles*, 3–5.

¹⁹⁵ Ibidem, 13 fig. 1–4; Kessler, *Hic Homo Formatur*, 136–161.

¹⁹⁶ Kessler, *Hic Homo Formatur*, 158.

¹⁹⁷ Kessler, *The Illustrated Bibles*, 18 Fig. 1; Kessler, *Hic Homo Formatur*, 142, fig 2. За детаљну анализу призора *Искушавања, Брања плода и Првог греха* у четири каролиншке библије cf. Kessler, *Hic Homo Formatur*, 148–150.

Вивијановој библији Адам је уз то приказан како једе плод.¹⁹⁸ Једино је у Библији св. Павла (Рим, Свети Павле изван зидина, sans №, fol. 8v, сл. 11) Први грех приказан као симетрична композиција.¹⁹⁹ Адам једном руком једе воће, а другом покрива нагост, Ева десном руком пружа плод Адаму, а левом покрива нагост.

Симетрична композиција Првог греха у којој је повезано неколико епизода чо- вековог пада познатих из циклуса Котонове генезе и њених сродника, јавља се и у потоњој средњовековној уметности. На Бернвардовим бронзаним вратима катедрале Св. Михаила у Хилдесхајму, изведеним између 1011. и 1015. године, на крилу на коме је приказан циклус Генезе јавља се симетрична композиција Првог греха.²⁰⁰ Ева је при- казана како пружа плод Адаму, који је приказан са испруженим рукама, слично Ада- му из стонске композиције Првог греха. Лево од Еве приказано је још једно дрво уз које се увила змија која у устима држи плод, са којег је Ева убрала плод, на шта указује положај њеног тела. Симетрична композиција Првог греха приказана је у склопу ци- клуса Генезе (од првог дана постања до изгнанства Адама и Еве из раја) на задњој страни слоноваче из Државног музеја у Берлину, са вертикалном композицијом Христовог распећа приказаној на предњој страни.²⁰¹ На основу стилске сличности са јужноиталским радовима у слоновачи, посебно са *paliotto*-ом из катедрале у Салер- ну, на коме је приказан и циклус Генезе, и тзв. ковчежића из Фарфе (Рим, Св. Павле изван зидина), приписује се јужноиталској радионици.²⁰² Будући да се ковчежић из Фарфе, најзначајније клинијевске опатије на територији данашње Италији у XI веку, једини међу јужноиталским радовима у слоновачи на основу натписа може сигурно датovati у време пре 1071. године, слоновача из Берлина се датује у осму деценију XI века и приписује обнови из времена опата Дезидерија од Монтекапина (1058–1087).²⁰³ Адам и Ева приказани су у профилу у симетричној композицији поред стабла око кога се увија змија.

Циклус Генезе, и у склопу њега прича о човековом паду, престављају једну од карактеристичних одлика декоративних програма романичких цркава. Због оштећења која су временом претрпели, композиција Првог греха начешће се није са- чувала. Сматра се да су настали под утицајем ранохришћанске, тј. рановизантијске рукописне илуминације.²⁰⁴ У декоративном програму базилике Сан Анђело ин Фор- мис у Кампанији из друге половине XI века (1058–1087), једном од најпознатијих

¹⁹⁸ Kessler, *The Illustrated Bibles*, 18 fig. 2, 3; Kessler, *Hic Homo Formatur*, 143, fig. 1, 3.

¹⁹⁹ Kessler, *The Illustrated Bibles*, 19 fig. 4; Kessler, *Hic Homo Formatur*, 143, fig. 4.

²⁰⁰ P. Lasko, *Ars Sacra, 800–1200*, Harmondsworth – Baltimore 1972, 119; W. Tronzo, *The Hildesheim Doors: An Iconography Source and Its Implications*, ZK 46/4 (1983), 357–366, fig. 2.

²⁰¹ Kessler, *An Eleventh Century Ivory*, 89, Fig. 2.

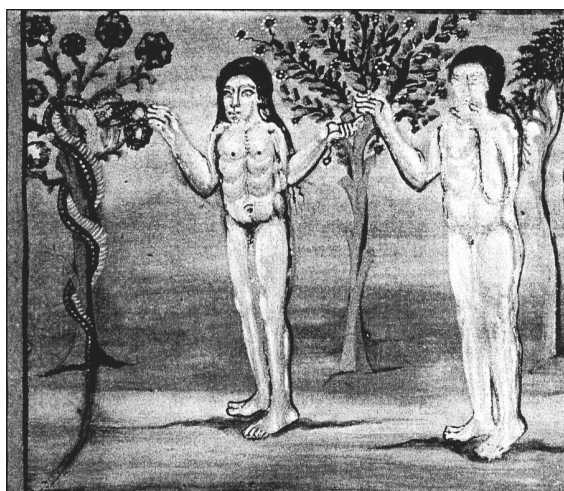
²⁰² *Ibidem*, 70.

²⁰³ О датовању ковчежића из Фарфе, за који се претпоставља да потиче из Фарфа манастира, cf. H. Bloch, *Monte Casino, Byzantium and West in the Earlier Middle Ages*, DOP 3 (1946), 207–212; Kessler, *An Eleventh Century Ivory*, 72–73; R. P. Bergman, *A School of Romanesque Ivory Carving in Amalfi*, MMJ 9 (1974), 164–166.

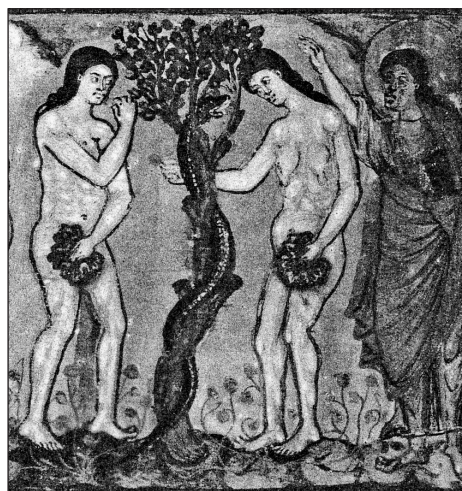
²⁰⁴ Kitzinger, *The Role of Miniature Painting*, 99.



Сл. 9. Први грех,
Гранвал библија
(према Х. Кеслеру)



Сл. 10. Први грех,
Вивијанова библија (према Х. Кеслеру)



Сл. 11. Први грех,
Библија св. Павла (према Х. Кеслеру)

италијанских романичких декоративних програма, циклус Генезе представљен је у бочним бродовима. Из приче о Адаму и Еви сачувао се приказ *Изјансиџо из раја*. На основу уништених приказа који су му претходили, укупно једанаест, може се закључити да су претходне епизоде приче о Адаму и Еви као и почетни прикази Генезе сачињавали део старозаветног циклуса.²⁰⁵ Старозаветни циклуси били су омиљени у римским црквама од касног XI века.²⁰⁶ У најпознатијем сачуваном циклусу

²⁰⁵ Wettstein, *Sant' Angelo*, 36–40; Morisani, *Gli affreschi*, 50, t. 59, 60.

²⁰⁶ E. B. Garrison, «*Note on the Iconography of creation and of the Fall of man in Eleventh and Twelfth Century Rome*», in: idem, *Studies in the History of Medieval Italian Painting IV/2*, Firenze 1961, 201–210.

су француског романичког сликарства у опатијској цркви Сен–Савен–сур–Гартамп у близини Поатјеа, која се датује на крај XI века, на своду главног брода међу старозаветним илустрацијама приказана је и прича о Адаму и Еви.²⁰⁷ У Каталонији су теме из Старог завета обично биле ограничене на призоре из Генеze, и то на причу о Адаму и Еви.²⁰⁸ Јављају се на најстаријим познатим каталонским фрескама из мале цркве у близини Кампдеванола, четири километра северно од Рипоља, од којих су се сачувале само копије фресака.²⁰⁹ Црква се обично датује у IX век. Стилски је визиготска, али је тешко рећи да ли потиче из тог времена.²¹⁰ У композицији Првог греха фронталне и необично дебеле фигуре Адама и Еве приказане су уз веома стилизовано стабло, док Адам руком посеже за забрањеним воћем. Необично дебеле фигуре Адама и Еве, приказане уз веома стилизовано стабло, постаће уобичајене у илуминацији мозаика рукописа X и XI века,²¹¹ као на већ поменутој минијатури Првог греха у рукопису Беаутосовог коментара Апокалипсе из манастира Ескоријал код Мадрида. У декоративном програму норманских цркава Сицилије, капеле Палатине и Монреала из друге половине XII века, који представљају спој различитих традиција Истока и Запада, циклус Генеze представљао је део западне традиције.²¹²

У византијској монументалној уметности и уметности њеног културног круга старозаветни циклуси представљају реткост. Најопширнији циклус, којим су обухваћена прва поглавља Генеze, приказан је у параклису Св. Димитрија у цркви манастира Високи Дечани (1335–1348).²¹³ Циклус Генеze јавља се у декоративном програму мањег броја критских цркава, већином из XIV века. Иконографску особеност критских композиција Првог греха представља Адам који седи на клупи у симетричној поставци са дрвом познања добра и зла у средини композиције.²¹⁴ Циклус Генеze јавља се на византијским ковчежићима од слоноваче, који се датују у шири оквир између X и XII века. Њихова иконографија се разликује, али су најчешће приказани призори стварања Адама и Еве, искушавање Еве, изгнање из раја, туговање Адама и Еве пред рајским вратима и убиство Авељево. Будући да се не зна да ли су имале световну или сакралну функцију, не зна се ни да ли је

²⁰⁷ Grabar, Nordenfalk, *Romanesque painting*, 88.

²⁰⁸ Kuhn, *Romanesque*, 78.

²⁰⁹ Фреске су откривене 1908–1909. године, али су под утицајем ваздуха и светлости уништене после месец дана. Сачувала се само копија у акварелу, cf. Anthony, *Romanesque frescoes*, fig. 378; Kuhn, *Romanesque*, fig. 1.

²¹⁰ Kuhn, *Romanesque*, 6–7.

²¹¹ *Ibidem*, 9.

²¹² Demus, *Norman Sicily*, 245–265.

²¹³ V. R. Petković, *Die „Genesis“ in der Kirche zu Dečani*, Actes du IVe Congrès international des Études byzantines, II, Sofia 1936, 48–56; Петковић, Дечани, 46–50, 70, 71; Ј. Радовановић, *Иконографске заделешке из Дечана*, Зограф 9 (1978), 20–22; Радовановић, *Иконографска исцртавања*, 34–37, 126–139; Марковић, Марковић, *Циклус Генеze*, 323–352; Б. Тодић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 342–349.

²¹⁴ Spatharakis, *Paintings of Crete*, 129, 131, 148, 150, 171, 172.

порука призора из Генезе теолошка или наративна.²¹⁵ У цркви Св. Софије у Трапезунту (Требзону), која се датује у време владавине Манојла I Великог Комнина (1238–1268), рељефни фриз са скраћеним циклусом Генезе изведен је на јужном портику.²¹⁶ Будући да је по свој прилици јужни портик представљао главни улаз у цркву, циклус Генезе добио је истакнуто место у програму цркве. Избором сцена које се односе на Еву (Стварање Еве, Искушавање и Први грех), нагласак је стављен на грех. Будући да је у сликаном програму цркве приказан циклус Христовог живота и страдања, јасно је да је у декоративном програму Св. Софије у Тепезунту исказана догма о греху и искупљењу. За фриз Св. Софије, који је по много чему изузетан у оквиру уско византијске уметности, будући да су фигуре Адама и Еве, супротно библијском тексту, приказане одевене пре пада, а **наге после, многе паралеле** пронађене су у уметности суседних држава, Грузије и Јерменије. Једна од ретких појединачних и симболичних композиција човековог пада у византијској уметности, која је по поставци и замисли преузета из циклуса илуминираних Генеза, јавља се у рукопису *Небеске лествице Јована Лествичника*, који се на основу стила минијатура датује на крај XI века. Једном минијатуром (Рим, Ватиканска библиотека, Vat. Gr. 394, fol. 78 r) која се састоји од три епизоде, *Искушавања Еве, Првог греха и Изјанасиња из раја*, илустрована је четрнаеста хомилија, у којој је описан однос између прождрљивости и пожуде.²¹⁷

Композиција Првог греха у конхи апсиде Св. Михаила у Стону приказана је као симетрична и наративна композиција, будући да је у њој повезано више епизода човековог пада у један призор, тј. истовремену радњу. Ева се спрема да убере плод са стабла, на што указује њена испружена десна рука. *Брање њлода* уобичајена је епизода у склопу сродника Котонове иконографске редакције, било да се приказивала као одвојен прозор као у Котоновој генези, у каролиншкој Грандвал библији и на мозаику у нартексу Светог Марка у Венецији, или као једна од више епизода приче о Адаму и Еви спојених у једну композицију, као у Вивијановој библији, Библији из Бамберга и на слоновачи из Берлина. Иако је Ц. Фисковић у опису стонске композиције Првог греха навео да се уз дрво увија змија уобичајене плавкасте боје, због оштећености композиције, немогуће је то потврдити. Види се само округли црвени плод за којим је Ева посегнула. Могуће је да је у доњем делу композиције била приказана змија увијена око стабљике и да Ева узима плод из њених уста, јер нема гране на којој би се плод налазио, а у том делу композиција није оштећена. Змија која искушава Еву увијена око стабла јавља се у свим сродницима Котонове генезе,²¹⁸ а искушавање и убирање плода често су повезивани у једну композицију. Змија која искушава Еву

²¹⁵ A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X–XIII Jahrhunderts* 1, Berlin 1930, 67–81, 86–87; A. Cutler, *On Byzantine Boxes*, *Jwalt* 42–43 (1984–1985), 32–43; A. Eastmond, *Narratives of the Fall: Structure and Meaning in the Genesis Frieze at Hagia Sophia, Trebizond*, *DOP* 53 (1999), 224–225.

²¹⁶ A. Eastmond, *op. cit.*, 219–236 (са старијом литературом).

²¹⁷ J. R. Martin, *The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, 68–68, Fig. 106.

²¹⁸ Kessler, *Hic Homo Formatur*, 155.

увијена уз дрво, док у устима држи плод, описана је у апокрифном тексту *Апокалипсис Мојсијевој*, који је извршио знатан утицај на иконографију старозаветних циклуса.²¹⁹ Искушавање Еве тако је приказано у каролиншкој Гранвал библији и на мозаику у цркви Светог Марка у Венецији, на вратима из Хилдесхајма, слоновачи из Берлина, и на *exultet*-свицима из Рима (Ватиканска библиотека, Barb. Lat 592) и Лондона (Британски музеј, Ad ms 30337).

Адам је приказан у профилу са обе подигнуте руке. На такође симетричној композицији Првог греха на вратима из Хилдесхајма са почетка XI века, Адам је приказан сличног става, али благо окренут према стаблу и Еви, а не у пуном профилу као стонски, и сличног положаја руку, спреман да узме плод из испружене Евине руке. Ева је приказана са плодом у руци, који пружа Адаму, док је лево од ње приказано дрво уз које се увија змија са плодом у устима, указујући на претходне епизоде искушавања и убирања плода. Први грех у коме Ева према библијском тексту пружа плод Адаму (1 Мој. III, 6) јавља се у сродницима Котонове генезе, посебно када је та епизода човековог пада приказана као посебан приказ у склопу наративног циклуса Генезе. Због повезивања епизоде Брања плода, и највероватније – Искушавања, у једну композицију и истовремену радњу, у Стону је морало доћи до сажимања, што представља уобичајену праксу још од каролиншких библија. Стога је стонски Адам могао бити приказан подигнутих руку, спреман да узме плод који Ева треба да убере. Цвито Фисковић описао га је као да покорно пружа левицу према попрсју чије се лице више не разазнаје.²²⁰ Овакво тумачење положаја Адамове руке проишло је из Фисковићевог закључка да је првобитно Христос као Искупитељ од греха био представљен у средини стабла у композицији Првог греха. Пошто је та представа била оштећена, сматрао је да је поновљена у доњем регистру апсиде. Ни ова композиција није се сачувала. Позната је на основу цртежа који је публикувао Радивоје Љубинковић у чланку посвећеном стонској композицији Првог греха (сл. 8), на којој се види ореол са уписаним крстом, док је глава оштећена.²²¹ У време када је Цвито Фисковић описао стонске фреске, од ореола у који је био уписан крст, сачували су се само фрагменти црвене боје и украса у виду белих бисера, док је глава окружена ореолом била оштећена и још није била сасвим очишћена. Због мотива крста уписаног у ореол, Фисковић је закључио да је у њему био представљен Христос. На основу овог мотива извео је горе наведен закључак да је Христос био представљен у средини стабла у композицији Првог греха. Поред констатације да је ореол у доњем регистру апсиде изведен на новијем слоју малтера, Фисковић закључује и да стилски припада познијем времену. То потврђују и рестаураторски радови предузети у лето 1995. и 1996. године који су показали да се у доњој зони апсиде јавља новији слој малтера, различитог састава и времена настанка од старијег слоја у осталим деловима цркве. На основу тога закључено

²¹⁹ Barnabò, *Searching for Lost Sources*, 330–331.

²²⁰ Fisković, *Ranoromaničke freske*, 46.

²²¹ Ljubinković, *Quelques observations*, Fig. 2; Љубинковић, *Преглјава Првог греха*, 230.

је да се ради о накнадном осликавању овог дела цркве.²²² У пуном профилу Адам је приказан на слоновачи из Берлина (друга половина XI века), али на равној и правоугаоној површини. Будући да су стонски Адам и Ева стајали једно наспрам другог на закривљеној површини полукружне нише, а да је Адам представљен у пуном профилу, као на равној површини, нарушена је права комуникација међу њима. Насликани на супротним странама закривљене апсиде, Адам и Ева заправо су окренути једно према другоме у правом простору у коме могу да комуницирају, а да се не одрекну строге фронталности или полупрофила. То представља јасан доказ да сликар није познавао формални систем византијске уметности, или није умео да искористи предност закривљеног простора,²²³ већ је само преузео композицију са предлошка, не прилагођавајући је закривљеном простору апсиде.

Фисковићева претпоставка да је у Стону на стаблу између Адама и Еве био насликан Христос као Искупитељ од греха не може се потврдити, јер је композиција на том месту оштећена. Једину аналогију у уметности средњег века представљао би медаљон са дечијим попрсјем са нимбом приказан у крошњи дрвета у сцени *Изрицања њроклејстива Адаму и Еви* у дечанском циклусу Генезе у капели Св. Димитрија, која је различито протумачена.²²⁴ Јанко Радовановић препознао је у овом медаљону лик Христа Емануила, указавши да је тиме алудирано на дрво сазнања као праслику Емануила.²²⁵ Догматска идеја греха и искупљења коју је Фисковић заступао таквом поставком је јасна. Међутим, победоносни Искупитељ насликан је на своду источног травеја у композицији *Maiestas Domini*, окружен пророцима, који су га најавили у Старом завету и јеванђелистима који су га описали у Новом завету. На тај начин су две представе које илуструју основне хришћанске догме греха и искупљења истакнуте у иконографском програму стонске цркве.

²²² Matulić, Borovac, *Konzervatorsko-restauratorski zahvati*, 237.

²²³ О формалном систему средњовизантијске уметности cf. Demus, *Byzantine mosaic*, 9.

²²⁴ Марковић, Марковић, *Циклус Генезе*, 330. Владимир Р. Петковић је сматрао да је реч о представи гласа Божијег или о лику богиње освете, в. Петковић, *Дечани*, 67.

²²⁵ Радовановић, *Иконографске забелешке из Дечана*, у: исти, *Иконографска истраживања*, 136–137.

СТРАШНИ СУД

У горњем регистру северозападне нише, изнад ктиторске композиције, приказане су две фигуре једна поред друге (таб. 23). У центру уске и закривљене нише приказана је фигура у профилу како се широко размакнутих ногу, којима се сугерише кретање, креће у правцу западног зида цркве. Недостаје јој горњи део тела, од струка. Одевена је у дугачку жуту тунику и црвени огртач, а на босим ногама има сандале каишем везане у чвор, које се најбоље виде на десном стопалу. Испред ове фигуре на левој закривљеној страни нише до западног зида, приказан је наги мушкарац, незнатно окренут према фигури која га следи. Недостаје му глава и ноге испод колена. Руке су му прекрштене и везане на стомаку, а ноге благо савијене у коленима. Његов став, иако се није сачувао у пуној фигури, оставља утисак као да се понизно и у страху осврће на лик који га следи и у односу на кога је представљен знатно нижи. Љуби Караману, који је први описао стонске фреске, због тада мрачне унутрашњости цркве, јер су прозори били зазидани, и чињенице да фреске нису биле у потпуности очишћене, учинило се да је наги лик одевен и да клечи пред стојећом фигуром. На основу класичног костима и босих ногу са сандалама, закључио је да би стојећи лик могао бити Христос или апостол. Због тога и чињенице да су приказани изнад ктиторске композиције, погрешно их је протумачио, нагађајући да се можда ради о ктитору или некој другој личности у вези са градњом цркве, која је као адорант представљена док клечи пред Христом или апостолом.²²⁶ Клечећа фигура или фигуре ктитора малих димензија, приказане пред божанским ликом, најчешће арханђелима наглашених димензија, представља познату ктиторску иконографију каква се у монументалном сликарству XI века сачувала у пећинским црквама Кападокије, и то приказана најчешће у засебним нишама.²²⁷ После чишћења фресака крајем педесетих година XX века Цвито Фисковић исправио је Караманов опис. Нагласио је да је нижа

²²⁶ Karaman, *Crkvica*, 95, n. 2

²²⁷ У Каранлик килисе, која се датује у средину XI века, приказане су чак четири ктиторске композиције овог типа, са клечећим или стојећим фигурама, cf. Rodley, *Cave monasteries*, 53–55, Fig. 10 a, b, c, d. У Јусуф Коч килисеси, која се датује на почетак XI века, приказане су три ктиторске композиције, cf. Rodley, *Cave monasteries*, 156–157, Fig 29 a, b, c. У Карабаш килисе у Соганлеу из 1060–1061.

ктиторска композиција приказана је у централној ниши северног зида, cf. Rodley, *Cave monasteries*, 198–200, Fig. 38. У Чавушин килисе, познатијој као Велики голубарник (963–969), у ниши северног зида поред фигуре анђела приказане су две мале клечеће фигуре, мушка и женска, cf. Rodley, *The Pigeon House*, 312, Fig. 7. Оваква ктиторска композиција јавља се и у минијатурном сликарству, као у ватиканском рукопису (Рим, Ватиканска библиотека, Vat. Reg. gr 1, fol. 3r), cf. Spatharakis, *The Portrait*, Pl. 2.

фигура приказана нага и усправљена. На основу њене иконографије закључио је да се ради о грешнику, кога, највероватније, арханђео Михаило, као водич душа, води на Страшни суд.²²⁸ Страшни суд се најчешће сликао на западном зиду цркве. У Св. Михаилу то је била једина већа и равна површина која је могла примити један већи, композитни призор, а према иконографском моделу композиције Страшног суда, праведници су приказивани са Христове десне, а грешници са леве стране. Анђео и грешник у цркви Св. Михаила приказани су у северозападној ниши, са Христове леве стране.

Нага тела у средњовековној уметности приказивала су се најчешће у призору Страшног суда, који је заузимао истакнуто место у зидном сликарству романичких и византијских цркава. Веровање у крај света који ће започети Христовим другим доласком и суђењем, на коме ће праведници и грешници бити раздвојени десно и лево од судије, те ће према делима из живота заслужити вечни живот или казну, инспирисало је бројне представе Страшног суда у хришћанској уметности.²²⁹ У ранохришћанској уметности Страшни суд се приказивао симболично. Параболом о мудрим и лудим девицама²³⁰ (Матеј 25, 1–13) истицала се потреба сталне будности, јер се не зна час Страшног суда, а раздвајањем оваца од коза (Матеј 25, 31–33) идеја коначног раздвајања добра и зла.²³¹ Хетимасија или Приуготовљени престо такође је упућивао на замисао Другог Христовог доласка и на Страшни суд, као на већ поменутом мозаику у апсиди катедрале у Фундију, на коме је испод празног престола са крстом приказано раздвајање оваца од коза.²³² На празном престолу, испред крста, приказиван је један или више Христових атрибута: књига или свитак, голуб, круна, пурпурна одећа, оруђа Христових мука или апокалиптично јагње. Мотив празног престола (Хетимасија) постао је саставни део византијске композиције Страшног суда у време њеног уобличавања од IX до XI века.²³³

²²⁸ Fisković, *Ranoromaničke freske*, 40.

²²⁹ Christe, *The Apocalypse*, 220.

²³⁰ О параболом о мудрим и лудим девицама cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 51–54; Réau, IAC II/2, 353–358; H. Sachs, *Jungfrauen, Kluge und Törichte*, in: LCI 2, col. 458–464.

²³¹ На поклопцу римског саркофага са почетка IV века из Метрополитен музеја у Њујорку, у центру композиције приказан је пастир, десно од њега овце, а лево козе. Прву овцу до себе пастир милује руком по глави, а козе тера покретом руке, cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*, Abb. 1; Christe, *Jugements derniers*, 15, pl. 2. На мозаику у апсиди катедрале у Фундију, са краја IV века, у центру композиције приказан је празан Приуготовљени престо, а на њему крст, изнад голуб и Божија рука, а испод престола апокалиптично јагње, cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*; Christe, *Jugements derniers*, 15–16. На мозаику у Теодориховој дворској цркви Сан Аполинаре Нуово у Равени из V века, у центру композиције приказан је устоличени и младолики Христос (Емануил) окружен двојицом анђела, cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 41, 80, Abb. 3; Morey, *Early Christian Art*, 160; Christe, *Jugements derniers*, 16, pl. 3.

²³² О Хетимасији cf. Meer, *Maiestas Domini*, 231–244. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 71–74, 83–84, fig. 5. P. Franke, *Marginalien zum Problem der Hetimasie*, BZ 65/2 (1972), 375–378; Давидов-Темерински, *Циклус Сїрашної суда*, 196, н. 34. О Другом Христовом доласку као метафори Страшног суда cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 55–70.

²³³ Давидов-Темерински, *Циклус Сїрашної суда*, 196.

Најстаријом композицијом Страшног суда сматра се минијатура у рукопису *Хришћанска топографија*,²³⁴ који потиче из VI века, а сачувао се у препису из IX века (Рим, Ватиканска библиотека, cod. gr. 699). Рукопис се традиционално приписивао Козми Индикоплову,²³⁵ монаху-путнику из Александрије, који је деловао средином VI века (536–547), у време цара Јустинијана, а потом Константину из Антиохије.²³⁶ Иако на минијатури из *Хришћанске топографије* нису приказани пакао и грешници, те се пре сматра приказом Другог Христовог доласка, на што указује текст јеванђелисте Матеја (25, 31–34) исписан уз горњи руб странице,²³⁷ још је Никодим Кондаков крајем XIX века због поставке композиције указао на везу између ове минијатуре и потоњих представа Страшног суда.²³⁸ Такозвана Козмина минијатура Страшног суда приказана је према ранохришћанском схватању о уређењу Божијег универзума. У *Хришћанској топографији* сумирана је ранохришћанска и византијска космологија, према којој су небо и земља равни. Према Козми (Константину) земља има исти облик као Мојсијев заветни ковчег и Соломонов храм у Јерусалиму, равне је основе, окомитих страна и полукружног крова. На схватању да су небо и земља равнот и правоугаоног облика у коме је небо горе, а пакао доле, заснована је тзв. Козмина представа Страшног суда или Другог Христовог доласка. Приказана је у виду издуженог правоугаоника, подељеног двома хоризонталним линијама у три регистра. У горњем регистру, испод лучног свода који надвисује издужени правоугаоник, приказан је устоличени Христос. Испод њега приказани су анђели који стоје на небеском своду. У следећем појасу, на линији која представља земљу, приказана су жива бића, а у доњем појасу васкрсење мртвих у овојима и мртвачким поњавама.²³⁹ Оваква хијерархијски замишљена композиција, шематске линеарне поставке, јавља се на најстаријим сачуваним представама Страшног суда, које се датирају у IX век: на рељефу од слоноваче (Лондон, Викторија и Алберт музеј, Кат. бр. 253–1867), који се различито приписује – англосаксонској или каролиншкој школи из Тура,²⁴⁰ и на минијатури уз одељак *О васкрсењу, судњем дану и вечной казни* у делу Јована Хризостома *De Poenitentia*, у рукопису *Sacra Par-*

²³⁴ W. Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès. Topographie chretienne*, I–IV, V, VI–XII (SC 141, 159, 197), Paris 1969, 1970, 1973; J. Leroy, *Notes cadicologiques sur le Vat. gr. 699*, CA 23 (1974), 75–78, 78–79; W. Wolska-Conus, *La Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustès: hypothèses sur quelques thèmes de son illustration*, REB 48 (1990), 155–191.

²³⁵ О Козми Индикоплову и његовом делу cf. Wolska, *La Topographie chrétienne*, 1–33.

²³⁶ W. Wolska-Conus, *Stéphanos d'Athènes et Stéphanos d'Alexandrie. Essai d'identification et de biographie*, REB 47 (1989), 28–30.

²³⁷ H. L. Kessler, *Gazing at the Future: The Parousia Miniature in Vatican gr. 699*, in: *Byzantine East, Latin West: art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 365–371.

²³⁸ Ајналов цитира Кондакова, cf. Ainalov, *The Hellenistic Origins*, 34–35.

²³⁹ Ainalov, *The Hellenistic Origins*, 40, fig. 17; Wolska, *La Topographie chrétienne*, 121–122, 141–142.

²⁴⁰ Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, Nr. 178–179, pl. LXXXIII; Brenk, *Tradition und Neuerung*, 118–120, Abb. 35; Beckwith, *Ivory Carvings*, 118; Dodwell, *Anglo-Saxon art*, 88, Pl. 17; Christe, *Jugements dernier*, 145–146, 174, pl. 74.

allela (Париз, Национална библиотека, MS. gr. 923, fol. 68v).²⁴¹ Иако нису идентичне са Козмином, приказане су у складу са његовом замисли, с тим да су укључени пакао и грешници, што јасно указује да се ради о представи Страшног суда. Да би се изразила сложена догма у једној хијерархијској композицији сложене иконографије, на којој се низ узастопних дешавања приказује као истовремена радња, Страшни суд никад није приказан наративно или хронолошки, већ према ранохришћанском схватању о уређењу Божијег универзума. Без обзира на разлике које су се појавиле у иконографији потоњих приказа Страшног суда, задржан је Козмин правоугаони облик композиције, линеарно подељене по регистрима.²⁴² У таквој хоризонталној поставци, као једино могуће композиционо решење, наметнуо се потом симетричан распоред иконографских мотива, лево и десно од централне фигуре Страшног судије, приказане у горњем или централном регистру композиције. Вертикална подела, лево–десно од Христа, посебно је дошла до изражаја у доњим регистрима, где су се одвојено приказивали праведници од грешника на основу текста јеванђелисте Матеја (25, 33–34): *А кад дође син човјечиј у слави својој и сви свети анђели с њим, онда ће сјести на њијесилоу славе своје. И сабраће се њед њим сви народи, и разлучиће их између себе као њасиир шиио разлучује овце од јараца. И њосиавиће овце с десне сииране, а јарце с лијеве.* Праведници који су заслужили приступ небу, приказивани су са Христове десне, а грешници бачени у пакао са леве стране. Фигура грешника у цркви Св. Михаила у Стону приказана је у северозападној ниши, што би значило са Христове леве стране.

У монументалној уметности романике Страшни суд најчешће се приказивао на западном зиду цркве.²⁴³ То потврђују примери са ширег географског подручја, иако се мали број сачувао, јер су рушени у каснијим преградњама цркава, најчешће приликом градње галерија за оргуље у време барока.²⁴⁴ Већ у декоративном програму каролиншке цркве Св. Јована Претече у Мистеру, у швајцарским Алпима, једином из времена Каролинга који се сачувао у целости,²⁴⁵ композиција Страшног суда била је приказана на западном зиду цркве (сада у Швајцарском националном музеју у Цириху).²⁴⁶ Да се сликани програм још из времена Каролинга сачувао у целости, може се објаснити чињеницом да је црква подигнута у планинском, теже приступачном крају, далеко од већих центара региона који је гравитирао према данашњој северној Италији. Првобит-

²⁴¹ Weitzmann, *Sacra parallela*, 169–170, no. 77, pl. XCVI, 441. На маргини десне стране рукописа, насупрот минијатуре Страшног суда, приказана је минијатура на којој Бог проклиње Адама, Еву и змију (fol. 96r). Иако обе минијатуре илуструју текст рукописа, и независно од текста оне делују као пандани, означавајући почетак и крај грешне историје човечанства (грех и искупљење), в. М. Evangelatou, *Word and Image in the Sacra Parallela (Codex Parisinus Graecus 923)*, DOP 62 (2008), 195, Fig. 26, 27.

²⁴² Ainalov, *The Hellenistic Origins*, 41–42.

²⁴³ Demus, *Romanesque mural*, 22; Anthony, *Romanesque frescoes*, 33; Kessler, *Seeing*, 125.

²⁴⁴ Demus, *Romanesque mural*, 22.

²⁴⁵ Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 54; Anthony, *Romanesque frescoes*, 120.

²⁴⁶ Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 57; Beckwith, *Early Medieval Art*, 25. Gnädinger, Moosbrugger, *Müstair*, 127.

но каролиншко сликарство у цркви Сан Салваторе²⁴⁷ у Бреши делимично се сачувало, будући да је црква у бројним потоњим рушењима и доградњама поново осликавана. На основу стила фреске у Мистеру датују се на крај IX века,²⁴⁸ док се манастир први пут помиње у документу из 805. године.²⁴⁹ Композиција Страшног суда, најстарија сачувана у западноевропском монументалном сликарству, сачувала се у лошем стању, али препознатљива, тако да се иконографски може без грешке ишчитати. Приказана је у три регистра, са вертикалним (лево–десно од фигуре Страшног судије) распоредом иконографских мотива уобичајених за потоњу иконографију Страшног суда у средњовековној уметности Истока и Запада. Приказани су Страшни судија окружен анђеоском војском и трибуналом апостола који заједно са њим учествују у суђењу, анђели који савијају небески свод и васкрсење мртвих. Небески свод приказан је у виду развијеног свитка са стилизованим приказима Сунца, Месеца и звезда.²⁵⁰ Овакав мотив савијања свода јавља се у композицији Страшног суда у Св. Стефану²⁵¹ у Касторији са почетка X века, а од почетка XI века постаће уобичајен у византијским представама Страшног суда.²⁵² Васкрсење мртвих, приказаних како излазе из саркофага представља мотив уобичајен у потоњој западноевропској иконографији Страшног суда. Призор пакла у доњем појасу лево од Христа није се сачувао, јер је фреска на том месту у потпуности оштећена, а од рајског призора назиру се фигуре анђела међу праведницима, којима су приказане само главе или попрсја.²⁵³ Особеност каролиншке композиције у Мистеру у склопу западноевропске иконографије Страшног суда представља делимично сачуван Други долазак (*Adventus Domini*)²⁵⁴ приказан као засебан призор у горњем регистру десно од Христа. Одвојен је од композиције судишта, будући да је Христ судија приказан у центру средишњег појаса окружен анђелима и трибуналом апостола. Други долазак приказан као засебан призор представља реткост и у византијској иконографији Страшног суда. Јавља се у једној од најстаријих, делимично сачуваних представа Страшног суда у северној (надгробној) капели Св. Јована у Ђули Дере у Кападокији²⁵⁵ са почетка X века, и потом у разубљеној композицији у манастиру Дечани, а која иконографски и стилски припада кругу позновизантијске уметности.²⁵⁶ У потоњој западноевропској иконогра-

²⁴⁷ О фрескама Сан Салватора cf. Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 30.

²⁴⁸ Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 54.

²⁴⁹ Beckwith, *Early Medieval Art*, 24.

²⁵⁰ Brenk, *Tradition und Neuerung*, 111, fig. 9, pl. 33.

²⁵¹ Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 93, Fig. 38.

²⁵² V. Kepetzi, *Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement Dernier*, *Deltion ChAE* 17 (1993–1994), 99–112; Давидов-Темерински, *Циклус Сїрашної суда*, 194–195, н. 25; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 93.

²⁵³ О иконографији Страшног суда у цркви Св. Јована Претече у Мистеру cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 107–130, fig. 7, 8, 9, 10, 11, 12; Gnädinger, Moosbrugger, *Müstair*, 136–137; Christe, *Jugements derniers*, 152–153, pl. 71.

²⁵⁴ Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 93, Fig. 38.

²⁵⁵ Thierry, Thierry, *Ayvali kilise*, 131–142, 144, fig. 24–31.

²⁵⁶ Давидов-Темерински, *Циклус Сїрашної суда*, 193–194.

фији Страшног суда, на минијатурама и у монументалном сликарству, о којима ће бити речи даље у тексту, на Други Христов долазак асоцира крст, који ће га на небу најавити (Матеј 24, 30), а који се у призору суђења приказивао уз Христа судију.²⁵⁷

Андре Грабар сматрао је да су каролиншки циклуси, попут оних у Мистери и Бреши и њихова поставка у декоративном програму – наративни христолошки циклуси у главном броду, апостоли у апсиди, Страшни суд на западном зиду – утицали на настанак отонске, а потом и романичке фреско-декорације,²⁵⁸ будући да је таква поставка постала уобичајена у време романике.²⁵⁹ У отонској цркви Св. Ђорђа у Оберцелу на острву Рајхенау у јужној Немачкој, Страшни суд приказан је на источном зиду, изнад олтара капеле Св. Михаила, некада спољном зиду западне апсиде.²⁶⁰ Док христолошки циклуси у главном броду припадају крају X века,²⁶¹ композиција Страшног суда, сада у трошном и оронулом стању, настала је у време романике.²⁶² На основу историје грађења цркве, будући да је западна апсида дограђена око 1100. године, датује се у време непосредно после 1100. године.²⁶³ У центру композиције приказан је устоличени Христ у мандорли окружен анђелима и апостолским трибуналом. Лево од Христа приказан је анђеоло који држи велики крст, а десно Богородица као посредник и васкрсење мртвих, који излазе из саркофага.

Са фреском Страшног суда у Оберцелу повезују се остаци фреско-декорације у приближно савременој цркви (1070–1100) Св. Михаила у селу Бургфелден у савезној држави Баден-Виртемберг, а која је била политички и уметнички повезана са монашком заједницом на острву Рајхенау.²⁶⁴ Од првобитне фреско-декорације једнобродне цркве сачувала се само композиција Страшног суда на источном, некад улазном зиду, у знатно оштећеном стању (сл. 12).²⁶⁵ У центру је приказан устоличени Христос у мандорли. Два анђела симетрично постављена уз мандорлу држе огроман крст, а испод њих приказано је васкрсење мртвих, који излазе из саркофага. Десно од Христа приказани су праведници, а лево – грешници у поворци. Грешници су окренути према

²⁵⁷ Christe, *Jugements derniers*, 22, 179, 180, pl. 81.

²⁵⁸ Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 33–34.

²⁵⁹ Ibidem, 33.

²⁶⁰ Ibidem, 78–80; Demus, *Romanesque mural*, 133; Dodwell, *Pictorial arts*, 129.

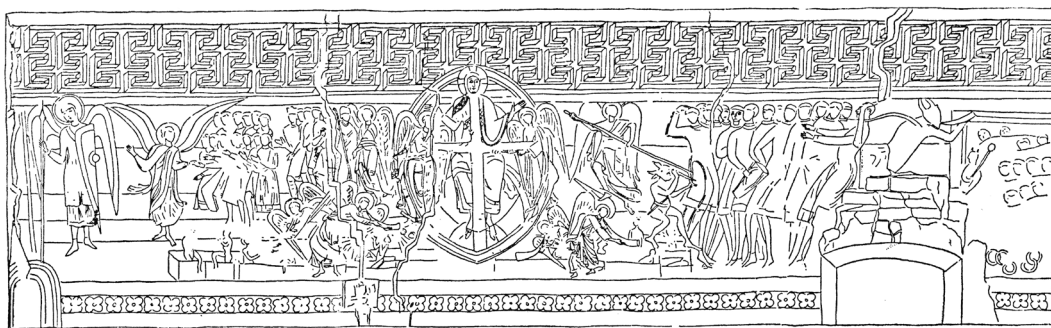
²⁶¹ О времену настанка много се расправљало. Грабар их датује у другу половину X века, cf. Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 79. Демус их датује на крај X века, повезујући их са минијатурама јеванђелистара Отона III, а оне се приписују крају X и почетку XI века (983–1002), cf. Demus, *Romanesque mural*, 133, 600.

²⁶² О иконографији Страшног суда у Оберцелу cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 135–136; Demus, *Romanesque mural*, 600, 601; Christe, *Jugements derniers*, 179–180, pl. 81.

²⁶³ Dodwell, *Pictorial arts*, 129. Демус га датује у 1100 годину, cf. Demus, *Romanesque mural*, 133.

²⁶⁴ Dodwell, *Pictorial arts*, 129; Demus, *Romanesque mural*, 133; Christe, *Jugements derniers*, 178. Село Бургфелден се у изворима први пут помиње 1064. године као власништво Хабсбурга. Архитектонска истраживања потврђују датовање на крај XI века, cf. Demus, *Romanesque mural*, 600.

²⁶⁵ О иконографији Страшног суда у Бургфелдену cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 133, fig. 13; Dodwell, *Pictorial arts*, 129–130; Demus, *Romanesque mural*, 600, fig. 241; Christe, *Jugements derniers*, 178–179.



Сл. 12. Страшни суд, Бургфелден (према Х. Шрадеу)

анђелу који стоји на почетку поворке и копљем их гура у пакао, док их на крају поворке демон повлачи у пакао уз помоћ ужета или ланца којим су везани око врата.²⁶⁶

Страшни суд био је приказан на западном зиду каталонске цркве Санта Марија у Тауљу, која се на основу сачуваног натписа датује у 1123. годину (сада у Националном музеју каталонске уметности у Барселони, сл. 13).²⁶⁷ Десно и лево од фигуре Христа, која се није сачувала, симетрично је распоређена група од по три анђела, од којих онај са Христове десне стране носи велики крст. У доњем регистру, са Христове десне стране, приказано је вагање душа, а лево група нагих грешника у пламену пакла. Мотив вагања душа, тј. анђеоски вагом, познат од најстаријих сачуваних представа у византијској уметности (Јиланли килисе у Кападокији²⁶⁸ и Св. Стефана у Костуру²⁶⁹), представља један од најстаријих познатих мотива у западноевропској иконографији Страшног суда. Јавља се на порталу катедрале у Отену²⁷⁰ (1130) и западном порталу катедрале у Конку²⁷¹ (чије датовање представља предмет знатних неслагања, те се датује у шири период прве половине XII века), да би од средине XII века постао уобичајени мотив у композицијама Страшног суда на порталима романичких катедрала. Може се претпоставити да је Страшни суд био насликан и у цркви Сан Клементе у Тауљу (1123), будући да су у близини западног зида представљена два мотива из параболо о богаташу и сиромашном Лазару (Лука 16, 19–31), карактеристична за византијску иконографију Страшног суда.²⁷² У Тауљу је параболо приказана наративно, дословно илуструјући текст Јеванђеља по Луки. Болесни и изгладнели Лазар приказан је док

²⁶⁶ Brenk, *Tradition und Neuerung*, 133, fig. 13; Dodwell, *Pictorial arts*, 129–130; Demus, *Romanesque mural*, 600, fig. 241; Park, *The „Lewes Group“*, 215.

²⁶⁷ Kuhn, *Romanesque*, 83; Anthony, *Romanesque frescoes*, 165; Brenk, *Tradition und Neuerung*, 133, 135, Fig. 13; Christie, *Jugements derniers*, 257.

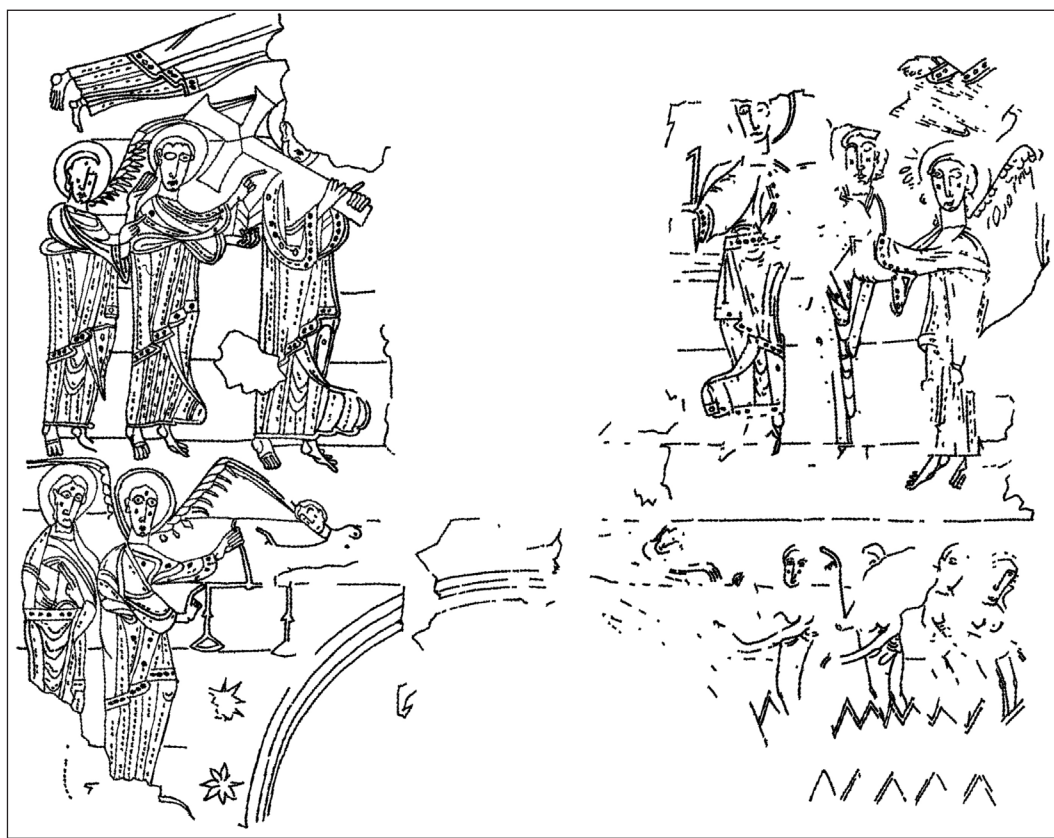
²⁶⁸ Thierry, Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, 100, pl. 49, a; Thierry, *La Cappadoce*, 157, Pl. 55.

²⁶⁹ Brenk, *Tradition und Neuerung*, 81–82, fig. 4; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 95–96, Fig. 49.

²⁷⁰ Denny, *The Last Judgment*, 533.

²⁷¹ Denny, *Conques Last Judgment*, 14, n. 34.

²⁷² Kuhn, *Romanesque*, 83; Cook, Ainaud, *Spain*, 15, pl. VIII. О праведницима у Аврамовом крилу и параболо о Лазару cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 33, 101–102.



Сл. 13. Страшни суд, Санта Марија у Тауљу (према И. Кристу)

седи пред вратима богаташеве куће како би покупио мрвице са његове трпезе, док му пас лиже гној са тела и, потом, анђео који носи Лазареву душу у Аврамово крило: *А када умре сиромаш, однесеће ња анђели у Аврамово крило* (Лука 16, 22). Фигура богаташа у паклу и праоца Аврама у рају са душама праведних у крилу, представљених у виду дечијих фигура које извирују из његовог огртача, од XI века представљају уобичајене мотиве у византијској иконографији Страшног суда.²⁷³ У романичкој иконографији добро сачуван мотив Аврамовог крила са душама праведних јавља се у каталонској цркви Сант Хоан де Бои,²⁷⁴ и представља део композиције Страшног суда, од које су се сачували само фрагменти пакла и раја (сада у Националном музеју каталонске уметности у Барселони) и на композицији Страшног суда на западном порталу катедрале Св. Фоа у Конку, на којој се јављају и други мотиви карактеристични за византијску иконографију Страшног суда.²⁷⁵

Опширни и разубњени призори раја и пакла, као део композиције Страшног суда, заузимају истакнуто место у декоративном програму већине малих, парохијских ро-

²⁷³ Давидов-Гемерински, *Циклус Страшног суда*, 204–205.

²⁷⁴ Cook, Ainaud, *Spain*, 11, pl. III.

²⁷⁵ Denny, *Conques Last Judgment*, 14.

маничких цркава јужног Сасекса у Енглеској, које се називају „Луис групом“, а датују се између 1080. и 1120. године: у Хардаму (Hardham), Клејтону (Clayton) и Пламптону (Plumpton).²⁷⁶ На западном зиду цркве у Хардаму сачували су се остаци развијене и маштовите визије пакла, као део првобитне композиције Страшног суда.²⁷⁷ Фреска је доста оштећена, али се лево и десно од прозора, поред великог котла уочавају демони са капуљачама, плавих тела и црвених језика, које је А. Грабар окарактерисао као неку врсту демонске кухиње.²⁷⁸ Давно је уочено да енглеска средњовековна уметност XI и XII века маштовитим визијама пакла показује склоност према демонском,²⁷⁹ са низом иконографских особености, посебно у виду циновских разјапљених уста фантастичне животиње, у којима су приказане бројне фигуре грешника и фантастичних демона, који их на различите начине муче. Најпознатије су две насрамне минијатуре визије пакла у Винчестерском псалтиру из 1150. године (Лондон, Британски музеј, Cotton Nero IV fol. 38, fol. 39).²⁸⁰ У парохијској цркви Св. Јована Крститеља у Клејтону, у близини Брајтона, развијена композиција Страшног суда приказана на источном, северном и јужном зиду наоса, представља главну тему декоративног програма.²⁸¹ На источном крају горњег регистра јужног зида, са Христове леве стране, приказана је дугачка поворка грешника, руку подигнутих у очајању. Стање очаја одаје и израз лица, будући да су приказани са спуштеним рубовима капака и усана. Испред поворке приказан је анђеоло који једном руком показује на грешнике осуђене на пакао а у другој држи копље, на којем се вијори бела застава. На крају поворке демон који јаше на коњу грешнике за косу вуче у пакао.²⁸² У Пламптону Страшни суд приказан је на источном зиду наоса, а на северном – рај и поворка праведника.²⁸³

²⁷⁶ Demus, *Romanesque mural*, 122. Групу твори пет сродних програма зидног сликарства, повезаних стилски и иконографски: Клејтон, Кумс (Coombes), Хардам, Пламптон и Вестместон (Westmeston). Због могућности да су у време осликовања цркве у Клејтону и Хардаму припадале клинијевском манастиру Луис (Lewes), назване су „Луис групом“. Назив је задржан из практичних разлога, јер стил фресака не показује никакву везу са клинијевским сликарством. О сликарству „Луис групе“ cf. Park, *The «Lewes Group»*, 201–235.

²⁷⁷ Park, *The «Lewes Group»*, 205; Anthony, *Romanesque frescoes*, 187; Demus, *Romanesque mural*, 507.

²⁷⁸ Grabar, Nordenfalk, *Romanesque painting*, 113–114.

²⁷⁹ Утрехтски Харли-псалтир из Кентерберија из 1000. године (Лондон, Британски музеј, Harley 603 fol. 71); Котонов псалтир из средине XI века (Лондон, Британски музеј, Cotton Tiberius C VI); Утрехтски Харли-псалтир из Кентерберија из 1150. године (Кембриџ, Тринити колеџ, R.17.1, fols. 6v, 10, 11v, 23v. 24, 43v, 56v, 58v, 94, 106, 126, 180, 203); Ст. Албанс псалтир 1120. године (Хилдесхајм, библиотека Св. Годехарда). За примере са литературом cf. Denny, *Conques Last Judgment*, 9.

²⁸⁰ Zarnecki, *Romanesque art*, 184, ill. 198.

²⁸¹ Park, *The «Lewes Group»*, 205, 212, 213; Anthony *Romanesque frescoes*, 188, sl. 467; Demus, *Romanesque mural*, 507–508, Fig. 38.

²⁸² Park, *The «Lewes Group»*, 215.

²⁸³ Сликарство Пламптона откривено је 1867. и потом уништено, али је пре тога публиковано. cf. Park, *The «Lewes Group»*, 202, 213.

Фрагменти композиције Страшног суда са представом пакла и раја у виду утврђеног града, тј. небеског Јерусалима, какав се јавља у византијској иконографији Страшног суда, сачували су се у капели Св. Михаила (Saint Michel d'Aiguilhe) у Оверњи, близу града Ле Пиј-ан-Веле (Le Puy-en-Velay), познатој по свом положају на врху стрме базалтне стене. Пакао и рај приказани су у правоугаоном плитком своду, испод представе Христа у слави. Капела је саграђена између 962. и 984. године, а Демус сматра да фреске потичу из времена градње капеле, са краја X или почетка XI века.²⁸⁴

У Италији се композиција Страшног суда такође приказивала на западном зиду цркве. Најпознатији пример је добро и у целости сачувана фреска у бенедиктинској опатији Сан Анђело ин Формис код Капуе у Кампанији, која се датује у време око 1080. године, а која само по поставци у пет регистара следи средњовизантијске композиције Страшног суда. То се најбоље види ако се мотиви Страшног суда у цркви Сан Анђело ин Формис упореде са византијском иконографијом на мозаику у Богородичиној цркви у Торчелу.²⁸⁵ Анђели одевени у византијску царску одећу са лоросом, какви се јављају на композицији у Формису, приписују се уобичајеној иконографији анђела у средњовековној уметности на територији данашње Италије.²⁸⁶ Преузети су из византијске уметности у којој се анђели одевени у царску одећу са лоросом јављају још од почетка VI века, а на композицијама Страшног суда – још од једне од најстаријих сачуваних представа у цркви Св. Стефана у Касторији.²⁸⁷ У потоњим представама Страшног суда, анђели одевени у лорос приказивали су се уз устоличеног Христа судију, или уз композицију Деизиса.²⁸⁸ По ставовима двојице анђела који држе развијене свитке са исписаним именима праведника и грешника у композицији Страшног суда у Формису, најближе паралеле налазе се на отонским минијатурама Страшног суда, сведеним на мотиве судишта и одвајања праведника и грешника из Апокалипсе Отона III (Бамберг, Државна библиотека, Msc. Bibl. 140, f° 53r)²⁸⁹ и књиге перикопа Хенриха II (Минхен, Баварска државна библиотека, Clm 4452),²⁹⁰ која, уз минијатуру Васкрсења мртвих, илуструје службу за преминуле. Оба

²⁸⁴ Demus, *Romanesque mural*, 415.

²⁸⁵ О композицији Страшног суда у цркви С. Анђело ин Формис cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 136–137 abb. 50; Christe, *Jugements derniers*, 277–278, pl. 169–171. О средњовизантијској композицији Страшног суда cf. Christe, *Jugements derniers*, 21–52; Brenk, *Tradition und Neuerung*, 79–103; Brenk, *Die Anfänge*, 106–126; A. M. Cosagnac, *Le Jugement dernier dans l'art*, Paris 1955.

²⁸⁶ С. Lamy-Lassalle, *Les archanges en costume imperial dans la peinture murale italienne*, Synthronon (1968), 189–198; Christe, *Jugements derniers*, 287.

²⁸⁷ Анђели у призору судишта у Св. Стефану у Касторији приказани су у царском костиму, а не у античкој одећи као у другим њему савременим призорима, cf. Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 95.

²⁸⁸ Parani, *Reconstructing*, 43.

²⁸⁹ Christe, *Jugements derniers*, 177, pl. 78.

²⁹⁰ Calkins, *Illuminated books*, 160, pl. 83.

рукописа припадају школи Рајхенау са почетка XI века, једном од најпознатијих средњовековних скрипторијума.²⁹¹

Наведене западноевропске композиције Страшног суда по поставци у најчешће две зоне и по мотивима доста личе и представљају стари западни тип.²⁹² У горњој зони приказан је Христос окружен анђелима и апостолским трибуналом, а у дугачкој доњој – васкрснуће мртвих, где мртви излазе из гробова, тј. саркофага. То је мотив који се ретко јавља на композицијама Страшног суда у византијској уметности.²⁹³ Главну одлику западноевропске иконографије Страшног суда XI и XII века представља повезивање Христа-судије и крста.²⁹⁴ Крст као знамење Другог Христовог доласка према јеванђелисти Матеју (24, 30: *И тада ће се јоказати знак сина човјечијеј на небу, и тада ће пројлакаати сва њлемена на земљи и уледаће сина човјечијеј њге иде на облацима са силом и славом великом*) представља симбол спасења и ослобођења од смрти које је човечанству омогућила Христова жртва на крсту. Јавља се на већ поменим отонским минијатурама из Апокалипсе Отона III и књиге перикопа Хенриха II и, потом, у монументалном сликарству. Визија крста на небу који ће најавити Други Христов доласак приказана је као посебан мотив у северној (надгробној) капели Св. Јована у Ђули Дерезе²⁹⁵ у Кападокији, са почетка X века, једној од најстаријих сачуваних композиција у византијској уметности, особене и архаичне иконографије, и потом у позновизантијском периоду у циклусима Страшног суда у манастиру Грачаница²⁹⁶ и Дечани.²⁹⁷

Поставка композиције Страшног суда на западном зиду романичких цркава доводила се у везу са византијским утицајем.²⁹⁸ У оквиру декорације византијских цркава од IX до XIII века, композиција Страшног суда приказивала се у западним деловима цркве, или у нартексу. У цркви у Ичерицеру у Кападокији Страшни суд приказан је у западном делу наоса, а заједно са оним много фрагментарнијим у Св. Теодору (Панђарлик килисе IX–X) представља најстарији иконографски образац ове теме у византијском монументалном сликарству.²⁹⁹ У Богородичиној цркви (Панагија Теотокос, тј. Егри Таш килисеси) такође у Кападокији, која се датује између 921. и 944. године, Страшни суд је приказан на западном зиду.³⁰⁰ У програмима византијских

²⁹¹ Christe, *Jugements derniers*, 287.

²⁹² Denny, *The Last Judgment*, 538.

²⁹³ Ibidem, 538.

²⁹⁴ Christe, *Jugements derniers*, 22.

²⁹⁵ Thierry, Thierry, *Ayvali kilise*, 131, fig. 24.

²⁹⁶ Б. Тодић, *Грачаница : сликарство*, Београд 1988, 161, сл. 96.

²⁹⁷ Давидов-Темерсински, *Циклус Страшног суда*, 197–198.

²⁹⁸ Anthony, *Romanesque frescoes*, 33, 44; Kuhn, *Romanesque*, 83. Ото Демус доводи је у везу са програмом наоса итало-византијских цркава, а као пример наводи мозаичку композицију Страшног суда у Богородичиној цркви у Торчелу, cf. Demus, *Romanesque mural*, 22.

²⁹⁹ Jolivet-Lévy, *Nouvelles données*, 80–83, fig. 8. О кападокијским представама Страшног суда и њеним особеностима cf. Thierry, *La Cappadoce*, 162–166.

³⁰⁰ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 220.

црква Страшни суд се најчешће приказивао у нартексу још од најстаријих сачуваних композиција у споменицима Кападокије (Јиланли килисе,³⁰¹ Пиренли секи килисе³⁰²) и Касторије (Свети Стефан,³⁰³ Свети Арханђели – Таксиархис³⁰⁴), који потичу из IX и X века. Таква пракса се задржала и у XI веку (Панагија тон Халкеон у Солуну из 1028. године³⁰⁵ и Панагија Мавриотиса³⁰⁶ у Касторији), када долази до коначног иконографског уобличиња теме Страшног суда,³⁰⁷ каква ће се задржати до XIV века. Знатно оштећене композиције Страшног суда јављају се у надгробним капелама Коккар килисе³⁰⁸ у долини Перистрема, која се датује на крај IX и почетак X век, северној

³⁰¹ Особеност ове композиције представљају двадесет и четири старца Апокалипсе смештена на своду уз устоличеног Христа, а у средњем регистру свети ратници и светих четрдесет мученика из Севастије, који су били посебно поштовани у Кападокији, cf. Thierry, Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, 93–102, pl. 44, pl. III, Fig. 22, pl. 45, a, 48, pl. 45, b, pl. 49, a, pl. 49, b, 50; Kostof, *Caves of God*, 107, 109, pl. 39, Thierry, *La Cappadoce*, 156–157, sch. 60, pl. 56; Thierry, *Les églises rupestres*, 169–171, Fig. 107–109. Старци Апокалипсе јављају се у призорима Страшног суда на порталама романичких црква cf. Rupprecht, *Romanička skulptura*, 82, II. 36, 37, 39, 40–41.

³⁰² Детаљи и поставка Страшног суда у Јиланли килисе готово су идентични са веома оштећеном композицијом Страшног суда у Пиренли Секи килисе, cf. Thierry, Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, 138–140, pl. 65, a.

³⁰³ Због архаичне иконографије најближе паралеле могу се наћи на најстаријој сачуваној монументалној композицији Страшног суда у западноевропској уметности у цркви Светог Јована Претече у Минстеру из IX века. О композицији Страшног суда у цркви Светог Стефана у Костуру cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 80–83, Abb. 20–21; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 91–100, fig. 33–49. M. Panayotidi, *La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclisme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843–1081)*, CA 34 (1986), 82.

³⁰⁴ Због оштећености фресака претпоставља се да је у нартексу цркве Светих Арханђела (Таксиархис) у Касторији такође био приказан Страшни суд. Стилски фреске имају најближе аналогије са сликарством првог слоја фресака у цркви Св. Стефана у Костуру и датују се у трећу четвртину X века, cf. M. Panayotidi, *op. cit.*, 82.

³⁰⁵ K. Kreidl Papadopoulos, *Die Wandmalereien des 11. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki*, Graz – Köln – Böhlau 1966, 57–76; Brenk, *Tradition und Neuerung*, 82–83, fig. 5, Abb. 22.

³⁰⁶ На основу стила фресака предложено је ново датовање на крај XI или почетак XII века уместо ранијег датовања у рани XIII век, cf. A. Wharton Epstein, *Frescoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria: Evidence of Millenarianism and Anti-semitism in the Wake of the First Crusade*, Gesta 21/1 (1982), 21–29, fig. 11. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 99, Abb. 29; A. Wharton Epstein, *Middle Byzantine Churches of Kastoria: Date and Implications*, AB 62/2 (1980), 202–206, fig. 29.

³⁰⁷ Минијатура Страшног суда у четворојеванђељу из париске Националне библиотеке (gr. 74 fol. 51v), cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 74, 84–86, abb. 24; Brenk, *Die Anfänge*, 106; Christie, *Jugements derniers*, pl. 8. Византијска слоновача из музеја Викторија и Алберт у Лондону из XI века, cf. M. H. Longhurst, *A Byzantine Ivory Panel for South Kensington*, BMC 49, No. 280 (1926), 38–43; Brenk, *Tradition und Neuerung*, 84–86, abb. 23; A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X–XIII Jahrhunderts II*, Berlin 1979, Tf. XLV, Nr. 123; Christie, *Jugements derniers*, 27, 45, pl. 10. Две иконе из манастира Свете Катарине на Синају из XI и средине XII века, cf. K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, Oxford 1966, 15–16, pl. 37, 15–16, pl. 39; K. Weitzmann, *Die Ikone, 6.-14. Jahrhundert*, München 1979, 84, pl. 23.

³⁰⁸ Thierry, Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, 128–133, pl. 58, b, 63, 64, 63, 1, 64, b; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 302–303; Thierry, *La Cappadoce*, 159–160, Pl. 59, fig. 103.

капели Светог Јована (Ајвали килисе) у Ђули Дере (913–920),³⁰⁹ у цркви Тимиос Ставрос³¹⁰ у Иргипу (X). У цркви Часног крста у Синасосу приказан је Други долазак испод анђела који дувају у трубе.³¹¹

У руским црквама из друге половине XII века јављају се разуђене композиције Страшног суда које су просторно груписане на западном зиду и на своду наоса: Св. Георгије у Старој Ладози (1167),³¹² Св. Спас у Нередици (1199),³¹³ Св. Кирил у Кијеву (1170),³¹⁴ Св. Димитрије у Владимиру.³¹⁵ У цркви Св. Николе Чудотворца у Новгороду сачувани су фрагменти композиције Страшног суда.³¹⁶ У Италији у Богородичиној цркви у Торчелу, византијска композиција Страшног суда, која се различито датује, од краја XI до краја XII века,³¹⁷ приказана је на западном зиду наоса. У програмима датованих кипарских црква, међу којима превладава тип једнобродних цркава, које се већином датују у XIV век, композиција Страшног суда приказивана је на западном зиду цркве и у нартексу.³¹⁸

Познато је да је нартекс често служио као простор за сахрањивање,³¹⁹ на шта указује приказивање Страшног суда у декоративном програму нартекса. Сходно гробној функцији, у њему су служене погребне службе, помени и поноћна служба (мезониктикон), која се као део дневног литургијског круга поистовећује са темом Другог Христовог доласка.³²⁰

³⁰⁹ Thierry, Thierry, *Ayvali kilise*, 131–142, 144, fig. 24–31; N. Thierry, A. Tenenbaum, *Le Cénacle apostolique à Kokar Kilise et Ayvali Kilise en Cappadoce: Mission des apôtres, pentecôte, Jugement dernier*, JdS 4 (1963), 228–241. О програму северне капеле Ајвали килисе cf. Rodley, *Cave Monasteries*, 211.

³¹⁰ Визија Другог Христовог доласка према пророку Исаји (66, 1), cf. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 187; Thierry, *Le Cappadoce*, 119–120, Sch. 30, Pl. 39.

³¹¹ Thierry, *Les églises rupestres*, 169.

³¹² Лазарев, *Историја*, 111 (са литературом); Н. В. Лазарев, *Фрески Сѣарой Лагоѣи*, Москва 1960, 62–69.

³¹³ Лазарев, *Историја*, 112 (са литературом).

³¹⁴ Исто, 232 (186) (са литературом).

³¹⁵ Исто, 96, сл. 312–317.

³¹⁶ Исто, 232 (190).

³¹⁷ О Страшном суду у Торчелу cf. I. Andreescu, *Torcello. I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses*, DOP 26 (1972), 195–223; idem, *Torcello. III. La chronologie relative des mosaïques pariétales*, DOP 30 (1976), 245–341; R. Polacci, *La cattedrale di Torcello, Il Giudizio Universale*, Venezia 1986, 12–16, T. 6.

³¹⁸ Spatharakis, *Paintings of Crete*, 45, 66, 143, 153, 164, 168 (на западном зиду), 26, 41–42, 128, 158–160, 172, 203 (у нартексу).

³¹⁹ О сахрањивању у нартексу cf. N. Teteriatnikov, *Burial Places in Cappadocian Churches*, GOTR 29/2 (1984), 141–157; Gerstel, *Painted Sources*, 99, н. 52, 102, н. 66.

³²⁰ Од служби дневног круга, поноћна служба најчешће је служена у нартексу. О томе сведочи типик Пантократоровог манастира у Цариграду, cf. P. Gautier, *Le Typicon du Christ Sauveur Pantocrator*, REB 32 (1974), 30–33. Типик женског манастира Богородице Кехаритомене упућује на закључак да су се и друге службе дневног круга служиле у нартексу, cf. P. Gautier, *Le Typicon de Théotokos Kécharitôméné*, REB 43 (1985), 80–82, 86; Gerstel, *Painted Sources*, 98, н. 49; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 93.

У средњовизантијској иконографији Страшног суда, још од најстаријих сачуваних примера у Кападокији (Јиланли килисе), казне грешника у паклу представљане су колективно, као групно испаштање неидентификованих грехова, у виду правоугаоних или квадратних поља у склопу којих су грешницима шематски приказиване главе (лобање) или попрсја (сл. 15). Међу оваквим апстрактним и симболичним представама пакла изузетак представља приказ појединачних женских грехова у нартексу цркве Јиланли килисе, а које су приписане монашкој мизогинији.³²¹ Приказане су четири наге и фронталне женске фигуре у пуној величини, руку везаних на стомаку, чији су грехови дефинисани пратећим натписима, али и делом тела које змије нападају (таб. 14). У византијској уметности и уметности византијског културног круга, приказивање појединачних грехова, где су грешницима атрибути грехова привезани за руке, ноге или око врата, познато је тек од позновизантијског времена³²² (Богородица Мавриотиса у Касторији,³²³ Св. Ђорђе³²⁴ у Кувари, Богородица Љевишка,³²⁵ Грачаница³²⁶ и Дечани³²⁷).

Приказивање појединачних фигура грешника у паклу и казни које ће трпети на крају времена, после Другог Христовог доласка, карактеристично је за западно-европску иконографију Страшног суда, где је нагласак на паклу и демонима који на разне начине муче и кажњавају грешнике.³²⁸ Грешници су приказивани наги, око врата везани ланцима или канапом (Св. Михаило у Бургфелдену, сл. 12) или су им руке на леђима везане ланцима (Сан Анђело ин Формис, таб. 24).³²⁹ Често је страна са грешницима наглашена и њихове језиве муке доминирају призором. У цркви Санта Марија у Тауљу у Каталонији, на северозападном зиду, уз представу Страшног суда, приказане су казне којима су изложени грешници, као наставак приказа пакла на западном зиду, где фантастични прождрљиви демони у животињском облику нападају и муче грешнике.³³⁰ У призору Страшног суда у цркви Сан Анђело ин Формис у доњој зони где су представљени рај и пакао, фигуре су диспропорционално издужене и на-

³²¹ Kostof, *Caves of God*, 109; Thierry, *La Cappadoce*, 162–166, pl. 56; Thierry, *Les églises rupestres*, 169–171, Fig. 107–109.

³²² M. Garidis, *Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XIIe au XIIIe siècle)*, ЗЛУ 18 (1982), 1–18.

³²³ S. M. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Byzantine art in Greece: mosaics-wall painting. 1 Kastoria*, Athens 1985, fig. 14.

³²⁴ D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Frescoes at St. George near Kouvaras in Attica*, *Deltion ChAE* 8 (1975–1976), 161, fig.173, 176, 177, 178–181.

³²⁵ Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 87, XLVI–XLVIII.

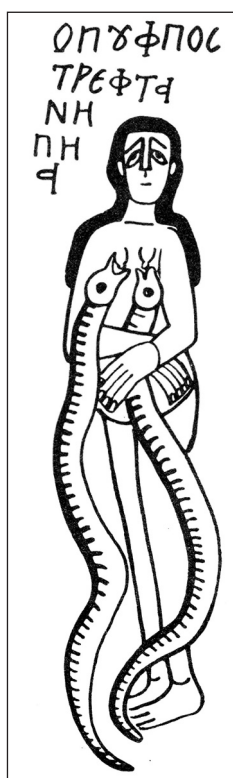
³²⁶ Б. Тодић, *Новоошкривене њредсѣаве ѣрешника на Сѣрашном суду у Грачаници*, ЗЛУМС 14 (1978), 193–204.

³²⁷ Давидов-Темерински, *Циклус Сѣрашноѣ суда*, 205–208.

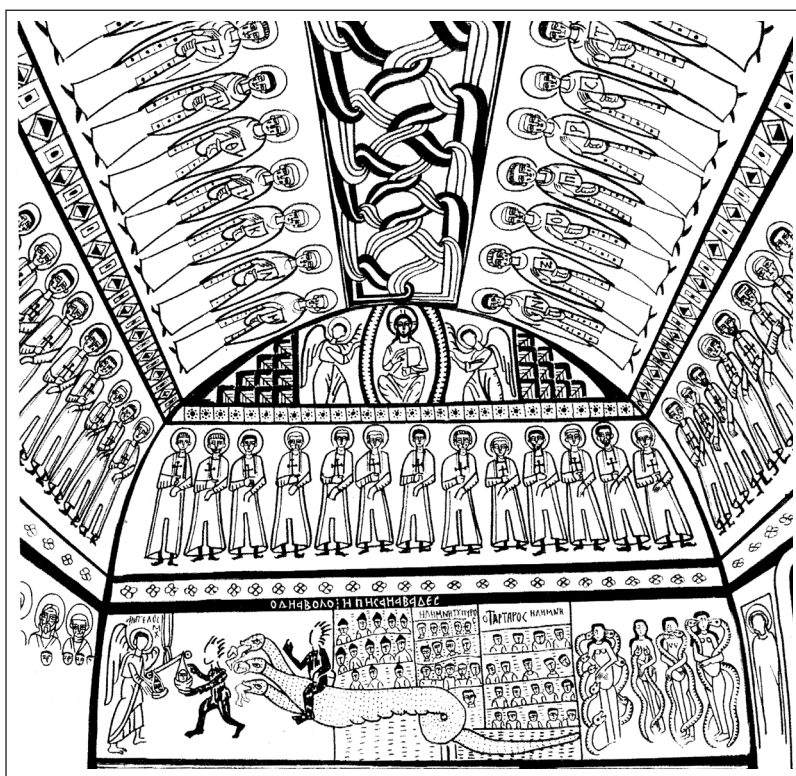
³²⁸ Brenk, *Tradition und Neuerung*, 103; J. Hall, *A history of ideas and images in Italian art*, London 1983, 137–143.

³²⁹ Wettstein, *Sant' Angelo*, 62.

³³⁰ Anthony, *Romanesque frescoes*, 165; Kunh, *Romanesque*, pl. XII, fig. 3.



Сл. 14. Грешница,
деталј



Сл. 15. Страшни суд, Јиланли килисе, Кападокија (према Н. Тјери)

глашене у односу на фигуре у осталим регистрима композиције (таб. 24).³³¹ У цркви Св. Михаила у Бургфелдену фигуре грешника су диспропорционално издужене и приказане два пута веће од фигура праведника (сл. 12).³³²

С обзиром на поменуту претпоставку Цвите Фисковића да је у Стону приказан арханђеоло Михаилу, који као водич душа води грешника на Страшни суд, треба истаћи да у византијској иконографији Страшног суда, од најстаријих сачуваних представа у Св. Стефану у Касторији,³³³ грешнике у огњену реку гурају неидентификовани анђели наоружани копљима,³³⁴ сходно једној од њихових најистакнутијих улога у односу на људски род – кажњавању или спасавању.³³⁵ Када је од XI века дошло до коначног иконографског уобличавања теме Страшног суда, грешнике у пакао најчешће гурају

³³¹ Anthony, *Romanesque frescoes*, 92.

³³² Demus, *Romanesque mural*, 600; Christie, *Jugements derniers*, 179.

³³³ У цркви Светог Стефана у Костуру, на површини испод степеница које воде на галерију нартекса, приказана је импресивна црвена фигура анђела који гура проклету у пакао, cf. Siomkos, *L'eglise Saint-Etienne*, 95, fig. 48.

³³⁴ Park, *The «Lewes Group»*, 215.

³³⁵ О улози анђела у односу на људски род в. Габелић, *Циклус арханђела*, 17, 18; Réau, *IAC II*, 32–33.

два анђела, одевени у хитон и химатион. У западноевропској иконографији често их заједно гурају анђели и демони (Св. Михаило у Бургфелдену³³⁶ и Св. Јован Крститељ у Клејтону³³⁷) или само демони (Сан Анђело ин Формис).³³⁸ Улога арханђела Михаила као водича умрлих на онај свет, позната још из ранохришћанског периода на основу новозаветног апокрифа, није пренесена у слику.

Арханђео Михаило, највећи међу анђелима,³³⁹ у иконографији Страшног суда, посебно византијској, приказивао се као мерач душа.³⁴⁰ Од њега је зависио улазак у рај, те се на дан Страшног суда очекује и моли његова заштита.³⁴¹ У западноевропској иконографији Страшног суда, која није дефинитивно иконографски уобличена, као што је то био случај у византијској уметности од XI века, јављају се знатне иконографске разлике, те се арханђео Михаило приказивао на улазу у рај у војничкој униформи (оклопу) са копљем и штитом (Св. Михаило у Бургфелдену³⁴² сл. 12), и на улазу у пакао (слоновача из Викторија и Алберт музеја у Лондону,³⁴³ фреска из XII века у цркви Сан Лу де Нод у Ил де Франсу у Француској из XII века, и на француској романичкој скулптури из XII века³⁴⁴). На улазу у пакао са вагом у рукама, која указује на његову улогу мерача душа, арханђео Михаило приказан је на минијатури рукописа Беатусовог коментара Апокалипсе из манастира Санто Доминго у Силосу из 1100. године (Лондон, Британски музеј, Add. MS II 695, f. 2).³⁴⁵

Познато је да су у византијској уметности у провинцијама и у капелама устаљена иконографска решења често слободније решавана, али и на основу наведених примера из западноевропске уметности и чињенице да се фигура анђела у цркви Св. Михаила у Стону налази у светилишту које је посвећено арханђелу Михаилу, могуће је да је он

³³⁶ Brenk, *Tradition und Neuerung*, 133, fig. 13; Dodwell, *Pictorial arts*, 129–130; Demus, *Romanesque mural*, 600, fig. 241; Park, *The «Lewes Group»*, 215.

³³⁷ Demus, *Romanesque mural*, 133; Park, *The «Lewes Group»*, 215.

³³⁸ У добро сачуваном призору пакла у цркви Сан Анђело ин Формис, тамни и наказни демони гурају проклету у пламен и сумпор и муче их као казну за њихова зла дела и грешан живот.

³³⁹ Габелић, *Циклус арханђела*, 23.

³⁴⁰ О мотиву мерења душа у хришћанској уметности (посебно у западноевропској) и њеном пореклу у античкој, египатској и грчкој уметности, када је представљао симбол којим се приказивао начин процене људских дела на основу којих се одређивала њихова судбина, cf. M. Phillips-Perry, *On the Psychostasis in Christian Art-I*, ВМС 22 (1912), 94–105; M. Phillips-Perry, *On the Psychostasis in Christian Art-II*, ВМС 22 (1913), 208–218.

³⁴¹ Најстарија вест о арханђелу Михаилу као мерачу душа јавља се у старозаветном апокрифу *Апокалипси Варуховој* (II век), в. Габелић, *Циклус арханђела*, 21.

³⁴² Demus, *Romanesque mural*, 600.

³⁴³ Мејер Шапиро тумачи да се фигура арханђела налази на улазу у рај, а Џон Беквит да арханђео благосиља васкрсле који излазе из гробова, cf. Schapiro, *Mozarabic to Romanesque*, 67, n. 8; Beckwith, *Ivory Carvings*, 118, ills. 1, 16; Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, Nr. 178–179, pl. LXXXIII; Brenk, *Tradition und Neuerung*, 118.

³⁴⁴ Schapiro, *Mozarabic to Romanesque*, 30, fig. 8, n. 9.

³⁴⁵ Међу рукописима Беатусових коментара Апокалипсе, приказ пакла у рукопису из Силоса јединствен је по садржају и поставци, јер се налази на почетку рукописа, cf. Schapiro, *Mozarabic to Romanesque*, 30–32, fig. 7; Williams, *Early Spanish*, 117, pl. 40.

насликан на том истакнутом месту у цркви. Фигура анђела истиче се по висини којом знатно надмашује нагу фигуру грешника. Обичај сликања повећаних арханђелских фигура познат је у византијској уметности XI века, посебно у Кападокији, где се из тог времена сачувао највећи корпус византијског зидног сликарства.³⁴⁶ Сматра се да се на тај начин ликовним језиком изражавао њихов хијерархијски положај међу небеским силама и моћ њихових функција. Преплитање различитих традиција није необично за цркву Св. Михаила, јер се у њеном програму и иконографији иначе преплићу различите традиције Истока и Запада.

Мотив анђела и грешника представља део иконографије Страшног суда. У цркви Св. Михаила у Стону они су приказани у горњој зони северозападне нише, окренути су према западном зиду цркве. Композиција Страшног суда најчешће се приказивала на западном зиду цркве. Поставка грешника и анђела лево од фигуре Христа судије, где су се према уобичајеној подели на леву и десну страну приказивали грешници, иде у прилог претпоставци да је на западном зиду цркве Св. Михаила у Стону првобитно била приказана композиција Страшног суда. Разуђене композиције Страшног суда, које нису заузимале само једну зидну површину, већ су просторно груписане и на околне зидне површине, познате су у програмима западноевропских цркава XI и XII века, у којима је нагласак управо на грешницима и казнама које ће они трпети. Иако је западни зид Св. Михаила у Стону једина већа и нерашчлањена зидна површина, треба имати у виду да због скромних димензија цркве (ширина цркве је свега 2,51 метара), и димензија фигуре грешника и анђела у северозападној ниши, сигурно није могла бити приказана развијена верзија Страшног суда, већ највероватније скраћена и симболична, као и остатак програма стонске цркве. Фигура грешника кога води анђеоски арханђео у северозападној ниши могла је бити симбол пакла и казне и, сходно симетрији уобичајеној у призорима Страшног суда, у југозападној ниши, изнад фигуре св. Ђорђа, могао је бити приказан праведник као симбол раја. Поставком композиције Првог греха у конхи апсиде, тј. источном зиду, и Страшног суда на западном, у програму цркве Св. Михаила у Стону очигледно је била изражена идеја греха и спасења.

³⁴⁶ У Каранлик килисе из средине XI века на јужном зиду централног травеја приказан је арханђеоски Михаил, а на супротном, северном зиду арханђеоски Гаврило, cf. Rodley, *Cave monasteries*, 55, Fig. 10 c, d. У Карабаш килисе из 1060–1061. године у централној ниши северног зида приказан је арханђеоски Михаил, cf. Rodley, *Cave monasteries*, 200, Fig. 38 d. У две нише на источном делу северног и јужног зида Чаранлик килисе (963–969) приказани су анђели у пуној величини, cf. Rodley, *The Pigeon House*, 312, Fig. 7; S. Gabelić, *Iz programa crkve Svetog Jovana (Ajvali kilise) u Kapadokiji*, Зорграф 33 (2009), 37.

СВЕТИ СТЕФАН

У доњем регистру бочне стране северозападног пиластра, уз ктиторски портрет, насликан је млади светитељ, кога су Љубо Караман и Цвито Фисковић идентификовали као младу светитељку (таб. 25, 26).³⁴⁷ На основу других представа светитеља и светитељки у цркви, јасно је да је у питању мушка фигура младолике физиономије. Војислав Ђурић ју је идентификовао као св. Стефана архиђакона.³⁴⁸ У својој синтези о српској средњовековној уметности, Ђурић само наводи да се у доњем појасу цркве Св. Михаила сачувало неколико стојећих фигура: Јован Претеча, архиђакон Стефан и свети Ђорђе. Свети Ђорђе у југозападној ниши јасно је означен сачуваним натписом, одећом и атрибутима. Јован Претеча у југоисточној ниши, иако без сачуваног натписа, препознатљив је по физиономији, одећи и атрибутима. Једино се лик младог светитеља на бочној страни северозападног пиластра може повезати са Ђурићевим св. Стефаном. У цркви је сачувана још једна стојећа фигура младог светитеља, која је остала неидентификована, али се он налази у горњем појасу уске јужне апсидалне нише (таб. 27). Иако млади светитељ, приказан у апсиди, није одевен у одећу ђакона, већ мученика – дугачку тунику и огртач везан на десном рамену, Радивој Љубинковић идентификовао га је као ђакона.³⁴⁹ Највероватније на основу младе животне доби, јер се ђакони сликају млади и голобради,³⁵⁰ и чињенице да су ђакони, у складу са својом службом, заједно са епископима сликани у олтарском простору византијских цркава.³⁵¹ Ђурићева идентификација младог светитеља на северозападном пиластру може бити прихваћена уз опрез, јер се натпис није сачувао, а светитељ нема препознатљиве атрибуте на основу којих би се могао повезати са св. Стефаном. Стонски светитељ приказан је као голобради младић, што представља једини показатељ физичког изгледа светог Стефана познат из литерарног извора.³⁵² Тело младог светитеља приказано је фронтално, а глава уоквирена жутим ореолом,

³⁴⁷ Караман, *Crkvica*, 95; Fisković, *Ranoromaničke freske*, 42. У књизи о далматинским фрескама, Ц. Фисковић га је означио само као светачки лик, в. Fisković, *Dalmatinske freske*, т. 3.

³⁴⁸ Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметносћ*, 36.

³⁴⁹ Љубинковић, *Quelques observations*, 197.

³⁵⁰ Медић, *Сџари сликарски љриручници*, 401.

³⁵¹ О пореклу ђакона и њиховој улози у литургији cf. H. Leclercq, *Diacre*, in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie IV*, Paris 1920, cols. 738–746; H. Paulus, *Diakon*, in: *LCI 1*, cols. 505–506; Л. Мирковић, *Православна литургија или наука о бојослужењу Православне исцјо-чне цркве II*, Београд 1982, 118–119.

³⁵² Медић, *Сџари сликарски љриручници*, 389, 401, 491.

незнатно је окренута према ктиторском портрету. Има округло лице, бујну црвенкасту косу, без тонзуре, која највероватније допире до потиљка, јер је фреска на том делу оштећена. Физиономија светог Стефана у византијској уметности веома је препознатљива. Приказивао се као голобради младић, округлог лица и краће равне косе, са карактеристичним нежним цртама лица, о којима у Стону не може бити речи, јер су светитељеве црте лица шематски изведене широким потезима зелене боје.³⁵³ На две сачуване појединачне фигуре св. Стефана на најстаријем слоју фресака у цркви Св. Стефана у Касторији, на североисточном пиластру наоса и на галерији нартекса, које се датују на крај IX или почетак X века, а које спадају међу најстарије познате представе св. Стефана у византијској монументалној уметности, светитељ је приказан млад и голобрад, али се његова физиономија такође разликује од устаљене и препознатљиве физиономије у потоњој византијској уметности.³⁵⁴ Притом треба узети у обзир и стилске одлике првог слоја фресака у Св. Стефану у Касторији. Код св. Стефана на галерији нартекса црте лица изведене су шематски. Овално лице са крупним бадемастим очима наглашено је контурама, изведеним плошно, брзим и широким потезима, док су јагодице истакнуте црвеним круговима.³⁵⁵ За византијску иконографију карактеристична физиономија св. Стефана још увек се не јавља ни на једној од најстаријих сачуваних икона св. Стефана (X/XI) из Ермитажа у Санкт-Петербургу,³⁵⁶ и на фигури св. Стефана приказаној заједно са епископима и црквеним оцима у апсиди Св. Софије у Кијеву из XI века.³⁵⁷ Лице св. Стефана приказано у капели Св. Меркурија на Крфу, чије се фреске, на основу сачуваног натписа, сигурно датују у 1074–1075. годину, није се сачувало.³⁵⁸ У оба наведена примера, на икони из Ермитажа и фресци из Кијева, изведеним у различитим техникама и стиловима, а у којима нема шематског приказа лица као у Св. Стефану у Касторији, светитељ је приказан као млад и голобрад ђакон.

Младолики светитељ из цркве Св. Михаила у Стону приказан је у дугачкој светлозеленој туници и црвеном огртачу, који је везан на десном рамену. Дугачки рукави тунике знатно се сужавају на зглобовима. Поруб рукава украшен је декоративном црвеном бордуром, чији се украс не разазнаје. Десна рука са веома издуженим прстима подигнута је и прислоњена на груди, док се лева не види. Иако је фреска на том делу оштећена, може се закључити да је остала скривена испод огртача. Доњи део фреске у потпуности је оштећен.

Свети Стефан познат је као први хришћански мученик, који је за веру страдао каменовањем ван зидина Јерусалима (*Дјела айосѿолска* 7, 58–60), одатле познати епи-

³⁵³ О иконографији светог Стефана cf. G. Nitz, *Stephan Erzmartyrer*, in: LCI 8 (1976), cols. 395–403; Réau, IAC III/1, Paris 1958, 448; Kaftal, *Central an South Italian*, 1058.

³⁵⁴ Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, Fig. 6, 100–101, Fig. 51–52.

³⁵⁵ *Ibidem*, 128, Fig. 52.

³⁵⁶ A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, New York – Leningrad 1977, fig. 233, 315; Kalavrezou, *Helping Hands*, 64–65, Fig. 4.

³⁵⁷ Kalavrezou, *Helping Hands*, 65, Fig. 5 a.

³⁵⁸ Vocotopoulos, *Fresques*, 160.

тет Првомученик.³⁵⁹ У хришћанској иконографији, источној и западној, мученици су приказивани у одећи касноантичких световних достојанственика, дугачкој туници и огртачу (хламиди), везаном на десном рамену или грудима, најчешће у ставу оранта или са крстом у руци.³⁶⁰ Иконографски тип хришћанског мученика приказаног у хламиди настао је у рановизантијском периоду (синајска икона на којој су уз устоличену Богородицу са Христом приказани свети ратници Теодор и Ђорђе у хламиди са крстом у руци³⁶¹), и одржаће се вековима. Један од ретких сачуваних портрета светог Стефана у виду мученика у византијској уметности налази се у цркви Светог Стефана у Касторији, на првом слоју фресака који се са сигурношћу датује на крај IX и почетак X века. Свети Стефан, идентификован сачуваним натписом, приказан је у дугачкој туници и огртачу везаном на десном рамену, као стојећа фронтална фигура на јужном попречном зиду галерије нартекса (таб. 29). Иако представљен као мученик, у руци држи *кутију* за тамјан, која представља атрибут ђакона.³⁶²

На највећем броју портрета у византијској уметности свети Стефан приказан је као ђакон, будући да је био први од седам ђакона које су изабрали апостоли (Дјела *ајосѿиолска* 6, 1–6), одевен у бели стихар и орар са (најчешће) кадионицом у једној руци и кутијом за тамјан у другој.³⁶³ Тако је св. Стефан приказан на већ поменутој икони из Ермитажа, на фресци у апсиди Св. Софије у Кијеву и на фресци из капеле Св. Меркурија на Крфу. У декоративном програму византијских цркава,

³⁵⁹ Bovon, *The Dossier on Stephen*, 284–285.

³⁶⁰ Марковић, *О иконографији светих рајника*, 583; Parani, *Reconstructing*, 94–97; Siomkos, *L'Église Saint-Etienne*, 101.

³⁶¹ Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, 18–21, Pl. IV–VI.

³⁶² Siomkos, *L'Église Saint-Etienne*, 100–101, Fig. 51–52.

³⁶³ Mouriki, *The Mosaics*, 150; Војводић, *Прилој ѿознавању*, 537–563. Св. Стефан био је и један од седамдесет апостола. Портрети светог Стефана у апостолском виду, на којима је одевен у хитон и химатион, одећу касне антике, док у руци држи савијен свитак или књигу, спадају у мање заступљену групу његових портрета у византијској уметности. Јављају се углавном у периоду до XII века, док су типични за српску средњовековну монументалну уметност XIII и XIV века, в. Војводић, *Прилој ѿознавању*, 537–563. У апостолском виду св. Стефан приказан је на најстаријим сачуваним представама у споменицима Рима, у катакомби Комодиле, cf. Kaftal, *Central and South Italian*, col. 1957, fig. 1228. У базилици Св. Лоренца изван зидина, cf. Ibidem, col. 1057, fig. 649; Oakeshott, *Mozaici Rima*, 137, sl. 77, 80. На мозаику који се налази у горњој зони јужне просторије, изнад југозападног вестибила Св. Софије у Цариграду, cf. R. Cormack, E. J. W. Hawkins, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp*, DOP 31 (1977), 229–230, fig. 46. У грчком рукопису из IX века *Sacra Parallela* (Париз, Национална библиотека, Par. gr. 923), cf. Witzmann, *Sacra Parallela*, pl. CIX, fig. 490, pl. CVIII, fig. 489. У истом иконографском виду приказан је на знатном броју радова из X и XI века изведених у слоновачи. На триптиху из Ватиканског музеја на којем је приказан Деизис, cf. A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantiinischen Elfenbeinskulpturen des X–XIII Jahrhunderts II*, Berlin 1979, no. 32, pl. XI. На триптиху из Британског музеја са представом распећа, cf. Ibidem, no. 38, pl. XV. На триптиху са представом распећа у Кабинету медаља у Паризу cf. Ibidem, no. 39, pl. XVI. На медаљону из Викторија и Алберт музеја са представом Јована Крститеља и других светитеља, cf. Ibidem, no. 68, pl. XXVII. На Бордејловом триптиху из Британског музеја у Лондону из X века, cf. Walter, *The Warrior Saints*, pl. 45.

обично се приказивао са осталим ђаконима у олтарском простору.³⁶⁴ Након новог чишћења фресака у цркви Св. Јована Претече на Шипану и открића фресака у цркви Св. Николе на гробљу на острву Колочепу, које се датују на крај XI или почетак XII века, показало се да је на уским вертикалним површинама уз апсиду св. Стефан приказан у пару са св. Исавром. Оваква поставка ђакона, с обзиром на архитектуру елафитских цркава, а ради се о једнобродним грађевинама са апсидом, одговара поставци у византијским црквама. С обзиром на број сачуваних примера у односу на друге области Византијског царства, сматра се карактеристичним за периферне области Царства, Кападокију³⁶⁵ и Крит.³⁶⁶ У пећинским црквама Кападокије, од којих већина потиче из периода обновљене византијске власти, од IX до седамдесетих година XI века, и датованим критским црквама, од којих већина потиче из XIV века, међу којима је превладавао тип једнобродних цркава правоугаоне основе са апсидом, уоквиреном тријумфалним луком – ђакони су сликани близу апсиде, обично уз тријумфални лук, тако што се св. Стефан најчешће приказивао у пару са св. Романом. Лик св. Стефана, у обе елафитске цркве идентификован сачуваним натписом,³⁶⁷ приказан је према византијском иконографском обрасцу, у стихару и орару, док у једној руци држи кадионицу, а у другој кутију са тамјаном, карактеристичним атрибутима за службу ђакона.

У западноевропској уметности раног средњег века св. Стефан најчешће се приказивао у одећи ђакона, дугачкој, широкој и светлој далматици,³⁶⁸ са или без тонзуре, и без препознатљиве физиономије устаљене у византијској иконографији, иако је уочено да таква физиономија није била уобличена на најстаријим сачуваним представама св. Стефана у византијској уметности. О томе сведоче сачувани примери са ширег географског подручја. Како су у програмима прероманичких и романичких цркава ретке појединачне светитељске фигуре, св. Стефан најчешће је приказиван у наративним призорима из живота [у капели Св. Стефана у крипти Сен-Жермен у Оксеру у Бургундији, најстаријем сачуваном зидном сликарству у Француској из друге половине VIII века,³⁶⁹ у крипти опата Епифанија, која се налази испод цркве

³⁶⁴ Kantorowicz, *Ivory and Litanies*, 80–81; Mouriki, *The Mosaics*, 210; S. Koukariaris, *The Depiction of the Acts' Passage* 6, 1–6, Зограф 32 (2008), 23–28.

³⁶⁵ Kostof, *Caves of God*, 156–157; Jolivet-Levy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 74, 153, Pl. 95, Pl. 96, Fig. 4, 192, 262, Pl. 145, Fig. 2.

³⁶⁶ Св. Стефан приказан је у пару са св. Романом у декоративном програму низа критских цркава, cf. Spatharakis, *Paintings of Crete*, 22, 48, 60, 63, 70, 76, 82, 87, 90, 92, 94, 108, 116, 133, 148, 161, 170, 174, 181, 190, 193, 202, 207, 211. За цркве у којима се сачувала само фигура св. Стефана cf. Spatharakis, *Paintings of Crete*, 53, 65, 97, 101, 111, 119, 121, 145, 153, 163, 197, 213, 217.

³⁶⁷ Fisković, *O freskama*, 23, 27 c; Peković, *Četiri elafitske crkve*, 61–63, Sl. 78, 32–35, Sl. 35, 36.

³⁶⁸ Réau, IAC III/1, 448.

³⁶⁹ У лунетама крипте приказане су три сцене из циклуса св. Стефана: светитељ пред судијама, проповед Јеврејима и каменовање. Светитељ је приказан без тонзуре, одевен је у светлу далматику и тунику са пурпурним клавијем. Градња крипте почела је 851. године, а претпоставља се да је била готова у време преноса моштију св. Жермена 859. године, те се сликарство углавном датовало у тај временски период. Ц. Беквит сматра да целокупно сачувано сликарство не потиче из истог времена. Сликарство мале бочне капеле посвећене св. Стефану, на осно-

Санта Марија „ин Инсула“ у опатији Светог Винченца у Волтурну у јужној Италији (826–843),³⁷⁰ у горњој зони западног зида капеле Св. Бенедикта у Малсу (тал. Malles) код Болцана у јужном Тиролу (пре 881),³⁷¹ у цркви Св. Михаила над Лимском драгом у Истри, са почетка XI века,³⁷² у цркви Сант Хоан де Бои у Каталонији, са почетка XII века],³⁷³ или као стојећа и фронтална фигура у статичној поставци око Христа у апсидалним композицијама, које представљају део ранохришћанске и римске традиције, у склопу којих су приказивани и ктиторски портрети³⁷⁴ (мала црква Св. Бастијанела у Риму на Палатину са краја X или почетка XI века).³⁷⁵ Овакве композиције се под утицајем римске традиције срећу и ван Рима и Италије уопште, као у већ поменутој капели Св. Бенедикта у Малсу, осликаној вероватно пре 881. године, где је св. Стефан приказан у јужној олтарској ниши, десно од Христа приказаног у централној ниши (сл. 24).³⁷⁶

ву сличности општег типа са минијатурама Карла Ђелавог датује у време 870–877 године, cf. Beckwith, *Early Medieval Art*, 22–24; Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 32; Anthony, *Romanesque frescoes*, 13–134.

³⁷⁰ У фреско-декорацији мале крстообразне крипте приказано је страдање двојице ђакона, св. Стефана и св. Лаврентија. У западноевропској уметности, пре свега у Риму, св. Стефан се приказивао у пару са ђаконом и мучеником св. Лаврентијем, cf. Bovon, *The Dossier on Stephen*, 287, 292. Од призора каменовања св. Стефана у крипти опата Епифанија у Волтурну сачувале су се само две мушке фигуре у кратким туникама које бацају камење, cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, 94–95, fig. 31; Anthony, *Romanesque frescoes*, 86–87, sl. 116. Не зна се како је св. Стефан био представљен, али будући да је иконографија сачуваних призора каменовања св. Стефана на Западу веома слична, може се претпоставити да је приказан у далматичи. Фреско-сликарство крипте се на основу портрета опата Епифанија датује у време 826–843. године, cf. Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 53.

³⁷¹ У горњем регистру северног зида цркве међу призорима из живота св. Павла приказано је и каменовање св. Стефана, cf. Nothdurfter, *St. Benedikt*, 58 (са литературом).

³⁷² У средњем регистру апсиде сачувани су призори из циклуса св. Стефана. Ана Деановић је због незнатних остатака фресака претпоставила да је цела апсида била посвећена циклусу св. Стефана. У призору каменовања, св. Стефан приказан је као голобради ђакон у белој далматичи, са тонзуром, в. Deanović, *Ranoromaničke freske*, 9–10, 13.

³⁷³ У призору каменовања на северном зиду св. Стефан приказан је у белој далматичи, док се јаки бојени акценти приписују утицају мозарапске уметности. Највероватније без тонзуре, јер се теме јасно види, без обзира на два већа камена која су му пала на главу, cf. Anthony, *Romanesque frescoes*, 165–166; Kuhn, *Romanesque*, 25–26; Zarnecki, *Romanesque art*, 197, pl. 200; W. Cook, Ainaud, *Spain*, 11.

³⁷⁴ Види стр. 159–162.

³⁷⁵ Свети Стефан приказан је последњи са Христове леве стране, са нимбом и тонзуром, у дугачкој далматичи широких рукава и затвореном књигом у десној руци, cf. Anthony, *Romanesque frescoes*, 69, sl. 133.

³⁷⁶ У северној ниши приказан је св. Григорије Велики. На јужном зиду између ниша апсиде приказан је ктитор са моделом цркве у рукама, а на северном мушкарац у световној одећи, cf. Nothdurfter, *St. Benedikt*, 45–46; Beckwith, *Early Medieval Art*, 25; Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 58.

У програму цркве Св. Јована Претече у Мистеру, јединој у целости сачуваној декорацији из каролиншког периода,³⁷⁷ налази се најопширнији циклус посвећен св. Стефану у раносредњовековној уметности Запада. Приказан је у десној апсиди у три регистра. С временом су неки делови декоративног програма цркве уништени, док су фреске апсиде већином биле поново осликане у XII веку, те се сматра да представљају дело романичке уметности.³⁷⁸ Ото Демус је, међутим, уочио да њихов богат и сложен програм не представља одраз размишљања XII века, већ пре романичку обнову каролиншке декорације, која је била оштећена или више није била препознатљива.³⁷⁹ Стога је сматрао да је на фрескама апсиде поновљена каролиншка иконографија, док стилски припадају романичкој уметности. Од посебног значаја је иконографија св. Стефана, приказаног према три различита иконографска обрасца, заступљена у западноевропској иконографији.³⁸⁰ У сцени рукоположења за ђакона приказан је по уобичајеном иконографском обрасцу у раносредњовековној уметности Запада, у дугачкој белој далматици, богато украшеном златним геометријским мотивима, са тонзуром. У сцени суђења приказан је без тонзуре, у савременој западној племићкој одећи, краткој хаљини до колена, огртачу везаном на десном рамену, који допире до листова и уским и дугачким чарапама.³⁸¹ У сцени каменовања приказан је као мученик у дугачкој туници, чији се рукави сужавају на зглобовима, и широком и дугачком огртачу везаном на рамену или грудима (таб. 28), као и младолики светитељ у Стону (таб. 25).

Поменуће представе св. Стефана сведоче о поштовању и раширености његовог култа у раном средњем веку на Западу. Понегде, као у Св. Јовану у Мистеру и Св. Михаилу над Лимском драгомом у Истри, приказане су у апсидама, на најпоштованијем месту у цркви. Мотив страдања, тј. каменовања св. Стефана, као најзаступљенији приказ из његовог циклуса, приказивао се на Западу и у потоњим столећима, али, уколико му црква није била посвећена, више није заузимао истакнуто место као у раздобљу од IX до XII века.³⁸² Велики број фигура св. Стефана приказаних међу ђаконима у апсидама кападокијских цркава (IX–XII), сведоче о значају његовог култа и угледу који је уживао на Истоку.³⁸³ Посредно се зна да је у том раздобљу култ св. Стефана био развијен и на јужном делу источног Јадрана. Према наводима Константина

³⁷⁷ Манастир се први пут помиње у документу који се датује у 805. годину, cf. Beckwith, *Early Medieval Art*, 24. Фреске се на основу стила датују у IX век, cf. Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 54.

³⁷⁸ Фреске су после открића 1947. године нестручно рестауриране cf. Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 54.

³⁷⁹ Demus, *Romanesque mural*, 308–309.

³⁸⁰ Gnädinger, Moosbrugger, *Müstair*, 119–122; Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 54–55; Demus, *Romanesque mural*, 308, 310.

³⁸¹ Види стр. 165–168.

³⁸² Deanović, *Ranoromaničke freske*, 14.

³⁸³ Jolivet-Levy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 343.

Порфирогенита у Дубровнику је катедрални храм био посвећен св. Стефану.³⁸⁴ Две ранороманичке цркве на острву Шипану посвећене су св. Стефану: данашња матична жупна црква у Луци и Св. Стефан код Св. Духа у источном делу Шипана.³⁸⁵ Не зна се тачно када су подигнуте, у изворима се први пут помињу средином XIII века (1252). На основу особене архитектуре, једнобродне грађевине базиликалног плана и скромних димензија, убрајају се у ранороманичке грађевине. Још неколико цркава посвећених овом светитељу, на основу камених остатака црквеног намештаја, који је као сполија пронађен у црквама новијег датума, приписују се времену раног средњег века.³⁸⁶ То су црква Св. Стефана у Врановићима у Грбљу,³⁸⁷ у Сустјепану изнад Херцег Новог,³⁸⁸ и на Дупцу код Дубровника.³⁸⁹

Свети Стефан био је један од најпоштованијих светитеља раног хришћанства.³⁹⁰ Најраније сведочанство о култу св. Стефана потиче са краја IV века и претходи открићу његовог гроба са моштима (415),³⁹¹ које ће довести до јачања његовог култа на Истоку и Западу.³⁹² У Риму је између 468. и 483. године подигнута црква Св. Стефана на брду Целио (Базилика ди Санто Стефано ал Монте Целио) у коју су пренесене светитељеве мошти из Свете земље. Црква је била централне основе, по узору на цркву Светог гроба у Јерусалиму; до данас је претрпела бројне преградње и реконструкције.³⁹³ У Цариграду је постојала капела посвећена св. Стефану, која је била једна од две најзначајније дворске капеле у Цариграду, а налазила се у склопу комплекса Константинове Дафне палате.³⁹⁴ Иако Теофан Исповедник, историчар из

³⁸⁴ ВИНЈ II, 21, п. 41 (Б. Ферјанчић).

³⁸⁵ Пухиера, *Средњовековне цркве*, 235–236; Луčić, *Prošlost*, 99–100.

³⁸⁶ ИЦГ I, 441–442 (Ј. Ковачевић).

³⁸⁷ Почетком IX века у Врановићима у Грбљу ктитори Хурог и Дана подигли су цркву Св. Стефана, в. ИЦГ I, 440 (Ј. Ковачевић).

³⁸⁸ У селу Сустјепану изнад Херцег Новог у новој цркви св. Стефана нађена је као сполија богато орнаментисана предроманичка пластика, в. ИЦГ I, 440 (Ј. Ковачевић).

³⁸⁹ На Дупцу се налазе рушевине предроманичке цркве Св. Стефана, в. ИЦГ I, 440 (Ј. Ковачевић).

³⁹⁰ Réau, *IAC III/1*, 445–447.

³⁹¹ За критичко издање приче о открићу гроба св. Стефана и преносу његових моштију cf. S. Vanderlinden, *Revelatio sancti Stephani*, REB 4 (1946), 178–217; О открићу гроба св. Стефана cf. Clark, *Claims on the Bones*, 141–142. Григорије Ниски у погребној хомилији написаној за св. Василија Великог, који је преминуо 1. јануара 379. године, међу светитељима који се славе између Божића и Нове године помиње и св. Стефана, cf. Bovon, *The Dossier on Stephen*, 282, 285.

³⁹² О култу св. Стефана cf. Bovon, *The Dossier on Stephen*, 285–286.

³⁹³ Не зна се да ли је од почетка била посвећена св. Стефану, cf. P. Steiner, *Santo Stefano Rotonda auf dem Caelius in Rom*, Bozen 1991, 12.

³⁹⁴ Друга је била капела Богородице Фарске, за коју се на основу писаних извора зна да је постојала у VIII веку (769). У капели су се чувале неке од најзначајнијих хришћанских реликвија, а међу њима реликвије Христових страдања. Најстарији византијски опис капеле налази се у десетој хомилији патријарха Фотија, претпоставља се из времена после промене посвете капеле 864. године, cf. R. J. H. Jenkins, C. Mango, *The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius*, DOP 9–10 (1955–1956), 130, п. 38. Најбољи западни опис налази се у опи-

IX века, саопштава да је 420. године епископ Јерусалима у знак захвалности послао цару Теодосију II и његовој побожној сестри Пулхерији десну руку св. Стефана, о преносу моштију св. Стефана из 421. године нема сачуваних података.³⁹⁵ На основу истог извора намеће се закључак да је капелу Св. Стефана подигла Пулхерија Аугуста, сестра цара Теодосија II (око 421. године), како би се у њој чувала добијена реликвија светитељеве десне руке.³⁹⁶ Верује се да је пренос моштију десне руке св. Стефана из Јерусалима у Цариград, забележен код Теофана Исповедника када говори о владавини Теодосија II, приказан на слоновачи из ризнице катедрале у Триру.³⁹⁷

На основу младолике физиономије и одеће мученика, као једног од иконографских образаца св. Стефана, иако ређе заступљеног у западној и византијској уметности раног средњег века, постоји могућност да је у Св. Михаилу у Стону представљен св. Стефан. У прилог таквом закључку иде пре свега поставка младог светитеља у декоративном програму стонске цркве. Треба имати у виду да је лик младог светитеља насликан у непосредној близини ктиторског портрета владара приказаног са круном на глави, а познато је да се култ светог Стефана повезивао са идеологијом власти и државности. Зна се да је св. Стефан спадао у најужи круг светитеља заштитника владара не само у Византији, већ и на Западу, још на меровиншком и каролиншком двору.³⁹⁸ На Западу и у Византији његов култ повезиван је са обредима крунисања, а име му је у похвалним химнама (*laudes*) призивано у заштиту владара. Помену та дворска капела Св. Стефана у Цариграду, у којој се чувала важна реликвија, десна рука светитеља, управо у вези са том реликвијом и посветом капеле – имала је посебно место у дворском церемонијалу. У њој се вршио обред крунисања владара (*stepsimos*) – најзначајнији владарски ритуал – и обред склапања бракова царске породице (*stephanôma*), током којег се према православном обреду пар крунише кру-

су латинског освајања Цариграда од Роберта од Клерја, cf. Robert of Clari, *The Conquest of Constantinople*, trans. E. H. McNeal, Toronto – Buffalo 1996, 102–103; Kalavrezou, *Helping Hands*, 55–57. О капели Богородице Фарске cf. Kalavrezou, *Helping Hands*, 57, 59–60 (са литературом).

³⁹⁵ Clark, *Claims on the Bones*, 143; Wortley, *The Trier Ivory*, 381.

³⁹⁶ Интересовање Пулхерије за мошти св. Стефана доводи се у везу са опасношћу од рата са Персијом. Сматра се могућим да је десна рука св. Стефана донесена у палату из династичких разлога, како би у сукобу са Персијом посредовала у корист Царства и као гаранција божанске наклоности династији Теодосија II, cf. Holum, *Pulcheria's crusade*, 163–164, 167. Има и другачијих мишљења, те се пренос моштију св. Стефана из 421. године сматра легендарним, а не историјским догађајем. Наиме, нема сачуваних сведочанстава да је Пулхерија подигла капелу Св. Стефана. Теофан Исповедник то не тврди, већ се то намеће као неизбежан закључак из његовог излагања. Најстарије сведочанство о цркви Св. Стефана, описаној као делу Дафне палате, потиче из времена владавине цара Зенона (476–491). Стога аутор сматра могућим да је грађевина много старија од времена када је живела Пулхерија и да је претходно имала другачију функцију, будући да се налазила у склопу старе Дафне палате, која потиче још из Константиновог времена, cf. Wortley, *The Trier Ivory*, 388–391.

³⁹⁷ Holum, Vikan, *The Trier Ivory*, 115–133; Wortley, *The Trier Ivory*, 381–394; Kalavrezou, *Helping Hands*, 58–59.

³⁹⁸ Kantorowicz, *Ivories and Litanies*, 60, 67, 80–81; Kantorowicz, *Laudes Regiae*, 44, 52; Војводић, *Прилози иознавању*, 549–562, посебно 550, напомена 122 (са литературом).

ном или венцем.³⁹⁹ У капели Св. Стефана биле су похрањене и царске инсигније.⁴⁰⁰ С обзиром на значење имена Стефан, које на грчком језику значи „круна“ или „венац“, није случајно да је црква посвећена св. Стефану била повезана са два дворска церемонијала у које је било укључено крунисање. Постоји мишљење да је та грађевина у склопу Дафне палате претходно служила као просторија у којој су „крунисани“ победници разних такмичења и игара, које су се иначе одржавале у свим већим центрима Римског царства. Од осталих просторија разликовала се називом *stepsimon* и *ho stephanos*, због чега се верује да је после могла бити претворена у хришћанску капелу у којој су крунисани цареви и склапани бракови чланова царске породице.⁴⁰¹ Управо ова игра речи и симболизам који носи били су карактеристични за Византинце, који су именима и симболима давали посебно значење увек када су презентација и церемонијал били у питању. Зато постоји велика вероватноћа да је у програму цркве Св. Михаила у Стону свети Стефан, први међу мученицима, приказан у близини владарског портрета са круном на глави. Свети Стефан је током целог XIII и XIV века заузимао истакнуто место у програмима српских владарских цркава, да би се од последње деценије владавине краља Милутина лик светог Стефана све чешће сликао у непосредној близини портрета владара.⁴⁰² Оваква поставка тумачила се као сведочанство о наклоности низа српских владара култу светог Стефана.⁴⁰³

Уз уочену симболичну везу између круне коју краљ-ктитор из цркве Св. Михаила у Стону има на глави и култа Првомученика, могла је постојати и симболична веза са владарским именом Стефан. Стефан Војислав звао се родоначелник дукљанске династије, који је Дукљи обезбедио неку врсту самоуправе у склопу Византије и територијално је проширио на Захумље са Стоном као главним центром. Стефан Војислав једини се међу дукљанским владарима може директно повезати са Стоном, што указује на велику вероватноћу да је он ктитор стонске цркве.

³⁹⁹ Изгледа да се у капели Св. Стефана вршио обред царских крунисања од када је од средине V века почео да се практикује, па до VII века, cf. Wortley, *The Trier Ivory*, 390. Почев од VII века готово сва крунисања обављана су у цркви Св. Софије, в. Г. Острогорски, Е. Штајн, *Обреди крунисања из Књије о церемонијама у: О веровањима и схватањима Византинаца*, Београд 1970, 286. Kalavrezou, *Helping Hands*, 57–67. Царски бракови склапани су у капели Св. Стефана све до X века, а потом у капели Богородице Фарске, cf. Г. Острогорски, Е. Штајн, *нав. дело*, 295, 302; Kalavrezou, *Helping Hands*, 61.

⁴⁰⁰ Holum, Holum, *Pulcheria's crusade*, 166, напомена 57; Wortley, *The Trier Ivory*, 390.

⁴⁰¹ Wortley, *The Trier Ivory*, 389.

⁴⁰² О истицању првомучениковог култа у српском средњовековном живопису в. Војводић, *Прилој њознавању*, 544–549.

⁴⁰³ Исто, 553–554.

СВЕТИ ЈОВАН ПРЕТЕЧА

У доњем регистру југоисточне нише цркве Св. Михаила у Стону насликана је стојећа фронтална фигура св. Јована Претече (таб. 30, 31). Иако се натпис није сачувао, светитељ је препознатљив по физиономији, одећи и атрибутима. Приказан је дугачке густе и разбарушене тамне косе и браде. Оваква иконографија св. Јована, уобичајена за византијску уметност, формирана је већ у рукопису *Хришћанска икографија* насталом у VI веку сачуваном у препису из IX века (Рим, Ватиканска библиотека, Vat. Gr. 699 fol. 76r).⁴⁰⁴ Лице необичног крушколиког облика, које се знатно сужава према бради, дочарава испошћеност пустињака. Кошчатост лица још више је наглашена зеленом сенком на образима и тамном кратком брадом, која се завршава са четири чуперка. Између обрва, исцртаних са две лучне линије, урезане су две вертикалне боре, које појачавају строги израз крупних и изражајних очију. Одевен је у одећу испосника-анахорете, дугачку зелену тунику и бордо огртач постављен светлим крзном, на грудима везан у чвор. Огртач преко руку пада у наборима приказаним у виду низа паралелних заобљених линија, остављајући утисак тежине. У левој руци свети Јован држи плавичасти развијени свитак (на коме се натпис више не разазнаје), а високо подигнутом десном руком показује на свод, са испруженим и веома издуженим кажипрстом, док су остали прсти савијени са палцом.

Крзно којим је постављен огртач стонског св. Јована, а које је у складу са општом тенденцијом стонског сликарства ка апстракцији и крајњем поједностављивању приказано у виду реса, представља алузију на Претечин живот у пустињи и једну од најкарактеристичнијих одлика византијске иконографије св. Јована.⁴⁰⁵ Својим делима и учењем, пре свега проповедањем, св. Јован следио је традицију старозаветних пророка, тражећи од својих следбеника покајање и крштење, припремајући их на тај начин за царство Божије.⁴⁰⁶ Својим изгледом подсећао је на старозаветне пророке, а већ је у јеванђељу сматран и назван пророком Илијом (Матеј 11, 14; Матеј 17, 10; Јован 1, 21).⁴⁰⁷ Зато се св. Јован у византијској иконографији приказивао као пророк Илија, узор испосника-анахорете, одевен у дугачку тунику и огртач постављен крз-

⁴⁰⁴ Ainalov, *The Hellenistic Origins*, 53–54, fig. 26; Wolska, *La Topographie chrétienne*, 20; Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès*, 268.

⁴⁰⁵ Demus, *Norman Sicily*, 317–318; J. Irmscher, *John the Baptist*, in: ODB 2, 1068–1069.

⁴⁰⁶ Bulgakov, *The friend of the bridegroom*, 42–45.

⁴⁰⁷ О св. Јовану као пророку и претечи cf. Kalavrezou, *Helping Hands*, 70–72. О св. Јовану и св. Илији cf. Bulgakov, *The friend of the bridegroom*, 115–118.

ном, тј. овчији кожух (адерет или милот).⁴⁰⁸ На синајској икони из Кијева, која се датује у VII век, а која се сматра једном од најстаријих сачуваних икона св. Јована, приказан је у браон хитону и химатиону,⁴⁰⁹ али се изнад тунике, а испод огртача, иако знатно избледео, назире сивкасто-маслинасти кожух, тј. мелот, чиме је истакнута његова улога испосника-анахорете (таб. 32).⁴¹⁰ Дуга тамна разбарушена коса и брада, и испијено лице изражајних очију, такође дочаравају светитеља пустињака. Као испосник-анахорета одевен у бордо огртач постављен светлим крзном, на грудима везан у чвор, св. Јован често се приказивао у композицији Деизиса, која се углавном од XI века приказивала у конхама апсида пећинских цркава Кападокије⁴¹¹ [Емали килисе,⁴¹² Чарикли килисе,⁴¹³ Каранлик килисе,⁴¹⁴ Св. Ђорђе (Гереме 16)⁴¹⁵]. У милоту св. Јован приказивао се и у сложеним композицијама Деизиса, које представљају комбинацију визије Христа у слави (*Maiestas Domini*) и Деизиса [северна (надгробна) капела у цркви Светог Јована у Ђули Дере (913–920),⁴¹⁶ северна капела цркве Св. Јован (бр. 4 у Чавушину, 913–920),⁴¹⁷ Ески Гумуш (XI)⁴¹⁸] и у композицијама Деизиса употпуњеним фигурама арханђела Михаила и Гаврила [Св. Теодор (XI),⁴¹⁹ Светих четрдесет мученика из Севастije (Ердемли, X),⁴²⁰ Дирекли килисе (976–1025)⁴²¹]. У цркви Хачли килисе са почетка X века, свети Јован приказан је у милоту у фронталном ставу у центру доњег регистра апсиде, испод композиције *Maiestas Domini*, како заједно са Богородицом предводи хор апостола.⁴²² Св. Јован у Хачли килисе прика-

⁴⁰⁸ О иконографији пророка Илије cf. E. Lucchesi-Palli, L. Hoffscholte, *Elias*, LCI 1, 607–614.

⁴⁰⁹ Иконографски образац св. Јована одевеног у хитон и химатион, касноантичку одећу, јавља се већ у VI веку на поменутој минијатури ватиканског рукописа *Хришћанска Топографија* Козме Индикоплова (Рим, Ватиканска библиотека, Vat. Gr. 699 fol. 76r). Приказан је заједно са Богородицом уз централну фигуру Христа, у пратњи Захарија и Јелисавете, док су Ана и Симеон приказан у медаљонима у горњем делу минијатуре, cf. Ainalov, *The Hellenistic Origins*, 53–54, fig. 26; W. Wolska, *La Topographie chrétienne*, 20; Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès*, 268.

⁴¹⁰ Kitzinger, *On Some Icons*, 139, n. 26; Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, 32–35, Pl. XIV, B11; Corrigan, *The Witness of John the Baptist*, Fig. 1.

⁴¹¹ Epstein, *Problems of Provincialism*, 34; Jolivet-Lévy, *Églises byzantines de Cappadoce*, 336.

⁴¹² Црква се различито датује, од XI до краја XIII века. Катрин Жоливе-Леви и А. Епштајн датују је у XI век, cf. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 123–124, pl. 75, fig. 1, 2; A. W. Epstein, *The Fresco Decoration of the Column Churches Göreme Valley, Cappadocia. A Consideration of Their Chronology and Their Models*, CA 29 (1980–1981), 27–45.

⁴¹³ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 130, pl. 80.

⁴¹⁴ Ibidem, 133, pl. 83.

⁴¹⁵ Ibidem, *op. cit.*, 121.

⁴¹⁶ Ibidem, 41, 44, pl. 34, 35.

⁴¹⁷ Ibidem, 41, Pl. 35.

⁴¹⁸ Thierry, *La Cappadoce*, 187, pl. 96, fig. 117; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 278–279, Pl. 15, Fig. 1, Pl. 151, Fig. 1.

⁴¹⁹ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 212, Pl. 130.

⁴²⁰ Ibidem, 274.

⁴²¹ Ibidem, 326–327, Pl. 180.

⁴²² Ibidem, 51–52, pl. 41 fig. 1; N. Thierry, *La Cappadoce*, 144, pl. 71.

зан је као Претеча јер у левој руци држи развијени свитак са исписаним текстом из јеванђеља по Јовану (1, 29) у коме показује на Христа као Спаситеља човечанства, док му је десна рука подигнута на грудима у ставу благослова, као и апостолима које предводи заједно са Богородицом.

Будући да је св. Јован живео у пустињи, у монашкој литератури сматран је идеалним монахом, што објашњава његову популарност као светитеља заштитника монашких заједница.⁴²³ Међу тридесет и шест цркава које су у самом Цариграду биле посвећене св. Јовану, осам је било манастирских, а један од најпознатијих је Студитски манастир.⁴²⁴ Чињеница да је св. Јован сматран идеалним монахом, могла би послужити као објашњење за распрострањеност иконографије св. Јована као анахорете-испосника одевеног у милот у пећинским црквама Кападокије, у којој је аскетски монастицизам био главни представник грчке културе. У иконографском виду пустињака, одевеног у тунику и бордо огртач постављен светлим крзном, на грудима везаним у чвор, док у десној руци држи развијени свитак, св. Јован приказан је у композицији Деизиса у апсиди цркве посвећене св. Јовану Претечи на острву Шипану (таб. 33).⁴²⁵ Не зна се поуздано када је црква подигнута, јер се натпис није сачувао. Пре свега на основу архитектуре цркве, која, као и Св. Михаило у Стону припада типу прероманичких једнобродних куполних цркава, које се датују у XI век, њено фреско-сликарство се датује на крај XI или почетак XII века. У то време Шипан је био под влашћу Византије, и то је све што се зна о историји Шипана тог времена.⁴²⁶ На византијски утицај на Шипану указује и остатак декоративног програма цркве, његова поставка и иконографија приказаних светачких ликова, о чему ће бити речи даље у тексту. Свети Исавр, приказан као ђакон у пару са св. Стефаном уз апсиду шипанске цркве, указује на утицај Драча, најзначајнијег византијског центра на том делу јадранске обале, где је св. Исавр био посебно поштован.⁴²⁷ Натписи у шипанској цркви исписани су латинским словима, али према грчкој формулацији, што представља један од показатеља византијског утицаја. Једино писано сведочанство о постојању монаха-пустињака на данашњим далматинским острвима потиче из ранохришћанског периода и представља писмо св. Јеронима (умро 420).⁴²⁸ Према народном предању, које је било живо педесетих година XX века, некада су у цркви манастира Св. Михаила Пећинског на Шипану боравили монаси реда св. Василија

⁴²³ О св. Јовану као примеру духовног монашког живота cf. E. F. Lupieri, *John the Baptist: the First Monk. A Contribution to the History of the Figure of John the Baptist in the Early Monastic World*, in: *Monasticism: a historical overview*, Still River, Mass. 1984, 11–23; Kalavrezou, *Helping Hands*, 70.

⁴²⁴ R. Janin, *Les églises byzantines du Précurseur à Constantinople*, EO 37 (1938), 312–351.

⁴²⁵ О фрескама цркве Св. Јована Претече на Шипану в. Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност*, 37–38, сл. 20, 21; Fisković, *Romaničko slikarstvo*, 32–34; Fisković, *Adriobizantinski sloj*, 371–385; Fisković, *O freskama*, 17–36. За опис фресака в. Peković, *Četiri elafitske crkve*, 42–69.

⁴²⁶ K. Jireček, *Važnost Dubrovnika u trgovačkoj povijesti srednjeg vijeka*, Dubrovnik 1915, 22; Lučić, *Prošlost*, 105–114.

⁴²⁷ Прерадовић, *Кулџ св. Исавра*, 1–12.

⁴²⁸ Пухиера, *Средњевијековне цркве*, 238 (према Фарлатију, cf. D. Farlati, J. Coleti, *Illyricum sacrum*, II, Venetiis, 1753, 50–51).

(василијанци).⁴²⁹ У прилог томе говори и Игнације Ђорђић (1675–1737), опат бенедиктинског манастира на Мљету.⁴³⁰ Он пише да су у мљетском манастиру боравили словенски монаси пре него што је прешао у власт бенедиктинаца, када се њихов ред појавио у Дубровнику око 1123. године. Тада су монаси, како се наводи, из *сѿарих манастира*, прихватили правила св. Бенедикта. Чињеница да су манастир и црква Св. Михаила Пећинског на Шипану названи по оближњој надземној пећини, послужило је С. Пухиери као потврда да је у пределу цркве и манастира било анахорета и пре оснивања манастира и подизања цркве.⁴³¹

Композиција Деизиса приказавала се у конхама апсида црква јужне Италије, посебно у програмима пећински црква Апулије,⁴³² у којој се сачувало богатије и разноврсније византијско сликарство у односу на Калабрију⁴³³ и Сицилију. Фреско-сликарство већине пећинских црква Апулије датује се у каснији период, најчешће у XIII век, иако постоји мишљење да такво датовање у неким случајевима треба померити за неколико векова уназад.⁴³⁴ Сликарство пећинских црква Апулије показује одлике тзв. народне уметности, коју је иначе због њених стилских особености теш-

⁴²⁹ Пухиера, *Средњевековне цркве*, 240.

⁴³⁰ Исто, 240 (према Фарлатију, cf. D. Farlati, J. Coleti, *Illyricum sacrum*, VI, Venetiis, 1800, 67).

⁴³¹ Исто, 241.

⁴³² V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia*, in: *La Puglia fra Bisanzio e L'Occidente*, Milano 1980, 317; M. Falla-Castelfranchi, *Del ruolo programmi iconografici absidali nella pittura bizantina dell'Italia meridionale, e di un'immagine desueta e colta nella cripta della Candelora a Massafra*, in *Il popolamento rupestre dell'area mediterranea: la tipologia delle fonti. Gli insediamenti rupestri della Sardegna*, in: *Atti del Seminario di Studio (Lecce 19–20 ottobre 1984)*, a cura di C. D. Fonseca, Galatina 1988, 187–208; Falla-Castelfranchi, *I programmi iconografici*, 111, n. 6, 116, Fig. 4, 5, 119, Fig 7, 126, Fig. 11; Falla-Castelfranchi, *Per la storia*, 390–391, Figg. 1, 2, 399, Figg. 19–20; K. R. Althaus, *Die Apsidenmale-reien der Höhlenkirchen in Apulien und in der Basilikata. Ikonographische Untersuchungen*, Hamburg 1997.

⁴³³ Проучавање византијског сликарства Калабрије отежава чињеница да се мало монументалног сликарства сачувало, а оно што се сачувало је фрагментарно. Пажњу научника привукле су свега две до три композиције, које представљају најпознатије фрагменте првобитних калабријских фреско-циклуса, cf. Falla-Castelfranchi, *Per la storia*, 397. Међу њима композиција Деизиса у конхи апсиде цркве Сан Закарија у Каулонији (San Zaccaria a Caulonia) у провинцији Ређо Калабрија, cf. Falla-Castelfranchi, *Per la storia*, 399, Figg. 19–20. E. Di Fede, *Lantica chiesa di San Zaccaria a Caulonia: da parrocchia a monumento*, SC 5 (2004), 31–38, **Figg. 1–2. Велики проблем** представља и датовање калабријских фресака, будући да не постоји ниједан поуздано датован циклус, који би могао послужити као полазиште за датовање других фресака. Деизис у Каулонији се датовао у XII век, а потом на крај XIII века, cf. O. Morisani, *La Deisis di Caulonia*, *Nap Nobil* 1–2, (1962–1963), 123–127; V. Pace, *Pittura bizantina nell'Italia Meridionale* in: *I Bizantini in Italia*, a cura di G. Pugliese Caratelli, Milano 1982, 456. У конхи апсиде цркве Св. Николе Спедале у Скалеји (Spedale a Scalea) на обали Тиренског мора, чије, нажалост, запуштене фреске заузимају важно место у византијском сликарству Калабрије, сачувани су остаци две фигуре, Богородице Оранте у ставу посредовања и највероватније Христа, јер се види ореол са уписаним крстом, који представља искључиво Христов атрибут. Иако недостаје лева фигура, тј. св. Јован, сматра се да је у конхи апсиде Св. Николе приказана троделна композиција Деизиса, cf. Falla-Castelfranchi, *Per la storia*, 390–391, Figg. 1, 2. M. Andaloro, *Note sui temi iconografici della Deesis e della Haghiosoritissa*, *RIASA* 17 (1970), 102. Figg. 8–1.

⁴³⁴ Фреске пећинске цркве Св. Лоренца у области града Фазана на северу Апулије датоване су на крај XI и почетак XII века, cf. a Falla-Castelfranchi, *I programmi iconografici*, 112, n. 8.

ко прецизно датовати. Иако је аскетски монастицизам био главни представник грчке културе у јужној Италији,⁴³⁵ композиција Деизиса, која превладава у апсидама пећинских цркава Апулије, доводила се у везу са њиховом гробном функцијом, а не са присуством монаха пустињака.⁴³⁶ У прилог таквом схватању наводе се примери из византијске уметности у којима се композиција Деизиса приказивала у конхи апсиде када се желела нагласити гробна функција цркве или параклиса.⁴³⁷ При томе се није узела у обзир чињеница да се композиција Деизиса столећима приказивала у конхама апсида цркава у периферним областима Царства (Кападокији,⁴³⁸ Грузији,⁴³⁹ Јерменији и Криту⁴⁴⁰) без обзира на функцију цркве или параклиса. Апулија је једина од византијских провинција јужне Италије у којој се нису сачувала литерарна сведочанства о деловању пустињака, тј. итало-грчких монаха, која уз кападокијске фреске представљају допунско, литерарно сведочанство о руралном и провинцијском византијском монаштву. На Сицилији и Калабрији, где је овај феномен повезан са настанком значајне хагиографске литературе,⁴⁴¹ из житија јужноиталских светитеља (IX–XI) сазнаје се да је наклоњеност пећинском монаштву јужне Италије потекла из његовог аскетизма, којим је подсећао на старозаветне пророке и новозаветне светитеље, пре свега на св. Јована Претечу.⁴⁴² Тако је Јован Теристе, монах из XI века, био потакнут на аскетски живот видевши у цркви у Стилуну икону св. Јована као пустињака. Пећине су монасима-анакхоретама одговарале и из практичних разлога. Из житија светитеља-пустињака сазнаје се и да је аскетски монастицизам јужне Италије био особеног, покретног типа, без сталних монашких насеобина,⁴⁴³ у склопу којих би биле грађене и украшаване монументалне цркве и капеле. Услед честих сеоба, пећине су се могле користити уз минимална материјална улагања.⁴⁴⁴ Свети Јован приказан је у одећи пустињака (милоту), према византијском иконографском обра-

⁴³⁵ Belting, *Byzantine Art*, 24–25.

⁴³⁶ Falla-Castelfranchi, *I programmi iconografici*, 110–111.

⁴³⁷ G. Babić, *Les Chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, 170.

⁴³⁸ Jolivet-Levy, *Les églises Byzantine de Cappadoce*, 336.

⁴³⁹ Композиција Деизиса често се приказивала на источној периферији византијског света (Крим, Сирија, Палестина, Египат) и на Пелопонезу, cf. T. Velmans, *La koiné grécque et les régions périphériques orientales du monde byzantin*, in: *Akten des XVI Internationaler Byzantinistenkongres*, Wien 1981, 677–723, 693. За композиције Деизиса в. стр. 63–64, н. 20 (са литературом).

⁴⁴⁰ Kalokyris, *The Byzantine wall paintings*, 172. За најстарије сачуване композиције из XI века cf. Borboudakis, Gallas, Wessel, *Kreta*, 83–87; Spatharakis, *Paintings of Crete*, 7, 22, 40, 60, 63, 71, 79 (Fig. 71), 87, 90, 106, 121, 127, 133, 170, 195.

⁴⁴¹ G. Da Costa-Louillet, *Saints de Sicile et de d'Italie méridionale au VIIIe, IXe et Xe siècles*, Byzantion 29–30 (1959–1960), 89–173; Epstein, *Problems of Provincialism*, 41–46; Falla-Castelfranchi, *I programmi iconografici*, 110; G. Musolino, *Santi eremiti italogrec: Grotte e chiese rupestri in Calabria*, Soveria Manelli 2002.

⁴⁴² Epstein, *Problems of Provincialism*, 42–43.

⁴⁴³ G. Da Costa-Louillet, *op. cit.*, 89–173; Belting, *Byzantine Art*, 24–25; Epstein, *Problems of Provincialism*, 41, н. 53.

⁴⁴⁴ Epstein, *Problems of Provincialism*, 42–43.

цу, у пећинској цркви Grotta dei Santi у месту Калви Ризорта (Calvi Risorta) код Капуе, чији живопис припада кампанијској школи XI века (сл. 17).⁴⁴⁵

Свети Јован један је од најпоштованијих светитеља у Византији,⁴⁴⁶ на што указује већ поменута чињеница да му је само у Цариграду било посвећено најмање тридесет и шест цркава. Уз Богородицу био је најближи Христу, и управо у повезаности са Христом лежи његов највећи значај. Према јеванђељу, претходио је и најавио Христа, отуда један од његових познатих епитета: Претеча. Препознао је Христа као обећаног Месију (Спаситеља) и показао на њега својим ученицима на обали реке Јордан: *А сушрадан видје Јован Исуса њега иде ка њему, и рече: ње, ја ње Божије које узе на се тријехе свијетла* (Јован 1, 29). Свети Јован у цркви Св. Михаила у Стону приказан је подигнуте десне руке и испруженог и веома издуженог кажипрста, којим показује на свод источног травеја. На основу детаљне иконографске анализе сачуваних фрагментата фреско-сликарства на своду источног травеја стонске цркве и пронађених аналогија у рукописном сликарству раног средњег века, закључено је да је на своду источног травеја приказано Христово попрсје у медаљону, што значи да св. Јован показује у Христа. Десна рука св. Јована, која се као важна реликвија чувала у дворској капели Богородице Фарске у комплексу Велике палате у Цариграду,⁴⁴⁷ одиграла је важну улогу у две од три најважније епизоде из житија св. Јована. Прво – када је препознао Христа као обећаног Месију (Спаситеља) и показао на њега на обали реке Јордан (Јован 1, 29), и други пут када је крстио Христа у реци Јордан (Јован 1, 32–34).⁴⁴⁸ На основу сачуваних представа св. Јована закључено је да се до VI века приказивао само у призору Христовог крштења (Јован 1, 32–34), када је био сведок његове божанске природе, а да се од VI века почео



Сл. 16. Свети Јован, Максимилијанова катедрa, Равена (према К. Вајцману)

⁴⁴⁵ Kaftal, *Central and South Italian*, 601, fig. 697.

⁴⁴⁶ P. Halsall, *Women's Bodies, Men's Souls: Sanctity and Gender in Byzantium*, New York 1999, 31 tabla 2.1; Bulgakov, *The friend of the bridegroom*, 1–17; Kalavrezou, *Helping Hands*, 70.

⁴⁴⁷ Руку св. Јована донео је 956. године из Антиохије у Цариград цар Константин VII Порфирогенит. Пренос реликвије описао је Јован Скилица, који не наводи у коју је цркву положена. Када ју је 1200. године видео Антоније из Новгорода, налазила се у дворској капели Богородице Фарске. Претпоставља се да се тамо налазила од када је донесена у Цариград, cf. Kalavrezou, *Helping Hands*, 67–70, Fig. 7. О цркви Богородице Фарске в. стр. 121–122, н. 394.

⁴⁴⁸ Kalavrezou, *Helping Hands*, 71.

приказивати као појединачана фигура.⁴⁴⁹ У иконографији св. Јована као појединачне фигуре још од једне од најстаријих сачуваних представа из VI века на Максимилијановој катедри од слоноваче из Равене, значајан елемент представља подигнута десна рука са испруженим кажипрстом (сл. 16). У раном хришћанству Христос, о коме св. Јован говори као о „јагњету Божијем“, приказивао се симболично, као право јагње у духу ранохришћанске уметности. Тако на Максимилијановој катедри св. Јован у левој руци држи диск са представом јагњета.⁴⁵⁰ Оваква симболична иконографија Христа задржала се у западноевропској уметности. На већ поменутој кампанијској фресци св. Јована у Пећини светих у месту Калви Ризорта из XI века, на којој се спајају различите традиције Истока и Запада, св. Јован приказан је као Претеча у милоту, према византијском иконографском обрасцу, док у левој руци држи „јагње Божије“, што у то време представља део западне иконографије св. Јована Претече (сл. 17).

Каноном 82 Трулског сабора (*Πεῖλο-σестῆσι сабор, Quinisextum*) одржаног у Цариграду 692. године, Источна црква одбацила је симболично приказивање Христа у виду јагњета.⁴⁵¹ Одређено је да се приказује човеколико, у складу са теолошким расправама о односу између божанске и људске природе у Христу које су вођене у VI и VII веку, и као одговор на монотелитизам (монотелистичку јерес), који је у то време исповедан у бројним варијантама, сматрано је неопходним да се нагласи Христова људска природа.⁴⁵² У оквиру поменутих расправа, хришћански писци



Сл. 17. Свети Јован, Пећина светих, Калви Ризорта (према Ђ. Кафталу)

⁴⁴⁹ K. Wessel, *Johannes Baptistes (Prodromos)*, RBK 3, 616. За примере композиције Христовог крштења cf. G. Schiller, *Iconography of Christian Art I*, Greenwich 1971, 132, figs 350.

⁴⁵⁰ Св. Јован је приказан у центру предњег дела катедре, окружен четворицом јеванђелиста, окренутих према њему. О тумачењу овакве представе св. Јована cf. O. G. Von Simson, *Sacred fortress: Byzantine art and statecraft in Ravenna*, Princeton 1987, 64.

⁴⁵¹ З. Буровић, *Канон LXXXII Трулског сабора*, Живопис 6 (2012), 17–46 (са изворима, литературом и преводом канона на српски језик).

⁴⁵² Corrigan, *The Witness of John the Baptist*, 3, 7 (са литературом). За превод Канона 82 на енглески cf. Mango, *The Art*, 139–140. О христолошким расправама cf. M. H. Shepherd, *Christology: A Central Problem of Early Christian Theology and Art*, in: *Age of spirituality: a symposium*, ed. K. Weitzmann, New York – Princeton 1980, 101–120. Чак је из рановизантијске уметности, пре Сабора, сачувано мало представа св. Јована са јагњетом. Уз поменуто представу на Максимилијановој катедри у Равени, јавља се још на мозаику у цркви Св. Катарине на Синају (550–565), где су Богородица, св. Јован и јагње приказани у медаљонима на тријумфалном луку, cf. G. Forsyth, K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor 1968, 14–15; Corrigan, *The Witness of John the Baptist*, 5–6, n. 33.

VI и VII века стављају посебан нагласак на улогу св. Јована као сведока Христове људске природе.⁴⁵³ На поменутој синајској икони изведеној у техници енкаустике (Кијев, Градски музеј источне и западне уметности, бр. 113), најчешће датованој у VI век, светитељ је приказан како подигнутом десном руком показује на Христа, приказаног човеколико у медаљону изнад његовог десног рамена (таб. 32).⁴⁵⁴ Веза између Јована Претече и Христа на икони из Кијева наглашена је и погледом св. Јована, који се окреће према Христу, а природа везе објашњена је текстом из Јеванђеља по Јовану (1, 29) исписаном на свитку који св. Јован држи у левој руци. Текст јасно упућује на закључак да је на икони св. Јован приказан као сведок Христа, и да указује на онога који се жртвовао за човечанство.⁴⁵⁵ На другој страни иконе, изнад левог рамена св. Јована, приказана је Богородица у медаљону, која је уз св. Јована била главни сведок Христове људске природе. Будући да је велики део руке св. Јована уништен (подлактица и шака) Курт Вајцман је претпоставио да је приказан са испруженим кажипрстом, као код св. Јована на Максимилијановој катедри.⁴⁵⁶ Овакву Вајцманову претпоставку оправдавају потоње представе св. Јована у истом иконографском виду, иако их се мало сачувало. На основу човеколике представе Христа на икони из Кијева, Кетлин Кориген икону датује у VII века и доводи у везу са поменутим теолошким расправама о односу између Христове божанске и људске природе вођеним у VI и VII века, а у којима се посебно наглашавала улога св. Јована као сведока Христове људске природе.⁴⁵⁷ Управо Јованово сведочанство Христове људске природе, засновано на физичком искуству, довело је до одлуке Трулског сабора из 692. године да се Христос приказује у људској форми.

На композицији Деизиса приказаној на јужној страни југоисточног стуба, испред апсиде у римској цркви Санта Марија Антиква, св. Јован десном руком показује на Христа са јако издуженим и укоченим кажипрстом, док су остали прсти савијени са палцом, који се, потцртан пунијом контуром, истиче на празној позадини фреске (сл. 18). Овакав положај прстију св. Јована, које К. Кориген на основу њених сазнања сматра јединственим,⁴⁵⁸ идентичан је са покретом прстију десне руке св. Јована из цркве Св. Михаила у Стону. Рука св. Јована у Риму једино није подигнута као у Стону, јер је Христ у Риму приказан у истој равни са св. Јованом, будући да се ради о

⁴⁵³ Нагласак на Христовој људској природи уочава се у химни Романа Мелода *О бојојављању* из VI века (умро 560). Дијалог Христа и Јована део је хомилије *О свештом кришћењу* епископа јерусалимског Софронија (634–638). Софроније у хомилији подсећа св. Јована на важну везу између инкарнације (оваплоћења) и искупљења. Искупљење човечанства зависило је од оваплоћења и Христове смрти на крсту, cf. Corrigan, *The Witness of John the Baptist*, 4–5 (са литературом).

⁴⁵⁴ Kitzinger, *On Some Icons*, 139, n. 26; Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, 32–35, Pl. XIV, B11.

⁴⁵⁵ Corrigan, *The Witness of John the Baptist*, 1–11.

⁴⁵⁶ Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, 33–34.

⁴⁵⁷ Corrigan, *The Witness of John the Baptist*, 1–11.

⁴⁵⁸ Corrigan, *The Witness of John the Baptist*, 7, Fig. 9; Опис и иконографија фреске cf. P. J. Nordhagen, *S. Maria Antiqua: the frescoes of the seventh century*, Roma 1978, 109–111, Pls. XXX–XXXI, XXXIIa, XXXIIIa.



Сл. 18. Деизис, Санта Марија Антика, Рим
(према П. Ј. Нордхагену)

композицији Деизиса.⁴⁵⁹ Римска фреска се на основу фигуре папе Мартина (649–655), приказаног као ктитора поред Богородице, поуздано датује у VII век. У то време цркву Санта Марија Антика користила је грчка заједница у Риму – овај податак објашњава византијску иконографију и стил фресака које се датују у VII и VIII век. Смештена у подножју брда Палатин, служила је као капела палате коју су кроз цео VII век користили представници византијске администрације у Риму, који су боравили на брду Палатин. Чињеница да се декоративни програм цркве сачувао нетакнут још из времена пре иконоклазма, највероватније је резултат земљотреса из 847. године, који је довео до клизања земљишта, услед чега је црква била делимично срушена и затрпана, и потом напуштена готово један миленијум.⁴⁶⁰ Још од ископавања спроведених 1900–1901. године, црква је препозната као изузетно богат извор података о култовима и улози слике у време пре и непосредно после иконоклазма.⁴⁶¹ Иконографија св. Јована на римској композицији Деизиса иде у прилог схватању Кристофера Волетара да у најстаријим сачуваним композицијама Деизиса Богородицу и св. Јована треба

⁴⁵⁹ P. J. Nordhagen, *op. cit.*, Pl. XXXIVa. Кристофер Волтер римску фреску композиције Деизис тумачи као сведочанство о Христовој божанској природи, cf. Walter, *Two Notes*, 327.

⁴⁶⁰ D. Knipp, *The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua*, DOP 56 (2002), 2.

⁴⁶¹ D. Knipp, *op. cit.*, 1.

схватити као сведоке Христове две природе, а не посреднике за људски род, као што се схватају у потоњој иконографији ове композиције.⁴⁶²

У цркви у селу Мазикој (Maziköy), смештеној 20 километара јужно од Иргипа у Кападокији, св. Јован приказан је у доњем регистру апсиде, десно од централне фигуре Богородице, како подигнутом десном руком показује на Христа у конхи апсиде (сл. 19, таб. 34). Положај прстију св. Јована са испруженим и издуженим кажипрстом, док су остали прсти савијени са палцом, идентичан је положају прстију римског и стонског св. Јована. Доњи део тела св. Јована у Кападокији није се сачувао, али се на основу описане иконографије са сигурношћу може претпоставити да је у левој руци држао свитак са исписаним текстом из јеванђеља по Јовану (1:29), којим најављује појаву Спаситеља и његову жртву за спас човечанства. Фреске у цркви у селу Мазикој показују сличност са малим бројем кападокијских фресака које нису датоване, што онемогућава њихово прецизније датовање.⁴⁶³ На основу иконографије и стила, Катрин Жоливе-Леви фреске датује у VII век, сматрајући да не могу бити старије од IX века.

Свети Јован у цркви Св. Михаила у Стону приказан је као Претеча у одећи испосника-анахорете. Иако се текст на развијеном свитку који држи у левој руци није сачувао, на њему је највероватније био исписан текст из Јеванђеља по Јовану (1:29), у коме св. Јован препознаје Христа као Спаситеља човечанства. Његова улога Претече изражена је подигнутом десном руком, којом са испруженим кажипрстом показује на Христово погрсје приказано у медаљону на своду источног травеја цркве. Ретко заступљен иконографски образац св. Јована Претече у Стону са испруженим кажипрстом, познат је још из ранохришћанског периода, а јавља се у малом броју византијских цркава које се датују у рановизантијски период. На основу наведених примера из византијске уметности и контекста у коме се јавља, са великом вероватноћом може се претпоставити да је у североисточној ниши цркве Св. Михаила у Стону, насупрот св. Јована, била приказана фигура Богородице.⁴⁶⁴ Она је уз св. Јована била главни сведок Христове људске природе, а посебно је поштована будући да је омогућила оваплоћење, а преко њега и спасење човечанства. Иконографским обрасцем св. Јована у програму цркве Св. Михаила могла је бити изражена идеја

⁴⁶² Овако Кристофер Валтер тумачи улогу Богородице и Христа у најстаријим познатим композицијама Деизиса, сматрајући их сведоцима Христове божанске, cf. Walter, *Two Notes*, 311–338.

⁴⁶³ Jolivet-Levy, *Églises byzantines de Cappadoce*, 177–178, Pl. 107, Fig. 2. Иконографски најближе паралеле са иконом св. Јована из Кијева К. Вајцман налази на мозаичкој икони св. Јована, која се чува у Васељенској патријаршији у Истанбулу. Вајцман сматра да икона није старија од XI века, cf. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, 34. На икони из Истанбула св. Јован приказан је као Претеча, у хитону и химатиону, подигнуте десне руке, док у левој држи развијен свитак са текстом из јеванђеља по Јовану (1, 29). Подигнутом десном руком благосиља, а у медаљону изнад десне руке није приказан Христос, као на икони из Кијева, већ анђео. Икона се датује у 1100. годину, cf. O. Demus, *Die byzantinischen Mosaikikonen. I. Die Grossformatigen ikonen*, Wien 1991, 43–44, T. IX.

⁴⁶⁴ Радивој Љубинковић у опису програма цркве, без коментара, наводи то као могућност, в. Ljubinković, *Quelques observations*, 197.



Сл. 19. Свети Јован,
црква у селу Мазикој, Кападокија (према Н. Тјери)

инкарнације-искупљења, јер без оваплоћења не би било ни искупљења. Осим тога, познато је да се у молитвама посредовања, као главној теми средњовековне химнографије и литургије, Богородица и св. Јован јављају као главни посредници за људски род.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Hammond, Brightman, *Liturgies*, 321, 357–358. О улози Богородице као посреднице cf. I. Kalavrezou, *Images of the Mother: When the Virgin Mary Became „Meter Theou“* DOP 44 (1990), 167–169; N. P. Ševčenko, *Close Encounters: Contact between Holy Figures and the Faithful as Represented in Byzantine Works of Art*, in: *Byzance et les images: cycle de conférences* organize au Musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992, ed. A. Guillou, J. Durand, Paris 1994, 255–285; I. Kalavrezou, *Maternal Side of the Virgin*, in: *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Athens 2000, 27–40; H. Maguire, *The Cult of the Mother of God in Private*, in: *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Athens 2000, 279–289.

СВЕТИ ЂОРЂЕ

У доњем регистру југозападне нише, насупрот ктиторске композиције, сачувала се стојећа фронтална фигура светог ратника са војничким инсигнијама, мачом и штитом у рукама (таб. 35, 36).⁴⁶⁶ На основу натписа, јединог сачуваног у цркви, испаног белим латинским словима (GEORGIUS), зна се да се ради о светом Ђорђу.⁴⁶⁷ Приказан је као голобради младић дуге косе. Одевен је у кратку црвену тунику која допире до колена.⁴⁶⁸ Туника је порубљена широком бордуром украшеном драгуљима и бисерима. На туници су у нивоу бедара белом бојом насликана два уска и дугачка додатка, који делују као метални штитници. Преко тунике пребачен је црвени плашт, са два горња краја причвршћен на грудима. Украшен је геометријским мотивом мреже у виду квадрата са крстићима исцртаним у средини. На ногама краљ има уске црвене чарапе, такође украшене мотивом мреже у виду ромбова. У десној руци св. Ђорђе држи исукан и подигнут мач, а у левој штит.

На основу литерарних извора зна се да је Св. Ђорђе био млади војник из кападокијске племићке породице.⁴⁶⁹ Страдао је за време великог прогона хришћана. У раним легендама као иницијатор прогона наводи се персијски владар под именом Дадијан, а потом римски цар Диоклецијан.⁴⁷⁰ Литерарни извор завршава се смрћу Св. Ђорђа. Глава му је одрубљена 23. априла, а остаци су похрањени у Лиди (Диосполис) у Палестини.⁴⁷¹ Осим оскудних биографских података, мало се зна о животу и смрти светог Ђорђа. Савремени истраживачи уопштено сматрају погрешним раније покушаје да се св. Ђорђе идентификује са познатом историјском личношћу, мито-

⁴⁶⁶ У горњем регистру нише, изнад фигуре Св. Ђорђа, фреско-сликарство није се сачувало због урушавања свода и тог дела зида.

⁴⁶⁷ Скидањем слоја малтера са почетних слова натписа за време рестаураторских радова предузетих крајем педесетих година XX века, отклоњена је свака могућност да је можда приказан Св. Срђ (SERGIUS). И пре тога Љубо Караман је на основу атрибута и младе животне доби светитеља закључио да се ради о св. Ђорђу, в. Karaman, *Crkvice*, 97, n. 2.

⁴⁶⁸ Цвито Фисковић је у опису фресака навео да је туника зелена, црвено-смеђег поруба са драгуљима уобичајеног облика, в. Fisković, *Ranoromaničke freske*, 44. Бела боја јавља се само на рубу десног рукава и на додацима на бедрима. На фигури која се добро сачувала нема трагова зелене боје.

⁴⁶⁹ A. J. Festugière, *Sainte Thècle, saints Côme et Damien, Saints Cyr et Jean (Extraits), saint Georges*, Paris 1971, 259–338; Mark-Weiner, *Narrative cycles*, 1.

⁴⁷⁰ Walter, *The Warrior Saints*, 111, 264.

⁴⁷¹ Mark-Weiner, *Narrative cycles*, 1.

лошким херојом или христијанизованим паганским божанством.⁴⁷² У сваком случају, немогуће је стећи потпуну слику о св. Ђорђу као историјској личности.⁴⁷³

У византијској уметности, када се приказивао као мученик-ратник, од најстаријих познатих представа са краја VI [бронзани крст из некадашње збирке Т. Шламбержеа, пореклом из сиријског града Емесе (данас Хомс), и приближно из истога или нешто каснијег времена, фреска на једном од стубова северне цркве Аполоновог манастира у Бауиту⁴⁷⁴] одевен је у војничку униформу римске војске, која се састојала од кратке тунике до колена, панцира и дугог плашта.⁴⁷⁵ Иконографија св. Ђорђа у раносредњовековној уметности Запада није позната због непостојања грађе. Познато је да се култ св. Ђорђа са Истока, где је био један од најпоштованијих светитеља, брзо раширио у хришћанском свету.⁴⁷⁶ Сматра се да се већ до VI века чврсто утемељио и на латинском Западу, где му је током раног средњег века био посвећен знатан број цркава.⁴⁷⁷ Познате су две белешке везане за култ његових реликвија на Западу. У једној бискуп Григорије од Тура (540–594) говори о локалним чудима насталим под утицајем реликвија св. Ђорђа.⁴⁷⁸ У другој је забележена прича о проналаску реликвијара са моштима (главом) св. Ђорђа од стране папе Захарија (741–752).⁴⁷⁹ За време понтификата папе Захарија подигнута је у Риму црква Сан Ђорђо ин Велабро. То се може сматрати одразом византијског утицаја, јер је папа Захарије један у низу папа из Грчке и Сирије који су се налазили на трону св. Петра у Риму током VII и VIII века.⁴⁸⁰ Због непостојања грађе потребне за осветљавање иконографског типа св. Ђорђа у раносредњовековној уметности Запада, од изузетног значаја су плочице од теракоте са рељефним представама, пронађене 1985. године на познатом археолошком локали-

⁴⁷² О паганским и хришћанским аналогијама cf. Walter, *The Warrior Saints*, 121–123.

⁴⁷³ Mark-Weiner, *Narrative cycles*, 2.

⁴⁷⁴ О најстаријим сачуваним представама св. Ђорђа у византијској уметности в. Марковић, *О иконографији светих рајника*, 578–579 (са литературом).

⁴⁷⁵ О иконографији св. Ђорђа у источнохришћанској уметности cf. Howell, *St. George as Intercessor*, 135–136; A. Kazhdan, N. Patterson-Ševčenko, *George*, in: ODB II, 834–835; Марковић, *О иконографији светих рајника*, 597–599; Walter, *The Origins of the Cult*, 317–320; A. K. Wassiliou, *Der Heilige Georg auf Siegeln: einige neue Bullen mit Familiennamen*, REB 59 (2001), 210–212; Walter, *The Warrior Saints*, 271–272.

⁴⁷⁶ О култу св. Ђорђа cf. H. Delehayе, *Les legendes grecques des saints militaires*, Paris 1909, 45–76; Howell, *St. George as Intercessor*, 121–136; Mark-Weiner, *Narrative cycles*, 1–20; Walter, *Origins of the Cult*, 295–326; Walter, *The Warrior Saints*, 111–119. О црквама које су му биле посвећене у Константинопољу и у Византијском царству уопште cf. Walter, *The Warrior Saints*, 113.

⁴⁷⁷ Mark-Weiner, *Narrative cycles*, 13.

⁴⁷⁸ Walter, *The Warrior Saints*, 113.

⁴⁷⁹ Реликвијар у коме је била похрањена глава св. Ђорђа налазио се у Латерану. Када га је папа Захарије пронашао, свечано га је пренео у цркву Сан Ђорђо ин Велабро, cf. Mark-Weiner, *Narrative cycles*, 13; Frothingham, Jr., *Notes on Byzantine Art*, 178. О глави св. Ђорђе која се чувала у срцу каталанског војводства Атине и о њеној судбини cf. Setton, *Saint George's Head*, 1–12.

⁴⁸⁰ Demus, *Byzantine Art*, 47; Walter, *The Warrior Saints*, 113; Frothingham, *Notes on Byzantine Art*, 178. Сан Ђорђо ин Велабро само је један од великих грчких манастира који су основани у Риму, уз манастире Санта Марија Антиква, Санта Саба, Санта Марија ин Козмедин, итд., cf. Demus, *Byzantine Art*, 47; Frothingham, Jr., *Notes on Byzantine Art*, 159, 175–182.



Сл. 20. Свети Ђорђе и св. Христифор, Винаца код Кочана (према К. Балабанову)

тету Виничко кале (Винаца код Кочана у источној Македонији). Међу представа-

ма хришћанских светитеља, св. Ђорђе приказан је заједно са св. Христифором у фронталном ставу; латинским натписом означен је као GEORGIUS (Скопље, Музеј Македоније, инв. бр. 355–VI, 27,5×30,5×4 cm). Свети Ђорђе у десној руци држи округли штит, док левом копљем пробада змију са људском главом, која је приказана поред светитељеве ноге. Одевен је као стонски св. Ђорђе у кратку тунику до колена, дугачки плашт причвршћен фибулом на левом рамену и уске чарапе.⁴⁸¹ О намени и значењу плочица из Винаце може се само нагађати, јер ниједна од њих није пронађена *in situ*, а различито се и датирају, у позни IV или позни VI век.⁴⁸² У сваком случају 733. година представља *terminus ante quem* за њихов настанак. Наиме, територија Македоније, као део дијецезе источне Илирије, налазила се до 733. године под јурисдикцијом Рима.⁴⁸³ Да су плочице настале у том периоду сведоче поменути латински натписи којим су означени св. Ђорђе и Христифор, као и друге појединачне фигуре и представе, а иконографија св. Ђорђа разликује се од византијске. Елизабета Димитрова уопштено наводи да је св. Ђорђе из Винаце одевен у војничку одећу, али је упоређује са најстаријим сачуваним представама у византијској уметности, на којима је приказан у туници, панциру и огртачу, одећи римске војске. Важно је уочити да се и одећа

⁴⁸¹ Плочице су рађене калупом у више реплика. Пронађено је шест плочица са приказом св. Ђорђа и св. Христифора, један фрагмент и један отисак у малтеру, в. К. Valabanov, V. Popovska-Kogobar, *Ikone iz Makedonije*, Zagreb 1987, 9–11, 35–36, 99; Балабанов, Крстевски, *Керамичке иконе*, 10, кат. бр. 54–60, 94; Димитрова, *Иконе од тѐракоџе из Винаце*, 160–161; Dimitrova, *The Terracotta Relief*, 64; Марковић, *О иконографији свѣтѣих раѣника*, 578–579 (са литературом).

⁴⁸² О могућој намени в. Балабанов, Крстевски, *Керамичке иконе*, 8, 12; E. Dimitrova, *The Terracotta Relief*, 68.

⁴⁸³ Г. Острогорски, *Моравска мисија и Византија*, у: исти, *Сабрана дела IV*, Београд 1969, 70–71; Острогорски, *Историја*, 178; Марковић, *О иконографији свѣтѣих раѣника*, 578–579 (са литературом).



Сл. 21. Свети Теодор, Виница код Кочана,
(према К. Балабанову)

Psalterium aureum, Stifts, Cod. Sang. 22) са краја IX века. Винички св. Теодор приказан је у ланчаном оклопу у виду кошуље дугих рукава, који се састоји од међусобно повезаних металних прстенова који сачињавају мрежу. Као главна заштита за тело, ланчани оклоп био је популаран у римској⁴⁸⁹ и западноевропској средњовековној војсци,

св. Теодора, једног од првих светих ратника, који је на плочицама из Винице приказан као коњаник (инв. бр. 336-VI), такође разликује од његових најстаријих сачуваних представа у византијској уметности, на којима је приказан у одећи римске војске.⁴⁸⁴ Димитрова одећу св. Теодора из Винице описује као панцир од испреплетених каишева.⁴⁸⁵ На исти начин, иако у другој техници, приказане су панцир кошуље у најстаријим илуминираним каролиншким псалтирима. Они се користе за проучавање изгледа војне опреме и наоружања раносредњовековног периода,⁴⁸⁶ пре свега Штутгартски псалтир,⁴⁸⁷ који се датује између 820. и 830. године (Штутгарт, Земаљска библиотека Виртемберга, Cod. Bibl. Fol. 23, 12v, 21r, 21v, 31r, 44v, 70r, 107v) и Златни псалтир⁴⁸⁸ из Санкт Галена (Опатијска библиотека,

⁴⁸⁴ О најстаријим сачуваним представама св. Теодора у византијској уметности в. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 574–577 (са литературом).

⁴⁸⁵ Dimitrova, *The Terracotta Relief*, 64. О рељефу са представом св. Теодора в. Балабанов, Крстевски, *Керамичке иконе*, 12; Димитрова, *Иконе од теракота*, 151, 160–161.

⁴⁸⁶ Oakeshott, *Archaeology of Weapons*, 172. Будући да се представе једног скрипторијума међусобно разликују, а разлике постоје чак у једном истом рукопису, не зна се колико су веродостојни, и самим тим поуздани као историјски извор, верно представљајући у сваком детаљу изглед тадашњег ратника, његове опреме и наоружања, а колико су копије преузете из старијих рукописа, јер се у појединим од њих, у многим детаљима, види утицај касне антике, cf. J. Kiff, *Images of War: Illustrations of Warfare in Early Eleventh-Century England*, in: *Anglo-Norman Studies VII. Proceedings of the Battle Conference*, Dover 1984, 177–194, 181.

⁴⁸⁷ E. T. De Wald, *The Stuttgart Psalter Biblia folio 23*, *Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart*, Princeton 1930. www.digital.wlb-stuttgart.de

⁴⁸⁸ C. Eggenberger, *Psalterium Aureum Sancti Galli: Mittelalterliche Psalterillustration im Kloster St. Gallen*, Sigmaringen 1987.

⁴⁸⁹ M. C. Bishop, J. C. N. Coulston, *Roman military equipment*, London 1993, 59–60, 85, 167; M. Fulford, D. Sim, A. Doig, *The Production of Roman ferrous armour: a metallographic survey of material from Britain, Denmark and Germany, and its implications*, *JRA* 17 (2004), 197, 199.

док су се у византијској уметности свети ратници у приказивали у пуном оклопу.⁴⁹⁰ Свети Ђорђе из Винеце и св. Ђорђе из Стона, иако хронолошки удаљени, приказани су према истом иконографском обрасцу.

После најранијег периода средњег века, култ св. Ђорђа на Западу оживљава у време Првог крсташког рата, почетком XII века, а у Шпанији од средине X века. Писани извори сведоче да је у другој половини X века византијски култ св. Ђорђа преко Јадрана, а посредством Млечана, доспео до Каталоније, где се крајем X века оснива манастир посвећен св. Ђорђу.⁴⁹¹ Из Каталоније култ св. Ђорђа шири се у остале делове Шпаније под хришћанском контролом. О томе сведочи неколико рукописа из манастира Санто Доминго у Силосу у северној Шпанији, који садрже календаре XI века у којима се јавља св. Ђорђе,⁴⁹² и ликовна представа св. Ђорђа у декоративном програму пантеона краљева у цркви Св. Изидора (Сан Исидоро) у Леону из XI века, о којој ће бити речи даље у тексту.⁴⁹³

Потреба војника за натприродном заштитом, позната одраније у Византији,⁴⁹⁴ нашла је одраз у Шпанији и потом код крсташа. Свети Ђорђе посредовао је у бици код Алкозара у Арагону, у којој су се у новембру 1096. године сукобили хришћани и Сарацини. Од тог времена све је поштованији у Шпанији, да би потом постао заштитник

⁴⁹⁰ Grotowski, *Arms and Armour*, 161. Гротовски је закључио да ланчани оклоп није био у употреби у византијској војсци и да се уводи тек под утицајем крсташа. У Грузији писани извори и археолошки налази потврђују да је ланчани оклоп био у употреби, али се он није приказивао у грузијској уметности, која је следила византијску иконографију, cf. M. Turtsumia, P. L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, BS 22 (2012), 363–369; A. D. H. Bivar, *Cavalry Equipment and Tactics on the Euphrates Frontier*, DOP 26 (1972), 276–278; Parani, *Reconstructing*, 112–114.

⁴⁹¹ Контакти између Каталоније и северног Јадрана остварени су око 965. године појавом опата Гарина у каталонском манастиру Сант Мигел де Кукса у источним Пиринејима. Опат је из Венеције кретао на ходочашће у Јерусалим. У Венецији је стекао наклоност дужда Петра Орсеола (976–978). **Захваљујући опату Гарину, млетачко племство почело је посећивати манастир Св. Михаила у Кукси.** Племић Ђовани Морозини, синак дужда Орсеола, један је од оснивача манастира Св. Ђорђа у Каталонији крајем X века. Везе су настављене у време Олибе (1008-1046), опата манастира Кукса и Рипол, cf. A. M. Mundó, *Quelques maillons d'une chaîne reliant la Catalogne a l'Adriatique autour de l'an Mil*, NAM 4 (1998), 31–34. N. Sayrach, *El patró sant Jordi. Història, llegenda, art*, Barcelona 1996. О контактима сведоче писани извори, углавном каталонски, италијански и француски. Пре свега *Млетачка хроника* Ђакона Јована, *Живој св. Ромуалда (La Vita Romualdi)* Петра Дамјана и *Живој Петра Орсеола*, који је написао анонимни монах из манастира у Кукси, затим литургијски и литерарни текстови.

⁴⁹² *Liber ordinum* (Силос, Архив манастира Санто Доминго, ms 3, fols. 1–6), *Liber comicus* (Париз, Национална библиотека, N.a.l. 2171, fols. 19–34), *Изидорова Еџимологија* (Париз, Национална библиотека, N.a.l. 2169, fols. 2v–24v). У већини случајева они припадају времену пре 1064. године, док се рукопис краља Фернанда I (1037–1065) *Liber diurnus* (Сантијаго де Компостела, Универзитетска библиотека, RS. 1, fols. 1–4) датије у 1055. годину, cf. Walker, *The Wall paintings*, 211, p. 108.

⁴⁹³ Walker, *The Wall paintings*, 210–211.

⁴⁹⁴ Марковић, *О иконографији светих рајника*, 585–589.

Арагона и Кастиље.⁴⁹⁵ Посебну наклоност према св. Ђорђу гајили су крсташи.⁴⁹⁶ Према легенди, св. Ђорђе је заједно са својим саборцима св. Меркуријем и св. Димитријем помогао крсташима да у најкритичнијем тренутку Првог крсташког рата, 28. јуна 1098. године, сачувају Антиохију од напада Турака.⁴⁹⁷ Његово чудотворно посредовање било је посебно значајно за Нормане, будући да је помогао норманској војсци из јужне Италије на челу са Боемундом, сином Роберта Гвискарада.⁴⁹⁸ Из времена Првог крсташког рата потиче и најстарији сачувани циклус св. Ђорђа у западноевропској монументалној уметности. Приказан је у већ поменутој сеоској романичкој цркви у Хардаму, у јужном Сасексу, посвећеној локалном англосаксонском светитељу Ботолфу. На основу повеље из XII века, може се закључити да је у време осликавања црква Св. Ботолфа највероватније била посвећена св. Ђорђу.⁴⁹⁹ На то указује и чињеница да је у доњем регистру северног зида те цркве скромних димензија приказано чак осам призора из легенде о св. Ђорђу, а циклус се наставља и на источном зиду, где је највероватније представљен призор сахране св. Ђорђа.⁵⁰⁰ За датовање фресака у цркви у Хардаму пресудни значај имала је сцена *Појава св. Ђорђа у бици код Антиохије 1098. године*, приказана на западном крају северног зида цркве.⁵⁰¹ На основу оживљеног култа св. Ђорђа на Западу, поменутог призора, иконографије и стила, сликарство цркве Св. Ботолфа датује се на сам почетак XII века.⁵⁰² На основу фрагментата закључује се да је циклус св. Ђорђа био приказан у још две цркве у јужном Сасексу, које као и Свети Ботолф у Хардаму припадају тзв. „Луис групи“. На оштећеној фресци северног зида у парохијској цркви у Вестместону (Westmeston) приказана је устоличена фигура са натписом *Datianus*. Дацијан је био римски заповедник по чијем наређењу је страдао св. Ђорђе. На основу овог фрагмента закључено је да је цео доњи регистар северног зида цркве у Вестместону био посвећен циклусу св. Ђорђа. На највећем од сачуваних фрагмената у доњем регистру северног зида цркве у Кумсу (Coombes) такође је приказана устоличена фигура, која веома подсећа на фигуру у

⁴⁹⁵ Deschamps, *La légende de S. Georges*, 113; Kauffmann, *The altar-piece*, 86.

⁴⁹⁶ Setton, *Saint George's Head*, 4; Walter, *The Warrior Saints*, 134; Deschamps, *La légende de S. Georges*, 109–123.

⁴⁹⁷ После годину дана св. Ђорђе помогао је крсташима да заузму Рамлу и Лиду. У Лиди су крсташи обновили цркву посвећену св. Ђорђу, коју су муслимани спалили када су се повлачили пред Робертом од Фландрије, cf. Setton, *Saint George's Head*, 4; Deschamps, *La légende de S. Georges*, 114. О крсташким походима в. Пеинтер, *Историја*, 231–253. О одбрани Антиохије в. Исто, 238–239.

⁴⁹⁸ Dodwell, *Pictorial arts*, 324.

⁴⁹⁹ Park, *The «Lewes Group»*, 219.

⁵⁰⁰ Anthony, *Romanesque frescoes*, 187; Demus, *Romanesque mural*, 507; Dodwell, *Pictorial Arts*, 324.

⁵⁰¹ Призор у коме св. Ђорђе предводи крсташе представљао је део западноевропског циклуса посвећеног св. Ђорђу. На Истоку је приказан једино у Румунији на спољној страни западног зида цркве манастира Арборе, посвећене Усековању главе св. Јована Крститеља из 1541. године, која припада кругу поствизантијске уметности, cf. Mark-Weiner, *Narrative cycles*, 64.

⁵⁰² Dodwell, *Pictorial Arts*, 324.

Вестместону. Стога се сматра да је и у Кумсу на северном зиду, као у Хардаму и Вестместону, био приказан циклус св. Ђорђа⁵⁰³. На такав закључак упућује и сличност остатка програма наведених цркава, њихове иконографије и стила, а претпоставља се да је настао под утицајем неког већег центра који се није сачувао. У сваком случају, мале парохijske цркве јужног Сасекса сведоче о поштовању култа светог Ђорђа у Енглеској у време непосредно после Првог крсташког рата.

Композиција *Појава Св. Ђорђа у дици код Антиохије 1098. године* у Хардаму доста је оштећена, али се фигура св. Ђорђа, која доминира у левом углу композиције, добро сачувала. На десној оштећеној страни виде се фрагменти наоружаних фигура, а испод коња св. Ђорђа фрагмент рањене фигуре. На основу фрагмената може се закључити да је приказана у виду две сукобљене војске, како се приказивала у потоњој западноевропској уметности.



Сл. 22. Свети Ђорђе, Хардам (према Џонстону)

Свети Ђорђе јаше на белом коњу, кога левом руком зауздава, док у десној држи дугачко копље на којем се вијори бела застава којим пробада непријатеља (сл. 22).⁵⁰⁴ Појава св. Ђорђа у призору битке код Антиохије може се довести у везу са литерарним описом овог догађаја. У савременој хроници Првог крсташког рата *Gesta Francorum* забележено је: *Са њланине се њојавило мноштво људи на белим коњима, са белим заставицама. Када су их наши људи видели, нису знали шта се дешава ... док нису схватили да је то њомоћ Божија, коју су њредводили св. Ђорђе, св. Меркурије и св. Димитрије.*⁵⁰⁵ Свети Ђорђе у Хардаму приказан је као млади витез у краткој туници до колена, преко које има још једну знатно краћу затворену тунику, широких рукава, исцртану дугачким попречним линијама.⁵⁰⁶ Иако се у литератури, посебно у иконографским приручницима, наводи да се св. Ђорђе у западноевропској уметности од XII века приказује у савременој одећи западног ратника, тј. витеза,⁵⁰⁷ циклус посвећен св. Ђорђу у Хардаму један је од ретких, бар и делимично сачуваних, из времена пре XIV века.⁵⁰⁸ У недостатку компаративне грађе, важно је истакнути да сличну одећу има арханђео Михаило представљен као ратник на улазу у рај у призору Страшног суда у цркви Св. Михаила у Бургфелдену. Црква се датује у време око 1070. године, а

⁵⁰³ Park, *The «Lewes Group»*, 202, 205, 210, 211, 221–222.

⁵⁰⁴ Mainwaring Johnston, *Hardham*, 98–100.

⁵⁰⁵ *Anonymi gesta Francorum et aliorum Hierosolymitanorum*, Hrsg. Heinrich Hagenmeyer, Heidelberg 1890, 374–375; Park, *The «Lewes Group»*, 219; Kauffmann, *The altar-piece*, 85.

⁵⁰⁶ Mainwaring Johnston, *Hardham*, Pl. 4.

⁵⁰⁷ О иконографији св. Ђорђа у западноевропској уметности cf. Réau, *IAC III/2*, 574; Kaftal, *Tuscan Painting*, col. 444; idem, *Central and South Italian*, col. 504.

⁵⁰⁸ Кауфман наводи четири циклуса настала између 1280. и 1400. године. Циклуси посвећени светом Ђорђу на Западу нису пописани, ни проучени, cf. Kauffmann, *The altar-piece*, 89–90.



Сл. 23. Свети
Михаило, детаљ
Страшног суда,
Бургфелден
(према Х. Шрадеу)

одећу арханђела Михаила Ото Демус окарактерисао је као оклоп.⁵⁰⁹ Због недовољних археолошких доказа и чињенице да су представе ратника у оклопу пре XII века ретке, као главни извор за проучавање опреме и наоружања XI века користи се таписерија из Бајеа (1066–1082), на којој је приказано норманско освајање Енглеске 1066. године и догађаји који су претходили освајању. На таписерији су војници приказани у заштитној кошуљи од ланчаног оклопа, која је по основном кроју слична кошуљи св. Ђорђа у Хардаму. Кошуља допире до колена, има прорез између ногу да би се олакшало кретање и јахање, и широке рукаве који допиру испод лактова. Оклоп је приказан у виду испреплетених металних прстенова (таб. 37), представљених на конвенционалан начин, у виду круга, правоугаоника или ромба,⁵¹⁰ будући да је таписерија из Бајеа, упркос називу, изведена у техници веза, а не ткања. На основу *Песме о Ролану*, која се сматра савременим писаним извором, такође произлази да је панцир кошуља представљала главну заштитну одећу за тело.⁵¹¹ То потврђују ликовне представе из

XII века изведене у различитим медијима, у скулптури, минијатурном сликарству и на сфрагистичкој грађи. На основу кроја тунике може се рећи да је св. Ђорђе у Хардаму приказан у заштитној панцирној кошуљи, али не у ланчаном оклопу, барем на основу цртежа. Међутим, поред тврдог оклопа, који се састојао од међусобно повезаних металних алки, постојао је и меки оклоп, који у конструктивном погледу спада у једну од три врсте оклопа који су биле у употреби у времену од 1066. до 1250. године. Меки оклоп се састојао од постављене тканине и коже која није подвргнута процесу отврдњавања, а који се постигао умакањем коже у врели восак.⁵¹² Свети Ђорђе у Хардаму на глави има уску, уз главу припијену капуљачу, која је највероватније служила као подлога за метални шлем. У таквим капуљачама, са прорезима за нос и очи, приказана је већина војника на таписерији из Бајеа.⁵¹³

У пантеону краљева у Леону св. Ђорђе приказан је у северном броду, у доњем регистру северног лука. С обзиром на ново датовање маузолеја шпанских краљева на крај XI или почетак XII века,⁵¹⁴ св. Ђорђе у Леону представља, уз циклус у Хардаму,

⁵⁰⁹ Demus, *Romanesque mural*, 600.

⁵¹⁰ Wilson, *Le Carpentier*, *The Bayeux tapestry*, 220–221; Blair, *European armour*, 23.

⁵¹¹ Blair, *European armour*, 23.

⁵¹² *Ibidem*, 19.

⁵¹³ Blair, *European armour*, 24.

⁵¹⁴ У студији о романичком зидном сликарству објављеној 1970. године, Ото Демус је на основу стила и иконографије фреске пантеона краљева датовао у период 1164–1188. године. Због тога је краља и краљицу, приказане у клечећем ставу испод композиције Распећа Христовог на источном зиду маузолеја, идентификовао као краља Фернанда II (1157–1188). Демусово датовање било је прихваћено у науци и наводи се у књигама, посебно општег карактера, посвећених

најстарију сачувану представу овог светитеља у западноевропској средњовековној уметности. Свети Ђорђе приказан је на коњу у борби са фигуром у оклопу, која носи копље и штит. Будући да су глава и натпис уз фигуру оштећени, отежана је њена идентификација. С обзиром на остатак програма живописа и поставку св. Ђорђа, сматра се да је приказан у борби са аждајом.⁵¹⁵ Чудо св. Ђорђа са аждајом у источнохришћанској уметности јавља се крајем X или почетком XI века.⁵¹⁶ На Истоку и Западу светитељ се приказивао на коњу док копљем пробада аждају. На најстаријим сачуваним представама аждаја се приказивала у виду змије.⁵¹⁷ Уз чудо које је извео са крсташима, у западноевропској уметности то је једина композиција у којој је светитељ приказан у борби.⁵¹⁸ Због оштећења на фигури св. Ђорђа, немогуће је рећи у каквој је одећи приказан, тако да није од помоћи у покушају да се утврди иконографски образац св. Ђорђа у западноевропској уметности раног средњег века.

Одећа стонског св. Ђорђа, кратка туника до колена, дугачки огртач и уске чарапе, представља западноевропску аристократску одећу раног средњег века. У истој одећи приказан је краљ у ктиторској композицији у цркви Св. Михаила у Стону, краљеви и аристократија на таписерији из Бајеа, као важном извору за проучавање одеће у XI веку, и на бројним минијатурама још од времена Каролинга.⁵¹⁹ Једино по чему се одећа св. Ђорђа у Стону разликује од племићке одеће раног средњег века јесу додаци на бедрима, који изгледају као метални штитници. За њих се не налазе паралеле у рукописном сликарству и на таписерији из Бајеа. Можда је стонски сликар тиме желео нагласити ратнички карактер приказаног лика, или је у питању поједностављена варијанта оклопа који се јавља на византијским представама св. Ђорђа. На њима је панцир, као обавезан део опреме, имао посебне делове за заштиту рамена, доњег дела стомака и бедара, сачињене од кожних трака ојачаних металом.⁵²⁰ Иконографија светог Ђорђа у Стону разликује се од његове византијске и западноевропске иконографије после Првог крсташког рата, када оживљава његов култ на Западу. Стога би иконографија светог Ђорђа у Стону могла представљати његов стари западноевропски иконографски образац. На такав закључак упућује идентична иконографија светог Ђорђа на плочицама из Винице. Туника и огртач представљали су основну мушку одећу на Западу знатно пре времена Каролинга, из којег поти-

шпанској средњовековној уметности. На основу спроведених археолошких истраживања, историјских чињеница, структуре грађевине, типа капитета, поставке и иконографије живописа Роз Волкер је пантеон краљева сасвим убедљиво датовала на крај XI и сам почетак XII века, cf. Walker, *The Wall paintings*, 200–225. О датовању цркве Сан Изидоро у Леону cf. J. Williams, *San Isidoro in León: Evidence for New History*, AB 55/2 (1973), 170–184.

⁵¹⁵ Walker, *The Wall paintings*, 210–211.

⁵¹⁶ Марковић, *О иконографији свейих райника*, 577; Rodley, *Cave monasteries*, 205.

⁵¹⁷ Kauffmann, *The altar-piece*, 86.

⁵¹⁸ Чудо св. Ђорђа са крсташима приказивало се, као што је већ описано, у виду две сукобљене војске са коњаницима у оклопу. У потоњим западноевропским циклусима посвећеним св. Ђорђу, чудо са аждајом било је заступљеније, cf. Kauffmann, *The altar-piece*, 88–89.

⁵¹⁹ Види стр. 165–168.

⁵²⁰ Марковић, *О иконографији свейих райника*, 597 (са литературом).

чу плочице из Винице. Проучавајући англосаксонску одећу још од Тацитовог описа Германа у I веку наше ере и на основу ликовних представа из II века, Чарлс Додвел је закључио да се традиционална мушка одећа из времена пре досељења Германа на Британска острва до норманског освајања 1066. године није у суштини мењала, и да се састојала од тунике и огртача. Исту одећу носили су и остали народи Западне Европе.⁵²¹ То потврђује и таписерија из Бајеа, на којој су тунике и огртачи Нормана и Англосаксонаца сличне.⁵²² Туника и огртач представљали су део мушке одеће још у Римском царству. Тунику и правоугаони вунени плашт привезан на десном рамену, најчешће црвене боје, носили су римски официри.⁵²³ Произлази да се мушка одећа на Западу није мењала вековима, а разлике међу друштвеним групама огледале су се пре свега у врсти и квалитету тканине.

Свети Ђорђе у Стону у рукама држи познате атрибуте, у десној исукан и уздигнут двосекли мач, а у левој штит.⁵²⁴ Мач св. Ђорђа има издужену и равну накрсницу, или можда чак незнатно нагнуту надоле. Од дршке мача види се само горњи део јабуке, издуженог и благо заобљеног облика, јер св. Ђорђе мач држи у руци. Тип мача и време када је био у употреби одређује се према типолошким особеностима сечива и дршке, утврђених у науци на основу сигурно датираних мачева. Уз сву опрезност коју намеће стил стонског сликарства, будући да се ради о плошном романичком сликарству у којем се све приказано поједностављује, након упоређења са типовима средњовековних мачева, произлази да је стонски сликар за прототип имао мач који је био у употреби у XI веку. Према шематској класификацији типова дршки средњовековних мачева,⁵²⁵ јабука стонског мача припадала би типу у облику сочива или трбушасто-печуркастом типу, а оба су била у употреби отприлике у исто време. Сматрају се карактеристичним за последњу фазу типа тзв. германских мачева (викиншких, тј. франачких).⁵²⁶ Јабуке таквог облика релативно су бројне међу нађеним мачевима из различитих делова Европе. Најстарији приказ мача са јабуком у облику сочива и равном накрсношћу среће се на минијатури минхенског јеванђелистара Отона III, који се датује у период 983–1002. године (Минхен, Баварска државна библиотека, Cod. Lat. 4453 fol. 23v-24r). Устоличени владар прима данак из царских провинција, окружен са два световна и два сакрална достојанственика. Световни достојанственик из првог реда, са цареве леве стране држи мач наведеног типа.⁵²⁷ Већина аутора датује производњу оваквог типа јабуке у дужи период од друге по-

⁵²¹ Dodwell, *Costume and vestments*, 173; Evans, *Dress*, 1–3.

⁵²² Wilson, Le Carpentier, *The Bayeux tapestry*, 219–220.

⁵²³ M. G. Houston, *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume*, London 1977, 96–99.

⁵²⁴ О атрибутима св. Ђорђа cf. Réau, IAC III/2, 574.

⁵²⁵ Ђурђица Петровић користи класификацију познатог немачког научника Херберта Сајца, а Марко Алексић Еверта Оукшута, праћене илустрацијама, в. Petrović, *Zbirka srednjovekovnih mačeva*, Tabela II, 130; Aleksić, *Mediaeval Swords*, Fig. 1, 25.

⁵²⁶ A. Bruhn-Hoffmeyer, *From Medieval Swords to Renaissance Rapier*, Gladius 2 (1963), 5–11.

⁵²⁷ Oakeshott, *Archaeology of Weapons*, 83–84, Fig. 8; Aleksić, *Mediaeval Swords*, 33; Dodwell, *Pictorial Arts*, 123, Ill. 112–113.

ловине X до XII века. Готово сви мачеви овог типа јабуке, као и већина мачева из XI и XII века имају равне накрснице,⁵²⁸ али се и надоле незнатно нагнута накрсница такође јавља око 1000. године.⁵²⁹ Марко Алексић на основу типа сечива стонског мача, кога описује као дугачак са заобљеним вршком и широким гребеном, и на основу равне накрснице, закључује да је изведен у традицији западноевропских мачева-спата.⁵³⁰ Мач је био најпрестижније офанзивно оружје. Користили су га пре свега ратници из горњих слојева друштва. На основу приказа ратника на таписерији из Бајеа, произлази да су само вође војске носиле мачеве, док је остатак војске био наоружан копљима.⁵³¹

Штит св. Ђорђа горе је заобљен, док се надоле сужава и шиљато завршава. Таква тип штита назива се штит у облику бадема, а познат је и као штит у облику змаја, листа и сузе.⁵³² Његово порекло је непознато. Појављује се негде око средине XI века готово истовремено у западној и византијској уметности.⁵³³ У византијској уметности прво се јавља на минијатурама псалтира из 1059. године (Рим, Ватиканска библиотека, *Vat. gr. 752*, ff. 54r, 104r), јеванђеља из средине XI века (Париз, Национална библиотека, *Paris gr. 74*, f. 92v), *Теодоровој њсалтири* из 1066. године (Лондон, Британска библиотека, MS BIL Add. MS 19352, ff. 12r, 87v, 190v, 199r), октатеуха из треће четвртине XI века (Рим, Ватиканска библиотека, *Vat. gr. 747*, ff 221v, 225r, 243r, 247v), и на иконама од стеатита Теодора Стратила (Рим, Ватикански музеј) и Св. Ђорђа из Ватопеда.⁵³⁴ Најстарија сачувана представа у западноевропској уметности среће се на минијатури из Златног јеванђељара из Ехтернаха, из времена опата Хумберта 1030–1050. године (Нирнберг, Немачки национални музеј, *Codex aureus Epternacensis*, Hs 156 142, fol. 78, таб. 39).⁵³⁵ Таписерија из Бајеа први је енглески извор у којем су приказани бадемасти штитови (таб. 38). Иако их на таписерији користе Енглези и Нормани, у пар примера

⁵²⁸ Aleksić, *Medieval Swords*, 34–36.

⁵²⁹ Petrović, *Zbirka srednjovekovnih mačeva*, 112.

⁵³⁰ За јабуку стонског мача Марко Алексић наводи да се не види због оштећења фреске, иако фреска на том месту није оштећена. Користи цртеж фреске св. Ђорђа према Гаври Шкриванићу. На цртежу је мач, посебно јабука дршке, моделован сенчењем, супротно стилу плошно изведеног сликарства Св. Михаила у Стону, вероватно у жељи да се реконструише његов тродимензионални облик и на основу њега одреди прототип, cf. Aleksić, *Medieval Swords*, 36. Fig. 7. Мач стонског св. Ђорђа Гавро Шкриванић посматрао је пре рестаураторских радова предузетих крајем шесте деценије XX века, будући да није сигуран да ли је приказани ратник св. Ђорђе. После скидања слоја малтера са дела натписа није било сумње да се ради о светом Ђорђу. Мач св. Ђорђа Шкриванић уврштава у мачеве каролиншког типа, датујући га у XII век, в. Г. Шкриванић, *Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику*, Београд 1957, 41, 43, Сл. 9.

⁵³¹ Wilson, Le Carpentier, *The Bayeux tapestry*, 224.

⁵³² О штиту у облику змаја cf. Wilson, Le Carpentier, *The Bayeux tapestry*, 224; Grotowski, *Arms and Armour*, 231–233.

⁵³³ Bruhn Hoffmeyer, *Military Equipment*, 84–86; Parani, *Reconstructing*, 125–130; Grotowski, *Arms and Armour*, 311.

⁵³⁴ Parani, *Reconstructing*, 127, Pls. 121, 122, 144.

⁵³⁵ Wilson, Le Carpentier, *The Bayeux tapestry*, 224.

код Енглеза приказани су стари округли, тзв. германски штитови, којим је наоружан св. Ђорђе на плочици из Винеце. Округли штитови полако нестају од средине XI века. До појаве штитова у облику бадема, представљали су најзаступљенији тип штита у западној и византијској уметности, и уопште у наоружању, о чему сведоче византијски писани извори, пре свега војни приручници.⁵³⁶ Штит у облику бадема представљао је новину у XI века, и у суштини оружје коњице, будући да је покривао горњи део тела и ноге. Штитови тог типа приказани су у сцени Појава св. Ђорђа у бици код Антиохије у цркви у Хардаму у Енглеској (сл. 22).

Поставка св. Ђорђа у цркви Св. Михаила у Стону у ниши насупрот ктиторског портрета владара, између којих је успостављена и визуелна веза будући да су приказани у истој одећи, повлачи за собом неку врсту поређења владара и светог ратника. Оваква поставка св. Ђорђа у декоративном програму цркве доводила се у везу са ратничким особинама владара ктитора. То је био један од основних критеријума за утврђивање идентитета приказаног владара-ктитора, а самим тим и за датовање фресака и цркве, о чему ће бити речи у поглављу посвећеном датовању цркве Св. Михаила.

Светим ратницима обрађало се као заштитницима владара и њихове војске у свечаним гало-франачким похвалним химнама (*laudes*).⁵³⁷ Од X века све су бројнија сведочанства о веровању у заштитничку помоћ светих ратника у време рата.⁵³⁸ Као визуелни израз те идеје сматра се минијатура приказана насупрот насловне стране чувеног псалтира Василија II (976–1025) са почетка XI века (Венеција, библиотека Марћана, Марс. Gr. 17, f. IIr, IIIv). На њој је цар представљен као хришћански владар који круну и оружје прима са неба и као победоносни војник у војничкој униформи, који се у победу над непријатељем ослања на помоћ светих ратника. Шест светих ратника приказано је у попрсју попут икона, у истој врсти оклопа као и цар кога окружују, док стихови на наспрамној страници објашњавају да су свети мученици цареви савезници и пријатељи, јер заједно са њим обарају непријатеља.⁵³⁹ Претпоставља се да би појава светог Ђорђа у декоративном програму маузолеја шпанских краљева у Леону могла имати везе са биткама које је краљ Фернандо I водио против муслимана. У складу са функцијом храма, који је служио као маузолеј шпанских краљева, та борба могла је бити један од аргумената за спасење душе краља Фернанда.⁵⁴⁰ Интересовање за култ и гроб св. Ђорђа порасло је од средине X века, када је Византија под Нићифором Фо-

⁵³⁶ О округлим и овалним штитовима в. Bruhn-Hoffmeyer, *Military Equipment*, 87–89; Grotowski, *Arms and Armour*, 231.

⁵³⁷ Kantorowicz, *Laudes Regiae*, 29.

⁵³⁸ Марковић, *О иконографији свейих рајника*, 585–589.

⁵³⁹ Spatharakis, *The Portrait*, 22–26, fig. 6. I. Ševčenko, *The Illustrations of the Illuminators of the Menology of Basil II*, DOP 16 (1962), 272; R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, London 1985, 183, Fig. 65; Марковић, *О иконографији свейих рајника*, 586; Parani, *Reconstructing*, 157.

⁵⁴⁰ Walker, *The Wall paintings*, 211.

ком и Јованом Цимискијем поново освојила Палестину и Кападокију.⁵⁴¹ Ширењу култа светих ратника, посебно светог Ђорђа, највише су допринели византијски цареви, док су остале високо позициониране личности византијског друштва следиле њихов пример.⁵⁴² Претпоставља се да су у томе посебну улогу одиграли припадници војне аристократије, као што су цареви-војсковође Нићифор II Фока, Јован Цимискије и Василије II. Они су их засигурно сматрали својим заштитницима у време када је Царство покренуло војну офанзиву против непријатеља на Истоку и Западу.⁵⁴³ Цар Константин IX Мономах средином XI века подигао је цркву и палату посвећену св. Ђорђу у Мангани, што је морало додатно утицати на све веће поштовање овог светитеља.⁵⁴⁴ На *exultet*-свитку бр. 1 из Архива катедрале у Барију, који је настао до четрдесетих година XI века, свети ратници приказани су у медаљонима уз две фигуре у дворској царској одећи, које су у литератури најчешће тумачене као византијски владари.⁵⁴⁵ О оданости првих српских (дукљанских) краљева култу светих ратника, преузетом из Византије, уз фреску св. Ђорђа у Стону, сведочи и печат краља Бодина из Археолошког музеја у Истанбулу, о коме је већ било речи у поглављу о историји Дукље. На реверсу печата приказано је попрсје св. Ђорђа, а на аверсу св. Теодора.⁵⁴⁶ О поштовању култа св. Ђорђа на јужном делу Јадрана сведочи и неколико прероманичких цркава. Црква Св. Ђорђа на острву Колочепу, сада посвећена Св. Антуну Падованском, као и Свети Михаило у Стону, припада типу једнобродних куполних цркава које се датују у XI век,⁵⁴⁷ црква Св. Ђорђа на гробљу у Рибници, данас – Подгорици, такође спада у прероманичке грађевине и датује се у XI век.⁵⁴⁸ У Јањини на Пељешцу сачувале су се рушевине цркве Св. Ђорђа, у којима је пронађен ктиторски натпис неког Петра са почетка IX века.⁵⁴⁹ Црква Св. Ђорђа у Бару помиње се први пут 1125. године, а бенедиктинска опатија на малом острву испред Пераста у Боки Которској 1166. године.⁵⁵⁰

⁵⁴¹ Walter, *The Warrior Saints*, 133.

⁵⁴² Ibidem, 277–284.

⁵⁴³ Parani, *Reconstructing*, 157.

⁵⁴⁴ R. Janin, *Constantinople byzantine: développement urbain et répertoire topographique*, Paris 1964, 70–76.

⁵⁴⁵ Avery, *The Exultet Rolls*, 11–13, pls. IV–XI; Cavallo, *Rotoli di Exultet*, 51–53, T. 9–10; Марковић, *О иконографији свејих рајника*, 592. О датовању *exultet*-свитка из Барија cf. Belting, *Byzantine Art*, 21–22; Spatharakis, *The Portrait*, 93–95. О портретима царева у јужноиталским *exultet*-свитцима cf. G. B. Ladner, *The «portraits» of emperors in southern Italian exultet rolls and the liturgical commemoration of the emperor*, in: *Images and Ideas in the Middle Ages*, Roma 1983, 309–336.

⁵⁴⁶ Cheynet, *La Place*, 89–97. Највећи број сачуваних печата са територије Византијског царства потиче из XI века, cf. J. Cotsonis, *The Contribution of Byzantine Lead Seals to the Study of the Cult of the Saints (sixth-twelfth century)*, *Byzantion* 75 (2005), 389; Cotsonis, *Onomastics*, 1–37.

⁵⁴⁷ V. Lisičar, *Koločep nekad i sad*, Dubrovnik 1932, 93; Marasović, *Prilozi*, 73 t. XLVII a, b; Marasović, *Byzantine Component*, 456; Marasović, *Regionalni*, 35.

⁵⁴⁸ J. Нешковић, *Црква св. Ђорђа у Тушограду*, СЦГ 3–4 (1965–1966), 113–123.

⁵⁴⁹ N. Z. Bjelovučić, *Ruševine crkvice Sv. Jurja u Janjini iz IX ili X vijeka*, SP II (1928), 118; Jurković, *Prilog proučavanju*, 166–169, 179–180; Jurković, *Ranosrednjovjekovni*, 83–84.

⁵⁵⁰ ИЦГ I, 440 (J. Ковачевић).

У монументалном сликарству, и поред хронолошке уадљености, а због доминантног византијског утицаја и чињенице да се ради о владарским задужбинама, за поређење је најпогоднији декоративни програм норманских цркава са Сицилије из друге половине XII века. У њима је наглашена посебна веза између владара и светих ратника. У катедрали у Чефалу, коју је краљ Рожер II (1130–1154) био наменио за своје гробно место, четворица светих ратника, који су захваљујући визијама или реликвијама били посебно значајни за Нормане: св. Теодор Тирон, св. Димитрије, св. Нестор и св. Меркурије, приказани су у пуној фигури на јужном зиду презбитеријума, у горњем од два доња регистра, наспрот краљевског престола.⁵⁵¹ У норманским црквама краљевски престо се налазио у северном делу хора или презбитеријума, будући да су нормански краљеви као папски легати имали право да седе у олтару за време службе.⁵⁵² Веза између владара и светих ратника још више је дошла до изражаја у капели Палатини у Палерму. Њен значај превазилази обале Сицилије, будући да представља једину средњовековну дворску капелу са готово у целости сачуваним декоративним програмом, пружајући могућност да се сагледају нека шира питања која се тичу симболике и иконографије дворских капела.⁵⁵³ У капели Палатини византијски систем мозаичке декорације централног дела храма измењен је како би се на јужном трансепту створио посебан декоративни програм видљив из краљевске ложе.⁵⁵⁴

⁵⁵¹ Demus, *Norman Sicily*, 13 fig. 7A; Kitzinger, *The Mosaics of the Cappella Palatina* 274, Fig. 1-4 (= Kitzinger, *The Mosaics of the Cappella Palatina*, 285, n. 92; Johnson, *The Episcopal and Royal Views*, 127–128, fig. 5, 6.

⁵⁵² Паинтер, *Историја*, 230; Johnson, *The Episcopal and Royal Views*, 125. О положају престола у норманским црквама cf. Demus, *Norman Sicily*, 52; Kitzinger, *The Mosaics of the Cappella Palatina*, 284; Johnson, *The Episcopal and Royal Views*, 125, n. 33. У катедрали у Монреалу постоје два престола постављена уз зид на улазу у презбитеријум. Само онај на северној страни представља изворни трон норманских владара, делимично сачуван у првобитном облику, cf. Lowden, *Early Christian*, 334. Подударност између Рожеровог краљевског мота преузетог из псалма 117, 16 по Вулгати: *Dextera Domini fecit virtutem; dextera Domini exaltavit me* (*Десница Господња узвишује, десница Господња даје силу*) и представе Пантократора у конхи главне апсиде све три цркве које су подигли нормански краљеви (Чефалу, капела Палатина и Монреале), без обзира на посвету храма, оправдава положај краљевског престола уз северни зид, на литургијској десној страни, cf. Borsook, *Messages in mosaic*, 22.

⁵⁵³ О функцији, симболици и иконографији капеле Палатине у Палерму cf. Kitzinger, *The Mosaics of the Cappella Palatina*, 269–292; S. Ćurčić, *Some Palatine Aspects of the Cappella Palatina in Palermo*, DOP 41 (1987), 125–144; Tronzo, *Byzantine Court Culture*, 101–114; W. Tronzo, *The cultures of his kingdom : Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton 1997, 54–55; Borsook, *Messages in mosaic*, 22–48; W. Tronzo, *The medieval object-enigma, and the problem of the Cappella Palatina in Palermo*, in: *Late antique and medieval art of the Mediterranean world*, ed. E. R. Hoffman, Malden, MA 2007, 367–388.

⁵⁵⁴ Краљевска ложа више не постоји. Њено постојање потврђују археолошка истраживања и писани извори. На месту ложе налази се мозаик новијег датума на којем је приказана проповед св. Јована Претече у природи. Још је Кицинџер у чланку објављеном 1949. године показао да је декорација троделног олтарског простора и хора капеле Палатине заснована на средњовизантијском програму за централне грађевине са куполом. Док је он о томе говорио сасвим уопштено, Вилијам Тронзо налази аналогije са сликаним програмом цркве Преображења у Пскову, за коју је као *terminus post quem* установљена 1156. година, те је тако готово савремена са капелом Палатином. Аналогije налази у избору наративних призора

Краљевска ложа била је отворена на северном зиду трансепта у време Виљема I (1154–1166). На северној страни јужног трансепта, насупрот краљевске ложе, изнад аркаде, уместо пророка, који се доводе у везу са композицијом Вазнесења Христовог, аналогно пророцима северног зида трансепта, приказана су четири света ратника, упркос чињеници да су, у складу са византијским обичајима X и XI века, већ били приказани на потрбушју лукова поткуполног простора.⁵⁵⁵ Поставка светих ратника насупрот владарске ложе у капели Палатини и владарског престола у катедрали у Чефалу, показује да су се нормански краљеви по узору на византијске царе поистовећивали са светим ратницима као заштитницима владара ратника и њихове војске. Ото Демус је овакву поставку довео у везу са култом византијских владара.⁵⁵⁶

Поставком св. Ђорђа насупрот ктиторског портрета владара у декоративном програму цркве Св. Михаила у Стону свакако је изражен ратнички карактер приказаног владара. Могла је стога представљати израз одређене војничке победе приказаног владара, који се по узору на византијске владаре-војсковође поистоветио са светим Ђорђем, најзначајнијим међу светим ратницима. Стонски св. Ђорђе приказан је у западноевропској аристократској одећи. Такав приказ одговарао би литерарном опису, где се каже да је био ратник племенитог рода. Постоји велика вероватноћа да иконографија светог Ђорђа у Стону представља његов стари западноевропски иконографски образац, какав се још једино јавља на представи св. Ђорђа на плочицама из Винеце у Македонији из ранохришћанског периода. Чињеница да се иконографија светог Ђорђа у Стону разликује од западне иконографије каква се јавља после Првог крсташког рата, када долази до оживљавања његовог култа на Западу, представља један од аргумената за датовање цркве у XI век.

и појединачних фигура, и у њиховој поставци. Тронзо покушава да објасни за византијску уметност незамисливу поставку краљевске ложе међу христолошким призорима, где би се у византијској уметности могао очекивати само Пантократор, cf. Tronzo, *Byzantine Court Culture*, 101–114.

⁵⁵⁵ Стојећа фигура са десне стране је св. Никола, који у капели Палатини није представљен као један од најзначајних епископа источне цркве, већ као један од главних заштитника Нормана, који као заштитник помораца овде употпуњује улогу светих ратника. О положају светих ратника у Палатини cf. Demus, *Norman Sicily*, 43, 53; Kitzinger, *The Mosaics of the Cappella Palatina*, 274, Figs. 1-4, 284–285; Vorsook, *Messages in mosaic*, 23, Pls. 35–36. О поставци светих ратника у програмима византијских цркава в. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 590–591, 620.

⁵⁵⁶ Demus, *Norman Sicily*, 53, 222.

СВЕТЕ ЖЕНЕ

У Св. Михаилу у Стону појединачним фигурама светитељки, као скромнијим у хијерархији, додељене су одговарајуће уске површине које уоквирују нише, уски равни зидови уз нише, бочни зидови ширих унутрашњих пиластара (таб. 24, 40, 41, 42) и уске површине потрбушја лукова (таб. 43). У северозападној ниши две сачуване светитељке приказане су једна поред друге на десном уском зиду уз нишу и на бочној страни унутрашњег пиластра. Сачуване су делимично, без главе и доњег дела ногу. Приказане су у нивоу композиције у којој анђеоло води грешника, где висина светитељки одговара висини наог лик грешника. У средњој ниши северног зида, на истим површинама, бочно од фигуре јеванђелисте у конхи нише, представљене су по две фигуре светитељки. Двема десно од јеванђелисте сачувале су се главе и тело ниже од струка, светитељки лево од јеванђелисте сачувала се само глава, док се она на бочном зиду пиластра више не разазнаје. Једино се у југоисточној ниши фигура свете жене сачувала на потрбушју унутрашњег лука који уоквирује нишу, и то само на западној страни. Светитељки су сачувани глава и мали део торза. Равни зидови уз југоисточну нишу доста су ужи него на северном зиду цркве, будући да ширина зидова у цркви знатно варира. На њима су сачувани само остаци црвене бордуре и плавог позађа (таб. 57), те највероватније да светитељке на њима нису биле представљене јер није било довољно простора.

Хијерархија установљена самим положајем још више је наглашена техником сликања. Главе светитељки насликане су, или боље рећи нацртане, на исти начин, без изразитих физиономија. Претерано наглашене и шематизоване црте лица, које се приближавају карикатури, изведене су широким, смелим и брзим потезима полошно нанесене зелене и беле боје на жутом инкарнату. Одевене су у дугачке црвене и плаве хаљине, дугачких и широких рукава, са дезеном мреже у виду ромбова или квадрата, са исцртаним крстићима у средини. На раменима хаљине имају додатке попут мараме са ресама на рубовима, док су зарукавља опшивена белом бордуrom, украшеном такође мотивом мреже, са уписаним крстићима у средини. Светитељке у северозападној ниши на средини хаљине имају дугачак шал, попут једноставног лороса. Главе су им покривене дугачким белим марамама које падају на рамена. Руке са отвореним шакама, веома издужених прстију, прислоњене су на грудима једна изнад друге. Овакав положај руку Цвито Фисковић назвао је ставом обожавања.⁵⁵⁷ Идентичан положај руку има група фигура приказана са Христове десне стране на

⁵⁵⁷ Fisković, *Ranoromaničke freske*, 41.

композицији Страшног суда на порталу катедрале у Отену у Француској са почетка XII века,⁵⁵⁸ који се назива ставом страхопоштовања и ставом молитве.⁵⁵⁹

У византијској уметности и уметности њеног културног круга, где појединачне светитељске фигуре представљају важан део сликаног програма, свете жене најчешће су се приказивале у нартексу.⁵⁶⁰ То је био разлог за претпоставку да су жене из нартекса пратиле литургију.⁵⁶¹ Међутим, декоративни програм византијских цркава и писани извори потврђују да су жене, осим у црквама мушких манастира, за време литургије стајале у наосу. Шерон Герштел је на примеру седамдесет цркава на територији данашње Грчке, које се датују у период од XI до XV века, закључила да је место светих жена у сликаном програму цркава пре свега зависио од функције цркве, и самим тим присуство жена за време литургије. Зато се свете жене ретко могу наћи у сликаним програмима католикона мушких манастира. То је одраз манастирских правила, познатих из типика, у којима се строго забрањивао улазак жена у мушке манастире, осим у посебним, јасно одређеним приликама.⁵⁶² У декорацији саборних цркава, где је служби присуствовао велики број верника оба пола, фигуре светитељки представљају редован део декоративног програма. Подужни облик саборних цркава, будући да су најчешће грађене као базилике, олакшавао је поделу верника према полу на северни и јужни брод цркве. У сачуваним програмима саборних цркава, светитељке су приказиване на северној, левој страни цркве. Писани извори још од рановизантијског периода потврђују да су се жене за време службе налазиле у северном броду цркава, а тако је и данас у православним храмовима. У програмима малих парохиских, породичних и гробних цркава, где су служби присуствовала оба пола, а где због малог простора није могло доћи до строге поделе верника према полу на леву и десну страну цркве, свете жене приказивале су се у целом декоративном програму цркава. Тако је и у програму цркве Св. Михаила у Стону, за коју се на

⁵⁵⁸ Група фигура са Христове десне стране сматра се апостолима, или много уверљивије – групом праведника, који су се у иконографији Страшног суда приказивали са Христове десне стране, cf. Denny, *The Last Judgement*, 536, н. 7. За став молитве в. Rupprecht, *Romanička skulptura*, 110, Fig. 172, 174.

⁵⁵⁹ Denny, *The Last Judgement*, 536.

⁵⁶⁰ Проучавајући византијску мозаичку декорацију и аспекте монументалне уметности у Византији, Ото Демус је уочио да су се у декоративном програму византијских цркава уписаног крста, који се јавља још у IX веку, свете жене најчешће приказивале у припрати цркве, заједно са светим царевима, в. Demus, *Byzantine mosaic*, 26. У српској средњовековној уметности, свете жене приказивале су се у одговарајућим западним просторима храма, било у западном делу наоса или у припрати, в. Д. Војводић, *Представе светитељки хришћанске историје на фрескама средњовековне Србије*, Београд 1988, 598–601 (необјављени дипломски рад). У програмима кипарских цркава, где се сачувао знатан број цркава са у целости сачуваним декоративним програмом у периоду од XI–XVI века, свете жене најчешће су се приказивале у западном делу храма, cf. C. L. Connor, *Female Saints in Church Decoration of the Troodos Mountains in Cyprus*, in: *Medieval Cyprus: studies in art, architecture and history in memory of Doula Mouriki*, eds. N. Patterson-Ševčenko, C. Moss, Princeton 1999, 211–228, посебно 227.

⁵⁶¹ C. Rapp, *Figures of Female Sanctity: Byzantine Edifying Manuscripts and Their Audience*, DOP 50 (1996), 322, н. 58; Gerstel, *Painted Sources*, 89, н. 1.

⁵⁶² A. M. Talbot, *Women's Space in Byzantine Monasteries*, DOP (1998), 114–119.

основу остатка декоративног програма и историјских чињеница може закључити да је првобитно служила као дворска капела.⁵⁶³ Када је служила као манастирска црква, о чему постоје докази од XVI века,⁵⁶⁴ користиле су је думне трећег реда светог Доминика, што значи да је била црква женског манастира.

У византијској уметности светитељке су се делиле типолошки и тако су груписане у сликаном програму цркава. Сходно томе иконографски су се разликовале по одећи. Глава покривена марамом представљала је отежавајућу околност у формирању њихове препознатљиве физиономије, будући да су иконографски обрасци светитеља у византијској уметности пре свега формиран према боји и типу браде и косе, тј. према фризури.⁵⁶⁵ Свете жене су се најчешће приказивале младе, будући да се у житијима често истицала њихова младалачка лепота. Док су се по одећи типски препознавале, појединачно су биле препознатљиве по натпису који их је редовно пратио у програмима византијских цркава, а поједине од њих и по атрибутима.⁵⁶⁶ Код светих жена у Стону натписи се нису сачували, а типски се не разликују јер су све приказане у истој одећи, стога их је немогуће појединачно препознати. У прероманичкој и романичкој уметности Италије, а под утицајем ранохришћанске традиције, у истој одећи и идентичних фризура приказиване су најчешће мученице са крунама на глави, како се у процесу крећу ка апсиди.⁵⁶⁷ Јављају се на римским мозаицима IX века, на фрескама из IX века у крипти опатије Сан Винченцо у Волтурну испод цркве Санта Марија ин Инсула⁵⁶⁸ на југу Италије, и у цркви Сан Елија у Непију код Рима са краја XI века.⁵⁶⁹

Фигуре светих жена у западноевропској средњовековној уметности анализиране су у рукописном и монументалном сликарству зрелог средњег века.⁵⁷⁰ То је разумљиво, када се узме у обзир да се романичко монументално сликарство сачувало најчешће у фрагментима, уз то, појединачне светитељске фигуре представљају реткост у прероманичком и романичком зидном сликарству, где су равне површине, углавном базиликалних цркава, осликаване низом наративних призора.⁵⁷¹ Простора за појединачне фигуре било је на површинама између лукова аркада, на стубовима и између прозора.⁵⁷² Једна од ретких сачуваних појединачних фигура светитељки у

⁵⁶³ Gerstel, *Painted Sources*, 89–93.

⁵⁶⁴ Види стр. 44.

⁵⁶⁵ Maguire, *The icons of their bodies*, 28.

⁵⁶⁶ Марија Египатска једна је од ретких светитељки која се, као резултат дугогодишњег испосништва у пустињи, приказивала стара. У зрелим годинама приказивала се св. Ана, Богородичина мајка, будући да је зачала у већ поодмаклим годинама, cf. Maguire, *The icons of their bodies*, 31–33.

⁵⁶⁷ Grabar, Nordenfalk, *Romanesque painting*, 53.

⁵⁶⁸ Ibidem, 53

⁵⁶⁹ Ibidem, 30–31, табла на страни 31.

⁵⁷⁰ С. Walker-Bynum, *Jesus as mother: studies in the spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley 1982, 172–173.

⁵⁷¹ Demus, *Byzantine mosaic*, 62.

⁵⁷² Demus, *Romanesque mural*, 24.

романичкој уметности јесте фигура девице приказана између лукова аркаде у крипти цркве Светог Николе у Тавану у Француској (таб. 44).⁵⁷³ Одевена је у хаљину сличног кроја као светитељке у Св. Михаилу у Стону, дугачку црвену хаљину, широких рукава, док на глави има белу мараму која пада на рамена. У најпознатијем француском романичком сликарству у цркви Сен-Савен-сир-Гартамп у близини Поатјеа, на своду главног брода у призору *Нојевој њијанси*, група жена у левом углу приказана је у хаљинама сличног кроја, са марамама на глави.⁵⁷⁴

По основном кроју одећа светих жена из цркве Св. Михаила у Стону одговара западноевропској женској одећи која се носила у XI веку. На основу женских фигура приказаних најчешће у минијатурном сликарству XI века, види се да су жене у то време носиле хаљине једноставног кроја, широке и дугачке које су допирале до глежњева, веома широких рукава. Главе су им биле покривене марамама, које су падале на рамена,⁵⁷⁵ јер се непокривена глава у средњем веку сматрала недоличном за жену.⁵⁷⁶ На таписерији из Бајеа, која се сматра једним од најдрагоценијих извора за проучавање живота и изгледа људи XI века, посебно одеће, једине три приказане жене одевене су у дугачке смеђе хаљине, веома широких рукава, са марамама на глави, које падају на рамена. Тако је одевена млада жена у загонетној сцени означеној натписом *Ælfguva* (таб. 45), затим жена која са дечаком бежи из запаљене куће (таб. 46) и жена приказана поред одра краља Едварда.⁵⁷⁷

Већина сачуваних женских ликова приказаних у минијатурном сликарству XI века су царице Светог римског царства и енглеска краљица Ема. Царице из салијске династије приказане су заједно са царевима у јеванђелијарима школе Ехтернаха (опатија Ехтернах, данас град у источном Луксембургу на граници са Немачком). Царица Гизела, жена цара Конрада II, ктитора катедрале у Шпајеру, приказана је на минијатури Христа у слави у Златном јеванђелијару⁵⁷⁸ рађеном за катедралу у Шпајеру (Ескоријал, MS.Vitr. 17, f.2v, 1045–1046). У истом рукопису је царица Агнеза, жена цара Хенриха III, приказана на минијатури даривања, на којој цар уручује рукопис Богородици, заштитници катедрале у Шпајеру (MS. Vitr. 17, f. 3).⁵⁷⁹ Царица Агнеза приказана је и у јеванђелијару рађеном за катедралу у Гослару (Упсала, Универзитетска библиотека, *Codex Caesareus* MS. C. 93, f.3v) из 1050. године, на којој је приказано крунисање царског пара (таб. 47).⁵⁸⁰

Енглеска краљица Ема, жена краља Кнута (1016–1035), приказана је на две минијатуре даривања. У рукопису из опатије Њу Минстер у Винчестеру, *Liber Vitae*,

⁵⁷³ Michel, *Romanesque*, pl. 9. О сликарству Св. Николе у Тавану cf. Michel, *Tavant*.

⁵⁷⁴ Michel, *Tavant*, pl. 42.

⁵⁷⁵ Dodwell, *Costume and vestments*, 170, 172, 174; Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 119.

⁵⁷⁶ Wilson, *Le Carpentier*, *The Bayeux tapestry*, 220. Lowden, *Early Christian*, 29.

⁵⁷⁷ Wilson, *Le Carpentier*, *The Bayeux tapestry*, pl. 17, 30, 50.

⁵⁷⁸ Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 108, fig. 58.

⁵⁷⁹ *Ibidem* 113–114, fig. 67.

⁵⁸⁰ Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 119; Jantzen, *Ottonische Kunst*, 105, 122.

који се датује у 1031. годину, краљица заједно са мужем, краљом Кнудом, дарује велики златни крст Њу Минстеру (Лондон, Британски музеј, MS. Stowe 944, f 6).⁵⁸¹ У биографији краљице Еме, написаној за време владавине краљичиног сина Хартаканута 1040. године, краљица је приказана како устоличена седи између синова Хартакнута и Евдарда Исповедника, док јој монах (аутор) уручује књигу (Лондон, Британска библиотека, *Encomium Emmae Reginae*, MS. 33241).⁵⁸² Одећа царица из салијске династије и англосаксонске краљице Еме у основном кроју одговара женској одећи на таписерији из Бајеа. То значи да међу различитим друштвеним групама није било разлике у стилу и кроју одеће, већ само у квалитету тканине и украсу. Осим по украсу, разликује се и по дужини марамата, које су код царица и краљице Еме најчешће беле боје и падају низ рамена на груди и леђа. На основу светлих боја хаљина, њиховог богатог украса и дугачких белих марамата, може се закључити да су свете жене из цркве Св. Михаила у Стону приказане у западноевропској аристократској одећи XI века. Једино шал у виду лороса није представљао део западне аристократске одеће. У византијској уметности неке светитељке мученице (св. Варвара, св. Киријака и св. Фотина) приказивале су се у одећи за коју се сматра да је била инспирисана средњовизантијском женском аристократском одећом, каква се носила до средине XI века.⁵⁸³ Састојала се од богато украшене тунике дугих и уских рукава и огртача који је за два горња краја био причвршћен на грудима, и мараме на глави. Понекад је био приказан и шал, који је спреда висио попут лороса, а који такође није представљао део женске аристократске ношње у Византији.⁵⁸⁴ Будући да је на западном зиду Св. Михаила у Стону првобитно била насликана композиција Страшног суда, од које су се сачували само анђео и грешник приказани у горњем регистру северозападне нише, може се закључити да су свете жене у Стону приказане у ставу молитве упућене Христу судији. Заједно са св. Јованом Претечом, св. Ђорђем и св. Стефаном, свете жене посредују и моле се за спас душе краља-ктитора. Њихова аристократска одећа могла је представљати паралелу краљевој аристократској одећи, и тако по типу и статусу – одговарајуће заштитнике и посреднике за краља ктитора.

⁵⁸¹ Temple, *Anglo-Saxon manuscripts*, no. 78; *The Golden age*, 78, no. 62.

⁵⁸² Биографија краљице Еме представља један од најзначајнијих наративних извора за тај период англосаксонске историје. Написао ју је монах опатије Ст. Бектин у Сент Омеру у северној Француској. У њој је забележен период после смрти краља Кнута, када је Ема била у прогонству под заштитом војводе Балдвина од Фландрије, cf. *The Golden age*, 144, ill. 148.

⁵⁸³ Parani, *Reconstructing*, 98.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, 98.

КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ

У доњем регистру северозападне нише цркве Св. Михаила у Стону, лево од улаза у цркву, сачуван је ктиторски портрет, на коме је приказан владар са круном на глави, како у високо подигнутим рукама, готово у разини лица, приноси модел задужбине (таб. 48, 49). Фигура ктитора окренута је према западном зиду цркве. Тело му је приказано у профилу, а лице у три четвртине профила. На моделу задужбине приказана је једнобродна куполна грађевина са двосливним кровом, полукружном апсидом и звоником, који се наставља на западну фасаду храма. Купола, која се састоји од ниског тамбура и пирамидалног крова, директно излази из крова цркве. На средини јужног зида и апсиде насликан је широки и високи, лучно завршен прозор. На десној страни оквира прозора јужне фасаде уочава се цикцак линија, која се назире и на левој, доста оштећеној страни. Могуће је да је сликар тако представио плетерну пластику каменог оквира прозора. Звоник у приземљу има висок и широк лучно завршен отвор, а изнад њега, непосредно над двојним венцем, једну плитку полукружну нишу или отвор. Ђурђе Бошковић сматрао је највероватнијим да се ради о отвору кроз који је пролазио звук звона.⁵⁸⁵ Кров звоника је као и код куполе пирамидалан. У доњем југозападном делу јужне фасаде, уз звоник, приказан је правоугаони отвор. Како на том делу фасаде никад није могао бити пробијен било какав отвор, јер се у доњем регистру југозападне нише сачувала фреска св. Ђорђа, највероватније је представљао главни, западни улаз у цркву, јер није приказан фронтално као прозор јужне фасаде, већ косо. На тај начин, сликар је могао комбиновати профилни и фронтални приказ грађевине, који се често јавља у приказу модела задужбине на ктиторским композицијама раног средњег века.

Ктиторска композиција као иконографска тема има дугу традицију у хришћанској уметности. Сматра се да потиче из иконографије античке уметности, повезане са посвећењем храма или са култом императора.⁵⁸⁶ На најстаријим сачуваним примерима из ранохришћанске уметности VI века, у цркви Сан Витале у Равени (после 526),⁵⁸⁷ Еуфразијевој базилици у Поречу (535–543)⁵⁸⁸ и у цркви Св. Коз-

⁵⁸⁵ Bošković, *Osvrt*, 142.

⁵⁸⁶ О пореклу ктиторских композиција у којој ктитор приноси модел задужбине обдареном в. Радојчић, *Порџреџи*, 74–79. Маринковић, *Слика љогићнуџе цркве*, 14–16 (са литературом).

⁵⁸⁷ I. Andreescu-Treadgold, W. Treagold, *Procopius, and Imperial Panels of San Vitale*, АВ 79 (1997), 708–723.

⁵⁸⁸ Morey, *Early Christian Art*, 172, pl. 186; J. Максимовић, *Иконоџрафија и љроџрам мозаика Еуфразијево базилике у Поречу*, ЗРВИ 8/2 (1964), 247–262; Л. Мирковић, *Мозаици Еуфразијево базилике у Поречу*, у: *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 163–181, сл. 41.

ме и Дамјана у Риму (526–530)⁵⁸⁹ ктиторски портрети приказани су у конхи апсиде као део вишефигуралне композиције, у којој је ктитор са светитељима представљен уз централну стојећу фигуру Христа, као статична и фронтална фигура са моделом цркве у рукама. Оваква поставка ктитора са моделом задужбине у рукама задржаће се у потоњим римским папским задужбинама, где се сачувао највећи број ктиторских портрета, будући да су на Западу до владавине Отона I (936–973) право приказивања са црквом у руци имали само папе, епископи и свештеници⁵⁹⁰ [Св. Лоренцо изван зидина (579–590),⁵⁹¹ Св. Ањеза изван зидина (625–638),⁵⁹² Св. Сузана,⁵⁹³ капела Св. Венанција у крстионици цркве Св. Јована Латеранског (640–642),⁵⁹⁴ капела Св. Кирика и Јулите у цркви Санта Марија Антика (705–707),⁵⁹⁵ капела папе Јована VII у старој базилици Св. Петра (705–707),⁵⁹⁶ Св. Праседе (817–824),⁵⁹⁷ Св. Цецилија у Трастеверу (817–82),⁵⁹⁸ Св. Марко (827–844)⁵⁹⁹]. Под утицајем римске и ранохришћанске традиције уопште, поставка ктитора у конхи апсиде задржаће се у западноевропској уметности до XII века. У капели Св. Бенедикта (Сан Бенедето) у Малсу у италијанском Тиролу, западно од Мерана, чије се сликарство датује у другу половину IX века, свештено лице у бискупској одори, за које се претпоставља да је бискуп града Кура у данашњој Швајцарској, приказан је са моделом цркве у рукама на јужној страни источног зида капеле, између централне и јужне апсидалне нише (сл. 24).⁶⁰⁰ Место на коме је ктитор приказан следи римску праксу, јер представља саставни део апсидалне композиције.⁶⁰¹ Ктиторски портрет свештеника Ариберта из Интимијана са моделом цркве у рукама, који се налази у библиотеци Амброзијани у Милану, био је приказан у апсиди отонске цркве Сан Винченцо у Галијану, близу Кома у северној Италији, а на основу натписа датује се у 1007. годину.⁶⁰² У апсиди катедрале у Аквилеји из 1031.

⁵⁸⁹ Oakeshott, *Mozaici Rima*, 81–82, t. XI–XIII.

⁵⁹⁰ H. Belting, *Papal Artistic Commissions as Definiton of the Medieval Church in Rome*, in: *Light on the Eternal City*, eds. H. Hager, S. Munshower, University Park 1987, 13–30; Маринковић, *Слика и о-гуињуће цркве*, 13.

⁵⁹¹ Ктиторски портрет приказан је на тријумфалном луку, cf. Morey, *Early Christian Art*, 179–180, pl. 193; Oakeshott, *Mozaici Rima*, 136–138, sl. 77.

⁵⁹² Oakeshott, *Mozaici Rima*, 139, sl. 87, t. XVI; Morey, *Early Christian Art*, 180, pl. 195.

⁵⁹³ Мозаик у цркви Свете Сузане уништен је 1595. године, али се на основу копије и натписа зна да је у апсиди као ктитор био приказан папа Лав III, cf. Ladner, *The so-called square nimbus*, 118.

⁵⁹⁴ Oakeshott, *Mozaici Rima*, 139–142.

⁵⁹⁵ Belting, *Eine Privatkapelle*, 55–69, ill. 1, 2; Teteriatnikov, *For Whom is Theodotus Praying?*, 37–46, ill. 2, 4.

⁵⁹⁶ Oakeshott, *Mozaici Rima*, 145–148, sl. 108.

⁵⁹⁷ Isto, 194–196.

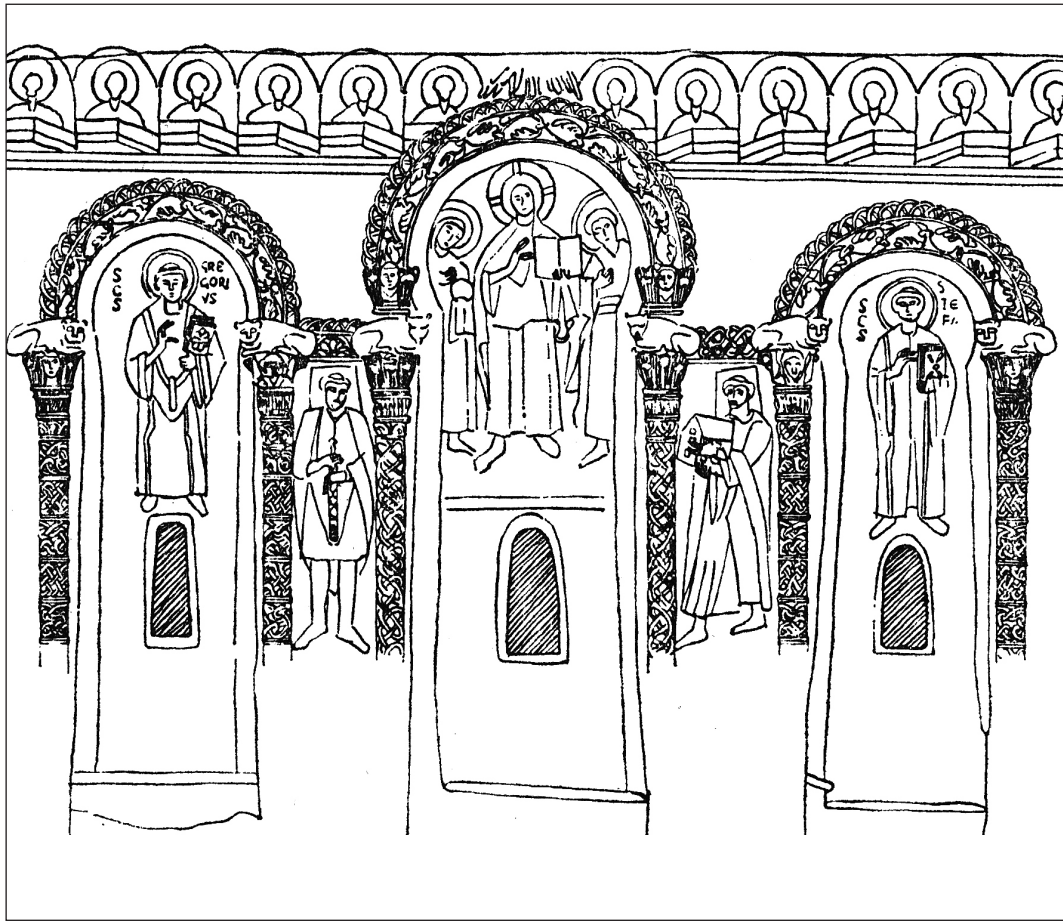
⁵⁹⁸ Isto, 199–200, sl. 129.

⁵⁹⁹ Isto, 200, t. XXIII.

⁶⁰⁰ Nothdurfter, *St. Benedikt*, 46; Ladner, *The so-called square nimbus*, 158–159.

⁶⁰¹ Beckwith, *Early Medieval Art*, 25–26.

⁶⁰² Demus, *Romanesque mural*, 87, fig. 154; Bologna, *Early Italian Painting*, 24–25; Grabar, Nordenfalk, *Romanesque painting*, 41.



Сл. 24. Апсида Св. Бенедикта у Малсу (према Н. Размоу)

године, лево од централне фигуре Богородице са Христом дететом приказан је ктитор патријарх Попо од Аквилеје (1019–1042) са царом Конрадом II (1024–1039), царицом Гизелом, принцем Хенриком III и две светитељке.⁶⁰³ У цркви Сан Анђело ин Формис у Кампанији у доњем регистру апсиде, испод представе Христа у слави, приказан је опат Дезидерије од Монтекасина као ктитор са моделом цркве у рукама у друштву три арханђела и св. Бенедиката.⁶⁰⁴ Фреска се датује у време пре 1087. године, јер је те године опат Дезидерије преминуо, а на фресци је приказан са правоугаоним ореолом. Сматрало се да правоугаони ореол означава личност која је била жива у тренутку

⁶⁰³ Demus, *Romanesque mural*, 88, fig. 8; Grabar, Nordenfalk, *Romanesque painting*, 49; *The Basilica of Aquileia*.

⁶⁰⁴ Wettstein, *Sant' Angelo*, 31–32; Morisani, *Gli affreschi*, pl. 15.

извођења дела,⁶⁰⁵ иако га Ветштајн на примеру ктиторског портрета опата Дезидерија приписује значају портретисаног.⁶⁰⁶

На владарским ктиторским композицијама у цркви Св. Софије у Цариграду и Кијеву, јединим сачуваним владарским ктиторским композицијама у византијској уметности и уметности њеног културног круга у периоду од IX до XII века, ако се изузму рељефне ктиторске композиције из јерменске и грузијске уметности од VII до XI века,⁶⁰⁷ приказани су групни владарски портрети, са ктитором, тј. ктиторима у фронталном ставу. Ктиторски портрет у цркви Св. Софије у Цариграду (986–994), приказан у лунети изнад јужног улаза у нартекс, комеморативног је карактера. Десно од устоличене Богородице са Христом приказан је цар Константин који приноси модел града Цариграда, а лево цар Јустинијан како приноси модел цркве Св. Софије.⁶⁰⁸ У цркви Св. Софије у Кијеву (око 1045), на фресци познатој на основу цртежа, велики кијевски кнез Јарослав I Мудри био је приказан како у пратњи чланова своје породице приноси Христу модел задужбине.⁶⁰⁹ Ктиторске композиције на којима су приказани византијски цареви из XI и XII века нису се сачувале, тако да није познат њихов иконографски образац.

Иако место ктиторског портрета у програмима византијских цркава и цркава њеног културног круга од XII до XV века показује одређене регионалне особености, он се ипак најчешће приказивао у нартексу или западном делу храма.⁶¹⁰ Када цркве нису имале нартекс, сматра се да је алтернативно решење представљало приказивање ктиторске композиције на западној фасади, поред улаза у цркву.⁶¹¹ На западној фаса-

⁶⁰⁵ О значењу правоугаоног ореола са наведеним примерима cf. Ladner, *The so-called square nimbus*, 115–166; H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* XII 1, Paris 1935, cols. 1303–1312.

⁶⁰⁶ Wettstein, *Sant' Angelo*, 18–19. О новим тумачењима значења правоугаоног ореола, мотива који је посебно био заступљен у римским споменицима раног средњег века cf. J. Osborne, *The Portrait of Pope Leo IV in San Clemente, Rome: A Re-Examination of the So-Called 'Square' Nimbus in Medieval Art*, PBR 47 (1979), 58–65.

⁶⁰⁷ Маринковић, *Слика ѿодиинуѿе цркве*, 20–21, 99–102, 105, 107–108, 110–111.

⁶⁰⁸ T. Whittemore, *The Mosaics of S. Sofia in Istanbul, Preliminary report*, Oxford 1951, 31.

⁶⁰⁹ *Terminus ante quem* за датовање фресака Свете Софије у Кијеву је 11. мај 1046. године, када је освећен централни део цркве, cf. Lazarev, *Old Russian*, 48, 236, fig. 26.

⁶¹⁰ Маринковић, *Слика ѿодиинуѿе цркве*, 26–32. Ктиторске композиције у бугарској уметности најчешће су се сликале у припрати, в. Маринковић, *Слика ѿодиинуѿе цркве*, 28. У српским средњовековним црквама ктиторска композиција најчешће је представљала и надгробни портрет или ктиторско-династичку слику. Стога је њен положај у декоративном програму цркава до краја XIII века, као и касније када је везана за династички култ Немањића, повезан са гробним местом и налази се на јужном зиду западног травеја наоса, в. Поповић, *Српски владарски ѿрод*, 51, 176.

⁶¹¹ L. Hadermann-Misguich, *Une longue tradition byzantine: la décoration extérieure des églises*, Zograf 7 (1976), 5–10; Johnson, *The Lost Royal Portraits*, 249–250.

ди ктиторски портрети приказани су у цркви Св. Ђорђа у Курбинову у Македонији (XII)⁶¹² и на савременој норманској катедрали у Чефалу.⁶¹³

Ктиторски портрет у цркви Св. Михаила по поставци у програму цркве и иконографском обрасцу припада кругу византијске уметности. У духу византијске традиције, модел задужбине који краљ-ктитор држи у рукама, представља постојећи храм у комбинацији фронталне и профилне ортогоналне пројекције.⁶¹⁴ На западним ктиторским портретима приказиване су шематизоване грађевине преузете из приручника,⁶¹⁵ осим код римских и равенских ранохришћанских споменика, који припадају ширем византијском стилском и иконографском кругу. Ктиторски портрет опата Дезидерија у цркви Сан Анђело ин Формис један је од ретких примера у романичкој уметности у којем је приказана постојећа грађевина, што се може приписати византијском утицају посредством Монтекасина.⁶¹⁶

Радивоје Љубинковић сматрао је да стонски краљ приноси модел задужбине светитељу који се, према његовом мишљењу, некад налазио на пиластру који је делио наос од нартекса цркве,⁶¹⁷ иако је на основу модела јасно да црква није имала нартекс, већ звоник који се настављао на западну фасаду. Будући да се ктиторска композиција налази поред улаза у цркву, где су се према старој византијској пракси сликали арханђели,⁶¹⁸ с обзиром на једну од њихових важних улога стражара и заштитника, закључио је да би тај светитељ могао бити арханђео Михаило. Ктиторске композиције у којима ктитор приноси модел задужбине патрону храма познате су у византијској уметности. Најстарији сачувани пример јавља се у цркви Св. Николе Казнице у Касторији из последње деценије XII века, у којој ктитор приноси модел задужбине св. Николи.⁶¹⁹ Међутим, много чешће се патрон обраћа Христу или Богородици. У оба примера ктитор је обично благо окренут на једну страну и обема рукама предаје

⁶¹² Приказан је репрезентативни портрет ктитора без модела задужбине, cf. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo: Les fresques de Saint-George et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Brussels 1975, 267–275, figs. 2, 135–141, 146; C. Grozdanov, D. Bardzieva, *Sur le portraits de personnages historiques à Kurbinovo*, ЗРВИ 33 (1994), 61–84.

⁶¹³ Johnson, *The Lost Royal Portraits*, 242–243.

⁶¹⁴ Маринковић, *Слика ѿодиинуѿе цркве*, 46.

⁶¹⁵ Zarnecki, *Romanesque Art*, 155.

⁶¹⁶ Zarnecki, *Romanesque art*, 155.

⁶¹⁷ Ljubinković, *Quelques observations*, 203.

⁶¹⁸ О арханђелима као чуварима врата в. М. Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, у: Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 359–366.

⁶¹⁹ Malmquist, *Byzantine 12th century frescoes*, 87. Навешћемо само неке примере. У цркви Св. Стефана у Касторији из друге половине или краја XIII века свештеник Теодор Лимниотис приноси модел задужбине св. Стефану, патрону храма, cf. Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 264, figs. 118–119; Маринковић, *Слика ѿодиинуѿе цркве*, 127–128 (са литературом). У кападокијској цркви Кирк дам алти килисе ктитори приносе модел патрону храма св. Ђорђу, cf. Thierry, *Nouvelles églises rupestre*, 202–206, figs. 48, 49, pl. 93; L. Bernardini, *Les donateurs des églises de Cappadoce*, Byzantion 62 (1992), figs. 7, 8; Маринковић, *Слика ѿодиинуѿе цркве*, 124–125 (са литературом).

модел задужбине Христу (Св. Спас у Нередици⁶²⁰) или Богородици, која је најчешће представљена на престолу са Христом у рукама (Св. Врачи у Касторији,⁶²¹ Панагија Крина на Хиосу⁶²²). Овакав иконографски образац јавља се на норманским споменицима Сицилије из друге половине XII века. У цркви Успења Богородице у Монреалу, на мозаику и на капителу у клаустру катедрале, краљ Виљем II (1154–1189) приказан је како приноси модел храма устоличеној Богородици.⁶²³ Ктиторска композиција краља Рожера II (1130–1154) из катедрале у Чефалу није се сачувала, а позната је само на основу описа у рукопису из XIV века. Иако опис није нарочито детаљан, може се закључити да је изведена по истом иконографском обрасцу као две горе поменуте ктиторске композиције у катедрали у Монреалу. Једина разлика је што краљ Рожер II десном руком приноси модел задужбине устоличеном Христу, док у левој руци држи развијени свитак. Свитак представља повељу коју је краљ издао катедрали, са наведеним привилегијама. Због тога је ктиторски портрет Рожера II у катедрали у Чефалу јединствен међу норманским ктиторским композицијама на Сицилији и назива се „насликаним правним документом.“⁶²⁴ Војислав Ђурић је сматрао да краљ у цркви Св. Михаила у Стону свој дар приноси Христу, некада насликаном у сцени Страшног суда на западном зиду цркве, највероватније уз посредство арханђела Михаила, као важног учесника у збивањима на судњи дан.⁶²⁵

Иконографски образац у коме ктитор уз помоћ заступника приноси модел задужбине Христу први пут се међу сачуваним византијским споменицима јавља у цркви Панагије Форбиотисе на Кипру са почетка XII века (1105–1106), где се у својству заступнице јавља Богородица, којој је црква посвећена.⁶²⁶ По броју сачуваних примера овакав иконографски образац карактеристичан је за српску уметност XIII века, у којој се у првој половини XIII века у својству заступнице јавља Богородица (Милешева, Сопоћани и Градац), а потом светитељи из династије Немањића (јужна капела спољне приправе Студенице, Сопоћани и Градац).⁶²⁷ Ктитор је приказан благо

⁶²⁰ Lazarev, *Old Russian*, 127, 252, fig. 57; Маринковић, *Слика ѱоѓињуѿе цркве*, 113–114 (са лите-ратуром).

⁶²¹ S. Pelekanidis, *Kastoria*, Thessaloniki 1953, pl. 33, 34; Malmquist, *Byzantine 12th century frescoes*, 85–86;

⁶²² S. Pennas, *Some Aristocratic founders; The foundation of Panagia Krena on Chios*, in: *Women and Byzantine Monasticism*, Proceedings of the Athens Symposium (March 1988), Athens 1991, 61–66, pl. 4, fig. 16; Маринковић, *Слика ѱоѓињуѿе цркве*, 111–112.

⁶²³ Demus, *Norman Sicily*, 123–126; E. Kitlinger, *Mosaics of Monreale*, Palermo 1960, 18; R. Salvini, *The cloister of Monreale and romanesque sculpture in Sicily*, Palermo 1962, 135–139; Johnson, *The Lost Royal Portraits*, 249.

⁶²⁴ Johnson, *The Lost Royal Portraits*, 242–243.

⁶²⁵ Ђурић, Бабић–Ђорђевић, *Српска уметност*, 36.

⁶²⁶ A. Stylianos, J. Stylianos, *Donors and dedicatory inscriptions, supplicants and supplications in the painted churches of Cyprus*, JÖBG 9 (1960), 97–99; A. Stylianos, J. A. Stylianos, *The Painted churches of Cyprus – Treasures of Byzantine Art*, Nicosia 1997, 114–117, figs. 57; Маринковић, *Слика ѱоѓињуѿе цркве*, 23–24, 106–107.

⁶²⁷ Маринковић, *Слика ѱоѓињуѿе цркве*, 29–30.

погнут, са црквом у једној руци, док га Богородица држи за другу руку и приводи Христу на престолу. Краљ у цркви Св. Михаила у Стону држи модел задужбине обема високо подигнутим рукама, што не одговара иконографском образцу приношења задужбине уз помоћ заступника. Осим тога, у наведеним иконографским обрасцима лик ктитора и обдареног приказани су у истој равни, што у Стону није био случај, будући да краљ приноси модел задужбине у високо подигнутим рукама. Арханђео Михаило највероватније је већ приказан у горњем регистру северозападне нише, изнад ктиторског портрета. Будући да се горњи део фигуре и натпис нису сачували, сигурно је да се ради о анђелу који води грешника на Страшни суд. С обзиром на важну улогу коју ће арханђео Михаило имати на Страшном суду, када се моли и очекује његова заштита, али и на чињеницу да му је стонска црква посвећена и да је фигури анђела, која својим димензијама знатно надмашује фигуру грешника, додељено значајно место у програму цркве, постоји велика вероватноћа да је у горњем регистру северозападне нише приказан арханђео Михаило.⁶²⁸ Ктиторска композиција у Стону, по свему судећи, није ограничена само на лик ктитора и обдареног, већ представља део композиције Страшног суда првобитно приказане на западном зиду цркве. Краљ-китор окренут је према западном зиду и модел цркве највероватније приноси Христу Страшном судији, који је био приказан у горњем регистру композиције, јер га је високо подигао у рукама.

Краљ–китор одевен је у светлу кратку тунику која допире до колена, опасану око струка. Туника је порубљена широком црвеном бордуром украшеном драгуљима и бисерима. Истом таквом, али ужом бордуром, украшене су надлактице и зарукавље краљеве тунике. Преко тунике краљ има пребачен црвени огртач који допире до листова, а који је за два горња краја причвршћен фибулом на десном рамену. Огртач је украшен геометријским мотивом квадратних поља, која су са две дијагонално укрштене линије подељена на четири троугаона поља. На средини поља где се линије укрштају, уписани су крстићи, а у троугластим пољима тачкице. Краљ на ногама има дугачке и уске црвене чарапе, са истом шаром као на огртачу.

На таписерији из Бајеа,⁶²⁹ најзначајнијем извору за проучавање материјалне културе Западне Европе XI века, на којој је приказано норманско освајање Енглеске 1066. године и догађаји који су му претходили, већина извезених фигура приказана је у кратким туникама до колена, уским и дугачким чарапама (таб. 50).⁶³⁰ Само су устоличени владари [краљ Едвард Исповедник, Харолд (ерл од Весекса), који је Едварда наследио на енглеском престолу и Виљем – војвода од Нормандије, који ће 1066. године освојити Енглеску и постати њен краљ, познат као Виљем Освајач] приказани у дугачким и свечаним туникама које допиру до глежњева; остали, укључујући Харолда и Виљема у тренуцима неке радње, носе тунике до колена и дугачке чарапе укра-

⁶²⁸ Види одељак о композицији Страшног суда.

⁶²⁹ Wilson, *Le Carpentier, The Bayeux tapestry* (са репродукцијама у боји целе таписерије).

⁶³⁰ *Ibidem*, pl. 38, 73.

шене пругастим мотивом или укрштеним тракама.⁶³¹ Тунике су најчешће опасане око струка.⁶³² Сличне тунике носи већина мушких фигура приказаних у зидном сликарству крипте Сен-Савена у Француској са краја XI века, где су приказани призори из живота локалног светитеља св. Савена и св. Кипријана.⁶³³ Давно је уочено да на таписерији из Бајеа само значајне личности, тј. припадници виших друштвених слојева, преко кратке тунике носе огртач који је за два горња краја везан у чвор или причвршћен фибулом, најчешће на десном рамену или испод врата (таб. 52, 53).⁶³⁴ У крипти цркве Сен-Савена само су св. Савен и св. Кипријан приказани са огртачима. Претпоставља се да је огртач представљао знак достојанства.⁶³⁵ На основу приказа световних лица у минијатурном сликарству раног средњег века могло се закључити да су кратка туника и огртач представљали аристократску одећу.⁶³⁶ Носили су је владари уз већ поменућу свечану одећу која се састојала од дугачке тунике и огртача,⁶³⁷ без обзира на прилику у којој су се приказивали. То се посебно односи на немачке владаре из лозе Салијеваца из прве половине XI века. Поруб тунике и огртача, као и надлактице и зарукавља тунике, украшавани су златним тракама са ушивеним бисерима и драгуљима.

Четири каролиншке библије из друге четвртине IX века, англосаксонски рукописи X и XI века и седам салијевских јеванђелијара написаних и украшених током друге и треће четвртине XI века у опатији Ехтернах, посебно минијатуре даривања, пружају довољно материјала за проучавање изгледа владара и световних достојанственика. Минијатуре даривања на којима су приказане личности које су поручиле кодекс или су на било који начин учествовале у његовом настанку, уобичајене

⁶³¹ Ibidem, 219; Evans, *Dress*, 2.

⁶³² Wilson, Le Carpentier, *The Bayeux tapestry*, 220.

⁶³³ Michel, *Romanesque*, pl. 47.

⁶³⁴ Evans, *Dress*, 3.

⁶³⁵ Ibidem, 3.

⁶³⁶ Караман је закључио да одећа стонског краља одговара одећи коју су носили владари XI и XII века, в. Karaman, *Crkvica*, 93. Dodwell, *Pictorial Arts*, 120. О средњовековној одећи cf. Dodwell, *Costume and vestments*, 170–187; Wilson, Le Carpentier, *The Bayeux tapestry*, 219.

⁶³⁷ Dodwell, *Costume and vestments*, 173. У свечаној дугачкој хаљини приказани су Карло Ђелави на портрету у Библији из цркве Св. Павла (Рим, опатија Св. Павла ван зидина, sans n, fol. 1, 866–875), cf. Diebold, *The Ruler Portrait*, 6–18, fig. 1; Карло Ђелави у Златном кодексу св. Емерама из 870. године (Минхен, Баварска државна библиотека, Clm 14000, fol. 5v), cf. Hubert, Porcher, Volbach, *L'Empire*, fig. 137; Карло Ђелави на минијатури даривања у Вивијновој библији (Париз, Национална библиотека, MS. lat. I, folio 423), cf. Kessler, *The Illustrated Bibles*, 125–127; Kessler, *A Lay Abbot*, 249–277; цар Лотар, старији брат Карла Ђелавог, на минијатури даривања у Лотаровом јеванђелијару из 849–851 године (Париз, Национална библиотека, MS. Lat. 266, fol. 1v), cf. Dodwell, *Pictorial Arts*, 74, ill. 62; Хенрих II из династије Отона у Сакраментару Хенриха II из Бамберга (Минхен, Баварска државна библиотека, Clm. 4456, folio 11), cf. Dodwell, *Pictorial Arts*, 126, Pl. 114; Хенрих III док уручује Златни кодекс Богородици, заштитници катедрале у Шпајеру (Ескоријал, Codex aureus, Cod. Vitrinus 17, fol. 3), cf. Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 113–114, Fig. 67; Хенрих III у јеванђелијару из Гослара (Упсала, Универзитетска библиотека, MS. C. 93, fol. 3v), cf. Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 118, fig. 67.

су у луксузним средњовековним рукописима, почевши од каролиншких библија.⁶³⁸ У Вивијановој библији из 846. године, названој по опату манастира Сен Мартена у Туру, која је била посвећена краљу Карлу Ђелавом, на последњој минијатури приказано је уручење Библије Карлу Ђелавом, који седи на престолу, благосиљан руком Господњом (Париз, Национална библиотека, MS. lat. I, folio 423).⁶³⁹ У оквиру западноевропске уметности ова минијатура има историјски значај, јер представља један од најстаријих сачуваних приказа неког савременог догађаја.⁶⁴⁰ У низу приказаних личности, међу којима доминирају свештена лица у дугачким и свечаним одорама са тонзуром, непосредно уз престо Карла Ђелавог, са леве и десне стране приказана су два висока дворска достојанственика. *Ostarius*, који је организовао аудијенције и *sacellarius*, који је управљао краљевском благајном.⁶⁴¹ Обојица су одевени у тунике до колена, опасане око струка, и огртач везан на десном рамену, који задњом страном допире до листова. На ногама имају уске и дугачке чарапе и чизме припијене до листова, причвршћене унакрсним тракама. У исту одећу одевена су два војника, један наоружан копљем и штитом, а други са мачем, који су приказани уз устоличену фигуру Карла Ђелавог на минијатури у Библији св. Павла (Рим, опатија Св. Павла, sans №, fol. 1),⁶⁴² и на минијатури у Златном кодексу св. Емерама из 870. године (Минхен, Баварска државна библиотека, Clm 14000, fol. 5v).⁶⁴³ Мушкарац одевен у аристократску одећу, са мачем у рукама, док му је глава уоквирена правоугаоним ореолом, приказан је у апсиди капеле Св. Бенедикта у Малсу из друге половине IX века. За разлику од свештеног лица на јужном зиду, који носи модел цркве, он није означен као ктитор, али се сигурно ради о значајној личности, јер му је додељено почасно место, десно од Христа, на северном зиду између централне нише са представом Христа и северне – са фигуром св. Григорија Великог.⁶⁴⁴ У Крунидбеном сакраментару Карла Ђелавог, тзв. Сакраментару из Меца (Париз, Национална библиотек, MS. lat. 1141, f. 2v) из 869–870. године, на минијатури на којој је приказано крунисање франачког принца, највероватније Карла Ђелавог за краља Лотарингије 9. септембра 869. године,⁶⁴⁵ млади принц приказан је у средишту минијатуре у туници до колена, огртачу везаном на десном рамену, који допире до листова и уским и дугачким чарапама.⁶⁴⁶ У истој одећи приказан је цар Конрад из салијске династије на композицији Христа у слави

⁶³⁸ Kessler, *The Illustrated Bibles*, 125–129; Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 113–119; Calkins, *Illuminated books*, 116.

⁶³⁹ О минијатури даривања из Вивијанове библије cf. Kessler, *The Illustrated Bibles*, 125–127; Kessler, *A Lay Abbot*, 249–277.

⁶⁴⁰ Dodwell, *Pictorial Arts*, 74; Beckwith, *Early Medieval Art*, 56, ill. 49.

⁶⁴¹ Dodwell, *Pictorial Arts*, 74.

⁶⁴² Diebold, *The Ruler Portrait*, 8, fig. 1.

⁶⁴³ Hubert, Porcher, Volbach, *L'Empire*, fig. 137.

⁶⁴⁴ Ladner, *The so-called square nimbus*, 158–159. Beckwith, *Early Medieval Art*, 25; Nothdurfter, *St. Benedikt*, 46.

⁶⁴⁵ Friend, *Two Manuscripts*, 69–70; Hubert, Porcher, Volbach, *L'Empire*, fig. 140.

⁶⁴⁶ Friend, *Two Manuscripts*, 59.



Сл. 25. Краљ Етелстан,
минијатура из *Житија св. Катберта*
(према Ч. Додвелу)

у Златном јеванђелијару из Шпајера из 1045–1046. године (Ескориал, *Codex Aureus*, MS. Vitr. 17, f. 2v).⁶⁴⁷

Најстарија сачувана минијатура даривања у енглеској уметности уједно представља и најстарију сачувану представу неког енглеског краља. Минијатура претходи копији Бединог рукописа *Житија св. Катберта* (Cuthbert, епископ манастира Линдисферна у Нортумбрији, умро 689. године), који је енглески краљ Етелстан око 937. године поклонио граду Честер-ле-стриту, где су се чувале реликвије светог Катберта. Краљ је приказан како уручује књигу светитељу (Кембриџ, *Corpus Christi College*, MS 183, f. Iv, сл. 25),⁶⁴⁸ одевен у тунику до колена, огртач везан у чвор на десном рамену и дугачке и уске чарапе. У истој одећи приказан је енглески краљ Едгар на минијатури даривања која претходи тексту повеље, коју је у форми кодекса 966. године издао опатији Њу Минстер у Винчестеру. У њој су као сведоци потписане водеће личности тадашње англосаксонске државе и

цркве. Краљ је приказан између Богородице и св. Петра, како окренут леђима, подигнуте главе и руку, предаје кодекс младоликом Христу, кога устоличеног у златној мандорли носе четири анђела (Лондон, Британска библиотека, MS. Cotton Vespasian A. VIII f 2v, таб. 51).⁶⁴⁹

На основу наведених примера мушке световне одеће у рукописном и зидном сликарству од IX до средине XI века, може се закључити да је ктитор Св. Михаила у Стону приказан у западноевропској аристократској одећи раног средњег века. Бисерима и драгуљима украшене су само тунике краља и св. Ђорђа, који су приказани у истој одећи, и међу којима је и поставком у сликаном програму стонске цркве

⁶⁴⁷ Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 108, fig. 58.

⁶⁴⁸ Temple, *Anglo-Saxon manuscripts*, 37-38, fig. 29 (са литературом); *The Golden age*, 26; Dodwell, *Pictorial Arts*, 95, sl. 76.

⁶⁴⁹ Temple, *Anglo-Saxon manuscripts*, 44, Ill. 84; *The Golden age*, 47 pl IV; Dodwell, *Pictorial Arts*, 96 sl. 78.

направљена нека врста поређења. Познато је да се у свим средњовековним културама највреднијом сматрала одећа украшена драгуљима и бисерима, те су је сходно томе носили владари.⁶⁵⁰

Круна на глави краља у цркви Св. Михаила у Стону састоји се од правоугаоног обруча тамноцрвене боје. Круна бочно има правоугаоне продужетке који допиру до ушију, али их не покривају. Врх обруча украшен је са три велика црна крста, који се данас једва назире,⁶⁵¹ рубови ситним белим бисерима, а средишњи део крупним драгуљима. Круна је насликана плошно и дводимензионално, остављајући утисак тежине и гломазности. Ако се реконструише њен тродимензионални облик, добије се круна кружног облика са три крста на врху и са два бочна, вероватно, чврста продужетка.

О круни краља у Стону први је писао Љубо Караман, уочивши сличност у типу и детаљима са круном коју има устоличена фигура приказана на рељефу са мермерне плоче из Сплитске крстионице, а за коју је сматрао да представља хрватског владара.⁶⁵² Узевши у обзир различите технике у којима су изведене, две круне разликују се само по бочним продужецима који су на сплитском рељефу дужи и извијени на крајевима. Аналогије за бочне продужетке, које назива ухобранима, Караман је нашао на крунама каролиншких владара (Лотара⁶⁵³ и Карла Ђелавог⁶⁵⁴) из друге половине IX века и библијских краљева Давида⁶⁵⁵ и Холоферна приказаних на минијатурама каролиншких рукописа. На основу бочних продужетака, закључио је да је круна краља из

⁶⁵⁰ Б. Поповић, *Косѿим и инсиѿније срѿске власѿеле у средњем веку*, Београд 2006, 40 (необјављени магистарски рад).

⁶⁵¹ Крстови се добро виде на фотографијама објављеним у књизи Далматинске фреске, в. Fisković, *Dalmatinske freske*, t. 1–2 (где је већина фресака први пут репродукована у боји).

⁶⁵² Karaman, *Crkvice*, 112–114; Karaman, *Deux portraits*, 321–336. Будући да је пратећи натпис обијен, те се само назире трагови латинских слова, композиција уклесана у мермерну плочу, која представља део ограде базена за крштење из Сплитске крстионице, различито је тумачена. Приказане су три асиметрично постављене фигуре: „краља“ који седи на престолу са круном на глави, крстом и куглом у рукама, фигуре која фронтално стоји десно од краља, и треће која лежи поред престола. Сматрана је приказом неког савременог догађаја, те је у лику владара препознатан хрватски краљ Томислав и Звонимир, неки од византијских царева, затим Карло Велики и неретвљански краљ Славац. Претпостављало се и да се ради о лику Христа, христолошкој симболици, или о параболу о окрутном дужнику према јеванђелисти Матеју (18, 23–25). О рељефу из Сплитске крстионице в. Lj. Karaman, *O značenju bas-reljefa u splitskoj krstionici*, Zbornik kralja Tomislava u spomen tisućugodišnjice hrvatskog kraljevstva, Zagreb 1925, 1–7; E. Dygge, *Oltarna pregrada u krunidbenoj bazilici kralja Zvonimira*, VAHD 56-59 (1957), 238–243; С. Радојчић, *Плоча са ликом владара у крстионици сѿлиѿске катѿдрале*, ЗЛУ 9 (1973), 3–12; D. Domanić, *O krsnom zdencu splitske krstionice*, KB 5–6 (1976), 17–20; T. Marasović, *O krsnom zdencu splitske krstionice*, SP 3 (1997), 11–20; I. Babić, *O reljefu s prikazom kralja iz Splitske krstionice*, AA 4 (2010), 203–215.

⁶⁵³ На минијатури из Лотаровог јеванђелијара из 849–851 године (Париз, Национална библиотека, MS. lat. 266, f.1v) cf. Hubert, Porcher, Volbach, *L'Empire*, fig. 133.

⁶⁵⁴ На минијатури посвете у Вијановој библији (Париз, Национална библиотека, MS: lat. 1, f. 423), cf. Hubert, Porcher, Volbach, *L'Empire*, fig. 129.

⁶⁵⁵ Вивијанова библија (Париз, Национална библиотека, MS. lat I, f. 215v), cf. Hubert, Porcher, Volbach, *L'Empire*, fig. 128.

цркве Св. Михаила у Стону типски слична круни касних Каролинга, и да се у време дукљанских владара једино још јавља у Хрватској на рељефу из Сплитске крстионице, датујући рељеф тако у другу половину XI века.⁶⁵⁶ На основу портрета норвешких и немачких владара из XI и XII века, Миховил Абрамић истакао је да су круне са бочним продужецима постојале и у време владавине дукљанских краљева.⁶⁵⁷

Круне западноевропских владара раног средњег века, познате на основу њихових портрета изведених на минијатурама, оловним булама, новцима и печатима,⁶⁵⁸ састојале су се од једноставног кружног обруча, тј. венца, а разликовале су се по додацима у виду бочних продужетака и украсу на горњој ивици венца. Чак се круне цара Хенриха III (1039–1056) приказане на минијатурама рукописа школе Ехтернаха разликују у детаљима.⁶⁵⁹ Ниједна од приказаних круна није идентична са једином сачуваном круном царева Светог римског царства, круном цара Конрада II (1024–1039) из салијске династије, која се чува у ризници палате Хофбург у Бечу.⁶⁶⁰ Круна је октогонална и састоји се од осам међусобно спојених плочица које се завршавају полукружно. Spreда је украшена великим крстом. Направљена је од емајла, украшена бисерима и драгим камењем, филигрански изведеним на златној основи. Круна са крстовима на горњој ивици венца уобичајени је облик владарске круне на Западу у XI и XII веку.⁶⁶¹ Сличне круне са украсом у облику дволиста, тролиста или круга имају англосаксонски владари са краја X и почетка XI века: краљ Етелстан на минијатури из *Житија св. Катберта* (Кембриџ, Corpus Christi College, MS. 183, f. 1),⁶⁶² краљ Едгар на повељи Њу Минстера из 966. године (Лондон, Британска библиотека, MS. Cotton Vespasian A. VIII, f. 2v) и краљ Кнут у рукопису из опатије Њу Минстер у Винчестеру, *Liber Vitae*, који се датује у 1031. годину (Лондон, Британски музеј, MS. Stowe 944, f6).⁶⁶³

Ктиторски портрет у цркви Св. Михаила у Стону представља спој византијске и западне традиције. Један је од ретких сачуваних ктиторских портрета изведених по византијском иконографском обрасцу у периоду од IX до XII века, те посредно сведочи да се овакав образац, познат од XII века, јавља и раније у византијској уметности, али није познат због губитка сликане декорације тог периода. Модел цркве који

⁶⁵⁶ Karaman, *Crkvica*, 113.

⁶⁵⁷ Abramić, *Jedan doprinos*, 1–13.

⁶⁵⁸ О крунама франачких и немачких владара на оловним булама, новцима и печатима cf. P. S. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, Teil I Bis zur mitte des 12. Jahrhunderts 751–1152, Text und Tafeln, Berlin, 1928, 1928, t. 6–135.

⁶⁵⁹ Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*, 118–119, fig. 69 (где су приказане круне са портрета Хенрика III на минијатурама школе Ехтернаха).

⁶⁶⁰ Beckwith, *Early Medieval Art*, 129–128, Ill. 108.

⁶⁶¹ P. E. Schramm, F. Mutherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München 1962, № 149, 150, 158, 166.

⁶⁶² Temple, *Anglo-Saxon manuscripts*, 37–38, fig. 29 (са литературом); *The Golden age*, 26; Dodwell, *Pictorial Arts*, 95, fig. 76.

⁶⁶³ Temple, *Anglo-Saxon manuscripts*, no. 78; *The Golden age*, 78, no. 62.

краљ држи у рукама и приноси Христу представља постојећу цркву, такође у духу византијске традиције. Краљ је одевен у западну аристократску одећу раног средњег века, у каквој су приказани англосаксонски краљеви X и XI века и немачки владари из прве половине XI века. Круна је такође западног типа, одакле је морала бити и добијена.

Програм фрескодекорације у цркви Св. Михаила у Стону у знатној мери предодређен је архитектуром цркве. Због скромних димензија цркве простора је било за само четири композиције, од којих су се сачувале две, симболичног и алегоријског карактера, којима се изражавала догма. Зато се програм састоји углавном од појединачних фигура светитеља постављених хијерархијски сходно архитектури цркве, која представља комбинацију лонгитудиналног и централног плана. По хијерархијској поставци сликани програм стонске цркве најсличнији је програмима византијских цркава централног плана из XI века (Св. Лука у Фокиди, Дафне и Неа Мони). У неправилним просторима сводова и закривљеним површинама ниша наведених цркава постављане су христолошке композиције као појединачни мозаици, којима се изражавала догма, док су у доњем појасу приказиване појединачне фигуре светитеља.⁶⁶⁴ Такав програм и његова поставка супротни су наративним и инструктивним програмима романичких, најчешће базиликалних цркава, где су сликару на располагању стајале огромне и нерашчлањене зидне површине, па се, сходно томе, њихов програм састоји од низа наративних христолошких призора, док су појединачне светитељске фигуре ретке.⁶⁶⁵ Међутим, јединствен и особен програм живописа Св. Михаила у Стону могао је пре свега бити одређен функцијом цркве. Иако се сачувало око тридесет одсто првобитног живописа, ипак је на основу сачуваног могуће извести закључак о основној идеји живописа, и посредно о делу програма који се није сачувао.

Композицијама Првог греха, Христа у слави и Страшног суда изражене су основне хришћанске догме греха, искупљења и спасења. Појединачне фигуре светитеља служиле су као посредници за краља ктитора цркве. У византијској молитви посредовања св. Јован помиње се после Христа и Богородице. Свети Ђорђе као један од најпоштованијих светих ратника, заштитник владара и њихове војске, приказан је насупрот ктиторског портрета владара. Фигура младог светитеља, постављена непосредно уз ктиторски портрет владара, може се на основу поставке и иконографије повезати са св. Стефаном. Он је слављен као заштитник државе и владара, због чега се у потоњој српској средњовековној уметности често сликао уз портрете владара. У средњем веку веровало се да се посредством литургије и светитеља који се помињу у њој душе могу спасити од мука и да их молитва може одвести у рај. Доказ о оваквом веровању постоји у тексту *De animabus defunctorum* са краја XI и почетка XII века као додатак Апокалипси из Силоса (Лондон, Британски музеј, Add.

⁶⁶⁴ Demus, *Byzantine mosaic*.

⁶⁶⁵ Ibidem, 62.

Ms 11695, fol. 270v).⁶⁶⁶ У византијској уметности сматрало се да светитељи приказани на зидовима цркве представљају ликовни израз молитве посредовања византијске литургије. Приносећи модел храма Христу Страшном судији првобитно приказаном у композицији Страшног суда на западном зиду цркве, краљ ктитор цркве Св. Михаила надао се да ће овим богоугодним делом задобити његову милост и осигурати себи вечни живот.

Особеност програма Св. Михаила у Стону посебно долази до изражаја када се упореди са програмима цркава Св. Јована на Шипану и Св. Николе на Колочепу, будући да се ради о црквама истог архитектонског типа као Св. Михаило у Стону, блиских географски и хронолошки. Програми две елафитске цркве уједно представљају једину компаративну грађу усред уништења фресака раног средњег века на јужном делу обале источног Јадрана. Њихов живопис датује се у другу половину XI века,⁶⁶⁷ крај XI века⁶⁶⁸ или у прве деценије XII века.⁶⁶⁹ Припадају типу једнобродних куполних цркава, код којих се купола није сачувала, али су њени остаци запажени током археолошког истраживања,⁶⁷⁰ те је обновљена за време рестаураторских радова предузетих у периоду 1998–2001. године. Од Св. Михаила у Стону разликују се по скромнијим димензијама и решењу олтарског простора, који се у елафитским црквама састоји од једноделне апсиде, уоквирене тријумфалним луком. На основу сачуваног дела живописа, две елафитске цркве имају истоветан сликани програм, који се састоји од појединачних светитељских фигура, једино се разликују по програму апсиде. На византијски систем декорације цркве Св. Јована на Шипану указао је Војислав Ј. Ђурић, када је било могуће препознати део сачуваног програма шипанског живописа, пре свега на основу композиције Деизиса у конхи апсиде, четворице фронтално приказаних архијереја у најнижем појасу апсиде и фигуре арханђела на северној страни бачвастог свода средњег травеја.⁶⁷¹ После изведених рестаураторско-конзерваторских радова било је могуће идентификовати још неке од сачуваних појединачних фигура светитеља у програму шипанске цркве. За боље разумевање програма цркве Св. Јована на Шипану од посебног значаја било је откриће до тада непознатих фресака у цркви Св. Николе на Колочепу, које су потврдиле програмски и иконографски утицај византијске уметности на Елафитима.

⁶⁶⁶ Walker, *The Wall Paintings*, 200, n. 6.

⁶⁶⁷ О фрескама цркве Св. Јована на Шипану в. стр. 127, н. 425. О фрескама у цркви Св. Николе на Колочепу в. Fisković, *Adriobizantinski sloj*, 371–385; Peković, *Četiri elafitske crkve*, 24–39 (опис фресака).

⁶⁶⁸ Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност*, 37.

⁶⁶⁹ Fisković, *O freskama*, 22.

⁶⁷⁰ За архитектуру цркве Св. Николе на гробљу на Колочепу в. V. Lisičar, *Koločep nekad i sada*, Dubrovnik 1932, 106; Marasović, *Prilozi istraživanju*, 77, XLIX, LVII 3a, 3b; Peković, *Četiri elafitske crkve*, 9–14, Sl. 3, 4. За архитектуру цркве Св. Јована на Шипану в. Пухиера, *Средњевековне цркве*, 231; Peković, *Četiri elafitske crkve*, 50–53, Sl. 51, 52, 53, 54, 56, 60.

⁶⁷¹ Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност*, 37.

У цркви Св. Јована Претече на Шипану, која се налази на југоисточној страни шипанског поља, у конхи апсиде приказана је типично византијска иконографска тема Деизиса, литургијска слика божанске узвишености Логоса и призора посредовања Богородице и св. Јована Претече.⁶⁷² Композиција Деизис приказана у конхи апсиде, без обзира на функцију цркве, јавља се у дужем периоду у провинцијама на рубовима Византијског царства. По броју сачуваних споменика сматра се регионалном особенешћу кападокијских пећинских цркава друге половине X и прве половине XI века, византијских цркава јужне Италије, посебно пећинских цркава Апулије (XI–XIII) и кипарских цркава (XI–XV), о чему је било речи.⁶⁷³ Испод композиције Деизиса, у доњем појасу апсиде, приказане су четири фронталне фигуре у медаљонима, које је Ж. Пековић препознао као четворицу јеванђелиста.⁶⁷⁴ Иако су се фигуре сачувале само у цртежу, јер је горњи бојени слој уништен, на основу крстова на омофору,⁶⁷⁵ који представља најважнију литургијску епископску одежду, јасно је да су приказани архијереји, како их је препознао В. Ђурић. У византијским црквама епископи су се приказивали у доњем појасу апсиде, а њихов број зависио је од димензија апсиде, иако су се често приказивала четворица као на Шипану. У XI и раном XII веку приказивани су фронтално са затвореним кодексима у рукама,⁶⁷⁶ док се током XII века јавља симболична композиција Служба архијереја, у којој су епископи приказани у тричетвртине профила окренути према центру апсиде, са развијеним свицима у рукама на којима су исписиване молитве из литургије.⁶⁷⁷ Због скромних димензија цркве Св. Јована на Шипану, архијереји су сведени на попрсја приказана у медаљонима.

Композиција у апсиди цркве Св. Николе на Колочепу доста је оштећена, али се на основу сачуваних фрагмената, главе и делова тела, може закључити да је приказан устоличени Христос у мандорли који десном руком благосиља на источни начин. Са Христове десне стране виде се фрагменти фигуре арханђела одевене у царску одећу са лоросом и куглом у руци, а са леве стране незнатни остаци друге симетрично постављене фигуре арханђела. Жељко Пековић, који је описао фреску,

⁶⁷² За опис фреске в. Peković, *Četiri elafitske crkve*, 64–68.

⁶⁷³ За Деизис у Кападокији в. стр. 65, 126, за јужну Италију в. стр. 128–129, за Крит в. стр. 129.

⁶⁷⁴ Peković, *Četiri elafitske crkve*, 65, Sl. 76, 79, 81, 82. Фигуре јеванђелиста као део декоративног програма византијских цркава, никад се не приказују у апсиди. О поставци јеванђелиста у декоративном програму византијских цркава в. стр. 77–78.

⁶⁷⁵ О симболици омофора и крстова в. Л. Мирковић, *Православна литургија или наука о дојослужењу љавославне источног цркве I*, Београд 1982, 131–133. О облицима омофора cf. N. Thierry, *Les plus anciennes représentations cappadociennes du costume épiscopal byzantin*, REB 34 (1976), 325–331, посебно 329. О одећи епископа cf. N. Thierry, *Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe siècle, d'après les peintures datées (miniatures, fresques)*, REB 24 (1966), 308, 315; Gerstel, *Beholding*, 25–29; Thierry, *La Cappadoce*, 109–110, Sch. 22.

⁶⁷⁶ О традиционалним представама епископа у фронталном ставу са затвореним кодексима у рукама cf. Gerstel, *Beholding*, 17–21.

⁶⁷⁷ Г. Бабић, *Христолошке расцре у XII веку и њојава нових сцена у ајсидалном декору византијских цркава. Архијереји служе љред Хейимасијом и архијереји служе љред Ајнецом*, ЗЛУ 2 (1966), 11–31; Gerstel, *Beholding*, 21–23.

препознао ју је као композицију Христа у слави (*Maiestas Domini*).⁶⁷⁸ У композицији *Maiestas Domini* Христос се приказује у присуству апокалиптичних бића, као у некој старозаветној визији или у литургијском обреду, понудивши четворојеванђељем своје учење и подсетивши на Други долазак. Композиција *Maiestas Domini*, у којој је Христос окружен симболима четворице јеванђелиста, постављеним дијагонално око мандорле, представљала је најкарактеристичнију тему романичке иконографије, која се најчешће приказивала у конхи апсиде.⁶⁷⁹ Симетрично постављене фигуре арханђела Михаила и Гаврила у царској одећи са лоросом јављају се током IX и X века на угловима иконографски сложенијих византијских композицијама Христа у слави, где заједно са небеским силама окружују централну фигуру Христа и пратеће симболе јеванђелиста. Вишефигурална композиција Христа у слави, приказана у конхи апсиде, сматра се регионалном особеношћу кападокијских пећинских цркава прве половине X века, иако се повремено јавља и у XI веку.⁶⁸⁰ На Балкану и грчким острвима из времена после иконоклазма (843) сачувано је мало примера композиције Христа у слави (у капели Св. Меркурија на Крфу, цркви Преображења Христовог у селу Коропи у близини Атине, и у нартексу цркве манастира у Бачкову).⁶⁸¹ Вишефигурална композиција Христа у слави јавља се на своду пећинске капеле Сан Бјађо у близини Бриндизија у Апулији, а датује на крај XII века (1197).⁶⁸² Попут композиција из Кападокије, на њој је дошло до стапања елемената из визија старозаветних пророка Исаије (6, 1–13), Језекиља (1, 4–28, 9, 3–10, 22) и Данила (7, 2–14), те је Христос приказан као Старац дана (према пророку Данилу 7, 9 и пс. 89/90, 2) окружен херувимима, симболима јеванђелиста и фигурама пророка Данила и Језекиља. У јужној Италији аскетско монаштво било је главни представник грчке културе, а у Кападокији се распрострањеност теме *Maiestas Domini* у првој половини X века доводи у везу са посебним значењем које је имала за аскетизам тамошњих монашких заједница,⁶⁸³ стога не изненађује њена појава у јужној Италији. Иако је композиција на Колочепу доста оштећена, посебно доњи део, на основу делимично сачуване фигуре Христа и арханђела може се закључити да се ради о композицији *Maiestas Domini* приказаној према византијском иконографском обрасцу, са фигурама арханђела Михаила и Гаврила у византијској царској одећи са лоросом.⁶⁸⁴ Двојица главних арханђела симе-

⁶⁷⁸ Peković, *Četiri elafitske crkve*, 37–38, Sl. 40, 41, 42.

⁶⁷⁹ О романичким композицијама Христа у слави в. стр. 62–63.

⁶⁸⁰ О кападокијским композицијама Христа у слави в. стр. 63–65.

⁶⁸¹ За примере композиције Христа у слави на Балкану в. стр. 65–66.

⁶⁸² О фрескама пећинске капеле Сан Бјађо cf. V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX–XIV)*, in: *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, 335–338.

⁶⁸³ Види стр. 64–65.

⁶⁸⁴ О приказивању арханђела у царској одећи са лоросом cf. Maguire, *A murder among the angels*, 65–66, 68–69; Maguire, *The Heavenly Court*, 255; G. Peers, *Patriarchal Politics in the Paris Gregory (B. N. gr. 510)*, *JÖB* 47 (1997), 53–57; Jolivet-Levy, *Note sur la représentation*, 121–128; Parani, *Reconstructing*, 42–50.

трично постављена у конхи апсиде јављају се још само уз централну фигуру Богородице.

На уским вертикалним зидовима уз апсиду, који се настављају у тријумфални лук, у пару су приказани ђакони Стефан и Исавр. Фигуре св. Стефана, приказане на јужној страни источног зида, сачуване су делимично, али се у обе цркве сачувао и натпис S(ΤΕΡΗ)ΑΝΟΣ.⁶⁸⁵ Фигура св. Исавра сачувала се на северној страни источног зида у цркви Св. Николе на Колочепу, са натписом S(ΑΝ)CΤΥS ΙS(Α)VΡΟΣ,⁶⁸⁶ који је Ж. Пековић прочитао као S(ΑΝ)CΤΥS Μ(Α)VΡΟΣ.⁶⁸⁷ Да се ради о ђакону Исавру, потврђује и иконографија младог светитеља на Колочепу, који је приказан као ђакон, док се св. Мауро, ученик св. Бенедикта, током средњег века приказивао као монах или опат, са опатским штапом као атрибутом, и то поред св. Бенедикта и/или светог Плацида.⁶⁸⁸ На северној страни апсиде на Шипану сачувала су се само стопала светитеља. Током археолошких истраживања пронађен је фрагмент малтера са делом главе светитеља. На основу карактеристичне младолике физиономије, идентичне са физиономијом св. Исавра на Колочепу, могло се закључити да је на северној страни источног зида у цркви на Шипану, као и на Колочепу, био приказан ђакон Исавр.⁶⁸⁹ Осим тога, у обе цркве, као пандани, приказане су фигуре апостола Петра и Павла, и арханђела Михаила и Гаврила. Свети Стефан и Исавр приказани су према византијском иконографском обрасцу, у белом стихару са ораром пребаченим преко левог рамена, украшеним везеним крстићима, са дарохранилницом у левој и највероватније кадионицом у десној руци. Свети Стефан на Шипану у спуштеној десници држи ланац у облику латиничног слова „S“ са алком на коју су окачене још три алкице.⁶⁹⁰ Кадионица је најчешће била окачена за троделни ланац, који ју је држао у равнотежи. Кадионица је уз дарохранилницу представљала карактеристичан атрибут ђакона. Сликање ђакона заједно са епископима у апсидама византијских цркава у складу је са њиховом литургијском улогом. Симетрична поставка ђакона на северној и јужној страни источног зида, на улазу у апсиду, обично уз тријумфални лук, карактеристична је за кападокијске⁶⁹¹ и критске⁶⁹² цркве, међу којима преваладава

⁶⁸⁵ Peković, *Četiri elafitske crkve*, 33–35, Sl. 36 (Колочеп), 61–63, Sl. 76, 78 (Шипан).

⁶⁸⁶ Прерадовић, *Кулиј св. Исавра*, 8.

⁶⁸⁷ Peković, *Četiri elafitske crkve*, 32–33, Sl. 35. Пре чишћења фресака, када нису били видљиви натписи, на основу кутијица које држе у левој руци, И. Фисковић идентификовао их је као свете бесребренике Козму и Дамјана, в. Fisković, *Adriobizantinski sloj*, 377.

⁶⁸⁸ Réau, IAC II, 932–934; Прерадовић, *Кулиј св. Исавра*, 8.

⁶⁸⁹ Peković, *Četiri elafitske crkve*, 60–61, Sl. 76, 77.

⁶⁹⁰ Isto, 63.

⁶⁹¹ Jolivet-Levy, *Les églises byzantine de Cappadoce*, 74, 343.

⁶⁹² Ibidem, 153, n. 22. За цркве на Криту cf. Kalokyris, *The Byzantine wall-paintings*, 137–138, 147; Spatharakis, *Paintings of Crete*, 83.

тип једнобродних цркава са једноделном апсидом. У њима се као пандан св. Стефану најчешће приказивао св. Роман Слаткопојац.⁶⁹³

Свети Петар и Павле приказани су као пандани у северној и јужној ниши источног травеја у обе елафитске цркве. Свети Петар сачувао се у јужној ниши обе цркве,⁶⁹⁴ а св. Павле⁶⁹⁵ у фрагментима, али са натписом, у северној ниши на Колочепу. Поставка св. Петра у северној ниши на Колочепу потврдила је претпоставку да је и на Шипану насупрот св. Петра био приказан св. Павле. Да је на Шипану у северној ниши био приказан апостол Павле сведоче остаци жутог ореола, плаве тунике и жутог огртача,⁶⁹⁶ будући да су тројица апостола приказани у плавом хитону и жутом химатиону. Свети Петар и Павле, као први међу апостолима и оснивачи цркве, представљали су логичан светитељски пар, иако према Библији њихови животи немају додирних тачака,⁶⁹⁷ стога су се заједно прослављали (29. јуна), и још од раног хришћанства заједно и приказивали.⁶⁹⁸ У римској традицији која потиче још из ранохришћанског периода, а која је била жива и у XI веку, фигуре св. Петра и Павла јављају се у апсидалним композицијама, симетрично постављене најчешће уз централну фигуру Христа (Санта Констанца, Св. Теодор и Св. Лоренцо), Богородице (капела Св. Веназија) или уз Хетимасију (Санта Марија Мађоре, Санта Преседе). У XI века јавља се у цркви Св. Цецилије у Риму и Св. Лоренца у Милану. У декоративном програму српских средњовековних цркава, најчешће централног плана, св. Петар и Павле постављени су један насупрот другог, указујући поставком на неку врсту идејне целине коју ова два апостола чине са Христом приказаним у куполи, своду или линети портала.⁶⁹⁹ У програмима кападокијских пећинских цркава (X–XI) свети Петар и Павле приказивали су се симетрично постављени уз централну фигуру Христа на источном зиду, у апсиди или изнад апсиде.⁷⁰⁰ Будући да се приказују са рукама у ставу молитве, сматра се да имају улогу посредника, молећи се за спас верника. Порекло овакве композиције налази се у молитви посредовања, тј. молитви проскомидије литургије по светом Јовану Златоустом, и у другим источним литургијама, у којима се апостоли Петар и Павле помињу као посредници за људски род после Богороди-

⁶⁹³ Црква Св. Јована Крститеља (Ајвали) у близини Иргипа, cf. Jolivet-Levy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 153, Pl. 95, Pl. 96, Fig. 4; Св. Варвара у Соганлеу, cf. Ibidem, 262, Pl. 145, Fig 2; Хаџи исмаил дере бр 1, cf. Ibidem, 192; Spatharakis, *Paintings of Crete*, 22, 48, 60, 63, 70, 76, 82, 87, 90, 92, 94, 108, 116, 133, 148, 161, 170, 174, 181, 190, 193, 202, 207, 211.

⁶⁹⁴ За фигуру св. Петра на Шипану в. Рковић, *Četiri elafitske crkve*, 60, Sl. 75. За фигуру св. Петра на Колочепу в. Исто, 31–32, Sl. 34.

⁶⁹⁵ Исто, 30–31, Sl. 31, 33.

⁶⁹⁶ Исто, 59, Sl. 74.

⁶⁹⁷ Татић-Ђурић, *Икона св. Пејтра и Павла*, 12; H. L. Kessler, *The Meeting of Peter and Paul in Rome: An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood*, DOP (1987), 265.

⁶⁹⁸ За примере заједничког приказивања св. Петра и Павла из ранохришћанске уметности в. Татић-Ђурић, *Икона св. Пејтра и Павла*, 12.

⁶⁹⁹ За примере из српске средњовековне уметности в. Исто, 13.

⁷⁰⁰ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 74, 264, 321, н. 147, 324, н. 166, Pl. 180, 181, Fig. 1.

це, арханђела Михаила и Гаврила, Јована Крститеља и пророка.⁷⁰¹ Као симетрично постављене фигуре свети Петар и Павле приказивали су се у центру доњег регистра апсиде како предводе збор апостола, према уобичајеном редоследу у време после иконоклазма.⁷⁰² Тако су приказани у доњем појасу апсиде испод композиције *Maiestas Domini* у кападокијској цркви Хачли килесе са почетка X века.⁷⁰³ Повезивање св. Петра и Павла са композицијом Деизиса карактеристично је за програме кападокијских цркава X и XI века.⁷⁰⁴ У централној апсиди цркве Дирекли килесе (976–1025) апостоли Петар и Павле приказани су у медаљонима заједно са арханђелима Михаилом и Гаврилом у склопу композиције Деизиса, која се стога назива велики Деизис.⁷⁰⁵

Високо обло и ћелаво чело св. Павла на Колочепу представља устаљену и препознатљиву иконографију овог апостола на Истоку и Западу. Свети Петар у обе елафитске цркве приказан је у жутој туници и плавом огртачу (хитону и химатиону), како се приказивао у источној и западној иконографији.⁷⁰⁶ Десна рука подигнута је и прислоњена на груди, док у левој држи отворену књигу својих посланица. Књига, или свитак, уз крстолики штап и кључеве раја, представљају један од атрибута св. Петра.⁷⁰⁷ На византијски утицај упућује пре свега физиономија св. Петра. Свети Петар у западноевропској иконографији има особен и препознатљив тип, познат као римски, са једним редом коврца изнад ниског чела, попут плетенице, са тонзуром, на коју указује кратко ошишана коса на темену и кратком заобљеном седом брадом.⁷⁰⁸ У византијској уметности није установљен један иконографски образац св. Петра, већ се јавља неколико типова.⁷⁰⁹ Тако се типови св. Петра на Шипану и Колочепу разликују. На Колочепу је св. Петар приказан ниског чела и густе седе косе зачешљане од лица, која допире испод ушију, са брковима и кратком заобљеном брадом, без тонзуре. Овакав тип св. Петра често се јавља у византијској уметности.⁷¹⁰ На Шипану је св. Петар приказан густе и таласасте црвенкасте косе која допире испод ушију, високог и ћелавог чела, кратке браде и бркова.

⁷⁰¹ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 321 ; Hammond, Brightman, *Liturgies*, 357–358.

⁷⁰² О избору и редоследу апостола у апсиди cf. Jolivet Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 10, n. 32 (са литературом).

⁷⁰³ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 52, 74.

⁷⁰⁴ Ibidem, 321, n. 150, 324, Pl. 180, 181, Fig. 1.

⁷⁰⁵ Ibidem, 324, Pl. 180, 181, Fig. 1.

⁷⁰⁶ J. Irmscher, A. Weyl Carr, *Peter*, in: ODB 3, 1637. J. Irmscher, A. Kazhdan, A. Weyl Carr, *Paul*, in: ODB 3, 1604–1605. О значају култа св. Петра у Византији cf. V. Von Falkenhausen, *San Pietro nella religiosità bizantina*, in: *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo*, 3–9 aprile 1986 2, Spoleto 1988, 627–658.

⁷⁰⁷ Weitzmann, *The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks*, Washington 1983, 7.

⁷⁰⁸ Такав иконографски тип св. Петра јавља се већ на мозаику у цркви Сан Витале у Равени из VI века. Јавља се, иако ретко, и у византијској уметности, посебно пре XI века, али знатно измењен, тако да оставља другачији утисак, в. К. Weitzmann, *op. cit.*, 21–22.

⁷⁰⁹ Weitzmann, *The St. Peter Icon*, 21.

⁷¹⁰ О типовима св. Петра у византијској уметности cf. Weitzmann, *The St. Peter Icon*, 21–28.

На северној и јужној страни бачвастог свода средишњег травеја, испод куполе, као пандани приказане су полуфигуре арханђела Михаила и Гаврила. После открића фресака на Колочепу, где је насупрот арханђела Михаила на јужној страни бачвастог свода приказан арханђео Гаврило, о чему сведочи и сачуван натпис GB са лигатуром,⁷¹¹ могло се закључити да је на Шипану насупрот арханђела Михаила⁷¹² био приказан арханђео Гаврило. Приказани су према византијском иконографском обрасцу у царској церемонијалној одећи са укрштеним лоросом и симболима универзалне власти у рукама, скиптром и куглом, као често заступљеним иконографским обрасцем арханђела у средњовизантијском периоду. Фигуре арханђела представљају значајан део сликаног програма кападокијских пећинских цркава (X–XI), значајним за познавање византијског монументалног сликарства тог периода, због губитка сликане декорације у другим деловима Царства. Приказивани су најчешће у засебним нишама, било као појединачни ликови у пуној величини или полуфигури, или као део ктиторске композиције у којој ктитори малих димензија клече или стоје поред фигура арханђела знатно увећаних димензија.⁷¹³ Као појединачне фигуре арханђели Михаило и Гаврило приказивани су у бочним нишама апсида (протезису и ђаконикону) кападокијских пећинских цркава,⁷¹⁴ Михаило на северу, а Гаврило на југу, и других византијских цркава XI века са троделним олтарским простором (Неа Мони на Хиосу и Св. Софија у Кијеву).⁷¹⁵ Особеност програма појединих кападокијских пећинских цркава представља приказивање арханђела Михаила и Гаврила на источном зиду уз улаз у апсиду – та поставка позната је још из ранохришћанског периода.⁷¹⁶ Поставка арханђела уз апсиду доводила се у везу са њиховом улогом заштитника и чувара, али и посредника за људски род, на основу помена арханђела у молитвама посредовања источних литургија.⁷¹⁷ У програмима кападокијских цркава арханђели су најчешће одевени у царску одећу са лоросом, куглом и скиптром у рукама.⁷¹⁸ Арханђели као пратиоци Божији⁷¹⁹ у програму елафитских цркава приказани у средњем травеју један насупрот другога, сходно архитектонском простору цркава, очигледно представљају идејну целину са апсидалним композицијама Деизиса и Христа у слави, иако су на Колочепу већ приказани уз Христа у самој апсидалној композицији. На улогу арханђела као пратиоца у композицијама Христа у слави упућују натписи на

⁷¹¹ Peković, *Četiri elafitske crkve*, 26, Sl. 27, 27–28, Sl. 29.

⁷¹² Isto, 56, Sl. 69, 70.

⁷¹³ Rodley, *Cave monasteries*, 53–55, Fig. 10a, b, c, d; 156–157, Fig. 29a, b, c; 198–200, Fig. 38; Rodley, *The Pigeon House*, 312 Fig. 7; Jolivet-Levy, *Les églises byzantine de Cappadoce*, 80, Pl. 56, Fig. 2, n. 99.

⁷¹⁴ Jolivet-Levy, *Les églises byzantine de Cappadoce*, 116, n. 268, 124, 131, 144, 286.

⁷¹⁵ Mouriki, *The Mosaics*, 110–111.

⁷¹⁶ Jolivet-Levy, *Les églises Byzantine de Cappadoce*, 40, 80, Pl. 56, Fig. 2, 110, 290, 305, Pl. 166, 325.

⁷¹⁷ Hammond, Brightman, *Liturgies*, 357–358.

⁷¹⁸ C. Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, in: *Études Cappadociennes*, London 2002, 447–461.

⁷¹⁹ Према хришћанском веровању арханђели су пратиоци и представници Божији, в. Rohland, *Der Erzengel*, 145–147; Peers, *Subtle Bodies*, 1–11; Parani, *Reconstructing*, 44.

њиховим скиптрима, познати из програма кападокијских цркава.⁷²⁰ Скиптар (*labarum*), сам по себи симбол победе, и лорос, који иако преузет из царске иконографије, у новом сакралном контексту представља симбол Христовог гроба и васкрсења, засигурно су сматрани одговарајућим атрибутима арханђела у контексту иконографије Христа у слави, истовремено славећи победу оваплоћеног Христа над грехом и смрћу.⁷²¹ Арханђели приказани у царској одећи са лоросом не јављају се у наративним призорима, било библијским или хагиографским, већ у статичним и догматским композицијама,⁷²² као што су апсидалне композиције у две елафитске цркве. Проучавајући иконографију арханђела у византијској уметности после иконоклазма, Хенри Мегвајер закључио је да се одевени у царску церемонијалну одећу приказују само уз Христа и Богородицу у небеским призорима или на небеском двору. То не значи да су се сви арханђели који се у византијској уметности јављају у небеском контексту приказивали у царској одећи, али су се тако одевени ретко приказивали у земаљском контексту.⁷²³

У обе елафитске цркве сачувала се фронтална фигура младог мученика приказаног у одећи касноантичких световних достојанственика, дугачкој туници и огртачу (хламиди), везаном на десном рамену, са крстом у десној руци подигнутој и прислоњеној на грудима, како су се у хришћанској иконографији приказивали мученици.⁷²⁴ У Св. Јовану на Шипану млади мученик приказан је на северној страни потрбушја источног ојачавајућег лука свода, на месту где равна површина пиластра прелази у лук свода.⁷²⁵ У Св. Николи на Колочепу приказан је на северном зиду средишњег травеја, испод полуфигуре арханђела Михаила.⁷²⁶ На црвеном огртачу младог мученика на Шипану, на надлактици је приказан додатак плаве боје, који је Ж. Пековић описао као „шиљаста штит окачен на надлактицу“, што му је послужило као основа да младог мученика идентификује као св. Ђорђа. С обзиром на то да је млади светитељ приказан у одећи мученика, а не ратника, додатак на десној надлактици може бити тавлион, који се у средњовизантијском периоду приказивао на огртачу мученика, било са стране или спреда, а у касновизантијском периоду на раменима.⁷²⁷ Лице мученика на Шипану доста је оштећено, посебно горњи део где се скинуо бојени слој, али се ипак разазнаје младолика физиономија. На боље сачуваној фигури на Колочепу види се младолика физиономија густе таласасте косе, како се приказивао св. Ђорђе.⁷²⁸ Стога постоји могућност да је младолики мученик који се

⁷²⁰ Parani, *Reconstructing*, 47.

⁷²¹ Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation*, 123; Parani, *Reconstructing Reconstructing*, 47.

⁷²² Mango, *St. Michael*, 44.

⁷²³ Maguire, *A murder among the angels*, 65–66; Parani, *Reconstructing*, 44–45.

⁷²⁴ О иконографији мученика в. стр. 117, н. 360.

⁷²⁵ Peković, *Četiri elafitske crkve* 59, Sl. 71.

⁷²⁶ Isto, 28, Sl. 30.

⁷²⁷ Parani, *Reconstructing*, 95.

⁷²⁸ О иконографији св. Ђорђа в. стр. 138, н. 475.

јавља у програму две елафитске цркве заправо св. Ђорђе приказан према иконографском образцу мученика, у дугачкој туници и огртачу на грудима везаном за два горња краја. Највећи број појединачних фигура св. Ђорђа у византијској монументалној уметности X и XI века сачувао се у програмима кападокијских пећинских цркава, док на Западу култ св. Ђорђа оживљава после Првог крсташког рата почетком XII века.⁷²⁹ Раширеност и значај култа св. Ђорђа у Кападокији заснива се на његовом пореклу, јер св. Ђорђе према легенди потиче из Кападокије. Честа појава светих ратника, а међу њима посебно св. Ђорђа као најпоштованијег светог ратника, и место које заузима у програмима кападокијских пећинских цркава, представљају пре свега одраз војничког друштва пограничне војне области и најисточније провинције Царства. Зато се св. Ђорђе у Кападокији најчешће приказивао као свети ратник у војничкој униформи на улазу у апсиду.⁷³⁰ Оваквом иконографијом наглашавала се његова улога ратника и победника над злом, и на тај начин улога заштитника војника и ратника. Иконографски образац св. Ђорђа приказаног као мученика у дугачкој туници и огртачу, тј. хламиди, док у десној руци прислоњеној на грудима држи крст, ређе је заступљен у програмима кападокијских пећинских цркава. Јавља се као појединачна фигура постављена на улазу у апсиду⁷³¹ или у самој апсиди међу епископима⁷³² – положај који посебно сведочи о поштовању и значају култа св. Ђорђа у Кападокији. Иконографским обрасцем мученика наглашавала се његова улога посредника за људски род.

Поред програма и иконографије, на византијски утицај у две елафитске цркве упућују и натписи. Иако су сачувани натписи латински, осим у апсиди на Шипану где је исписан грчким словима, јер је приказана типично византијска иконографска тема Деизис, непозната на Западу, у појединим натписима појављују се формулације које потичу из грчког језика: S(ΤΕΡΗ)ΑΝΟΣ, IS(A)VROS, а које би на латинском гласиле STERHANUS, ISAVRUS.⁷³³ Формулације имена светитеља представљају један од показатеља да су у две елафитске цркве биле ангажоване сликарске радионице школоване у византијској традицији. Утицај византијског сликарства стилски се посебно уочава у поступку обраде инкарната на лицу св. Петра и Павла, на фрагменту главе непознатог светитеља пронађеног приликом археолошких ископавања на Колочепу, и фигури св. Петра на Шипану, које је извео најбољи сликар. Захваљујући богатим тонским градацијама хладних зеленкастих окера и топлих црвених тонова, сликар је постигао пластичан ефекат.⁷³⁴ Војислав Ђурић сматрао је да је фрескосликарство на Шипану настало под утицајем византијског сликарства пећинских цркава јужне Италије.⁷³⁵ Игор Фисковић сматра да појава св. Маура, како је Пековић идентификовао

⁷²⁹ Види стр. 141–143.

⁷³⁰ Jolivet Lévy, *Les églises Byzantine de Cappadoce*, 13, 67, 95, 139, Pl. 86, 97, 306, Pl. 168, Fig. 1, 2, 344.

⁷³¹ Ibidem, 13, 53, 344, н. 50, 104.

⁷³² Ibidem, 328, Pl. 183, Fig. 2.

⁷³³ Peković, *Četiri elafitske crkve*, 68, Sl. 85.

⁷³⁴ Isto, 31, Sl. 33, 34.

⁷³⁵ Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност*, 38. О одликама пећинског сликарства јужне Италије в. одељак о Стилусу и узорима стонских фресака.

младог ђакона Исавра приказаног у пару са св. Стефаном, представља потврду да се ради о сликару образованом на италогрчким узорима, блиским бенедиктинцима јужне Италије.⁷³⁶ Могуће је да је византијски утицај стигао посредством Драча, јер је у програму обе цркве приказан св. ђакон Исавр, који је био посебно поштован у Драчу. Висок квалитет израде неких од фресака, посебно на Колочепу, могао би указивати на неки већи и значајнији центар.

У обе елафитске цркве у конхи апсиде приказане су композиције Христа у слави уобичајене у провинцијама на рубовима Византијског царства, у Кападокији и јужној Италији. Због скромних димензија цркава није било простора за христолошке циклусе, те су појединачне фигуре светитеља груписане око фигуре Христа у конхи апсиде у једном крајње поједностављеном програму вотивног карактера, какав пре- владава међу пећинским црквама Апулије, које се најчешће датирају у XIII век.⁷³⁷

Јединствени програм живописа цркве Св. Михаила у Стону и његов однос са ктиторским портретом краља, који приноси модел задужбине Христу првобитно приказаном у композицији Страшног суда, упућује на закључак да га је поручио краљ за спас душе и вечно блаженство. Према хришћанском учењу Страшни суд је завршни чин историје света у коме ће Христос својим Другим доласком у слави наступити као судија, а сав људски род васкрснувши из мртвих биће према заслугама разлучен да душом и телом ужива вечно блаженство раја или вечну казну пакла. У времену у којем је човечанство живело у ишчекивању краја,⁷³⁸ и у којем је страх од пакла представљао један од важних друштвених чинилаца,⁷³⁹ краљ који је подигао и украсио стонску цркву, приносећи модел храма Христу страшном судији, надао се да ће овим богоугодним делом задобити његову милост и осигурати себи вечни живот. На тај начин ова прва сачувана српска ктиторска композиција изражава есхатолошки смисао задужбинарства, као и потоње ктиторске композиције у задужбинама Немањића из XIII века.⁷⁴⁰ Краљ се препоручује милости Христовој и посредовању Богородице и св. Јована Претече, који су се као најближи Христу сматрали најбољим посредницима за људски род, арханђелу Михаилу коме је црква посвећена, од кога се очекује помоћ на дан Страшног суда, а потом светитељима који су били од посебног значаја за краља, светом Ђорђу и светом Стефану. Особен програм стонског живописа указује да се ради о капели, јер су капеле због скромних димензија и често приватне контроле⁷⁴¹ биле погодне за програмске особености.⁷⁴² На основу историјских

⁷³⁶ Fisković, *O freskama*, 26–28.

⁷³⁷ Falla-Castelfranchi, *I programmi iconografici*, 111–112.

⁷³⁸ Диби, *Време катедрала*, 108, 110.

⁷³⁹ Bologna, *Early Italian Painting*, 9; Диби, *Време катедрала* 75.

⁷⁴⁰ Поповић, *Српски владарски трод*, 51, 84.

⁷⁴¹ О приватним црквама в. Линч, *Историја*, 158–163. На сабору у Клермону 1095. године лаицима је било забрањено да задрже контролу на црквама, и да имају своје капелане без сагласности епископа, cf. Tellenbach, *Church*, 114–115, 118–119.

⁷⁴² Kessler, *Seeing*, 2004, 126. Јединствен програм живописа има приватна капела Св. Кирика и Јулите подигнута на месту протезиса у римској цркви Света Марија Антика за време

чињеница намеће се закључак да је црква Св. Михаила првобитно била дворска капела. На Западу се дворске капеле и дворови у склопу којих су грађене нису сачувале, тако да је немогуће доћи до јасне слике о замисли програма посебног жанра феудалне религиозне уметности.⁷⁴³ Најзначајнија дворска капела у Цариграду – Богородица Фарска страдала је приликом латинске окупације Цариграда (1204) и позната је само на основу описа. Стога капела Св. Михаила у Стону, уз Палатинску капелу норманских краљева у Палерму, представља једну од ретких средњовековних дворских капела, са бар и делимично сачуваним декоративним програмом. У њеној архитектури, програму и иконографији на јединствен начин стапају се елементи византијске и западне традиције.

понтификата папе Захарија (741–752). Подигао ју је Теодотус, високи чиновник (*primicerium defensorum*), некадашњи конзул и дукс, за спас душе преминуле супруге и кћерке. Будући да је био припадник угледне грчке заједнице у Риму, чији су чланови заузимали највише световне и сакралне положаје у Риму, у програму капеле спајају се елементи грчке и римске традиције, cf. Belting, *Eine Privatkapelle*, 55–69; Teteriatnikov, *For Whom is Theodotus Praying?*, 37–46.

⁷⁴³ Demus, *Romanesque mural*, 65.

ПОЗАЂЕ И ОРНАМЕНТ

Позађе стонских фресака састоји се од широких и разнобојних хоризонталних трака, међу којима су најзаступљеније траке тамноплаве и зелене боје. Трака на којој стоје фигуре је црвене боје, што се види у композицији са анђелом и грешником, у горњем регистру северозападне нише (таб. 23), Првог греха у конхи апсиде (таб. 22) и у горњем регистру југозападне нише, изнад фигуре св. Ђорђа (таб. 35). Појединачне фигуре у доњем регистру ниша такође стоје на црвеним тракама, али оне истовремено представљају и украсну бордуру, испод које је почињао сокл. Траке су јасно одвојене једна од друге равном или таласастом линијом (таб. 23).

Бавећи се шпанским средњовековним сликарством, још је амерички историчар уметности Чендлер Р. Пост (Chandler Rathfon Post, 1881–1959) разрешио питање порекла позађа од хоризонталних трака, будући да је оно уобичајено за каталонске романичке фреске.⁷⁴⁴ Сматрао је да такво позађе потиче од шематизоване представе пејзажа и ваздушне перспективе античке уметности.⁷⁴⁵ До шематизације је дошло када се ранохришћанска уметност почела удаљавати од античког натурализма ка одређеној врсти апстракције, и дуго се задржао као омиљени декоративни мотив западноевропске прероманичке и романичке уметности.⁷⁴⁶ Градирани колорит, који је у античком сликарству представљао земљу и атмосферу,⁷⁴⁷ постепено се трансформисао у разнобојне траке, јасно одвојене једна од друге.⁷⁴⁸ Разнобојне траке имале су симболично значење пејзажа, али изгледа да је временом заборављено њихово првобитно значење и да су коришћене чисто декоративно, јер след боја нема никакве везе са бојеним односима у природи, једино се тло најчешће представљало црвеном траком.⁷⁴⁹ У неким регијама, посебно у Тиролу, рубови трака нису били равни, већ таласести, слично као у Св. Михаилу у Стону. Таласести рубови сматрају се једним од показатеља да су се јасно дефинисане бојене површине првобитно међусобно стапале.⁷⁵⁰ Постоји мишљење и да су некада представљали облаке.⁷⁵¹ Једно

⁷⁴⁴ C. R. Post, *History of Spanish Painting I*, Cambridge 1930, 59–61; Kuhn, *Romanesque*, 85.

⁷⁴⁵ Kuhn, *Romanesque*, 85.

⁷⁴⁶ Deanović, *Ranoromaničke freske*, 15, n. 18.

⁷⁴⁷ Dodwell, *Pictorial Arts*, 230.

⁷⁴⁸ Anthony, *Romanesque frescoes*, 36.

⁷⁴⁹ Anthony, *Romanesque frescoes*, 36; Kauffmann, *Romanesque manuscripts*, 18.

⁷⁵⁰ Anthony, *Romanesque frescoes*, 36–37.

⁷⁵¹ *Ibidem*, 183.

од најстаријих познатих позађа од разнобојних трака јавља се на мозаицима цркве Санта Марија Мађоре у Риму, која је осликана у време папе Сикста III (432–440).⁷⁵² На површинама изнад колонада наоса где су представљени призори из Старог завета и на тријумфалном луку где је представљен циклус Христовог детињства, позађе губи дубину, а уместо градираног колорита јављају се међусобно јасно одвојене разнобојне траке.⁷⁵³ Позађе од разнобојних хоризонталних трака јавља се потом на фрескама VII и VIII века у цркви Санта Марија Антиква, на фрескама из IX века у цркви Сан Клементе у Риму⁷⁵⁴ и на минијатурама каролиншке школе у Туру (IX).⁷⁵⁵ Често се јавља у предроманичком и романичком сликарству.⁷⁵⁶ Карактеристично је за минијатурно сликарство Беатусових коментара Апокалипсе, где је посебно упечатљиво због јарких боја којима су рукописи осликани. Превладава у романичком монументалном сликарству Шпаније, што је Едгара Ентонија навело на закључак да потичу из рукописа Беатусових коментара Апокалипсе.⁷⁵⁷ Чарлс Кун сматрао је да потичу из традиције фреско-сликарства, али није одбацио могућност да у Каталонији тај мотив вуче порекло из мозарапске илуминације.⁷⁵⁸ У зидном сликарству северно од Алпа најстарије сачувано позађе од хоризонталних трака јавља се у отонској декорацији цркве Св. Ђорђа у Оберцелу са краја X века.⁷⁵⁹ У доба романике превладава и у Тиро-лу, а јавља се и у енглеским романичким црквама „Луис групе“ у јужном Сасексу.⁷⁶⁰

Позађе плаве боје углавном се повезивало са византијским утицајем, будући да се најчешће јавља у романичком монументалном сликарству Италије, Француске, Немачке, Шпаније и Енглеске које показује блиске везе са византијским сликарством.⁷⁶¹ На јужном Јадрану плаво позађе јавља се на фрескама у цркви Св. Јована на Шипану и Св. Николе на Колочепу, које се иконографски, програмски и стилски могу довести у везу са византијским сликарством.⁷⁶² Позађем изведеним од широких и разнобојних хоризонталних трака сликар цркве Св. Михаила следио је равну површину зида, без наговештаја физичког простора, што представља једну од главних одлика романичког сликарства.⁷⁶³

⁷⁵² Deanović, *Ranoromaničke freske*, 20, n. 18

⁷⁵³ Anthony, *Romanesque frescoes*, 13.

⁷⁵⁴ Kuhn, *Romanesque*, 85.

⁷⁵⁵ Deanović, *Ranoromaničke freske*, 20, n. 18; Dodwell, *Pictorial arts*, 230.

⁷⁵⁶ Kuhn, *Romanesque*, 85.

⁷⁵⁷ Anthony, *Romanesque frescoes*, 37. Позађе од широких разнобојних хоризонталних трака јавља се у X веку на минијатурама Беатових коментара Апокалипсе, cf. Williams, *The Apocalypse Commentary*, 226.

⁷⁵⁸ Kuhn, *Romanesque*, 85.

⁷⁵⁹ Deanović, *Ranoromaničke freske*, 20, n. 18; Dodwell, *Pictorial arts*, 129.

⁷⁶⁰ Anthony, *Romanesque frescoes* 36.

⁷⁶¹ Anthony, *Romanesque frescoes*, 36.

⁷⁶² Плава боја била скупа и до ње се тешко долазило, cf. Anthony, *Romanesque frescoes*, 36.

⁷⁶³ Kauffmann, *Romanesque manuscripts*, 18; Anthony, *Romanesque frescoes*, 36.

У цркви Св. Михаила у Стону превладава украс у облику белих и зелених бисера, и правоугаоних, ромбоидних и елипсоидних драгуља, приказаних плошно. Бисерима и драгуљима украшена је одећа краља и св. Ђорђа, престоли на којима седе јеванђелисти и декоративне бордуре. Као што је већ истакнуто, у свим средњовековним културама одећа украшена драгуљима и бисерима сматрала се највреднијом, те су је сходно томе носили владари.⁷⁶⁴ Између краља и св. Ђорђа поставком у програму цркве и визуелно је истакнута посебна веза, будући да су приказани као пандани и у истој одећи. Драгуљима и бисерима опточени престоли често се јављају у византијском монументалном и минијатурном сликарству. Декоративне бордуре откривају склоност сликара ка орнаменталним решењима и украшавању архитектуре. Та склоност огледа се и у појави геометријских мотива мреже на огртачима краља-ктитора, св. Ђорђа и на хаљинама светитељки. Сличан мотив мреже са уписаним крстићима, а између кракова крста ситним белим кружићима, јавља се на туникама и огртачима светих ратника и мученика у декоративном програму капеле Св. Меркурија на Крфу (1074–1075).⁷⁶⁵

Појединачне фигуре светитеља приказане у нишама бочних зидова цркве стоје на црвеној траци, која истовремено представља и декоративну бордуру, постављену на висини од око 168 центиметара изнад тла.⁷⁶⁶ Декоративна бордура сачувала се у целости или у фрагментима у пет бочних ниша, осим у североисточној ниши у којој је фреско-сликарство у потпуности уништено. Горња и доња трака бордуре су уже, док је шири средња трака украшена мотивом драгуља и бисера (таб. 48). Мотив драгуља и бисера у свакој од ниша разликују се по облику и боји, прилагођавајући се бојеним односима нише (таб. 55–58).

Испод декоративне бордуре налазио се сокл као најнижи део зида. Не зна се како је био украшен, јер се тај део декорације цркве није сачувао. Највероватније је цео ентеријер, од пода до свода, био замишљен као полихромна целина, али је нажалост немогуће стећи слику о њему. У византијским црквама сокл је најчешће осликаван имитацијом мермера, која представља замену за праве мермерне плоче које су се јављале у црквама са скупом мозаичком декорацијом. Понекад се јавља и мотив тзв. завесе. У романичким црквама сокл је био украшен посебним мотивима, без односа са осталим делом фреско-декорације. У Италији је сокл најчешће осликаван имитацијом опеке, малтера или мермера, у духу грчко-римске традиције. У романичкој уметности северозападне Европе уобичајен је мотив тзв. завесе. Једино су у крипти катедрале у Аквилији заступљена оба мотива.⁷⁶⁷ На мотиву тзв. завесе (*trompe-l'oeil*) без одређеног реда приказивани су фантастични призори или мотиви.⁷⁶⁸ Стога сокл представља посебно интересантан део романичког зидног сликарства, на

⁷⁶⁴ О одећи прошивеној драгуљима и бисерима в. стр. 169.

⁷⁶⁵ Vocotopoulos, *Fresques*, 169–171, Fig. 170 a, b, c, d.

⁷⁶⁶ Fisković, *Ranoromaničke freske*, 36.

⁷⁶⁷ Demus, *Romanesque mural*, 21.

⁷⁶⁸ *Ibidem*, 21.

којем је због заступљених профаних елемената дошла до изражаја машта и гротеска, у романичкој уметности познатија на основу призора уклесаних на капителима цркава или насликаних у склопу иницијала рукописног сликарства.⁷⁶⁹

Иако елементи архитектуре представљају прави оквир зидног сликарства, сликар је сваки призор, лик и мотив уоквирио тамноцрвеном бордуrom, која само прати површине које су јој биле на располагању. Чак су и јасно артикулисане нише, које саме по себи представљају затворене просторне целине, уоквирене црвеном бордуrom. Подела зидних површина хоризонталним и вертикалним бордурама била је подесна за равне и нерашчлањене зидне површине базиликалних цркава, где се приказивао низ наративних призора. У таквој поставци сликари нису били условљени архитектонским оквиром.⁷⁷⁰ Архитектура Св. Михаила сликару је наметнула бројна ограничења, те је величина фигура и других мотива одређена једино величином и обликом површина на којима су приказане.

На уској и равној површини зида који уоквирује северозападну нишу, уз ктиторску композицију, тамноплаво позађе прошарано је осмокраким зеленим и црним звездама, танких и оштрих кракова (таб. 48). Фрагменти звезда уочавају се и на супротној страни нише, уз западни зид цркве. Мотив плавог неба прошараног златним и сребреним звездама, који упућује на небо у ноћи, често се јавља на сводовима и у куполама ранохришћанских споменика, изведен у техници мозаика. У ранохришћанској уметности небо прошарано звездама није представљало декоративни мотив, већ одговарајуће окружење за појаву божанског. Мотив осмокраких звезда јавља се у крипти цркве Светог Петра Старог у Дубровнику, која је хронолошки и географски блиска Светом Михаилу у Стону, будући да црква Светог Петра припада типу једнобродних куполних цркава.⁷⁷¹ Мотив тамноплавог неба прошараног златним шестокраким звездама јавља се на сводовима четири угаона травеја

⁷⁶⁹ На основу великог броја орнамената који се јавља у западноевропским црквама средњег века, М. Шапиро је оповргао до тада устаљено схватање да је средњовековна уметност строго религиозна, подређена колективним циљевима и у потпуности лишена индивидуалности данашњег времена. Скренуо је пажњу на посебну сферу уметничког изражавања на маргинама романичке уметности, која је прожета спонтаношћу, фантазијом и уживањем у колориту, а која нема никакву религијско-дидактичку улогу, cf. M. Scharpiro, *The Bowman and the Bird on the Ruthwell Cross and Other Works: The Interpretation of Secular Themes in Early Mediaeval Religious Art*, AB 45/4 (1963), 351–355; Scharpiro, *On the Aesthetic*, 1–27. За другачије тумачење гротескних призора у романичкој уметности cf. T. E. A. Dale, *Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa*, AB 83/3 (2001), 402–436. Осим тога, слика има другачији статус у западном хришћанству. Док је у Византији била у служби литургије, на Западу је од *Libri Carolini* ограничена на украшавање цркве и подучавање верника. О тумачењу одредби Другог васељенског сабора у Никеји 787. године и *Libri Carolini* cf. P. Speck, *Die Interpolationen in den Akten des Konzils von 787 und die Libri Carolini*, Bonn 1998; A. Freeman, P. Meyvaert, *Theodulf of Orleans: Charlemagne's spokesman against the Second Council of Nicaea*, Burlington, VT 2003.

⁷⁷⁰ Demus, *Byzantine mosaic*, 62.

⁷⁷¹ Fisković, *Ranoromaničke freske*, 42. Од цркве Св. Петра сачувала се само крипта и делови зидова. Иван Стевовић на основу историјских прилика претпоставља да је црква Св. Петра Старог подигнута у првим деценијама XI века, када је у Дубровнику обновљена византијска власт, в. Стевовић, *Једнобродне куйолне цркве*, 25–26.

у Марторани у Палерму из друге половине XII века. Будући да није карактеристичан за византијску мозаичку декорацију тог периода, Е. Кицинџер га је довео у везу са ранохришћанском уметношћу, набрајајући ретке примере у којима се јавља у византијској уметности и уметности њеног културног круга.⁷⁷²

Уз декоративни мотив бисера и драгог камења у цркви Св. Михаила сачувало се и неколико биљних мотива. Две гранчице са симетрично постављеним танким листовима окержуге боје приказане су на потрбушју лука, једна у средњој ниши северног зида, на месту где равна и уска површина зида прелази у полукруг лука, а друга на истом месту североисточне нише, дели их североисточни пиластар (таб. 16). Испод фигуре јеванђелисте, у средњој ниши северног зида, у горњем делу левог бочног зида прозорске нише, насликан је цвет са две гране и широким срцоликим цветовима (таб. 54). Шира жута стабљика сужава се и савија ка врху пратећи заобљену површину полукружно завршене прозорске нише, док је тања и нижа делимично сачувана, јер је фреска на том месту оштећена.

Сви сачувани биљни мотиви, као и остаци стабла познања добра и зла у композицији Првог греха у конхи апсиде, приказани су стилизовано и симболично. Састављени су од шематизованих облика биљака, третираних плошно и орнаментално. Такво приказивање биљних мотива карактеристично је за романичку уметност, која је све конкретно претварала у апстрактно.⁷⁷³ Украс у цркви Св. Михаила показује велику разноликост и неуједначеност, што представља једну од одлика романичке уметности.⁷⁷⁴ До уједначавања украса долази у готичкој уметности од XIII века.

⁷⁷² Kitzinger, *The Mosaics*, 212–213.

⁷⁷³ Zarnecki, *Romanesque art*, 164; Demus, *Romanesque painting*, 44.

⁷⁷⁴ Schapiro, *On the Aesthetic*, 5–6.

СТИЛ И УЗОРИ

Још је Љубо Караман у студији из 1928. године оценио да стонске фреске стилски припадају романичкој уметности. Фигуре светитеља и осталих личности које изражавају одређене религиозне идеје у програму стонске цркве истичу се на позађу од широких и разнобојних трака, без наговештаја дубине простора. Фигуре и орнамент приказани су плошно нанесеним бојама, без моделовања, којим би били наглашени волумен и физичка пуноћа, осим коришћења тамније линије за сенке, најчешће стилизоване. Све је подређено цртежу, који је најчешће оштар и крут. Сваки део фигуре јасно је дефинисан и омеђен оштрим линијама и повезан у готово геометријску целину, независно од органске структуре људског тела и његових покрета. Управо овај принцип поделе површина у јасно омеђене геометријске облике представља главну карактеристику романичког сликарства.⁷⁷⁵ Тела скривена испод драперије готово су без форме, будући да контуре уместо да прате обресе тела, само га ограничавају у строго формализованим обрисима. То је најизраженије на фигурама светитељки, чија се тела у потпуности губе испод драперије у облику издуженог правоугаоника. Рубови драперије стонских фигура су равни, приказани непрекинутом и равном контуром, будући да драперија не пада слободно и лепршаво, већ је крајње формализована и сведена на шаблон. Огртачи, већином украшени ситним геометријским мотивима, падају равно и круто, без набора, лишени функционалног значења. То се најбоље види на фигурама владара ктитора и св. Ђорђа, које се губе испод крутог огртача. Када су представљени, набори нису третирани пластично, подвргавајући се логици пада драперије, већ делују као да су уклесани у једном полуапстрактном и графичком решењу. Линија која би требало да наговести наборе на стилизован начин упућује на тело фигуре, или је у потпуности сведена на орнамент без односа са телом које покрива. На одећи јеванђелисте у југоисточној ниши на стилизован начин двома благо заобљеним линијама назначено је савијено колена, а са неколико паралелних, косих линија, попут лепезе, пад драперије преко савијене и искошене ноге, уклопљене у равне контуре тунике. На плошно нанесеној белој боји краљеве тунике, декоративни геометријски стилизовани набори изведени су светлоплавом линијом, једино крути тзв. *V-набори* на стилизован начин упућују на пад драперије међу ногама. Набори краљеве тунике само из даљине посматрани, у односу на крути огртач, остављају утисак мекоће. То је навело Ц. Фисковића на закључак да је стонски сликар

⁷⁷⁵ Swarzenski, *Monuments of Romanesque art*, 27; Demus, *Romanesque Mural*, 48; Dodwell, *The Canterbury School*, 33, 34, 37, 58.

знао приказати тврдоћу и мекоћу различите одеће, тешког огртача и лагане тунике.⁷⁷⁶ Романичког сликара, међутим, није занимала текстура драперије и однос са телом које покрива, већ само чиста форма, која није подређена правилима природе.⁷⁷⁷ То је најизраженије на туници и огртачу анђела у горњем регистру северозападне нише, где је линија у потпуности кориштена као апстрактно и орнаментално решење. Линије и контуре тунике и огртача анђела су круте и готово апстрактне. Ритмичким акцентима светла и сенке, конвенционално нанесеним у виду светле и тамне линије, византијска формула за осветљена места постала је независан декоративни шаблон угластих и зракастих линија. Исто тако је на светлој туници Јована Претече, низом црних и белих крутих и оштрих V линија, стилизовано наглашен пад драперије међу ногама, док је на осталим површинама белим и зеленим танким и оштрим линијама изведен декоративни шаблон независно од природног пада драперије и тела које покрива. На сродан начин набори су сведени на орнамент, без сугестије волумена и тела које покривају, на туникама анђела који подржавају Христа у мандорли у монументалној композицији Вазнесења Христовог, насликаној на трујумфалном луку изнад апсиде цркве Св. Фошке код Пероја у Истри (таб. 59), која се стилски повезује са романичком уметношћу, а иконографски са византијском.⁷⁷⁸ Сличност са сликарством Св. Фошке уочава се и у избору украса у виду бисера и драгуља, и у изгледу трона на којем седи Христос, који је идентичан са престолима јеванђелиста у Св. Михаилу у Стону. Драгуљима и бисерима украшени престоли не представљају изузетак, већ се често јављају у византијском монументалном и минијатурном сликарству, и у римском сликарству од VII до X века.

Коришћењем тамнијег тона за сенке на фигурама младог светитеља на бочној страни северозападног пиластра (св. Стефан, таб. 25) и јеванђелисте средње нише јужног зида (таб. 20), стонски сликар успео је да наговести волумен и да фигурама да одређену физичку пуноћу. Цртеж је мекши, а набори флуиднији. Огртач и туника младог светитеља имају мекше, благо заобљене контуре и наборе изведене тамнијим сенкама зелене боје на туници, а црвене на огртачу. Код делимично сачуване фигуре јеванђелисте, сенчењем зеленом и белом наговештен је волумен и природнији пад драперије на десном рукаву.

Тело наог грешника који у понизном ставу стоји испред анђела у горњој зони северозападне нише, иако приказано плошно, без моделовања, има пуноћу захваљујући заобљеној контури тела, изведеној танком смеђом линијом, истакнутом пунијим зеленим и белим меко заобљеним линеарним сенкама. Необично стилизована анатомија горњег дела тела, са графички приказаним ребрима, грудима и стомаком, типична је за романичко сликарство. Најчешће су тако приказиване наге фигуре Ада-

⁷⁷⁶ Fisković, *Ranoromaničke freske*, 38.

⁷⁷⁷ Dodwell, *The Canterbury School*, 37.

⁷⁷⁸ Сличност са композицијом Вазнесења Христовог у Св. Фошки уочио је Цвито Фисковић, в. Fisković, *Dalmatinske freske*, 10; Fučić, *Sv. Foška*, 33. О Св. Фошки в. Fučić, *Sv. Foška*, 23–26, Fučić, *Istarske freske*, 15; Perčić, *Zidno slikarstvo*, k. 1; Fisković, *Romaničko slikarstvo*, 21–22; Maraković, *The Mural Paintings*, 141–157.

ма и Еве у призору Првог греха и Истеривања из Раја (сцена Постања у Осорморту и Сескорту у Шпанији⁷⁷⁹, Адама и Еве у призору Првог греха у Хардаму у Енглеској,⁷⁸⁰ Првог греха у Мадеруелу у Шпанији⁷⁸¹).

Лица стонских фигура приказана су линеарним, понекад готово калиграфским стилем. Код фигура светитељки, црте лица схваћене су сасвим сумарно, изведене брзим, широким и упрошћеним потезима зелене боје, без моделовања. Тако пренаглашене и скицозне црте лица блиске су карикатури. На плошно нанесеној земљанојужтој боји инкарната, која се готово стапа са бојом ореола, крајње поједностављене црте лица, готово доведене до апстракције, изведене су једноставним, плошно нанесеним потезима, најчешће зелене или смеђе боје, без моделовања. Сенке изведене плошно нанесеном зеленом, а осветљења белом бојом, још више наглашавају плошност физиономија. Сви приказани ликови имају необично крупне очи, подвучене дубоким зеленим сенкама. Наглашене сенке испод очију јављају се у стилски сасвим различитом фрескосликарству бенедиктинске опатије Сан Анђело ин Формис у Кампанији из друге половине XI века, посебно на фигурама арханђела у апсиди, и представљају део романичке стилизације византијске технике моделовања лица уз помоћ тонске градације светлости и сенке. Јављају се и на фигурама из цркве Сан Проколо (таб. 63, 64) у Натурну у јужном Тиролу, најстаријем сачуваном зидном сликарству у немачким земљама, које, иако хронолошки и географски знатно удаљене од стонских фресака, показују доста сличности у цртежу лица, а где су поменуте сенке изведене линијом без сенчења.⁷⁸² Иако се не може говорити о директном утицају тиролских фресака на стонске, заједнички им је утицај ирске илуминације. Њена антикласична традиција извршила је снажан утицај на настанак романичког сликарства Западне Европе, о чему ће бити реч даље у тексту, те се на тај начин могу објаснити сличности са доста познијим стонским сликарством. На утицај ирске илуминације у Стону јасно указују искривљене физиономије појединих стонских фигура, посебно краљактитора и св. Ђорђа, које немају кохерентан однос, јер је нос приказан у профилу, а лице у три четвртине профила или фронтално. Већина стонских фигура, осим ктитора и св. Јована, на образима има зелене кругове, којима се истичу јагодице. Као део шематског начина приказивања лица, овакви кругови, али изведени црвеном бојом, често се јављају у прероманичком (на ирској илуминацији, на фрескама цркве Сан Проколо у Натурну) и романичком сликарству (Сан Анђело ин Формис, Педрет у Шпанији, Вик у Француској, на минијатурама Беатусових рукописа коментара Апокалипсе, на истарским фрескама XI века: у Св. Фошки код Пероја, Св. Михаилу над Лимом и Св. Агати у Канфанару⁷⁸³). Црвени кругови на образима, тј. јагодицама, као део шематског приказа лица у византијском монументалном сликарству јављају се на

⁷⁷⁹ Anthony, *Romanesque frescoes*, fig. 428 и 427.

⁷⁸⁰ Ibidem, fig. 466; Dodwell, *Pictorial Arts*, 324, Fig. 331.

⁷⁸¹ Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 76.

⁷⁸² Anthony, *Romanesque frescoes*, 92.

⁷⁸³ Fisković, *Dalmatinske freske*, 10.

најстаријем слоју фресака у цркви Св. Стефана у Касторији (почетак X века) на фигурама св. Приска и св. Јулијана на југозападној аркади и св. Стефана на попречном зиду галерије, чија су лица изведена широким и плошно нанесеним контурама, без моделовања.⁷⁸⁴

Шематски приказ сенки на врату стонских фигура у виду смеђих, зелених и белих линија, представља још једну одлику романичког стила.⁷⁸⁵ На жутоземљаној боји инкарната, зелене и смеђе паралелне линије сенки полазе с неосветљене стране врата и прожимају се с белим линијама које полазе с друге, осветљене стране.

Физиономије стонских фигура међусобно се разликују, док њихова стилизована коса, брада и бркови делују као да су исклесани у апстрактне облике. Ликови у зрелијој и старијој животној доби – ктитор, јеванђелиста у средњој ниши јужног зида и пророци на своду, приказани су са дугачким, уским и кошчатим, готово испосничким главама. Дужину лица наглашава брада која почиње од ушне шкољке, као и сасвим шематизоване уздужне зелене сенке на образима. Лице св. Ђорђа је издужени овал, високог чела, скоро без браде, а св. Јована Претече – крушколико. Код осталих светитеља и светитељки лица су овална.

Углавном угласте стонске фигуре, разликују се по утиску који остављају. Фигура јеванђелисте у југоисточној ниши је масивна, типично романичка, док су фигуре краља ктитора и св. Ђорђа попут лутака. Готово да су без тежине, витких пропорција, вретенастих ногу, што је још више наглашено кратком туником. Неправилне пропорције, као још једна од одлика романичког стила, најизразитије су на фигури Јована Претече, где је доњи део тела несразмерно дугачак у односу на горњи. Посебно су уочљиве у приказу руку, тј. шака стонских фигура, будући да су испружене и укочене руке, без зглобова, диспропорционално дугачке, док су савијене мале и шематски назначене.

Палета стонског сликара у складу је са фреско-техником којом је изведена. Она није допуштала неограничен распон палете, већ је сликара ограничавала на ужи избор земљаних и минералних пигмената, те је стога сведена на топле жуте и црвене окере, на вапнену белу, бакарнозелену, на рђасте и љубичасте железне оксиде, и само ретко на плаву.

Све набројане одлике сликарства цркве Св. Михаила у Стону, пре свега нагласак на линији, апсолутно поштовање равне површине зида, без наговештаја просторне дубине, свођење људске фигуре на геометрију, где се губе границе између чисто декоративног и фигуралног, којима владају исти структурни принципи, спадају у основне карактеристике романичког сликарства.⁷⁸⁶ Сасвим изузетно за романичку уметност, која је тежила деперсонализацији, те фигуре нису изражавале осећања, већ су отеловљавале апстрактне форме, стога су лица у романици безлична.⁷⁸⁷ Стонски

⁷⁸⁴ Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 128, Fig. 18, Fig. 52.

⁷⁸⁵ Dodwell, *The Canterbury School*, 39.

⁷⁸⁶ О одликама романичке уметности cf. Pächt, *The pre-carolingian Roots*, 74–75.

⁷⁸⁷ Dodwell, *The Canterbury School*, 33, 45, 80; Demus, *Romanesque mural*, 48, 84.

сликар успео је да са неколико штурних, брзих и једноставних потеза постигне експресивност и покаже расположење појединих фигура.⁷⁸⁸ Управо ова експресивност у невероватном је контрасту са готово апстрактним шематизмом фигура и њихових црта лица, што стонским фрескама даје посебну снагу. Изражавање осећања јавља се у последњој фази отонске уметности и представља новину у раносредњовековној уметности Запада, а приписује се утицају византијске уметности. Прво се уочава на минијатурама *Ејдберџовој кодекса* (Трир, Градска библиотека, MS. 24), а у потпуности долази до изражаја на минијатурама тзв. Лиутарове скупине, које представљају последњу фазу у развоју отонског минијатурног сликарства, чија су најбоља дела створена између 990. и 1025. године.⁷⁸⁹ У иконографији и поставци композиције Христа у слави на своду источног травеја стонске цркве уочена су решења која се јављају у отонској и салијевској илуминацији, јасно указујући да је стонском сликару било познато западноевропско минијатурно сликарство раног средњег века, које уз већ набројане стилске одлике стонског фреско-сликарства јасно указују на западноевропски утицај.

Узори сликарству Св. Михаила у Стону углавном су тражени у Италији, која је уз Византију за подручје јужног Јадрана представљала традиционално културно извориште.⁷⁹⁰ Притом је набројано стилски веома различито романичко сликарство настало од територије јужне Италије до северозападне Француске. То се посебно односи на закључке Бранке Телебаковић Пецарски, која је сликарство Св. Михаила повезала са стилски веома различитим сликарством клинијевске капеле Берзе–ла–Вил у Бургундији и опатијске цркве Сен–Савен–сир–Гартамп у близини Поатјеа у Француској, налазећи им заједничко порекло у, како наводи, византинизованој романици јужне Италије.⁷⁹¹ Љубо Караман их је уопштено повезао са италијанским сликарством XI и XII века, сматрајући их делом домаћег мајстора који је рустично интерпретирао ранороманичко италијанско сликарство.⁷⁹² Караманов закључак поновио је Цвито Фисковић,⁷⁹³ да би потом фреске сасвим уопштено, без образложења повезао са каталонским и апулијским сликарством.⁷⁹⁴ Са Ц. Фисковићем се сложио и Радивоје Љубинковић.⁷⁹⁵ Војислав Ђурић стил стонског сликарства сматра рустифи-

⁷⁸⁸ Љубо Караман је уочио да је сликар Св. Михаила лицима дао јак израз. За краљеву главу каже да је добила енергичне црте личног портрета, за св. Ђорђа – израз младости и озбиљности, а св. Јован – сугестију строгог испосника, в. Karaman, *Crkvica*, 100.

⁷⁸⁹ Jantzen, *Ottonische Kunst*, 1959, 67–80; Н. Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination: an Historical Study I*, London – New York 1991, 25–35, 36–43.

⁷⁹⁰ Karaman, *Crkvica*, 101–102; Fisković, *Ranoromaničke freske*, 35–36; Fisković, *Dalmatinske freske*, 11; Telebaković-Pecarski, *Beneventanski skriptoriji*, 91–95; Ђурић, *Византијске фреске*, 189; Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметности*, 37.

⁷⁹¹ Telebaković-Pecarski, *Beneventanski skriptoriji*, 94.

⁷⁹² Karaman, *Crkvica*, 101–102.

⁷⁹³ Fisković, *Ranoromaničke freske*, 35–36.

⁷⁹⁴ Fisković, *Dalmatinske freske*, 11.

⁷⁹⁵ Љубинковић, *Преглед Првој трећа*, 224.

кованом и упрошћеном варијантом бенедиктинског сликарства непосредне околине Рима, као што је оно у цркви Кастел Сант Елиа,⁷⁹⁶ а његово мишљење прихвата Иван Стевовић.⁷⁹⁷

Било какво уопштено повезивање са италијанским сликарством XI и XII века неодрживо је, јер се захваљујући јаким локалним традицијама и различитим историјским приликама, сачувана дела италијанске романичке уметности стилски међусобно знатно разликују. Везе са сликарством Сан Клемента и Санта Пуденцијане, које набраја Караман, а који представљају најзначајније примере римског сликарства почетка XII века, као и Кастел Сант Елија у близини Рима, општег су карактера. На фрескама Сан Клемента дошле су до изражаја прве манифестације апстракције, које се сматрају почетком романике у Риму и које се, захваљујући историјским приликама, сасвим поуздано датују на крај XI века,⁷⁹⁸ док је у цркви Кастел Сант Елија романичка апстракција још израженија.⁷⁹⁹ Захваљујући израженој локалној класичној и византијској традицији, Рим са централном Италијом био је мање отворен за спољне утицаје, зато су прикази физиономија, људског тела и драперије ретко доведени до крајње апстракције, као у Св. Михаилу у Стону. Једину сличност стонског сликарства са стилем централне Италије представља приказ пада дугачке тунике св. Јована Претече и кратке тунике краља ктитора у виду тзв. *V набора*, карактеристичних за романичко сликарство централне Италије.⁸⁰⁰ Како такав приказ пада драперије припада старој византијској традицији, а иконографија стонског Јована Претече потиче из византијске уметности, може се закључити да је и тај детаљ преузет из византијске уметности, али приказан стилизовано у складу са општом тенденцијом стонског сликарства ка апстракцији и поједностављивању, што се види и у начину на који је приказано крзно на огртачу св. Јована. Стилска сличност са сликарством пећинских цркава Апулије, која је била географски најближа јужној Далмацији, а у којој су се сачувала дела локалних грчких сликара, која се већином датују у XIII век, општег су карактера. Огледају се у крајње поједностављеном приказивању фигуре, изведене плешним потезима, са стилизованим приказом драперије и физиономијама са круп-

⁷⁹⁶ Ђурић, *Византијске фреске*, 26, 189; Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност*, 37.

⁷⁹⁷ Стевовић, *О првобитном изгледу*, 192.

⁷⁹⁸ Крајем XI века долази до оживљавања уметничке активности у Риму, а која је готово цео један век била замрла због политичке несигурности као последице сукоба папа и немачких царева око инвеституре и универзалне власти, cf. E. Garrison, *Contributions to the History of Twelfth Century Umbro-Roman Painting*, in: idem, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting II/2*, Florence 1955, 79–80. О фрескама Сан Клементеа cf. E. Garrison, *Contributions to the History of Twelfth Century Umbro-Roman Painting. The Italian-Byzantine-Romanesque Fusion in the First Quarters of the Twelfth Century*, in: *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting II/4*, Florence 1956, 173–188.

⁷⁹⁹ О фрескама у цркви Кастел Сант Елија cf. E. Garrison, *Contributions to the History of Twelfth Century Umbro-Roman Painting. The Italian-Byzantine-Romanesque Fusion in the First Quarters of the Twelfth Century*, in: *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting III/1*, Florence 1957, 5–17.

⁸⁰⁰ О сликарству централне Италије cf. Garrison, *Contributions*, 21–44.

ним изражајним очима.⁸⁰¹ Експресивно сликарство антикласичне замисли јавља се од XI века на најстаријим сачуваним византијским фрескама на Криту (Богородица Мириокефала, Св. Евтихије) и у неким од пећинских цркава Кападокије (капела 33 у Геремеу и Киличлар куслук). Карактерише га крајње сведен линеаран стил у коме су фигуре исцртане наглашеним плосним контурама без моделовања, а приказ драперије је шематски, без природног пада, стога фигуре немају физичку пуноћу и делују натприродно. Готово апстрактне црте лица са крупним бадемастим очима, које изражавају психолошку напетост, у лук извијеним обрвама и дугачким носом, готово калиграфски исцртаним на бледом окер инкарнату изведене су јасним по-тезима са зеленим сенкама.⁸⁰² У цркви Св. Евтихија наведени стил поприма одлике народне уметности, а такве стилске одлике појављују се и у наредним вековима на фрескама у црквама на егејским острвима, на Пелопонезу, Атици и Апулији.⁸⁰³ Линеаризам и плосност, готово геометријске форме и овална лица са крупним бадемастим очима представљају карактеристике првог слоја фресака у цркви Св. Стефана у Касторији са почетка X века,⁸⁰⁴ и неколико цркава са почетка X века у Кападокији [Стара црква Токали килисе, Св. Јован (Ајвали килисе) у Ђули Деру и фреске на своду Светих Апостола у Синасосу⁸⁰⁵], чија је стилска сродност давно уочена.⁸⁰⁶ На наведеним примерима из византијске уметности пластичност инкарната ипак је благо наговештена сенкама и постепеним осветљењем,⁸⁰⁷ само се у цркви Св. Стефана у Касторији код мањег броја сачуваних фигура са најстаријег слоја фресака види шематско приказивање без моделовања (фигура св. Приска и св. Јулијана на југозападној аркади и св. Стефана на попречном зиду галерије), код којих је овал лица наглашен контурама, док су јагодице истакнуте шематским црвеним круговима.⁸⁰⁸

⁸⁰¹ Већина сачуваних фресака датује се у XIII век. Из X/XI века сачувале су се фреске пећинске цркве Св. Кристине у Карпињану, близу Отранта, на којима се уочава крута стилизација стила византијских фресака и најстарији слој фресака из цркве Св. Петра у Отранту, cf. M. Panayotidi, *The Character of Monumental Painting in the Tenth Century. The problem of Patronage*, in: Constantine VII Porphyrogenitus and his age. Second International Byzantine Conference. Delphi (July 1987), Athens 1989, 299–310; L. Safran, *San Pietro at Otranto: Byzantine art in South Italy*, Rome 1992, 40–82, fig. 20–27, pl. 21; C. Falla-Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, 45, 58, 58–86.

⁸⁰² Borboudakis, Gallas, Wessel, *Kreta*, 83–86.

⁸⁰³ Ibidem, 85.

⁸⁰⁴ О стилу фресака Св. Стефана у Касторији в. Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 125–132.

⁸⁰⁵ У анализу су укључене и фреске у капели Св. Апостола у Синасосу, иако су у јако лошем стању, због чега никад нису биле детаљно проучене. Упркос томе, могло се закључити да је фреске извео исти атеље, ако не и уметник, cf. N. Thierry, *Un atelier de peintures du début du Xe siècle en Cappadoce: L'atelier de l'ancienne église de Tokali*, BSNAF (12. Mai 1971), 170–178; Wharton Epstein, *Tokali Kilise*, 15, n. 2.

⁸⁰⁶ N. Thierry, *op. cit.*, 170–178; R. Cormack, *Byzantine Cappadocia: The Archaic Group of Wall-Paintings*, JBAА 30 (1967), 19–36; A. Wharton Epstein, *op. cit.*, 14; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 128–129.

⁸⁰⁷ A. Wharton Epstein, *op. cit.*, 14–15.

⁸⁰⁸ Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 93, Fig. 18, Fig. 52.

Крајње поједностављено приказивање људске фигуре, без разумевања његове органске структуре и покрета, где је све подређено апстрактном линеарном ритму са наглашеним орнаменталним решењима и где се фигура и орнамент стапају, типично је за стил англо-ирске илуминације VII и VIII века. Главне карактеристике тог антикласичног стила одржале су се у западноевропској уметности кроз IX и X век, поставши основна карактеристика романичког, а посебно ранороманичког сликарства.⁸⁰⁹ Западноевропско романичко сликарство на почетку се развијало самостално, без византијског стилског утицаја, а под снажним утицајем антикласичне традиције тзв. варварске уметности.⁸¹⁰ Почетком XI века уочавају се први знаци раскида са илузионистичком замисли простора, која се ослањала на класично наслеђе.⁸¹¹ Круну антикласичне традиције романичког стила XI века представљају фреске опатијске цркве Сен-Савен-сир-Гартамп у близини Поатјеа. Оне показују стилске одлике тзв. „анжујског стила“ романичке уметности западне и југозападне Француске, коју карактерише плошност, линеаризам и апстракција у приказивању људске фигуре и драперије.⁸¹² Овај стил, иако не нестаје, неће имати пресудан утицај на развој романичког сликарства у XII веку. Крај XI и почетак XII века представља прекретницу и пресудан период у развоју романичког сликарства. У то време, подударајући се са Првим крсташким ратом, у романичком сликарству примећује се све већи византијски утицај. То се одражава пре свега у преношењу класицистичких форми, у којима постоји разумевање за органску структуру људског тела и његових покрета. Разматрајући људску фигуру као микрокосмос романичког стила, Ото Демус уочио је неизбежну поделу на стил где је људска фигура сликана под утицајем класичних, пре свега византијских форми, и стил који је остао ван утицаја византијске уметности.⁸¹³ У византијском сликарству, које је у X и XI веку већином било засновано на традицијама касног класичног стила, органска структура људског тела истицана је посебном техником познатом као „стил влажних набора“.⁸¹⁴ Од краја XI века у романичком сликарству јавља се крајње стилизована варијанта византијских влажних набора, у складу са основним одликама романичког сликарства.⁸¹⁵ Византијски

⁸⁰⁹ Garrison, *Contributions*, 26.

⁸¹⁰ О утицају тзв. „варварског стила“ на настанак романичке уметности на примерима минијатурног сликарства cf. Pächt, *The pre-carolingian Roots*, 67–75; A. Petzold, *Romanesque Art*, London 1995, 11.

⁸¹¹ Pächt, *The pre-carolingian Roots*, 75.

⁸¹² О развоју и одликама стила југозападне Француске названим „анжујски стил“ и његовом утицају на енглеско романичко сликарство XII века cf. L. M. Ayres, *The Role of an Angevin Style in English Romanesque Painting*, *ZfK* 37 3/4 (1974), 193–223 (са литературом).

⁸¹³ Demus, *Romanesque Mural*, 46.

⁸¹⁴ О „влажним наборима“ cf. W. Koehler, *Byzantine Art and the West*, DOP I (1040), 63–87. Гарисон је уочио три различите врсте влажних набора, cf. E. B. Garrison, *Studies in the history of Medieval Italian painting* 3, Florence 1958, 200. D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Paintings of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries*, DOP 34–35 (1980–1981), 77–124.

⁸¹⁵ Зарнецки то доводи у везу са Првим крсташким ратом, cf. Zarnecki, *Romanesque art*, 157. Ото Демус – са ангажовањем византијских уметника, пре свега мозаичара у Монтекасиноу и Венецији, cf. Demus, *Romanesque Mural*, 49.

утицај очигледан је у физиономијама, стилу и иконографији фреско-сликарства цркве Сан Пиетро ал Монте изнад села Чивате у Ломбардији, које се датују на крај XI и почетак XII века,⁸¹⁶ и у стилу композиције *Traditio legis* приказане у конхи апсиде клинијевске капеле Берзе–ла–Вил у Бургундији,⁸¹⁷ најзначајнијим примерима сачуваног романичког зидног сликарства.

Лица стонских фигура експресивно штурих црта изведених са неколико потеза неоплемењених бојом, којом се тонским градацијама постигао пластичан ефекат, и са искривљеним физиономијама, будући да су нека лица приказана фронтално или у тричетвртине профила, а нос у профилу – имају највише сличности са физиономијама које се јављају у англо-ирским минијатурама, посебно у тзв. Књизи из Келса (Даблин, Тринити колеџ, MS A. I. 58, таб. 60) и мозарапским минијатурама у рукописима Беатусових коментара Апокалипсе (таб. 61, 62).⁸¹⁸ Изразито крупне бадемасте очи са зеницама приказаним у угловима, јављају се у ирским, енглеским и мозарапским минијатурама. По цртежу лица и искривљеним физиономијама у зидном сликарству једине и најближе аналогije налазе се на фигурама првог слоја фресака у цркви Сан Проколо у Натурну (таб. 63, 64) и на фигурама апостола из композиције Вазнесења Христовог, приказане на своду апсиде каталонске цркве Сан Мигел у Тараси (таб. 65). Фреске у Натурну представљају најстарије сачувано зидно сликарство јужног Тирола и немачких земаља уопште,⁸¹⁹ а апостоли из цркве Сан Мигел ретке остатке прероманичког монументалног сликарства Каталоније,⁸²⁰ стога се срод-

⁸¹⁶ О иконографији фресака Сан Пиетра ал Монте cf. N. Meiri-Dann, *Ecclesiastical Politics as Reflected in the Mural Paintings of San Pietro al Monte at Civate*, 139–160 (са литературом). Чланак је заснован на магистарској тези одбрањеној на хебрејском језику на универзитету у Тел Авиву 1989. године *The Mural Paintings of San Pietro al Monte at Civate : The Iconographical Program*.

⁸¹⁷ E. Lapina, *The Mural Paintings of Berzé-la-Ville in the Context of the First Crusade and the Reconquista*, JMN 31 (2005), 309–326 (са литературом).

⁸¹⁸ Искривљена лица на минијатурама коментара Апокалипсе Беатуса од Либане Џон Вилијамс објашњава непостојањем живе традиције фигуративне уметности у тадашњој хришћанској Шпанији, cf. Williams, *Early Spanish*, 44. О искривљеним лицима у ирској илуминацији cf. Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 114; F. Henry, *Irish Art during the Viking Invasions 800-1020 A.D.*, London 1967, 74.

⁸¹⁹ О цркви Сан Прокола у Натурну cf. Kofler, Nothdurfter, Rupp, *San Procolo*. Према резултатима археолошких истраживања црква Сан Прокола саграђена је у VII веку, cf. Kofler, Nothdurfter, Rupp, *San Procolo*, 27–29. Стилском и иконографском анализом није се успело одредити време настанка фресака и порекло сликара. С обзиром на то да се стилски доводе у везу са ирско-англосаксонском уметношћу, која се у Западној Европи проширила од друге половине VIII века, претпоставља се да потичу из тог или нешто каснијег периода, свакако пре ретких сачуваних каролиншких циклуса Мистера и Малса, за које се верује да потичу из друге половине IX века. О стилу и датовању фресака Сан Прокола у Натурну cf. Kofler, Nothdurfter, Rupp, *San Procolo*, 79–88.

⁸²⁰ Фигуре исцртане крутим црвено-смеђим контурама, које пре делују као цртеж него као слика, приписују се X веку на основу сличности са шпанским рукописним сликарством тог времена. Рука на образима, слично покрету у англо-ирском рукописном сликарству, још је један од показатеља англо-ирског утицаја, cf. Kuhn, *Romanesque*, 9; Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 62–63; Dodwell, *Pictorial arts*, 254.

ност у цртежу лица са фигурама из Св. Михаила у Стону може се објаснити само истим узорима. Стилску сродност сликарства Сан Мигела и Сан Прокола у Натурну са англо-ирском илуминацијом уочио је још Чарлс Луис Кун,⁸²¹ а давно је истакнуто да је шпанско рукописно сликарство било под утицајем англо-ирске илуминације.⁸²² Посредством минијатурног сликарства утицај антикласичне традиције могао је доћи до Стона. Круна дукљанских краљева стигла је са Запада. То се поуздано зна на основу историјских прилика и њеног облика. Заједно са круном могао је доћи и сликар, који је радио према различитим предлошцима, прилагођавајући их архитектонском простору цркве и замишљеном програму сходно функцији цркве.

⁸²¹ Чарлс Кун је закључио да је англо-ирски стил могао доћи у Каталонију директно из Енгле-ске, или из неког од манастира које су основали ирски мисионари, cf. Kuhn, *Romanesque*, 10–11; Anthony, *Romanesque frescoes*, 118; Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*, 61–62; Demus, *Romanesque mural*, 92; Bologna, *Early Italian Painting*, 23. Чарлс Додвел сликарство у Натурну повезује са раним рукописним сликарством Салцбурга, које је било под снажним утицајем мисионарске уметности са Британских острва, cf. Dodwell, *Pictorial art*, 46. Једино их Кубах повезује са лангобардским споменицима VIII века, в. Е. Kubah, P. Bloh, *Romanička umetnost*, Novi Sad 1974, 123.

⁸²² Dodwell, *Pictorial arts*, 248.

ДАТОВАЊЕ

Датовање и хронологија романичког монументалног сликарства представља тешко решив проблем, будући да се натписи, осим у ретким случајевима, нису сачували, те је чак датовање кључних декоративних програма романике предмет неслагања међу истраживачима. Међусобни хронолошки односи одређивали су се на основу стилске анализе фресака. Тако полазну основу за датовање каталонског романичког сликарства представља стил фресака у црквама Санта Марија и Сан Клементе у Тауљу, јер се у апсидама сачувао натпис о освећењу црква 10. и 11. децембра 1123. године. Будући да је натпис у цркви Св. Клементе исписан истом техником и бојом као фрескодекорација апсиде, која стилски одговара општем нивоу развоја романичког сликарства двадесетих година XII века, О. Демус је сматрао да не треба сумњати да фреске потичу из времена освећења црква.⁸²³ Будући да већина споменика није датована, хронолошко разматрање романичког монументалног сликарства веома је проблематично, те већина аутора који се баве романиком избегава хронолошки приступ у корист тематског, посматрајући романичку уметност у ширем интелектуалном и друштвеном контексту.

Сачувана ктиторска композиција краља са круном на глави била је од пресудног значаја за датовање цркве Св. Михаила у Стону у време дукљанских владара. Како се натпис није сачувао, не зна се тачно о којем се владару ради. У писаним изворима црква се први пут помиње 1334. године, за време прве деобе стонског земљишта, када су решавани власнички односи на Пељешцу, након припајања полуострва Дубровачкој републици.⁸²⁴ У науци је прихваћен Караманов закључак да се ради о краљу Михаилу, те се црква датује у време око 1080. године. Архаичне стонске фреске са веома наглашеним апстрактним тенденцијама, у којима се уочава утицај антикласичне традиције тзв. варварске уметности, која је утицала на настанак ранороманичког сликарства у Западној Европи, стилски у потпуности одговарају раној романици. Исте апстрактне, геометријске и орнаменталне тенденције уочене су у приказу набора драперије на фигурама анђела у композицији Вазнесења Христовог, приказаној на тријумфалном луку изнад апсиде Св. Фошке у Пероју. Истраживачи се слажу да је истарска фреска стилски настала под утицајем западне уметности, али се не слажу

⁸²³ Demus, *Romanesque mural*, 110; P. de Palol, M. Hirmer, *Španija, Umetnost ranog srednjeg veka od vizigotskog doba do kraja romanike*, Beograd 1976, 114; Michel, *Romanesque*, 10.

⁸²⁴ J. Lučić, *Najstarija zemljišna knjiga u Hrvatskoj – Dubrovački zemljišnik diobe zemlje u Stonu i Peleješcu iz 133. godine*, АНУ ЈАЗУ XVIII (1980), 63; Глунчић *Из ирошлости*, 6, 92; N. Vekarić, *Pelješka naselja u 14. stoljeću*, Dubrovnik 1989, 37, 41.

у погледу датовања, те се фреска датује у дужи период од XI до друге половине XII века.⁸²⁵ Занимљиво је датовање О. Демуса, који западни стил истарске фреске доводи у везу са историјским приликама, те је датује у време патријарха Попа од Аквилеје (1019–1044).⁸²⁶ Наиме, у то време оживљава сукоб између Града и Аквилеје, а како је Аквилеја у сукобу тражила подршку немачких царева, а Градо Венеције, Демус је сматрао да се политички утицај Аквилеје у Истри одразио и на сликарство, док се доминантан утицај Венеције, а преко ње Византије у Истри осећао од XII века.⁸²⁷ Фреске у Стону не показују стилску везу са византијским сликарством, које је од почетка XII века стилски све више утицало на романичко сликарство.⁸²⁸ Тада се у романици јавља стилизована варијанта византијске артикулације и моделовања људског тела, тзв. „влажни набори“. Стога се фреске Св. Михаила у Стону стилски могу датовати у период друге половине XII века.

Порекло и значење архитектонског типа једнобродних куполних цркава, којима припада Св. Михаило у Стону, представља једну од главних непознаница у историји балканске архитектуре. Најзаступљенији је тип прероманичке архитектуре на источној обали Јадрана, који се јавља у данашњој јужној Далмацији и Боки Которској, а у средњем веку на територији српских приморских области Паганије, Захумља и Травуније. На основу датовања Св. Михаила у Стону у време краља Михаила (око 1080) и помена цркве Св. Петра у Приком (десна обала Цетине у Омишу) у писаном извору из XI века, у науци је прихваћено да су једнобродне куполне цркве грађене у XI веку. Црква Св. Петра у Приком помиње се у документу из Супетарског картулару, састављеном почетком XII века у манастиру Св. Петра у Селу, у народу познатом као Супетар,⁸²⁹ а чува се у архиву Сплитског каптола.⁸³⁰ Територија на којој је подигнут манастир била је у XI веку део Неретвљанске кнежевине (краљевине), данашње Јесенице у Пољичком приморју, између Сплита и Цетине. У Супетарском картулару наводи се да је неретвљански краљ Славац, који се у том документу први и последњи пут помиње у писаном извору, спор у вези са манастиром Св. Петра Црног

⁸²⁵ На основу стила Бранко Фуџић композицију датује у средину XII века, в. Fučić, *Sv. Foška*, 34. Ива Перчић датује је у XI век, в. Peččić, *Zidno slikarstvo*, 1. Цвито Фисковић у XI век, в. Fisković, *Dalmatinske freske*, 10. Николина Маракловић на основу стилске и иконографске анализе фреску датује на почетак XII век, в. Maraković, *The Mural Paintings*, 141–157 (са литературом).

⁸²⁶ Demus, *Romanesque mural*, 48, 88.

⁸²⁷ О патријарху Попи од Аквилеје и историјским приликама тог времена cf. H. Wolfram, *Conrad II, 990–1939: emperor of three kingdoms*, University Park, PA 2006, 106–109; S. Blason Scarel, *Poppo of Aquileia: The Historical Context of 'His' Basilica*, in: *The Basilica of Aquileia*, 119–122.

⁸²⁸ О утицају византијског сликарства на романичко сликарство XII века cf. E. Kitzinger, *The Byzantine contribution to Western art of the twelfth and thirteenth centuries*, in: idem, *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Bloomington–London 1976, 358–378; K. Weitzmann, *Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century*, DOP 20 (1966), 20–24.

⁸²⁹ I. Ostojić, *Kada je osnovan samostan sv. Petra u Selu*, SP 7 (1960), 143–157.

⁸³⁰ Novak, *Supetarski kartular*.

пресудио у цркви Св. Петра у Омишу.⁸³¹ Како се састављач картулара, као документа правне природе, није руководио хронологијом, а једина година која се у документу наводи је 1080, закључује се да је црква Св. Петра у Приком морала бити подигнута у XI веку. У покушају хронолошке интерпретације података из Супетарског картулара у историографији не постоји сагласност да ли је 1080. – година подизања цркве и манастира или само цркве Св. Петра Црног. Будући да је спор имао везе са манастирским зградама Св. Петра у Селу, које су подигнуте после цркве, Виктор Новак сматрао је да све што је у вези са црквом треба датovati после 1080. године, а са манастирским зградама после 1090.⁸³² Тако је закључио да је Славац могао владати после 1090. године, а да је црква Св. Петра у Омишу морала бити подигнута пре тог времена. На основу Новаковог тумачења података из Супетарског картулара, 1090. година узимала се као једини *terminus ante quem* за настанак једнобродних куполних цркава на јужном делу источне обале Јадрана. Будући да не постоје докази да је нека друга црква овог типа саграђена пре друге половине XI века, једнобродне куполне цркве датоване су само *terminus ante quem* у другу половину XI века.⁸³³ Због помањкања међусобних хронолошких односа, могуће је само претпостављати о развоју и међусобним утицајима унутар скупине једнобродних куполних цркава. На основу чињенице да се највећи број сачуваних цркава овог типа налази у Дубровнику (4) и његовој непосредној околини на елефитским острвима (21), Шипану, Колочепу и Лопуду, Иван Стевовић заступа тезу да је управо из Дубровника, као значајног управног и црквеног средишта, започело ширење овог грађевинског типа на јужни део источне обале Јадрана.⁸³⁴ Стевовић сматра да су градитељске особине цркве Св. Петра Старог, једне од четири цркве овог типа у Дубровнику, за коју на основу историјских прилика претпоставља да је подигнута у првим деценијама XI века и да се у њој налазило ново седиште епископије, могле пресудно утицати на настанак једнобродних куполних цркава у граду, његовој околини и ширем подручју јужног Јадрана.

У прилог датовању једнобродних куполних цркава у XI век иде и појава и ширење декоративног система којим је била украшена фасада Св. Михаила у Стону, и већине других једнобродних куполних цркава на обали јужног Јадрана. У европској историографији сматра се да је такав декоративни систем, који се састојао од вертикалних лезена или пиластара, који су испод кровног венца били повезаних низом слепих аркада, настао крајем X и раширио се у XI веку. Овакав декоративни систем фасада, познат као *ломбардијске аркаде*, или *ломбардијске лезене*, јер је превладавао у Ломбардији, а верује се да је тамо и настао, карактеристичан је за прероманичке грађевине на ширем појасу медитеранске обале, од Каталоније, Провансе, северне Италије до Далмације. Примењиван је на грађевинама различитог плана и структуре,

⁸³¹ Novak, *Supetarski kartular*, 50–51. О неретвљанском краљу Славцу в. N. Klaić, *Problem Slavca i Neretvljanske krajne*, ZČ 14 (1960), 96–136.

⁸³² Novak, *Supetarski kartular*, 117.

⁸³³ Marasović, *Byzantine Component*, 459–460.

⁸³⁴ Стевовић, *Једнобродне куполне цркве*, 18–29.

грађених од ломљеног камена, који је потом малтерисан. Долином Роне и Соне стигао је и у подручје преко Алпа, те се појављује на многим значајним грађевинама у долини Рајне.⁸³⁵ Ломбардијски декоративни систем фасада примењивао се и у XII веку, посебно у Италији и Немачкој, али уз све чешће коришћење правилно обрађених камених блокова, због чега су минијатурне аркаде скулптурално обрађиване.

На каменим оквирима прозора Св. Михаила изведена је плетерна пластика, која се не јавља на другим црквама овог типа. Типски је одређена, али није посматрана у ширем контексту византијске или западноевропске архитектонске пластике. Уз проблем њене недовољне истражености, остаје и чињеница да порекло и ширење предроманичке архитектонске пластике представља једно од нерешених питања историје уметности. Стонска пластика састоји се од композицијских сложених и стилизованих биљних мотива, технички добро изведених. Једино је на прозору апсиде у горњем левом и десном углу тријумфалног лука приказана фигурална представа птица које пију из калежа, као познати ранохришћански симбол евхаристије. У студији о цркви Св. Михаила у Стону Љ. Караман изнео је основне карактеристике стонске пластике. Будући да се пластика сличног изгледа и мотива на Пељешцу јавља још у цркви Госпе од Лужина у стонском пољу и у Јањини, затим Дубровнику и његовој околини (Жупи Дубровачкој), сматрао ју је делом посебне јужнодалматинске групе плетерне пластике. По квалитетној техничкој изради и биљним мотивима разликује се од архитектонске пластике настале северно од Цетине, на којој су били заступљени геометријски мотиви. Цркву, фреске и скулптуру Караман је датовао у другу половину XI или прву половину XII века, узимајући средину XI века као *terminus post quem* за појаву плетерне пластике ранороманичког карактера.⁸³⁶ Каталожки детаљан опис плетерне пластике са цркве Св. Михаила дао је М. Јурковић.⁸³⁷ На брду Св. Михаила пронађено је доста мањих фрагмената архитектонске пластике, коју је М. Јурковић каталожки описао, будући да готово сва сачувана декоративна пластика са Пељешца потиче из Стона, а од ње готово половина са брда Св. Михаила.⁸³⁸ Како на брду никад нису спроведена систематска археолошка истраживања, фрагменте су проналазили и скупљали аматери, те о њима не постоји никаква документација. Зато се дешавало да се један фрагмент приписује час једној, час другој стонској цркви, што је отежавало њихову анализу.⁸³⁹ На основу квалитета израде Јурковић разликује два слоја плетерне пластике са брда Св. Михаила, и на тај начин одређује њихову хронологију.⁸⁴⁰ Први слој технички слабије израде, који се на Пељешцу, тј. Стону, јавља само на брду Св. Михаила, он датује у прву половину X века, а други, у који спада пластика са

⁸³⁵ Stalley, *Early Medieval*, 195–196.

⁸³⁶ Karaman, *Crkvice*, 90–91.

⁸³⁷ Jurković, *Prilog proučavanju*, 170–171.

⁸³⁸ Isto, 173–178.

⁸³⁹ Jurković, *Prilog proučavanju*, 165–166.

⁸⁴⁰ Jurković, *Prilog određivanju*, 183–188.

оквира прозора, у период од најраније средине X до најкасније средине XI века.⁸⁴¹ Други слој декоративне пластике Јурковић сматра претпоследњом фазом у развоју прероманичке скулптуре са Пељешца и околине Дубровника, после које хронолошки следи плетерна пластика са Колочеча. На Колочечу се јавља и људска фигура, те је Јурковић датира у другу половину, тј. крај XI века.⁸⁴² На основу првог слоја пластике, занемарујући све остале факторе релевантне за датовање цркве, а посебно историјске прилике и стил фресака, Јурковић градњу цркве Св. Михаила помера у X век, у време непосредно након Сплитског сабора (925), када је владао захумски кнез Михаило Вишевић. Притом ипак узима у обзир могућност да старији фрагменти скулптуре пронађени на брду Св. Михаила могу потицати са грађевине која је била подигнута пре садашње цркве Св. Михаила.⁸⁴³ У прилог датовању цркве у XI век недвосмислено сведочи и облик штита који св. Ђорђе држи у левој руци. Штит у облику бадема, заобљен на врху, док се доле сужава и завршава шиљато, готово истовремено око средине XI века јавља се на ликовним представама у западноевропској и византијској уметности.⁸⁴⁴ Пре средине XI века најзаступљенији тип штита био је округли штит. Због репрезентативне камене пластике која се јавља на оквирима прозора Св. Михаила у Стону, а не јавља се на другим црквама овог типа, Јурковића је закључио да је црква Св. Михаила могла бити један од узора овог архитектонског типа, те да се тип једнобродне куполне цркве из Стона као значајног центра, седишта епископа и владара, ширио у мање важне центре јужног Јадрана, при чему занемарује чињеницу да је Дубровник био већи и значајнији центар тог подручја.⁸⁴⁵

Црква Св. Михаила у Стону и њено фрескосликарство углавном су датовани на основу ктиторског портрета владара. Прво је Љубо Караман закључио да се ради

⁸⁴¹ Isto, 189, n. 19.

⁸⁴² М. Јурковић, *О неким figurалним prikazima i posljednoj fazi pleterne skulpture u dubrovačkoj regiji*, Zagreb 1988. Спајањем више мермерних фрагмената предроманичке скулптуре пронађених на Колочечу реконструисана је олтарна преграда за коју се верује да се првобитно налазила у цркви Св. Михаила. На основу сачуваних темеља цркве, зна се да се ради о једнобродној грађевини, која је са два пара пиластара подељена у три травеја, а претпоставља се да је имала и куполу. На забату олтарне преграде приказан је арханђео Михаило у туници и хламиди причвршћеној на десном рамену, док у руци држи жезло. Арханђео Михаило приказан у одећи мученика представља један од његових иконографских образаца у византијској уметности, иако ређе заступљен у средњовизантијском периоду, cf. Parani, *Reconstructing*, 45. У пољима између геометријских мотива плутеја приказане су сцене лова, два дечака која дувају у рог, пас који лови дивљач и грифон. Пластично обликовани, показују висок степен техничког умећа. На забату и огради делимично је сачуван латински ктиторски натпис, на основу кога се може закључити да је цркву подигла нека краљица. На основу палеографске анализе и сличности са дубровачким беневетанским литургијским приручником из друге половине XI века, натпис се датира у другу половину, тј. крај XI века. Краљица која је подигла цркву као заветни дар идентификована је као Јелена, жена хрватског краља Дмитра Звонимира (1075–1089) и сестра угарског краља Ладислава, иако том територијом нису владали хрватски краљеви, в. Peковић, *Četiri elafitske crkve*, 84–105.

⁸⁴³ Јурковић, *Prilog određivanju*, 188–189.

⁸⁴⁴ О штитовима у облику бадема в. стр. 147.

⁸⁴⁵ Јурковић, *Prilog određivanju*, 180.

о дукљанским краљевима, датујући цркву у шири период од 1077. до 1150. године, када су се на челу дукљанске државе налазили краљеви, сматрајући да је Михаило 1077. године добио краљевску титулу.⁸⁴⁶ Проналазак камене плоче са уклесаним натписом у коме се говори о Михаилу,⁸⁴⁷ а без епитета *sanctus*, навео је Карамана на закључак да се у натпису говори о краљу Михаилу, и да време градње цркве ограничи на период од 1077. до 1081. године, која се узима за годину Михаилове смрти, јер се тада последњи пут помиње у писаним изворима.⁸⁴⁸ Мотив двоструке плетенице који се јавља на каменој плочи, не јавља се ни на једном другом фрагменту са брда Св. Михаила, а и знатно је лошије израде. Декоративни мотиви са камене плоче, за коју се сматра да је служила као надвратник на тврђави која је опасавала врх брежуљка, самим изгледом упућују на закључак да плоча припада старијем времену од градње цркве Св. Михаила. Међу различитим читањима натписа најприхватљивији је Бранимира Габричевића, према коме се у натпису говори о арханђелу Михаилу (*Арханђео Миховил храбро одозјор сијечем и доносим мир свим Романима*). Овако читање у складу је са култом арханђела Михаила као ратника и борца против злих сила, због чега је добио титулу архистратега (генерала), познату још од рановизантијског периода.⁸⁴⁹ Посвета стонске цркве св. Михаилу послужила је Караману као још један аргумент да је њен ктитор арханђелов имењак краљ Михаило. Међутим, име владара не би требало повезивати са посветом цркве, будући да је, с обзиром на положај цркве на врху брега и култ арханђела Михаила који се прослављао на висинама, по свој прилици брег Св. Михаила било старо култно место посвећено арханђелу Михаилу. Без чврсте основе у науци је прихваћено Караманово датовање цркве у време краља Михаила. Година 1077. никако се не може прихватити као *terminus post quem*, јер се на основу писма папе Гргура VII из јануара те године, зна да је Михаило већ тада имао краљевску титулу, будући да га папа на почетку писма титулише као краља.⁸⁵⁰ У византијским изворима међу дукљанским владарима једино се Стефан Војислав директно везује за Стон, а будући да се не зна када су дукљански владари добили краљевску титулу, могао ју је добити и Стефан Војислав. Захваљујући тзв. Беригејевој повељи зна се да су неретвљански владари и пре 1050. године имали краљевску титулу. Ради се о повељи свештеника Ивана родом из Сплита, која је уписана у картулару бенедиктинске опатије на архипелагу Тремити, северно од полуострва Гаргано у јужној Италији, сада у Ватикану. Он цркву Св. Силвестра на острву Бишеву код Виса предаје опату манастира Св. Марије на Тремитима, како после његове смрти не би била запуштена.⁸⁵¹ Као сведоци у короборацији наводе се Беригеј, титулиран

⁸⁴⁶ Karaman, *Crkvica*, 102.

⁸⁴⁷ Литературу о натпису на прочељу камене плоче сабрао је и коментарисао Jurković, в. Jurković, *Ranosrednjovekovni*, 83–89.

⁸⁴⁸ Karaman, *O vremenu gradnje*, 81–82.

⁸⁴⁹ Види одељак о положају цркве и култу арханђела Михаила.

⁸⁵⁰ Види одељак о краљевској титули.

⁸⁵¹ Klaić, *Povijest Hrvata*, 70, 476–482. О цркви Св. Марије на архипелагу Тремити cf. С. В. McClendon, *The Church of S. Maria di Tremiti and Its Significance for the History of Romanesque*

као краљ Примораца (*iudex Maranorum*) и три неретвљанска жупана, будући да се острво Бишево у то време налазило на неретвљанској територији. Повељу је написао Фалко свештеник и нотар на острву Тремити 1050. године, а датована је према византијском цару Константину IX Мономаху (1042–1055). Стефан Војислав успео је да довитљивошћу победи Византинце и да Дукљи омогући неку врсту самоуправе у оквиру Византијског царства, која представља први вид српске средњовековне државности. Проширио је власт Дукље на суседне, западније приморске области, Травунију и Захумље са Стоном као главним центром. На основу Кекавменовог навода *Беше у ірадовима Далмације у Зейи и у Сїону Војислав Дукљанин*, и податка да је заробљеног дубровачког стратега одвео у Стон, С. Ђирковић закључио је да је Стон био главно место на северу, и да је имао улогу средишта у време Стефана Војислава.⁸⁵² На основу тога закључио је да је у првој половини XI века тежиште дукљанске државе било на северу у Захумљу, са центром у Стону, док се у другој половини века помера на југ у Дукљу.⁸⁵³ То се можда може објаснити и већом удаљеношћу Стона од Драча, одакле су покренути сви дотадашњи византијски напади на Војислава. На основу попа Дукљанина може се закључити да је Војислав породично био везан за те крајеве, јер је његов отац управљао Травунијом и Захумљем.⁸⁵⁴ Иако се наводи попа Дукљанина само повремено слажу са византијским изворима, те се узимају са резервом, треба рећи да и Кекавмен Војислава назива Травуњанином Србином када говори о византијском упаду у Дукљу у јесен 1042. године.⁸⁵⁵ Због тога Јадран Ферлуга сматра могућим да је Стефан Војислав и пре јесени 1042. године завладао Травунијом.⁸⁵⁶

Византијски извори најмање података пружају о краљу Михаилу, што се објашњава мирним односима са Византијом највећим делом његове владавине. Међутим, код Скиличиног Настављача налази се драгоценост вест да је Михаило имао престонице у Котору и Прапрату.⁸⁵⁷ На основу тог податка, закључено је да се за време Михаилове владавине центар државе са севера померио ка југу, у непосредну близину градова који су некада припадали Драчкој теми.⁸⁵⁸ Иван Стевовић је стонског краља ктитора уобичајено повезао са краљем Михаилом, али другачијом аргументацијом од Караманове.⁸⁵⁹ Светог ратника Ђорђа, приказаног у ниши насупрот ктиторске композиције, Стевовић је довео у везу са владарским тријумфом. Како према византијским изворима није било Михаиловог владарског тријумфа, јер је наследио оца успоставивши у обостраном интересу пријатељске односе са Византијом, у

Architecture, JSAH 43/1 (1984), 5–19.

⁸⁵² ВИИНЈ III, 211–213 (Ј. Ферлуга); Ђирковић, «Насељени ірадови», 12.

⁸⁵³ С. Ђирковић, *Срби у средњем веку*, Београд 1997, 31.

⁸⁵⁴ Мијушковић, ЛПД, 124.

⁸⁵⁵ ВИИНЈ III, 211; Ф. Шишић из тога закључује да се Војислав родио у Требињу (Травунији), где му је отац владао отприлике од 990. до 1018. године, в. Шишић, ЛПД, 462.

⁸⁵⁶ ВИИНЈ III, 210–211, н. 54 (Ј. Ферлуга).

⁸⁵⁷ ВИИНЈ III, 179, н. 18 (Б. Радојчић).

⁸⁵⁸ ИСН I, 187 (С. Ђирковић)

⁸⁵⁹ Стевовић, *О њрводийином изіледу*, 188–189.

прилог тези коју заступа, Стевовић се ослања на попа Дукљанина. Према Дукљанину, Михаило је тријумфовао у сукобу са братом Радославом. После угушивања побуне у Травунији и Захумљу успео је да завлада Захумљем, а та му је победа омогућила да постане краљ. Када је реч о владарском тријумфу, највећи ратник и победник међу дукљанским владарима био је Стефан Војислав. Поставка св. Ђорђа у програму стонске цркве насупрот ктиторског портрета владара може се довести у везу са одређеним владарским тријумфом који је код Стефана Војислава несумњив.

Највише података византијски извори пружају о краљу Бодину, а све његове у изворима наведене активности везане су за јужни део државе (Дукљу), у време када је Византија губила дотадашње позиције на том делу Балкана пред нападима Нормана из јужне Италије. За Бодина се зна да је столовао у Скадру. Тамо је примио крсташе које је предводио Рајмунд Тулуски.⁸⁶⁰ Када поп Дукљанин говори о Бодиновом обрачуну са рођацима који су се склонили у Дубровнику, наводи да се после заузећа Дубровника вратио у Скадар.⁸⁶¹

Радивоје Љубинковић је заступао тезу да поставка светог ратника Ђорђа у ниши насупрот ктиторске композиције открива ратничку особину оснивача стонске цркве али и његово име, те да се ради о краљу Ђорђу, Бодиновом и Јаквинтином сину.⁸⁶² Стога фреске стилски датује у време прве владавине краља Ђорђа (1114–1118). Међутим, цела прва половина XII века у Захумљу је нејасна, не зна се да ли је у то време Дукља успела да задржи власт над Захумљем.⁸⁶³ Према Ани Комнини, Бодина је у крвавој бици поразио Јован Дука, византијски намесник Драча.⁸⁶⁴ На основу тог податка изводио се логичан закључак да је Византија искористила Бодинов пораз да поврати изгубљене територије и обнови врховну власт над Дукљом. Да Дукља губи дотадашњи значај сведочи и чињеница да се Бодин ретко помиње у византијским изворима, а да се отприлике од 1090. године све више истиче рашки велики жупан Вукан. Према попу Дукљанину, после Бодинове смрти (1101) дошло је до сукоба у владарској породици. На престолу су се смењивали краљеви из рода Бодиновог и његовог стрица Радослава, са којим је, према Дукљанину, био у сталном сукобу. У тим сукобима Бодинов син Ђорђе успео је у два наврата да приграби власт: 1118. и потом 1125. године. Другу владавину краља Ђорђа писац Барског родослова окарактерисао је реченицом *после овога краљ Ђорђе загодије краљевство, али не целу земљу*.⁸⁶⁵ Борба за власт, до које је дошло после Бодинове смрти, морала је довести до опадања моћи дукљанске државе, а опадање моћи до губитка територија. Све да је Дукља и задржала власт над Захумљем двадесетих година XII века, тешко је замислити да је у

⁸⁶⁰ ИСН I, 196 (С. Ђирковић).

⁸⁶¹ Мијушковић, ЉПД, 141.

⁸⁶² Љубинковић, *Quelques observations*, 204.

⁸⁶³ Мишић, *Хумска земља*, 47. На основу попа Дукљанина могло би се закључити да Дукља није успела да задржи Захумље под својом влашћу, в. Радојковић, *Политички положај*, 204–218.

⁸⁶⁴ Види одељак о Дукљи у XI веку.

⁸⁶⁵ Мијушковић, ЉПД, 143.

тако нестабилним политичким приликама и за време две краткотрајне владавине, краљ Ђорђе размишљао о градњи и осликовању цркве.

Будући да се једино у време Стефана Војислава центар државе налазио на северу у Стону, а да се за владавине Михаила и Бодина помера јужније, и да се не зна када су дукљански владари добили краљевску титулу, те да ју је стога могао добити и Стефан Војислав, може се основано претпоставити да је Стефан Војислав могао бити ктитор стонске цркве. Стефан Војислав не помиње се ни у једном другом извору, осим византијским, а Византинци дукљанске владаре називају само топарсима и архонтима, не признавајући титуле које су долазиле са Запада. У том случају *terminus post quem* за градњу цркве била би јесен 1042. године, када је Захумље сигурно ушло у састав дукљанске државе. Стилски, фреске Св. Михаила показују одлике ранороманичког сликарства, а у прилог њиховом раном датовању, око средине XI века, иде и експресивност појединих фигура, страна потоњој деперсонализованој романичкој уметности. Изражавање емоција први пут се у западноевропској уметности раног средњег века јавља у последњој фази отонског минијатурног сликарства (990–1025).⁸⁶⁶ Да је стонском сликару било познато минијатурно сликарство из доба Отона и потом Салијеваца, сведочи иконографија композиције Христа у слави (*Maiestas Domini*) приказана на своду источног травеја цркве.⁸⁶⁷

⁸⁶⁶ Види стр. 192–193.

⁸⁶⁷ Види стр. 61–80.

V ЗАКЉУЧАК

Црква Св. Михаила налази се на врху истоименог заравњеног брега. Брег се уздиже на јужном крају стонског поља, километар удаљен од Стона, који су почели да граде Дубровчани испод брда Позвизд, када су 1333. године преузели Пељешац од босанског бана Стјепана II Котроманића и српског краља Стефана Душана. Пељешац се до тада налазио у склопу српске приморске области Захумља (Хума), са седиштем кнеза у Стону. Управни центар *Сџарої* Стона, пре доласка Пељешца под власт Дубровачке републике, налазио се на врху брега Светог Михаила. До тог закључка дошло се на основу грађе из Стонског архива, после доласка Пељешца под власт Дубровачке републике, на основу које се сазнаје да се на врху некада утврђеног брега Светог Михаила налазио двор захумских кнезова. Када су дукљански владари проширили власт из Дукље на Травунију и Захумље, што се засигурно морало догодити после јесени 1042. године, када је за постизање неке врсте самоуправе у склопу Византијског царства остварена одлучујућа победа над Византинцима, на врху брега Светог Михаила, као управног центра Захумља, морао се налазити један од њихових дворова. Црква Светог Михаила представља материјални доказ присуства дукљанских владара на истоименом брегу, док византијски извори сведоче да је Стефан Војислав, родоначелник дукљанске династије, владао из Стона. Иако се, према сачуваним изворима од дукљанских владара једино Стефан Војислав може директно повезати са Стоном, будући да се за време владавине његовог сина Михаила и унука Бодина центар државе помера јужније, прво у Котор, а потом у Скадар, Стефан Војислав никада није узет у обзир као могући ктитор стонске цркве. У обзир је узет и Бодинов син Ђорђе, иако се за време његове две краткотрајне владавине у првим деценијама XII века не зна да ли је Дукља успела да задржи Захумље под својом влашћу. Наиме, на основу западних извора, поуздано се зна да су двојица дукљанских владара имала краљевску титулу – Михаило и Бодин. Михаило је у писму папе Гргура VII из јануара 1077. године први титулисан као краљ. Иако га папа на почетку писма ословљава као краља, на основу тог писма изводио се закључак да је Михаило баш тада од папе добио краљевску титулу. Зато Љубо Караман 1077. годину узима као *terminus post quem* за подизање стонске цркве, а заправо се не зна када су дукљански владари добили краљевску титулу. Поуздано се зна да су неретвански владари краљевску титулу имали и пре 1050.

године. Стога није искључено да је титулу могао добити први међу дукљанским владарима, Стефан Војислав, за кога се зна да је владао из Стона. У том случају, *terminus post quem* за градњу цркве Светог Михаила била би јесен 1042. године. У науци је прихваћено Караманово датовање цркве у време краља Михаила око 1080. године, иако без поузданих основа. Караман је у првој научној расправи посвећеној цркви Светог Михаила из 1028. године, на основу ктиторског портрета владара са круном на глави и историје раносредњовековног Стона, који је као део Захумља пре друге половине XI века дошао под власт дукљанских владара, цркву датовао у дужи период владавине дукљанских краљева (1077–1150). После проналаска камене плоче са уклесаним латинским натписом, тумачећи Михаила из натписа као краља Михаила, цркву је датовао у време владавине краља Михаила (1077–1081). Као један од аргумената за датовање цркве у време краља Михаила, Караману је послужило име ктитора и посвета цркве. Михаило из поменутог натписа различито је тумачен, као арханђео или владар, и сходно томе камена плоча датована је у време кнеза Михаила Вишевића из X века, или краља Михаила из XI века. На основу облика камене плоче на којој је уклесан натпис, закључено је да је првобитно служила као надвратник на истоименој тврђави којом је био опасан врх брежуљка Светог Михаила. Од различитих читања натписа, најприхватљивије је оно Бранимира Габричевића, који га је прочитао као борбу арханђела Михаила са сотоном. Овакво читање, засновано на библијском тексту, било би у складу са култом арханђела Михаила као ратника, познатим у Византији још из ранохришћанског периода. Уз то, арханђео Михаило је још од колевке његовог култа у западној Малој Азији поштован на висинама. Тај обичај се преко западне колевке његовог култа на рту Гаргано у Апулији раширио по Западној Европи. Стонски брег са црквом посвећеном овом арханђелу има изразито висински положај, те се може претпоставити, будући да археолошка истраживања на брегу никад нису предузета, да је сходно наведеном култу арханђела Михаила представљао старо култно место посвећено овом арханђелу, те не би требало посвету цркве доводити у везу с именом ктитора. Када се мотиви декоративне пластике, који прате натпис на каменој плочи, и њихова знатно слабија техничка израда, упореде са мотивима декоративне пластике са оквира прозора стонске цркве, намеће се закључак да је плоча настала раније од времена градње цркве Светог Михаила. Осим тога, у натпису се говори о Романима, тј. Ромејима, којима арханђео Михаило доноси мир. Да плоча потиче из XI века, у натпису се свакако не би помињали Ромеји у време када Дукља у сукобу са Византијом успева да оствари унутрашњу самоуправу, која преставља вид прве српске средњовековне државности. У сваком случају, година 1077. као *terminus post quem* и Караманово датовање цркве у време краља Михаила, засновано на натпису са камене плоче, неодрживи су.

Будући да се на брегу Светог Михаила морао налазити двор дукљанских владара, стонска црква могла је бити дворска капела. На такав закључак упућује и особени програм живописа, који је пре свега морао бити одређен функцијом цркве. У конхи апсиде, најсветијем месту у цркви, приказана је композиција Првог греха, са нагим фигурама Адама и Еве поред дрвета познања добра и зла, којом је израже-

на догма о греху и нужности искупљења. Поставка композиције Првог греха у конхи апсиде представља изузетак међу сачуваним средњовековним споменицима, и указује на посебну програмску замисао, у којој је нагласак стављен на грех. Адам и Ева приказани су у угловима конхе апсиде кападокијске пећинске капеле Свете Варваре у Соганлеу (1006. или 1021), али у проскинези испод композиције Христа у слави окруженог симболима четворице јаванђелиста (*Maiestas Domini*). У сличном клечећем ставу Адам и Ева приказивали су се испод Приуротовљеног престола у византијским композицијама Страшног суда, а одевени су у одећу у којој се приказују у композицији Христовог силаска у ад. Поставка Адама и Еве у конхи апсиде Свете Варваре у Соганлеу, јединствена у византијској уметности, доводи се у везу са фунералном функцијом капеле, а објашњава се догмом о греху и искупљењу.

На своду источног травеја Светог Михаила у Стону приказано је Христово попрсје у медаљону, којим је изражена догма о искупљењу. Окружено је фигурама четворице главних пророка, који су га најавили у својим визијама, постављеним у угловима правоугаоног свода, и фигурама четворице јеванђелиста, који су описали његов земаљски живот после оваплоћења, постављеним у конхама ниша јужног и северног зида, испод свода источног травеја. На западном зиду Светог Михаила била је првобитно приказана композиција Страшног суда. Иако се није сачувала, до тог закључка дошло се посредно захваљујући композицији у горњој зони северозападног зида, где је приказан анђеоло који води грешника. Наги грешник са везаним рукама и фигура анђела, која висином знатно надмашује грешника, који би стога, и због истакнутог положаја који му је додељен у програму цркве, могао бити арханђеоло Михаилу, коме је црква посвећена, окренути су према западном зиду, те и њихова поставка указује да су део композиције Страшног суда, која је била приказана на западном зиду цркве. Композицијом Страшног суда, када ће Другим Христовим доласком свим људима бити суђено да према заслугама уживају вечно блаженство раја или да трпе вечне казне пакла, изражена је догма о спасењу. Тако су у програму цркве Светог Михаила симболичним и догматским композицијама биле истакнуте основне хришћанске идеје греха, искупљења и спасења.

Ктиторска композиција у цркви Светог Михаила приказана је у доњем регистру северозападне нише, испод композиције анђела и грешника, и по свему судећи није ограничена само на лик ктитора и обдареног, већ представља део композиције Страшног суда. Краљ-ктитор окренут је према западном зиду и модел цркве највероватније приноси Христу судији приказаном у горњем регистру западног зида, јер га је високо подигао у рукама, што не би био случај да се ради о обдареном који се приказивао у истој равни са ктитором. Остатак програма сачињавале су појединачне фигуре светитеља, које су представљале посреднике за људски род, а у Светом Михаилу за краља-ктитора, због посебног односа који је њиховом поставком у програму цркве успостављен са ктиторским портретом владара. Свети Јован приказан је као Претеча, јер подигнутом десном руком са испруженим и издуженим кажипрстом показује на Христа приказаног на своду источног травеја, према библијском тексту по Матеју (1, 29), у коме Јован показује на Христа као на Спаситеља који ће се

жртвовати за спас човечанства. У левој руци држи развијени свитак на коме се натпис више не разазнаје, а на коме се у иконографији светог Јована Претече исписивао поменути текст из Јеванђеља по Матеју. Иконографија светог Јована Претече који издуженим, и тако истакнутим кажипрстом показује на Христа, позната је још из ранохришћанског периода. Јавља се у малом броју сачуваних византијских цркава, које се датују у рановизантијски период. Сматра се да се њом изражавала улога светог Јована као сведока Христове људске природе, која је послужила као један од аргумената за Христово човеколико приказивање, а не симболично у виду јагњета. Иконографским обрасцем светог Јована који испруженим кажипрстом показује на Христа, могла је у програму цркве Светог Михаила бити изражена идеја оваплоћења, без кога не би било искупљења и спасења. На основу наведене иконографије светог Јована у византијској уметности, у којој се јавља и Богородица, и контекста у коме се јавља, може се са великом вероватноћом претпоставити да је у североисточној ниши цркве Светог Михаила, насупрот светог Јована, била приказана Богородица. Богородица је посебно поштована будући да је омогућила оваплоћење, а преко њега и спасење човечанства. Осим тога, познато је да се у молитвама посредовања, као главној теми средњовековне химнографије и литургије, Богородица и свети Јован јављају као главни посредници за људски род.

Младолики светитељ, приказан на бочној страни ширег северозападног пиластра, поред ктиторског портрета владара, препознат је као свети Стефан. По младоликој физиономији и одећи мученика, дугачкој туници и хламиди везаној на десном рамену, могао би бити првомученик Стефан. Иконографски тип светог Стефана првомученика одевеног у дугачку тунику и хламиду јавља се у византијској и западноевропској уметности, иако ређе заступљен међу сачуваним споменицима. Свети Стефан се у византијској и западноевропској уметности најчешће приказивао као ђакон. У складу са литургијском улогом ђакона, у програмима византијских цркава приказивао се са осталим ђаконима и епископима у олтарском простору. У прилог тези да је у цркви Светог Михаила приказан свети Стефан, сведочи пре свега поставка младог светитеља у програму цркве. Наиме, приказан је поред владарског ктиторског портрета, а познато је да се свети Стефан повезивао са идеологијом власти и државности, и с тим у вези са крунисањем, јер му име на грчком језику значи *крунисан*. У потоњој српској средњовековној уметности, од последње деценије владавине краља Милутина (1282–1321), лик светог Стефана често се сликао у непосредној близини портрета владара.

Свети Ђорђе приказан је као свети ратник са исуканим мачем и штитом у рукама, и пандан ктиторском портрету владара, чиме је истакнут ратнички карактер приказаног владара. Оваквом поставком у програму стонске цркве наглашена је његова улога заштитника владара и његове војске, позната из писаних извора, а која је добила визуелни израз у византијској уметности и уметности њеног културног круга, у декоративном програму норманских цркава Сицилије. Међутим, свети Ђорђе у цркви Светог Михаила није приказан према византијском иконографском обрасцу у одећи римске војске, већ као краљ ктитор у западноевропској аристократској одећи

раног средњег века. На тај начин је успостављена и визуелна веза између светог ратника и владара. Будући да западна раносредњовековна иконографија светог Ђорђа, пре оживљавања његовог култа на Западу у време Првог крсташког рата почетком XII века, није позната због непостојања грађе, а да се иконографија светог Ђорђа у Стону разликује од његове потоње западноевропске иконографије, постоји велика вероватноћа да стонска иконографија светог Ђорђа представља његов стари западни иконографски образац. У прилог таквој тези послужила је одећа светог Ђорђа на плочицама из Винеце у Македонији, која је идентична одећи стонског светог Ђорђа. На основу латинских натписа на плочицама закључено је да потичу из времена када се територија Македоније као део дијецезе источне Илирије налазила под јурисдикцијом Рима, а то значи пре 733. године. Значајно је истакнути да се и одећа светог ратника Теодора на плочицама из Винеце такође разликује од византијске иконографије светих ратника. Свети Теодор приказан је у ланчаном оклопу, док су се у византијској иконографији свети ратници приказивали у пуном оклопу. Ланчани оклоп био је популаран у римској и западноевропској средњовековној војсци, а у западноевропској иконографији ратника јавља се још од првих илуминираних каролиншких псалтира. Тако би и иконографија светог Ђорђа у Стону послужила као један од аргумената за датовање цркве Светог Михаила у XI век. Штит у облику бадема стонског светог Ђорђа појављује се готово истовремено негде око средине XI века у западноевропској и византијској уметности.

Појединачне и фронталне фигуре светих жена, као скромније у хијерархији, приказане су на уским површинама које уоквирују нише, у ставу молитве која је могла бити упућена Христу судији, првобитно приказаном у композицији Страшног суда на западном зиду цркве. Краљ ктитор цркве Светог Михаила у Стону надао се да ће овим богоугодним делом, уз посредовање наведених светитеља, а посебно арханђела Михаила коме је црква посвећена и од кога се очекује помоћ на Страшном суду, заслужити вечно блаженство раја.

Строги и ограничени систем стонског живописа, који се састоји од симболичних композиција догматског карактера и појединачних фигура светитеља постављених хијерархијски, у духу је византијске уметности. У мозаичкој декорацији византијских цркава централног плана XI века, у неправилним просторима сводова или у нишама, смештане су христолошке композиције као појединачни мозаици, док су у доњој зони приказане појединачне светитељске фигуре. У романичкој фреско-декорацији, којој фреске Светог Михаила стилски припадају, програм се састојао од низа наративних призора, будући да су у најчешће базиликалним црквама сликару на располагању стајале огромне и нерашчлањене зидне површине, док су појединачне фигуре светитеља ретке. Програм стонског живописа био је предодређен архитектуром скромних димензија, у којој је због веома рашчлањених зидних површина простора углавном било за појединачне светитељске фигуре. Иконографија симболичних композиција и појединачних светитељских ликова, и њихова поставка у програму цркве, представља спој различитих традиција Истока и Запада, које су се као последица историјских прилика у XI веку укрштале на територији јужног Јадрана. Српске

приморске области, Дукља, Травунија и Захумље биле су у то време под политичком влашћу Византије, а под црквеном јурисдикцијом Рима. Од јесени 1042. године Дукља је успела да оствари неку врсту унутрашње самоуправе у склопу Византијског царства и да прошири власт на Травунију и Захумље, а њен владар добија краљевску титулу са Запада. Стон са положајем на обали мора, са природном и добро заштићеном луком у дубоко увученом заливу, био је једна од важних лука на јадранској поморској магистралу, која је спајала Венецију и северни Јадран са Грчком и источним Медитераном. Зато су се на територији јужног Јадрана укрштали културни и политички утицаји Византије и Запада. Стога не изненађује што сликарство Светог Михаила, у то време сигурно без локалне традиције, одражава различите аспекте ових утицаја. Спој различитих традиција Истока и Запада огледа се пре свега у архитектури цркве, која представља спој лонгитудиналног (базиликалног) и централног плана са куполом, затим у програмској замисли и иконографији. Спој византијских и западних иконографских образаца и поставке сликаног програма јавља се већ у XI, а посебно у XII веку у програмима цркава на територији данашње Италије, посебно на Сицилији, у Венецији и јужној Италији. У Стону се то најбоље огледа у иконографији и поставци композиције Христа у слави познатој као *Maiestas Domini*, која представља најкарактеристичнију тему романичке иконографије, у којој је Христос приказан окружен симболима четворице јеванђелиста. Она је у монументалној уметности романике приказивана у конхи апсиде или на своду хора. У Светом Михаилу у Стону приказана је на своду источног травеја, али иконографски сложенија, уз присуство четворице главних пророка и четворице јеванђелиста које прате њихови симболи. Вишефигурална композиција Христа у слави, која се јавља у западноевропском раносредњовековном рукописном сликарству од времена Каролинга до Салијеваца (од IX до средине XI века), у Светом Михаилу прилагођена је особеној архитектури цркве, те је сходно томе приказана у хијерархијском низу. Фигуре четворице јеванђелиста у монументалној уметности јављају се само у склопу декорације византијских цркава. Њихова поставка у програму Светог Михаила одговара поставци јеванђелиста у византијској црквеној декорацији. Наиме, иако због скромних димензија цркве нису приказани на пандантифима испод куполе, јеванђелисти ипак делују као угаони „потпорњи“ своду источног травеја, на коме је приказан Христос у медаљону окружен фигурама четворице главних пророка. Јеванђелисти су приказани према западноевропском иконографском обрасцу раносредњовековног рукописног сликарства, са пратећим симболима на основу којих су били препознатљиви. Тако стонска композиција Христа у слави представља изузетно остварење у монументалној уметности средњег века. Идејно је подстакнута концепцијом куполног простора византијских цркава уписаног крста, где се у темену куполе приказивао Пантократор, у тамбуру – пророци, а на пандантифима – јеванђелисти, према иконографији западноевропског раносредњовековног рукописног сликарства, које је одговарало задатим архитектонским површинама.

Композиција Првог греха представља реткост у монументалној уметности византијског културног круга, док се у романичкој уметности чешће јавља. Ређе као

појединачан и симболичан приказ, којим се изражавала догма о греху и нужности испуњења, а чешће као део циклуса Генезе којим се илустровала света историја, или само прича о прародитељима Адаму и Еви. Као део циклуса Генезе представља особеност програма ранохришћанских и западноевропских средњовековних цркава. Иако композиција Првог греха у Стону представља појединачну и симболичну композицију којом се изражавала догма о греху, Адам и Ева нису приказани као статичне и фронталне фигуре, већ као наративна композиција из циклуса Генезе, где је у једном приказу спојено неколико епизода из приче о Адаму и Еви (*Искушавање Еве*, *Брање њлода* и *Први грех*), што представља уобичајену праксу још од каролинских библија (IX).

Композиција Страшног суда представља део византијске и западноевропске раносредњовековне црквене декорације. Приказивала се најчешће на западном зиду предроманичких и романичких цркава, док се у средњовизантијском периоду најчешће приказивала у нартексу или на западном зиду наоса. Фигура грешника кога води анђео, као део композиције Страшног суда, приказана на истакнутом месту у цркви, у горњој зони северозападне нише, представља особеност романичке уметности, у којој су се приказивале појединачне фигуре грешника, и у којој је нагласак на грешницима, паклу и казни. У средњовизантијској иконографији Страшног суда казне грешника осуђених на вечне муке у паклу представљане су колективно, као групно испаштање неидентификованих грехова, у виду правоугаоних или квадратних поља у склопу којих су грешницима шематски приказиване главе (лобање) или попрсја.

Преостали део сачуваног сликарства Светог Михаила сачињавале су хијерархијски постављене појединачне фигуре светитеља и светитељки. Оне представљају обавезан део програма цркава византијског културног круга, док се у предроманичком и романичком зидном сликарству ретко јављају. Свети Јован Претеча приказан је у одећи пустињака анахорете, дугачкој туници и огртачу постављеном светлим крзном (милоту), који представља једну од најкарактеристичнијих одлика византијске иконографије светог Јована. Свети Ђорђе приказан је у истој западноевропској аристократској одећи као краљ ктитор, међу којима је тако успостављена и визуелна веза, будући да су у програму цркве приказани као пандани.

Фигуре светих жена, преказане у пару, јављају се у целом програму цркве. Поставка светих жена у програму цркве Светог Михаила наводи на закључак да су према њеној првобитној функцији, оба пола присуствовала служби, јер је поставка светих жена у програму византијских цркава пре свега зависила од функције цркве, а самим тим и од присуства жена за време литургије. У епископским црквама, сходно подели верника према полу на десну и леву страну, свете жене јављају се на левој страни декоративног програма, где су за време службе стајале жене, док се у програмима католиконе мушких манастира, у које су жене ретко залазиле, свете жене сходно томе ретко приказују. Због скромних димензија стонске цркве, није могло доћи до поделе верника према полу на леву и десну страну, те су светитељке приказане у целом програму цркве, као у програмима византијских парохијских, породичних и гробних ка-

пела, које су такође биле скромних димензија. Тако би поставка светих жена у декоративном програму Светог Михаила указивала на њену првобитну функцију капеле, што би уз наведени особени програм живописа и историјске чињенице ишло у прилог тези да је црква Светог Михаила првобитно служила као дворска капела. Типски се не разликују, јер су све идентично одевене у дугачке хаљине светлих боја, богато украшене, са дугачким белим марамама на глави, које падају и покривају рамена. Одећа светих жена у Светом Михаилу по основном кроју одговара западноевропској женској одећи XI века, а по светлим бојама, богатом украсу и раскошним дугачким белим марамама аристократској одећи какву су носиле немачке царице из лозе Салијеваца у првој половини XI века. Обичај да се поједине свете жене, тј. мученице, приказују у аристократској одећи познат је у византијској уметности. Аристократска одећа светих жена у Стону могла је представљати паралелу краљевој аристократској одећи, и тако по типу и статусу – одговарајуће заштитнике и посреднике за краља ктитора.

Стонски ктиторски портрет по поставци у програму цркве и иконографском обрасцу припада кругу византијске уметности. Један је од ретких сачуваних ктиторских портрета изведених по византијском иконографском обрасцу у периоду од IX до XII века, те посредно сведочи да је овакав образац, познат у византијској иконографији од XII века, постојао и раније, али није познат због губитка сликане декорације тог периода. Модел цркве који краљ држи у рукама и приноси Христу представља постојећу цркву, такође у духу византијске традиције. Краљ је одевен у западноевропску аристократску одећу раног средњег века, кратку тунику до колена, огртач везан на десном рамену и дугачке и уске чарапе. У таквој одећи приказани су англосаксонски краљеви X века и немачки цареви из лозе Салијеваца из прве половине XI века. Круна је такође западног типа, одакле је морала бити и добијена.

Плошност, линеаризам и готово геометријски јасно исцртане површине стонских фигура и орнамената, представљају главне стилске одлике романичког сликарства. Познаје фресака састоји се од широких и разнобојних хоризонталних трака. На тај начин је сликар следио равну површину зида, без наговештаја физичког простора, што представља једну од главних одлика романичког сликарства. Неуједначени орнамент који се већином састоји од бисера и драгуља различитих боја и геометријских облика, представља такође једну од одлика романичког сликарства. Пренаглашени линеаризам и крајње поједностављено приказивање људске фигуре, без поштовања његове органске структуре и покрета, блиски су антикласичној традицији западноевропског сликарства. Она потиче од англо-ирске илуминације VII и VIII века, а њене стилске карактеристике одржале су се у западноевропској уметности IX и X века, поставши основна карактеристика романичке, а посебно ранороманичке уметности. Будући да је управо антикласична традиција тзв. варварске уметности извршила велики утицај на настанак романичког сликарства у Западној Европи, а да се јачи утицај византијског сликарства, који се пре свега огледао у приказивању органски замишљене структуре људског тела, уочава од почетка XII века, стилски се фреске Светог Михаила могу датовати у дужи период друге половине XI века. Утицај

антикласичне традиције огледа се пре свега у цртежу лица стонских фигура. Њихове поједностављене и експресивно штуре физиономије, изведене са неколико потеза неоплемењених бојом, код неких фигура су и искривљене, јер је лице приказано анфас или у полупрофилу, а нос у профилу. Искривљене физиономије представљају једну од карактеристика англо-ирске (IX) и шпанске мозарапске илуминације X–XII века. По цртежу лица у зидном сликарству једине и најближе аналогије налазе се на најстаријем слоју фресака цркве Сан Проколо у Натурну у јужном Тироу (датују се у преткаролиншки период), те остацима најстаријег сачуваног каталонског зидног сликарства на своду апсиде цркве Сан Мигел у Тараси. Због хронолошке и географске удаљености не може се говорити о међусобним утицајима, већ само о истим узорима. Најближе паралеле у обради драперије, у начину на који су набори сведени на орнамент, без сугестије волумена тела које покривају, уочене су на туникама анђела на монументалној композицији Вазнесења Христовог на тријумфалном луку изнад апсиде Свете Фошке код Пероја у Истри. Фреска се најчешће датује у XI век, и уз то се стилски повезује са западноевропским сликарством. На рано датовање стонских фресака (*terminus post quem* јесен 1042. године) указује и експресивност појединих фигура страна деперсонализованом романичком сликарству, а која се први пут у склопу западноевропског средњовековног сликарства јавља у последњој фази отонске илуминације. Да је стонском сликару било познато западноевропско раносредњовековно минијатурно сликарство из времена Отона и Салијеваца, сведочи иконографија композиције Христа у слави на своду источног травеја Светог Михаила.

На основу стилске и иконографске анализе фресака Светог Михаила у Стону могу се одбацити до сада истицане оцене да се ради о сликарству локалног и провинцијског карактера. Показало се да фрескосликарство стилски и иконографски не припада локалној маргиналној школи, већ се може проучавати у контексту византијске и западноевропске уметности раног средњег века. Из тог периода сачувано је малобројно монументално сликарство, што стонске фреске, уз чињеницу да се ради о једном од најстаријих споменика српске средњовековне уметности и првој познатој владарској задужбини – чини још значајнијим.

THE FRESCOES OF THE CHURCH OF ST MICHAEL AT STON SUMMARY

The church of St Michael at Ston is one of the oldest monuments of Serbian medieval art and the first known endowment of a Serbian ruler. It is located on the flattened top of the eponymous hill, which rises at the southern end of Stonsko Polje, at a kilometre's distance from the town of Ston on the Pelješac Peninsula in southern Dalmatia. Based on the donor's portrait showing a ruler with a crown on his head, already the historian Ljubo Karaman concluded in the first study dedicated to the church of St Michael (published in 1928) that the church had been founded by a Doclean king. Since the autumn of 1042, the rulers of Doclea (Duklja) certainly ruled over Zahumlje (Zachlunia) region, with the centre in Ston. Stefan Vojislav was the first ruler of Doclea to achieve a sort of self-government within the Byzantine Empire after the victory over the Byzantine army in the autumn of 1042, which was the first form of Serbian statehood in the Middle Ages. He also managed to expand his domination over Travunia and Zahumlje, the nearby Serbian medieval lands, also in the littoral area. In order to determine the function of the church of St Michael, it is very important to take into consideration the fact that the court of the princes of Zahumlje was located on the once well-fortified top of the Hill of St Michael. This piece of information was discovered in archival materials at the Ston Archive (documents issued by the chancery of the princes of Ston and decisions of the Council) dating from the period when Pelješac was incorporated into the Republic of Ragusa (Dubrovnik; 1333). Based on this, it can be concluded that the administrative centre of the *Old Ston* before it fell under the domination of the Republic of Ragusa had been located on the Hill of St Michael. *Old Ston* covered the area of Stonsko Polje, at the foot of St Michael's Hill. This is confirmed by the ruins of numerous churches that can be found in the mentioned plain. Some of them date back to the early Christian period and were remodelled in the Early Middle Ages. At the time when the rulers of Doclea expanded their domination in Zahumlje, their court must have been located on St Michael's Hill, as the administrative centre of *Old Ston* (Zahumlje). The church of St Michael is material evidence that the kings of Doclea ruled from Ston, which is also confirmed by Byzantine written sources. Based on the writings of Keukamenos, it is known that the Stefan Vojislav ruled from Ston. Accordingly, it can be assumed with great certainty that the church of St Michael originally served as a court chapel. This hypothesis is primarily supported by the peculiar programme of its painted decoration. Due to their

small scale and often-private control, chapels were suitable places for artistic innovations. Nevertheless, the painted decoration of the church of St Michael was considerably determined by the architecture of the church. The church of St Michael belongs to the type of single-naved domed churches typical of the present-day southern Dalmatia (the areas to the south from the Cetina River). Based on their geographical distribution, these churches are designated as south-Dalmatian domed churches. The dome of St Michael's church has not survived but it can be seen on the painted model of the church held by the king, its founder (*ktetor*). Another evidence of its existence were the remains of the construction of the middle bay's vault, which were visible before the restoration of the church. The church has rather small dimensions, a ground plan in the shape of an elongated rectangle and a distinctive elevation, because the height of the church three times exceeds its width. The architecture of the church of St Michael combines elements of longitudinal and central building types. Along the long sides, the interior is divided into three equal bays by means of two pairs of massive double pilasters, which continue into diaphragm arches. The wall surfaces of the bays are articulated by narrow and tall semicircular niches, framed by double arches. Due to the small dimensions and highly articulated walls, the surfaces available for painting were rather limited. No more than four scenes could fit inside the church: in the apse, in the vault of the east and west bays and on the west wall. Accordingly, the painted decoration mostly comprises depictions of individual saints, that comprised important part of the decorative program of the Byzantine churches. Nevertheless, the peculiar painted programme must have been decisively determined by the function of the church. The conch of the apse, the most sacred place in the church, features a depiction of the Original Sin, entirely exceptional in medieval art, both in the East and West. The apses of two churches on Elaphite islands – St John on Šipan and St Nicholas on Koločep, which belong to the same architectural type as the church of St Michael near Ston, along with being geographically and chronologically close to it – feature compositions commonly placed in the apse in the provinces on the outskirts of the Byzantine Empire. The *Deesis* in the church on Šipan and the *Maiestas Domini* in the Koločep church, which conforms to the Byzantine iconographic tradition. Images of Adam and Eve can be found in the lower part of the apse's conch in the Cappadocian cave church of St Barbara at Soğanli, which is dated to 1006 or 1021, based on an inscription. However, they are shown in proskynesis beneath an image of Christ in Majesty surrounded by the symbols of the four Evangelists (*Maiestas Domini*). The figures of Adam and Eve in a similar, kneeling position can be found below the Prepared Throne (*Hetoimasia*) in Byzantine depictions of the Last Judgment. Adam and Eve in St Barbara at Soğanli are shown wearing the same dress as in the Harrowing of Hell (Descent of Christ into Hell). The position occupied by the images of Adam and Eve in the church of St Barbara is unique in Byzantine art and it may be brought into relation with the funerary function of the chapel and explained by the dogma of sin and redemption. By placing a depiction of the Original Sin in the conch of the apse, particular stress was laid on sin in the program of St Michael's church in Ston.

On the curved surface of the groin vault over the east bay next to the apse, a considerably damaged image of Christ in Majesty can be seen. The central section of the

VI SUMMARY

rectangular composition was occupied a bust of Jesus Christ enclosed in a round medallion and surrounded by the figures of the four major prophets, placed diagonally in the corners. This is a point of difference between the Christ in Majesty in the church of St Michael and the typically Romanesque monumental depictions of Christ in Majesty (*Maiestas Domini*), usually placed in the semi-dome of the apse or the vault of the choir. In the Romanesque concept of the scene, Christ is most commonly shown in a mandorla and surrounded by diagonally placed symbols of the four Evangelists. In the church of St Michael, the sitting Evangelists, accompanied with the corresponding symbols, are placed around the image of Christ in Majesty, under the vaults of the east and middle bays, in the semi-domes of the two middle and two eastern niches in the lateral walls of the church. The figures of the Evangelists are rather common in the painted decoration of Byzantine churches, where they are usually shown on the pendentives supporting the dome. Although the church of St Michael originally had a dome, due to its small dimensions, the Evangelists could not be painted in the pendentives or squinches. While the position of the Evangelists in St Michael's church is in accord with Byzantine church decoration, their iconography conforms to the iconographic schemes typical of the Western European manuscript illumination of the Early Middle Ages (pre-Romanesque), where the figures of the Evangelists are habitually accompanied by their symbols. These symbols were used to identify them. Unlike Byzantine iconography, the Western art of the time did not create defined and therefore easily recognizable iconographic types of the Evangelists. The theme of the enthroned Christ surrounded by prophets and sitting Evangelists, compositionally and iconographically similar to the one in the church of St Michael, can be found in the illustrations of the Carolingian Bibles and Gospel Books from the Ottonian and Salian periods. In Ston, this type of composition was adjusted to the architecture of the church and, accordingly, placed within a hierarchically arranged set of scenes, just like in Byzantine central-plan churches, where the Pantokrator was depicted in the calotte and the prophets in the drum of the dome, whereas the Evangelists were placed in the pendentives. The Christ in Majesty in the church of St Michael is exceptional in medieval monumental art. The meaning of the scene was determined by the concept of the dome in Byzantine cross-in-square churches, while its composition was designed in accordance with the iconography of multi-figural scenes of Christ in Majesty in Western early medieval manuscript painting (from the Carolingians to the Salians), which was suitable for the predefined architectural framework.

The west wall of the church of St Michael originally featured a depiction of the Last Judgement. Although the scene has not survived, this conclusion can be reached indirectly based on the fragment in the upper part of the northwest wall which shows an angel escorting a sinner. The naked sinner with his hands tied on the stomach and an angel, who is considerably taller than him (judging by his dimensions and position in the programme of the church, this figure could be identified as the archangel Michael to whom the church is dedicated) are turned towards the west wall – actually, they are shown moving towards it, and it is apparent that they once made part of the scene depicted on the west wall of the church. Representations of sinners were usually associated with the Last Judgment, which was in Western medieval art most commonly shown on the west wall, and this was also the

case in Byzantine art, particularly in churches without a narthex. In the church of St Michael, the west wall was the only large and undivided surface where a composite scene, such as the Last Judgment, could be placed. Since the earliest known examples, the scenes of the Last Judgment were designed hierarchically, conforming to a schematic linear composition divided into several horizontal registers. In such a horizontally organized concept, a symmetrical arrangement of iconographic elements relative to the central figure of Christ the Judge imposed itself as the only possible composition. A vertical division of the scene into the sections to the left and right from Christ's figure was particularly emphasized in lower registers, where the righteous were divided from the sinners, according to the Gospel of Matthew (25:33–34). In accordance with the iconographic scheme of the Last Judgement, the righteous were depicted on Christ's right side, whereas the sinners were shown on his left side. In the church of St Michael, the angel and the sinner can be seen in the northwest niche, i.e. on Christ's left side. The practice of illustrating individual figures of sinners in Hell and punishments awaiting them at the end of time, after the Second Coming of Christ, was common in the Western European (Romanesque) iconography of the Last Judgment, where a strong accent was laid on Hell and demons inflicting various tortures and punishments on the sinners. The sinners are shown naked, with their hands or necks tied. The side occupied by the sinners was often emphasized and their suffering dominated the scene.

The donor's portrait in the church of St Michael was painted in the lower register of the northwest niche, below the depiction of the angel and the sinner. In all probability, it was not conceived as an independent scene comprising a donor (*ktetor*) and a holy person to whom the church was presented, but was a part of the Last Judgment. The king, as the donor, is turned towards the west wall and he is most probably offering a model of the church to Christ the Judge, shown in the upper register of the same wall. This conclusion is suggested by the fact that the donor is raising the model very high, which would not be the case if he offered it to a saint standing level with him. As far as its place in the painted programme of the church and the iconographic scheme are concerned, this donor's portrait belongs to the sphere of Byzantine art. This is a rare surviving example of a donor's portrait from between the ninth and 12th centuries conforming to a Byzantine iconographic scheme. Accordingly, it also serves as indirect evidence that this scheme, which can be traced back in Byzantine iconography to the 12th century, must have been used in earlier periods, though no examples have come down to us due to destruction. The model held by the king and offered to Christ represents the actual church and this is also in accord with Byzantine tradition. The king is dressed in Western European early medieval aristocratic costume: a short, knee-length tunic; a cloak tied on the right shoulder and long, tight socks. This type of dress can be seen in the depictions of Anglo-Saxon kings of the 10th century and the Salian rulers from the first half of the 11th century. His crown also belongs to the Western type of crowns and it must have been received from the West.

By placing the Original Sin in the conch of the apse, the Redeemer shown as Christ in Majesty in the vault of the east bay and the Last Judgment on the west wall, three fundamental Christian dogmas – sin, redemption and salvation – were highlighted in the painted programme of the church of St Michael. The rest of the painted programme includes

VI SUMMARY

individual figures of male and female saints, as intercessors for humankind. In the Ston church, they were intended to act as intercessors for the king, i.e. the donor. St John was one of the most revered saints in Eastern Christianity. Along with the Holy Virgin, he was considered a major intercessor for humankind because they were the closest to Christ and they were the main witnesses of his human and divine nature. In the church of St Michael, St John was depicted as the Forerunner (Prodromos), pointing to Christ in the vault of the east bay with his raised right hand and the outstretched forefinger. This is in accord with the Biblical text from Matthew 1:29, where John points to Christ as the Saviour who will sacrifice himself for the salvation of humankind. In his left hand, St John is holding an unrolled scroll with an indiscernible inscription. In the iconography of St John the Forerunner, the scroll was typically inscribed with the mentioned text from the Gospel according to Matthew. This iconographic type of St John the Forerunner, known already from the early Christian period, can be found in a small number of surviving Byzantine churches, all dated to the Early Byzantine period. It is believed to have been intended to express the role of St John as a witness of Christ's human nature. In the painted programme of the church of St Michael in Ston, this iconographic type may have been used to express the idea of the Incarnation, without which there would be neither redemption, nor salvation. The saint is dressed as a hermit, anchorite; he is wearing a long tunic and a cloak lined with light-coloured fur and this dress is one of the most typical features of the Byzantine iconography of St John the Forerunner.

The young saint on the lateral side of the wider, northwest pilaster, next to the donor's portrait of the ruler, has been identified as St Stephen. Judging by his young physiognomy and the garb of a martyr – civilian dress of dignitaries a long tunic and a *chlamys* tied on the right shoulder – this saint could be identified as St Stephen the Protomartyr, the epithet that almost always accompanies him, due to his martyrdom and death through stoning. The iconographic type of St Stephen the Protomartyr dressed in the *chlamys-costume* was common both in Byzantine and Western European art, though it is rare among the surviving examples. Both in Byzantine and Western art, St Stephen was usually represented as a deacon, the office given to him by apostles. In accordance with the liturgical role of deacons, in Byzantine churches, he was depicted in the sanctuary, together with other deacons and bishops. The hypothesis that the young saint in the church of St Michael is St Stephen is corroborated by the position of the portrayal in the painted programme: it is placed next to the donor's portrait of the ruler. It is a well-known fact that St Stephen was associated with the ideology of political rule and statehood, and, consequently, with coronation: the name of the saint means "a wreath" or "a crown" in Greek. In later periods of Serbian medieval art, since the last decade of the reign of King Milutin (1282–1321), a member of the Nemanjić dynasty, St Stephen was often depicted very close to ruler's portraits.

St George is shown as a holy warrior with an unsheathed sword and a shield in his hands, opposite to the donor's portrait of the ruler. Such a depiction underscored the warrior character of the ruler. The position of St George in the painted programme of St Michael's church was meant to highlight his role as a patron of the ruler and his army, known from written sources and visually materialized in the art of Byzantium and its world

through decorative programmes of the Norman churches of Sicily. However, in the church of St Michael, the image of St George does not conform to a Byzantine iconographic scheme, nor to the Western iconography common after the 12th century. Just like the king-donor, he is shown in Western European early medieval aristocratic dress. A visual relationship was thereby established between the holy warrior and the ruler. As the Western early medieval iconography of St George before the revival of his cult in the West after the First Crusade in the early 12th century is not known due to the lack of visual materials, it may be assumed that the depiction in the church of St Michael is an example of the early Western iconographic type of the saint. This hypothesis is supported by the dress of St George in the terracotta icons found at Vinica (FYR of Macedonia) which is identical to the saint's garb in the church of St Michael. Based on the Latin inscriptions on the relief tiles, it has been concluded that they date back to the period when the territory of Macedonia, as a part of the diocese of East Illyricum, was under the jurisdiction of Rome, i.e. before 733. It is also noteworthy that the dress of the holy warrior Theodore in the terracotta reliefs of Vinica differs from the attire defined by the Byzantine iconographic type: he was shown in a chain armour, whereas in Byzantine iconography warrior saints were fully armoured. Chain armours were popular in the Roman and Western medieval armies. In Western European iconography of warriors, they appeared as early as Carolingian Psalters. Accordingly, the iconography of St George in St Michael church in Ston, could support the dating the church to the 11th century. The almond-shaped type of shield that can be seen in the image of St George in St Michael's church emerged almost simultaneously in Western European and Byzantine art – around the mid-11th century.

The figures of female saints are shown with their hands raised to their breasts in attitude of awe or prayer, on narrow surfaces framing the niches. It is impossible to distinguish different types because all of them have the same dress. It consisted of long and wide tunic, with long and wide sleeves, accompanied with white head scarves falling down to cover the shoulders. It comprised also a scarf hanging down on the front, like simplified *loros*. In their basic pattern, except for the scarf, these garments are similar to Western European women's dress found in late 10th – and early 11th – century illustrations. By their bright colours, lavish decoration, and white long scarves wrapping their heads, their garments are similar to Western European women's aristocratic dress of the aforementioned period, except for the long scarf. Such a scarf can sometimes be seen in the images of certain female martyrs in Byzantine art (Sts. Barbara, Kyriaka and Photine) that were garbed in a costume which must have been inspired by Middle Byzantine female aristocratic dress prior to the mid-eleventh century. It consisted of a tunic with long narrow sleeves and a mantle fastened at the front, both lavishly decorated, a textile head-dress, and a pair of earrings. The scarf did not form part of female aristocratic costume in Byzantium either. The figures of female saints in the church of St Michael in Ston may be understood as visual counterparts to the king the patron, reflecting his royal rank and status. Accordingly, they may have served as appropriate personal intercessors for the king. The position of female saints in the decorative programme reveals the function of St Michael's church: it served as a chapel where both men and women attended the service. Due to small space, it was impossible

VI SUMMARY

to divide them into two groups on the left and right sides. Accordingly, female saints were depicted throughout the decorative program. So position and iconography of the female saints in the program of St Michael's church in Ston can support the hypothesis that the church originally served as a court chapel.

The unique programme of the wall paintings in the church of St Michael in Ston and its relationship with the portrait of the ruler who is offering a model of his endowment to Christ the Judge suggest that the decoration of the church was commissioned by the king for the salvation of his soul and the eternal blessing. In other words, the programme of the wall paintings corroborates the stated conclusion that the church of St Michael in Ston originally served as a court chapel. If so, along with the Palatine Chapel, the church of St Michael would be a rare example of medieval court chapels with at least partially preserved painted decoration.

The iconography of symbolic scenes and individual figures of saints reveals a mixture of various traditions of the East and West. As a consequence of historical circumstances, over the greater part of the 11th century (since 1018), these traditions intermingled in the south Adriatic coast, which was politically dominated by the Byzantine Empire, while recognizing the ecclesiastical jurisdiction of Rome.

In terms of style, the frescoes in the church of St Michael belong to early Romanesque art. The essential features of its style are typically Romanesque: the pronounced linearism, an absolute respect for the flat surface of the wall, the lack of intention to create an illusion of spatial depth and the reduction of human figures to geometrical patterns, where the boundary between the purely decorative and the figural becomes obscured. In scholarly literature, the painted decoration of the church of St Michael was commonly brought into relationship with Italy, which was traditionally, along with Byzantium, a source of cultural influences for the south Adriatic coast. However, attempts to explain the decoration of St Michael's church by relying on very general features shared with the Italian painting of the 11th and 12th centuries are unsustainable. Due to strong local traditions and diverse historical circumstances, the surviving works of Italian Romanesque art reveal considerable stylistic diversification. The parallels between the decoration of St Michael's church and Italian Romanesque painting (especially the monuments of Rome: San Clemente, Santa Pudenziana, Castel Sant'Elia) are merely general. The frescoes in the mentioned churches in Rome reveal the first traces of abstraction, which are considered to mark the beginning of Romanesque art in Rome. Owing to a distinct local tradition imprinted with classical and Byzantine influences, Rome and central Italy were less receptive to external influences. Accordingly, representations of physiognomies, human body and drapery never reached the point of abstraction observable in the church of St Michael in Ston. An extremely simplified rendering of human figure, which reveals the lack of understanding for its organic structure and movements, where everything is subordinated to an abstract linear rhythm resulting in distinctly ornamental solutions, is typical of Western European Romanesque art. It was developed under strong influences of the anticlassical tradition of the Anglo-Irish seventh- and eighth-century book illumination. Its stylistic features persisted in European art throughout the ninth and tenth centuries, becoming the most distinct trait of Romanesque

and particularly early Romanesque art. In the church of St Michael, the influence of the anticlassical tradition in Western European painting is chiefly reflected in the drawing of faces of individual figures: the physiognomies are distorted and the faces are shown frontally, whereas the noses are rendered in profile. Distorted physiognomies are typical of Anglo-Irish illumination and the Mozarabic miniatures in the *Commentary on the Apocalypse* by Beatus of Liébana. As far as the rendering of facial features is concerned, the frescoes from St Michael's church find their closest and, actually, the only analogies in mural painting in the earliest layer of frescoes in the church of St Prokulo (Procolo) at Naturns (Naturno) in south Tyrol, dated to the pre-Carolingian period, and the remains of the earliest surviving Catalonian mural paintings in the vault of the apse in the church of San Miguel de Tarrasa. Having in mind the chronological and geographical distance, we are apparently not dealing with mutual influences but rather with the use of similar models. The closest parallels in rendering drapery – i.e. in the manner in which folds were reduced to ornaments failing to suggest the volume and shape of the bodies they cover – can be observed in the tunics of the angels in the monumental Ascension of Christ on the triumphal arch above the apse in the church of St Fosca near Peroj in Istria. The fresco is usually dated to the 11th century and stylistically associated with Western European painting. The stylistic features of the frescoes in the church of St Michael near Ston clearly reveal the influence of Western European early Romanesque art, which initially developed independently, free of Byzantine stylistic influences. The influence of Byzantine art on the Romanesque painting style, had the predominant effect of injecting it with classicizing forms, that was reflected in the understanding of the organic structure of human body and its movements, can be traced back to the early 12th century, coinciding with the First Crusade. The drapery was not used as a camouflage, but as a means of presenting human figure in three-dimensional space. Based on the flat, abstract and decorative qualities of its frescoes, St Michael's church can be broadly dated to the second half of the 11th century. The architectural features of the church also place it in the 11th century. Although none among the single-naved domed churches on the south Adriatic coast – and the church of St Michael belongs to this type – bears a date, they can be dated to the second half of the 11th century based on the reference to the church of St Peter at Priko near Omiš in the Supetar Cartulary, which places it in the reign of the Narentine King Slavac (late 11th century). The dating to the 11th century is further corroborated by the decorative system applied on the facades, know as *Lombardian arcades*, as a decoration system was prevalent in Lombardy (and had probably originated there). It consists of shallow vertical bands or pilasters along with a line of small blind arcades placed just below the caves line. This type of articulation of the external walls, constructed in rubble, appears to have developed in the later years of the tenth century, and it became widespread in the eleventh century in the wide stretch of the Mediterranean coast, from Dalmatia and northern Italy to Provence and Catalonia. The system survived into the twelfth century, especially in Italy and Germany, but, with the advent of cut stone, the miniature arcades were frequently given a more sculptured appearance. The dating of the church of St Michael to the period around 1080, proposed by Ljubo Karaman, has been widely accepted

VI SUMMARY

in scholarly literature, though it is not supported by substantial evidence. It has been based on a Latin inscription in a stone slab, which originally served as a lintel in the fortress surrounding the top of the Hill of St Michael. The inscription makes reference to Michael, who is variously identified: as a ruler or an archangel. Ljubo Karaman believed that the name referred to King Mihailo. The church has been dated based on this identification, though there have been multiple indications that the mentioned slab dates from a period preceding the construction of the church of St Michael. As an argument in favour of dating the church to the reign of King Mihailo, Karaman mentioned the name of the alleged founder and the dedication of the church to the Archangel Michael. However, the dedication of the church should not be brought into relationship with the name of the founder. The church of St Michael was constructed at a considerable height. Having in mind that the veneration of Archangel Michael was associated with heights, as a symbol of Archangel's presence, since the emergence of his cult in Asia Minor, and later, under the influence of the shrine on Monte Gargano, it is possible that the Hill of St Michael was also an old place of worship dedicated to this archangel. Nevertheless, this is merely a hypothesis, as no archaeological investigations have been conducted on the top of the hill. Ljubo Karaman determined the year 1077 as the *terminus post quem* for the construction of the church. Based on the letter of Pope Gregory VII sent in January that year to King Mihailo, Karaman concluded that Mihailo had received the title of the king on that very occasion, though the letter made it clear that Mihailo had already had the title: at the beginning of the letter the Pope had addressed him as a king. The title of the king was certainly granted from the West and it is with certainty known from Western sources (because the Byzantine Empire did not recognize titles received from the West) that two Doclean rulers bore the title of the king: Mihailo and Bodin. As it is not known when the rulers of Doclea received the title, one should not exclude the possibility that it was actually granted to Stefan Vojislav, the founder of the dynasty and the great warrior who managed to win self-government within the Byzantine Empire. It is reliably known that Stefan Vojislav ruled his territory from Ston, whereas during the reign of his son Mihailo and grandson Bodin, the centre of the state shifted towards the south, first to Cattaro (Kotor) and subsequently to Scutari (Skadar, Shkodër). It is not known whether Doclea managed to keep control over Zahumlje during the short-lived reign of Bodin's son Djordje, who briefly regained power on two occasions in the unrest following Bodin's death (1101). Despite the stated facts, Stefan Vojislav has never been considered as a possible founder of the church of St Michael. An early date of its frescoes – the autumn of 1042 as the *terminus post quem*, is indicated by the expressiveness (intensity of the eyes) observable in certain figures, unknown to the depersonalized approach of the later Romanesque art. This emotional involvement combined with the Romanesque sense of abstraction endows the paintings with great power and intensity. In the medieval art of the West, psychological tension and emotional pressures first appeared in final stage of the Ottonian illumination (from the Gregory Master to the so-called Liuthar group). The iconography of Christ in Majesty in the vault of the east bay of St Michael's church shows that the painter was familiar with Western European miniature painting.

СКРАЋЕНИЦЕ

- AA
Archaeologia Adriatica, Zadar
- AB
The Art Bulletin, New York
- Abramić, *Jedan doprinos*
M. Abramić, *Jedan doprinos k pitanju oblika hrvatske krune*, Šišićev zbornik, Zagreb 1929, 1–13.
- AHI JAZU
Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, Dubrovnik
- AHID
Anali Historijskog instituta u Dubrovniku, Dubrovnik
- Ainalov, *The Hellenistic Origins*
D. V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of the Byzantine Art*, New Brunswick 1961.
- AJAHFA
American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts, Boston (1885–1896)
- Aleksić, *Mediaeval Swords*
M. Aleksić, *Mediaeval Swords from Southeastern Europe: Material from 12th to 15th Century*, Belgrade 2007.
- Alexander, *Insular manuscripts*
J. J.G. Alexander, *Insular manuscripts, 6th to the 9th century*, London 1978.
- ANS
Anglo-Norman Studies. Proceedings of the Battle Conference
- Anthony, *Romanesque frescoes*
E. W. Anthony, *Romanesque frescoes*, Princeton 1951.
- AV
Arhivski vjesnik, Zagreb

Avery, *The Exultet rolls*

M. Avery, *The Exultet rolls of south Italy II*, Princeton – London – Hague 1936.

Babić, *Bilješke*

I. Babić, *Bilješke o crkvi Sv. Mihaila u Stonu*, Peristil 38 (1995), 15–22.

Балабанов, Крстевски, *Керамичке иконе*

К. Балабанов, Ц. Крстевски, *Керамичке иконе из Виноце*, Београд 1991.

Barnabò, *Searching for Lost Sources:*

M. Barnabò, *Searching for Lost Sources of the Illustration of the Septuagint*, in: *Byzantine East, Latin West: art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, eds. C. Moss, K. Kiefer, Princeton 1995, 329–333.

The Basilica of Aquileia

The Basilica of Aquileia. The Frescoes of the Greater Apse, ed. S. Tavano, Udine 2008.

Beckwith, *Early Christian*

J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth 1979.

Beckwith, *Early Medieval Art*

J. Beckwith, *Early Medieval Art: Carolingian, Ottonian, Romanesque*, London 2001.

Beckwith, *Ivory Carvings*

J. Beckwith, *Ivory Carvings in Early Medieval England*, New York 1972.

Belting, *Byzantine Art*

H. Belting, *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*, DOP 28 (1974), 1–29.

Belting, *Eine Privatkapelle*

H. Belting, *Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom*, DOP 41 (1987), 55–69.

Benton, *Art*

J. R. Benton, *Art of the Middle Ages*, London 2002.

Bergman, *Portraits of the Evangelists*

R. P. Bergman, *Portraits of the Evangelists in Greek Manuscripts*, in: *Illuminated Greek manuscripts from American collections: an exhibition in honor of Kurt Weitzmann*, ed. G. Vikan, Princeton 1973, 44–49, 152–153, 180–183.

Beritić, *Stonske utvrde*

L. Beritić, *Stonske utvrde*, AHI JAZU u Dubrovniku 3 (1954), 297–354.

Bertaux, *L'art dans L'Italie méridionale*

É. Bertaux, *L'art dans L'Italie méridionale. Tome premier: de la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris 1904.

BILU JAZU

Bulletin instituta za likovne umjetnosti JAZU, Zagreb

Bjelovučić, *Povijest*

N. Z. Bjelovučić, *Povijest poluotoka Rata (Pelješca)*, Split 1922.

Благојевић, *Удео кнежевине*

М. Благојевић, *Српске удео кнежевине*, ЗРВИ 36 (1997), 45–62.

Blair, *European armour*

C. Blair, *European armour: circa 1066 to 1700*, London 1972.

VII СКРАЋЕНИЦЕ

BMC

The Burlington Magazine for Connoisseurs, London

BMGS

Byzantine and Modern Greek Studies, Birmingham

Bologna, *Early Italian Painting*

F. Bologna, *Early Italian Painting. Romanesque and Early Medieval Art*, London 1964.

Borboudakis, Gallas, Wessel, *Kreta*

M. Borboudakis, K. Gallas, K. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, München 1983.

Borsook, *Messages in mosaic*

E. Borsook, *Messages in mosaic: the royal programmes of Norman Sicily, 1130–1187*, Woodbridge – Rochester 1998.

Bošković, *Osvrt*

Đ. Bošković, *Osvrt na neka pitanja arhitektonskog rješenja crkvice sv. Mihajla u Stonu*, Gunjačin zbornik, Zagreb 1980, 142–144.

Bovon, *The Dossier on Stephen*

F. Bovon, *The Dossier on Stephen, the First Martyr*, HTR 96/3 (2003), 279–315.

Божић, *Превлака – Тумба*

И. Божић, *Превлака – Тумба*, ЗФФ VII/1 (1963), 197–210.

Brenk, *Die Anfänge*

B. Brenk, *Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung*, BZ 57/1 (1964), 106–126.

Brenk, *Tradition und Neuerung*

B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends: Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966.

Bruhn-Hoffmeyer, *Military Equipment*

A. Bruhn-Hoffmeyer, *Military Equipment in the Byzantine Manuscript of Scylitzes in Biblioteca Nacional in Madrid*, Gladius V (1966), 1–194.

BS

Byzantina Symmeikta, Athens

BSNAF

Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, Paris

Bulgakov, *The friend of the bridegroom*

S. N. Bulgakov, *The friend of the bridegroom: on the Orthodox veneration of the Forerunner*, Grand Rapids, Mich. 2003.

BZ

Byzantinische Zeitschrift, München

CA

Cahiers Archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen-âge, Paris

Cahn, *Romanesque Bible*

W. Cahn, *Romanesque Bible Illumination*, Ithaca 1982.

Cahn, *Romanesque manuscript*

W. Cahn, *Romanesque manuscript: The Twelfth Century 1*, London 1996.

Calkins, *Illuminated books*

R. G. Calkins, *Illuminated books of the Middle Ages*, Ithaca 1986.

Cavallo, *Codex*

G. Cavallo, *Codex purpureus Rossanensis*, Roma 1992.

Cavallo, *Rotoli di Exultet*

G. Cavallo, *Rotoli di Exultet dell'Italia Meridionale*, Exultet 1, 2, Benedizionale dell'Archivio della Cattedrale di Bari, Exultet 1, 2, 3 dell'Archivio Capitolare di Troia. Contributi sull'Exultet 3 di Troia di Carlo Bertelli, Bari 1973.

CH

Church History, New Haven, CA

Cheyne, *La Place*

J. C. Cheyne, *La Place de la Serbie dans la diplomatie Byzantine à la fin du XIe siècle*, ЗРВИ 45 (2008), 89–97.

Christe, *The Apocalypse*

Y. Christe, *The Apocalypse in Monumental Art*, in: *The Apocalypse in the Middle Ages*, eds. R. K. Emmerson, B. McGinn, Ithaca 1993.

Christe, *Jugements derniers*

Y. Christe, *Jugements derniers*, Paris 1999.

Christian Dualist Heresies

Christian Dualist Heresies in the Byzantine World, c. 650 - c. 1405: selected sources, translated and annotated by Janet Hamilton and Bernard Hamilton; assistance with the translation of Old Slavonic texts by Yuri Stoyanov, Manchester – New York 1998.

Clark, *Claims on the Bones*

E. A. Clark, *Claims on the Bones of Saint Stephen: The partisans of Melania and Eudocia*, CH 51/2 (1982), 141–156.

Cook, Ainaud, *Spain*

W. S. Cook, J. Ainaud, *Spain: Romanesque Painting*, Greenwich, Conn. 1957.

Corrigan, *The Witness of John the Baptist*

K. Corrigan, *The Witness of John the Baptist on the Early Byzantine Icon in Kiev*, DOP 42 (1988), 1–11.

Cotsonis, *Onomastics*

J. Cotsonis, *Onomastics, Gender, Office and Images on Byzantine Lead Seals: as means of investigating personal piety*, BMGS 32/1 (2008), 1–37.

Ђирковић, «Насељени њрагови»

С. М. Ђирковић, «Насељени њрагови» Констџантинска Порфироеинија и најсџарија џеријоријална оранизација, ЗРВИ 37 (1998), 9–32.

Давидов-Темерински, Циклус Сџрашној суда

А. Давидов-Темерински, Циклус Сџрашној суда, у: Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 191–209.

Deanović, *Ranoromaničke freske*

A. Deanović, *Ranoromaničke freske svetog Mihovila nad Limskom dragom*, BILU JAZU 19 (1956), 12–20.

Deltion ChAE

Deltion of the Christian Archaeological Society, Athens

VII СКРАЋЕНИЦЕ

Demus, *Byzantine Art*

O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970.

Demus, *Byzantine mosaic*

O. Demus, *Byzantine mosaic decoration; aspects of monumental art in Byzantium*, London 1953.

Demus, *The mosaics of San Marco*

O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice. 2. The thirteenth century*, Chicago 1984.

Demus, *Norman Sicily*

O. Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, London 1950.

Demus, *Romanesque mural*

O. Demus, *Romanesque mural painting*, London 1970.

Denny, *Conques Last Judgment*

D. Denny, *The Date of the Conques Last Judgment and its Compositional Analogues*, AB 66/1 (1984), 7–14.

Denny, *The Last Judgment*

D. Denny, *The Last Judgment Tympanum at Autem: Its Sources and Meaning*, Speculum 57/3 (1982), 532–547.

Deschamps, *La légende de S. Georges*

P. Deschamps, *La légende de S. Georges et les combats des Croisés dans les peintures murales du Moyen Age*, MM 44 (1950), 109–123.

Дибби, *Време катедрала*

Ж. Дибби, *Време катедрала*, Београд 1989.

Diebold, *The Ruler Portrait*

W. J. Diebold, *The Ruler Portrait of Charles the Bold in the S. Paolo Bible*, AB 76 (1994), 6–18.

Димитрова, *Иконе од њеракоње*

Е. Димитрова, *Иконе од њеракоње из Винице (IV–VI)*, Београд 1992 (необјављени магистарски рад).

Dimitrova, *The Terracotta Relief*

Е. Dimitrova, *The Terracotta Relief Plaques from Vinica*, Старица 43–44 (1992–1993), 53–70.

Dodwell, *The Canterbury School*

C. R. Dodwell, *The Canterbury School of Illumination, 1066–1200*, Cambridge 1954.

Dodwell, *Costume and vestments*

C. R. Dodwell, *Costume and vestments*, in: *Anglo-Saxon art: a new perspective*, Ithaca 1982.

Dodwell, *Pictorial arts*

C. R. Dodwell, *Pictorial arts of the West 800–1200*, New Haven 1993.

DOP

Dumbarton Oaks Papers, Washington

Dubrovnik

Dubrovnik: časopis za književnost i znanost, Dubrovnik

Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност*

В. Ј. Ђурић, Г. Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност у средњем веку I*, Београд 1997.

Ђурић, *Византијске фреске*

В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974.

ЕО

Échos d'Orient, Paris

Erstein, *Problems of Provincialism*

A. W. Erstein, *Problems of Provincialism: Byzantine Monasteries in Cappadocia and Monks in South Italy*, JWC1 42 (1979), 28–46.

Evans, *Dress*

J. Evans, *Dress in Medieval France*, Oxford 1952.

Falla-Castelfranchi, *I programmi iconografici*

M. Falla-Castelfranchi, *I programmi iconografici del santuario nelle chiese rupestre del territorio di Fasano*, in: Quando abitavamo in grotto. Atti del I Convegno internazionale sulla civiltà rupestre Sarelletri di Fasano (BR) 27–29 novembre 2003, a cura di Enrico Menestò, Spoleto 2004, 109–131.

Falla-Castelfranchi, *Per la storia*

M. Falla-Castelfranchi, *Per la storia della pittura bizantina in Calabria*, RSC VI (1985), 1–4.

Ферјанчић, *Византија*

Б. Ферјанчић, *Византија и јужни Словени*, Београд 1966.

Ферлуга, *Византијска ујрава*

Ј. Ферлуга, *Византијска ујрава у Далмацији*, Београд 1957.

Fisković, *Dalmatinske freske*

C. Fisković, *Dalmatinske freske*, Zagreb 1965.

Fisković, *Ranoromaničke freske*

C. Fisković, *Ranoromaničke freske u Stonu*, PPUD 12 (1960), 33–49.

Fisković, *Adriobizantinski sloj*

I. Fisković, *Adriobizantinski sloj zidnog slikarstva u južnoj Hrvatskoj*, u: Rađanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža, Zagreb 1996, 371–385.

Fisković, *O freskama*

I Fisković, *O freskama 11 i 12 stoljeća u Dubrovniku i okolici*, RIPU 33 (2009), 17–36.

Fisković, *O ranokršćanskim spomenicima*

I. Fisković, *O ranokršćanskim spomenicima naronitanskog područja*, u: Dolina rijeke Neretve od prethistorije do ranog srednjeg vijeka, Split 1980, 221–230.

Fisković, *Romaničko slikarstvo*

I. Fisković, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb 1987.

Friend, *Two Manuscripts*

A. M. Friend, *Two Manuscripts of the School of St Denis*, Speculum 1 (1926), 59–70.

Friend, *The Portraits*

A. M. Friend, Jr., *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, Art Studies 5 (1927), 115–147.

VII СКРАЋЕНИЦЕ

- Frothingham, Jr., *Notes on Byzantine Art*
 A. L. Frothingham, Jr., *Notes on Byzantine Art and Culture in Italy and Especially in Rome*, AJAHFA 10/2 (1895), 152–208.
- Fučić, *Istarske freske*
 B. Fučić, *Istarske freske*, Zagreb 1963.
- Fučić, *Sv. Foška*
 B. Fučić, *Sv. Foška kod Peroja*, BZLU JAZU 1–3 (1965), 23–36.
- Габелић, *Циклус арханђела*
 С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, Београд 1991.
- Galavaris, *The Illustrations*
 G. Galavaris, *The Illustrations of the prefaces in Byzantine gospels*, Wien 1979.
- Garrison, *Contributions*
 E. Garrison, *Contributions to the History of Twelfth Century Umbro-Roman Painting*, in: *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting II/1*, Florence 1955.
- Gerke, *Kasna antika*
 F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1973.
- Gerstel, *Beholding*
 S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of Byzantine Sanctuary*, Seattle – London 1999.
- Gerstel, *Painted Sources*
 S. E. J. Gerstel, *Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium*, DOP 52 (1998) 89–111.
- Глас САНУ
 Глас Српске академије наука и уметности, Београд
- Глунчић, *Из њрошлосѝи*
 П. Глунчић, *Из њрошлосѝи ѝрага Сѝона XIV–XIX вијека*, Београд 1961.
- Gnädinger, Moosbrugger, *Müstair*
 V. L. Gnädinger, B. Moosbrugger, *Müstair: das Kloster St. Johann in Müstair*, Zürich 1994.
- The Golden age*
The Golden age of Anglo-Saxon art 966–1066, eds. J. Backhouse, D. H. Turner, L. Webster, Bloomington 1984.
- Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*
 A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser I*, Berlin 1914.
- GOTR
 Greek Orthodox Theological Review, Brookline, Mass.
- Grabar, *Christian Iconography*
 A. Grabar, *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, Princeton 1968.
- Grabar, Nordenfalk, *Early Medieval Painting*
 A. Grabar, C. Nordenfalk, *Early Medieval Painting from the fourth to the eleventh century: Mosaics and mural painting*, New York 1957.

Grabar, Nordenfalk, *Romanesque painting*

A. Grabar, C. Nordenfalka, *Romanesque painting from the eleventh to thirteenth century*, New York 1958.

GRBS

Greek, Roman and Byzantine Studies, Durham, NC

Grotowski, *Arms and Armour*

P. L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843–1261)*, Leiden – Boston 2009.

HAM

Hortus Artium Medievalium, Zagreb

Hammond, Brightman, *Liturgies*

C. E. Hamond, F. E. Brightman, *Liturgies, eastern and western; beign the texts, original or translated, of the principal liturgies of the church. 1, Eastern Liturgies*, Oxford 1965.

Holum, *Pulcheria's crusade*

K. G. Holum, *Pulcheria's crusade A.D. 421–22 and the Ideology of Imperial Victory*, GRBS 18 (1977), 153–172.

Holum, Vikan, *The Trier Ivory*

K. G. Holum, G. Vikan, *The Trier Ivory, „Adventus“ Ceremonial, and the Relics of St. Stephen*, DOP 33 (1979), 113–133.

Howell, *St. George as Intercessor*

D. Howell, *St. George as Intercessor*, Byzantion 39 (1969), 123–136.

HTR

The Harvard Theological Review, Cambridge, Mass.

Hubert, Porcher, Volbach, *L'Empire*

J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, *L'Empire Carolingien*, Paris 1968.

HZ

Historijski zbornik, Zagreb

ИЦГ I

Историја Црне Горе I, Титоград 1967.

ИЦГ II/1

Историја Црне Горе II/1, Титоград 1979.

ИЧ

Историјски часопис, Београд

ИГ

Историјски гласник, Београд

Ihm, *Die Programme*

C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960.

IM

Imago Mundi: International Journal for the History of Cartography, London

ИНЈ

Историја народа Југославије I, Београд 1953.

VII СКРАЋЕНИЦЕ

ИСН

Историја српског народа I, Београд 1981.

ИЗ

Историјски записи, Подгорица

Jantzen, *Ottonische Kunst*

H. Jantzen, *Ottonische Kunst*, Hamburg 1959.

JBM

Jahrbuch der Berliner Museen, Berlin

JdS

Journal des savants, Paris

Жиречек, ИС I

К. Жиречек, *Историја Срба I*, Београд 1984.

JÖB

Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Wien

JÖBG

Jahrbuch der österreichischen byzantinischen gesellschaft, Graz – Köln

Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*

C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation*

C. Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, CA 46 (1998), 121–128.

Jolivet-Lévy, *Nouvelles données*

C. Jolivet-Lévy, *Nouvelles données sur le IXe siècle en Cappadoce: l'église d'İçeridere*, ЗРБИ 44 (2007), 73–86.

JRA

Journal of Roman Archaeology, Portsmouth, Rhode Island

JSAH

The Journal of the Society of Architectural Historians, Santa Barbara

Jurković, *Prilog određivanju*

M. Jurković, *Prilog određivanju južnodalmatinske grupe predromaničke skulpture*, SHP 15 (1986), 183–199.

Jurković, *Prilog proučavanju*

M. Jurković, *Prilog proučavanju pleterne skulpture na području poluotoka Pelješca*, SHP 13 (1983), 165–184.

Jurković, *Ranosrednjovjekovni*

M. Jurković, *Ranosrednjovjekovni latinski natpisi s Pelješca (Epigrafski i stilski pokazatelji kao faktor za dataciju natpisa ranog srednjeg vijeka)*, RIPU 10 (1986), 83–89.

Jwalt

The Journal of the Walters Art Gallery, Baltimore

JWCI

Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, London

- Kaftal, *Central and South Italian*
 G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Paintings*, Florence 1965.
- Kaftal, *Tuscan Painting*
 G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952.
- Kalavrezou, *Helping Hands*
 I. Kalavrezou, *Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington – Cambridge, Mass. 1997, 53–79.
- Калић, *Црквене ѓриликe*
 Ј. Калић, *Црквене ѓриликe у српским земљама*, у: *Европа и Срби: средњи век*, Београд 2006, 113–153.
- Kalokyris, *The Byzantine wall paintings*
 K. Kalokyris, *The Byzantine wall paintings of Crete*, New York 1973.
- Kantorowicz, *Ivory and Litanies*
 E. Kantorowicz, *Ivory and Litanies*, JWC1 5 (1942), 56–81.
- Kantorowicz, *Laudes Regiae*
 E. H. Kantorowicz, *Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Medieval Ruler Worship*, Berkeley 1958.
- Karaman, *Crkvica*
 Lj. Karaman, *Crkvica Sv. Mihajla kod Stona*, VHAD 15 (1928), 81–116.
- Karaman, *Deux portraits*
 Lj. Karaman, *Deux portraits de souverains yugoslaves sur des monuments dalmates du haut moyen âge*, Byzantion IV (1929), 321–336.
- Karaman, *O vremenu gradnje*
 Lj. Karaman, *O vremenu gradnje Sv. Mihovila u Stonu*, VMKH 9/3 (1960), 81–82.
- Kauffmann, *The altar-piece*
 C. M. Kauffmann, *The altar-piece of St. George from Valencia*, VAMY 2 (1970), 65–100.
- Kauffmann, *Romanesque manuscripts*
 C. M. Kauffmann, *Romanesque manuscripts, 1066–1190*, London 1975.
- KB
 Kulturna baština, Split
- Kessler, *An Eleventh Century Ivory*
 H. L. Kessler, *An Eleventh Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival*, JBM 8 (1966), 67–95.
- Kessler, *Hic Homo Formatur*
 H. L. Kessler, *Hic Homo Formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles*, AB 53/2 (1971), 143–160 (= H. L. Kessler, *Hic Homo Formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles*, in: Kessler, *Studies*)
- Kessler, *The Illustrated Bibles*
 H. L. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton 1977.

Kessler, *A Lay Abbot*

H. L. Kessler, *A Lay Abbot as Patron: Count Vivian and the First Bible of Charles the Bold*, in: H. L. Kessler, *Studies in pictorial narrative*, London 1994, 647–679.

Kessler, *Seeing*

H. L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, Peterborough 2004.

Kessler, *Studies*

H. L. Kessler, *Studies in pictorial narrative*, London 1994.

Kitzinger, *The Mosaics of the Cappella Palatina*

E. Kitzinger, *The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo: An Essay on the Choice and Arrangement of Subject*, AB 31/4 (1949), 269–292 (= E. Kitzinger, *The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo: An Essay on the Choice and Arrangement of Subject*, in: idem, *The art of Byzantium and the medieval West: selected studies*, ed. W. E. Kleinbauer, Bloomington 1976, 290–319).

Kitzinger, *The Mosaics*

E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington 1990.

Kitzinger, *On Some Icons*

E. Kitzinger, *On Some Icons of the Seventh Century*, in: *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend*, Princeton 1955, 132–150.

Kitzinger, *The Role of Miniature Painting*

E. Kitzinger, *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in: *The Place of Book Illumination in Byzantine art*, ed. K. Weitzmann, Princeton 1975, 99–142.

Klaić, *Povijest Hrvata*

N. Klaić, *Povijest Hrvata u ranom srednjem vijeku*, Zagreb 1971.

Kofler, Nothdurfter, Rupp, *San Procolo*

W. Kofler, H. Nothdurfter, U. Rupp, *San Procolo a Naturno*, Lana 2000.

Кораћ, *Између Византије и Зајага*

В. Кораћ, *Између Византије и Зајага. Одабране студије о архитектури*, Београд 1987.

Кораћ, *Седишта*

В. Кораћ, *Седишта двеју западних Савиних епископија: Сион и Превлака*, у: *Међународни научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији* (мај 1995), ред. С. Ђирковић, Београд – Краљево 1998, 85–91.

Kostof, *Caves of God*

S. Kostof, *Caves of God. The Monastic Environment of Byzantine Cappadocia*, Cambridge, Mass – London 1972.

Ковачевић, *Ејничка*

Ј. Ковачевић, *Ејничка и друшћвена припадност књићора у Дукљи и Поморју од краја VIII до краја XII века*, ИГ 2 (1955), 117–129.

Kuhn, *Romanesque*

C. Kuhn, *Romanesque Mural Painting of Catalonia*, Cambridge, Mass. 1930.

Ladner, *The so-called square nimbus*

- G. B. Ladner, *The so-called square nimbus*, in: *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected Studies in History and Art*, I, Roma 1983, 115–166.
- Лазарев, *Историја*
В. Лазарев, *Историја византијској сликарства*, Београд 2004.
- Lazarev, *Old Russian*
V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966.
- LCI
Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1–8, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968–1976.
- ЛССВ,
Лексикон српској средњеј века, приредили С. Ђирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999.
- Линч, *Историја*
Ц. Линч, *Историја средњовековне цркве*, Београд 1999.
- ЛМС
Летопис Матице српске, Нови Сад
- Johnson, *The Episcopal and Royal Views*
M. J. Johnson, *The Episcopal and Royal Views at Cefalù*, *Gesta* 33/2 (1994), 118–131.
- Johnson, *The Lost Royal Portraits*
M. J. Johnson, *The Lost Royal Portraits of Gerace and Cefalù Cathedral*, *DOP* 53 (1999), 237–262.
- Lowden, *Early Christian*
J. Lowden, *Early Christian & Byzantine Art*, London – New York 2003.
- Lowden, *Illustrated Octateuch*
J. Lowden, *Illustrated Octateuch Manuscripts: A Byzantine Phenomenon*, in: *The Old Testament in Byzantium*, eds. R. S. Nelson, P. Magdalino, Washington 2010, 197–152.
- Lowden, *The Octateuchs*
J. Lowden, *The Octateuchs: a study in Byzantine manuscript illustration*, University Park, Pa. 1992.
- Lučić, *Prošlost*
J. Lučić, *Prošlost elafitskog otoka Šipana (do 1300)*, *SHP* 10 (1968), 93–163.
- Љубинковић, *Представа Првој треха*
Р. Љубинковић, *Представа Првој треха у айсиодалној конхи у цркви свејој Михајла код Сџона*, *ЗНМ* IV (1964), 223–229.
- Ljubinković, *Quelques observations*
R. Ljubinković, *Quelques observations sur le probleme des rapports artistiques entre Byzance, l'Italie meridionale et la Serbie avant le XIII siecle*, in: *Corsi di cultura sull' arte Ravennate e bizantina*, Ravenna – Faenza 1963, 181–205.
- Maguire, *The Heavenly Court*
H. Maguire, *The Heavenly Court*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington – Cambridge, Mass. 1997, 247–258.

- Maguire, *The icons of their bodies*
H. Maguire, *The icons of their bodies: saints and their images in Byzantium*, Princeton 1996.
- Maguire, *A murder among the angels*
H. Maguire, *A murder among the angels: The frontispiece miniatures of Paris. Gr. 510 and the iconography of the archangels in Byzantine Art*, in: *The Sacred image East and West*, eds. R. G. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana-Champaign 1995, 63–71.
- Mainwaring Johnston, *Hardham*
F. Mainwaring Johnston, *Hardham Church and its early paintings*, SAC 44 (1901), 73–115.
- Male, *Religious Art*
E. Male, *Religious art in France, the twelfth century: a study of the origins of medieval iconography*, Princeton 1978.
- Malmquist, *Byzantine 12th century frescoes*
T. Malmquist, *Byzantine 12th century frescoes in Kastoria: Agioi Anargyroi and Agios Nikolas tou Kasnitzi*, Uppsala 1979.
- Mango, *The Art*
C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972.
- Mango, *St. Michael*
C. Mango, *St. Michael and Attis*, Deltion ChAE, 12 (1984), 39–62.
- Maraković, *The Mural Paintings*
N. Maraković, *The Mural Paintings in St. Fosca's near Peroj (Istria) and Their Specific Place in the Context of European Romanesque*, HAM 14 (2008), 141–157.
- Marasović, *Byzantine Component*
T. Marasović, *Byzantine Component in the Dalmatian Architecture from 11th to 13th Century*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, Београд 1988, 455–462.
- Marasović, *Prilozi*
T. Marasović, *Prilozi istraživanju starohrvatske arhitekture*, Split 1978.
- Marasović, *Regionalni*
T. Marasović, *Regionalni južnodalmatinski kupolni tip u arhitekturi ranog srednjeg vijeka*, Beritićev zbornik, Dubrovnik 1960, 33–47.
- Маринковић, *Слика њодгїнуїе цркве*
Ч. Маринковић, *Слика њодгїнуїе цркве: њредсїаве архїїекїуре на кїїїїорским њорїреїшїма у срїској и визанїїїској умейносїи*, Београд – Крагујевац 2007.
- Mark-Weiner, *Narrative cycles*
T. Mark-Weiner, *Narrative cycles of the life of st. George in Byzantine art*, New York 1977.
- Марковић, *О иконоїрафији свейїх раїїника*
М. Марковић, *О иконоїрафији свейїх раїїника у исїочнохришїанској умейносїи и о њредсїавама овїх свейїїшеља у Дечанима*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*. Грађа и студије, Београд 1995, 567–630.
- Марковић, Марковић, *Циклус Генезе*
Ј. Марковић, М. Марковић, *Циклус Генезе и сїарозавейїне фиїуре у њараклїсу Св. Дїмїїрија у Дечанима*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*. Грађа и студије, Београд 1995, 323–352.

- Matulić, Borovac, *Konzervatorsko-restauratorski zahvati*
B. Matulić, T. Borovac, *Konzervatorsko-restauratorski zahvati na freskama u Crkvi sv. Mihajla u Stonu*, Dubrovnik 11 (2000), 235–241.
- Медић, *Сѣари сликарски љриручници*
М. Медић, *Сѣари сликарски љриручници. 3. Ерминија о сликарским вешѣинама Дионисија из Фурне*, Београд 2005.
- Meer, *Maiestas Domini*
F. van der Meer, *Maiestas Domini; théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, Rim – Paris 1938.
- MGH
Monumenta germaniae historica
- Michel, *Romanesque*
P. H. Michel, *Romanesque wall paintings in France*, Paris 1949.
- Michel, *Tavant*
P. H. Michel, *Les Fresques de Tavant*, Paris 1944.
- Мијушковић, ЉПД
С. Мијушковић, *Љейойис љоја Дукљанина*, Београд 1988.
- Мишић, *Хумска земља*
С. Мишић, *Хумска земља у средњем веку*, Београд 1996.
- MM
Monuments et Mémoires, Paris
- MMJ
Metropolitan Museum Journal, New York
- Morey, *Early Christian Art*
C. R. Morey, *Early Christian Art: An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eight Century*, Princeton 1953.
- Morisani, *Gli affreschi*
O. Morisani, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Napoli 1962.
- Mouriki, *The Mosaics*
D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985.
- MS
Mediterranean Studies, University Park, PA
- Nelson, *The iconography of preface*
R. S. Nelson, *The iconography of preface and miniature in the Byzantine Gospel book*, New York 1980.
- Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis*
C. A. J. Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis. An Echternach gospel-book of the eleventh century*, Stockholm 1971.
- Nothdurfter, *St. Benedikt*
H. Nothdurfter, *St. Benedikt in Mals*, Lana d'Adige 2002.
- Novak, *Povijest Dubrovnika*
G. Novak, *Povijest Dubrovnika od najstarijih vremena do početka VII stoljeća (do propasti Epidauruma)*, АНН JAZU u Dubrovniku 10/11 (1966), 3–84.

VII СКРАЋЕНИЦЕ

- Novak, *Supetarski kartular*
V. Novak, *Supetarski kartular*, Zagreb 1952.
- Новаковић, *Српске области*
С. Новаковић, *Српске области X и XII века пре владе Немањине*, Београд 1879.
- Oakeshott, *Archaeology of Weapons*
R. E. Oakeshott, *Archaeology of Weapons: Arms and Armour from Prehistory to the Age of Chivalry*, Mineola 1996.
- Oakeshott, *Mozaici Rima*
W. Oakeshott, *Mozaici Rima: od trećeg do četrnaestog veka*, Београд 1977.
- ODB
The Oxford Dictionary Byzantium, vol. 1–3, New – Oxford 1991
- Острогорски, *Историја*
Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1998.
- Pächt, *The pre-carolingian Roots*
O. Pächt, *The pre-carolingian Roots of Early Romanesque Art*, in: *Romanesque and Gothic Art 1*, Princeton 1963, 67–75.
- Parani, *Reconstructing*
M. G. Parani, *Reconstructing the reality of images: Byzantine material culture and religious iconography (11th–15th centuries)*, Leiden – Boston 2003.
- Park, *The „Lewes Group“*
D. Park, *The „Lewes Group“ of Wall Paintings in Sussex*, ANS 6 (1983), 201–235.
- PBSR
Papers of the British School at Rome, Roma
- Peers, *Subtle Bodies*
G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkley – Los Angeles – London 2001.
- Пеинтер, *Историја*
С. Пеинтер, *Историја средњеј века (284–1500)*, Београд 1997.
- Peković, *Četiri elafitske crkve*
Ž. Peković, *Četiri elafitske crkve. Quattro chiese delle isole Elafite*, Dubrovnik – Split 2008.
- Perčić, *Zidno slikarstvo*
I. Perčić, *Zidno slikarstvo Istre*, Zagreb 1963.
- Peristil
Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti, Zagreb
- Perkins, *The Art of Dura*
A. Perkins, *The Art of Dura Europos*, Oxford 1973.
- Петковић, *Дечани*
В. Р. Петковић, *Дечани II*, Београд 1941
- Petricioli, *Od Donata do Radovana*
I. Petricioli, *Od Donata do Radovana. Pregled umjetnosti u Dalmaciji od 9. do 13. stoljeća*, Split 1990.

Petrović, *Zbirka srednjovekovnih mačeva*

Ђ. Petrović, *Zbirka srednjovekovnih mačeva pronađenih u reci Zeti*, u: ista, *Balkansko oružje (XII–XIX v.)*, Beograd 2013, 107–136.

ПКЈИФ

Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд

Поповић, *Српски владарски њрод*

Д. Поповић, *Српски владарски њрод у средњем веку*, Београд 1992.

РРУД

Прилози повјести умјетности у Далмацији, Split

Прерадовић, *Култи св. Исавра*

Д. Прерадовић, *Култи св. Исавра у Драчу*, Зограф 36 (2012), 1–12.

Пухиера, *Средњевијековне цркве*

С. Пухиера, *Средњевијековне цркве на острву Шииану код Дубровника*, Стариана 5–6 (1954–1955), 227–246.

Рачки, *Борба*

Ф. Рачки, *Борба Јужних Словена за државну независност*, Београд 1931.

Рачки, *Documenta*

Ф. Рачки, *Documenta historiae chroaticae periodum antique millustrantia*, Zagraniae 1877.

Радић, *Razne vesti*

Ф. Радић, *Razne vesti*, SHP 3 (1897), 42.

Радић, *Razvaline*

Ф. Радић, *Razvaline crkve S. Stjepana u Dubrovniku*, SHP 3 (1897), 14–27.

Радић, *Sredovječne crkve*

Ф. Радић, *Sredovječne crkve u Stonu*, SHP 4 (1898), 77–81.

Радојчић, *Порпиреџи*

С. Радојчић, *Порпиреџи српских владара у средњем веку*, Београд 1934 (1997).

Радојковић, *Полиџички њоложај*

Б. М. Радојковић, *Полиџички њоложај кнежевине Захумске у њрвој њоловини XII века*, ИЗ ½ (1958), 204–218.

Радовановић, *Иконоџрафска исџраживања*

Ј. Радовановић, *Иконоџрафска исџраживања српскоџ сликарсџтва XIII и XIV века*, Београд 1988.

Рапанић, *Predromaničko doba*

Ѓ. Рапанић, *Predromaničko doba u Dalmaciji*, Split 1987.

РВК

Reallexikon zur byzantinischen Kunst, I–IV, Stuttgart

Рџау, IAC

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 1–3, Paris 1955–1959.

РЕВ

Revue des etudes byzantines, Paris

VII СКРАЋЕНИЦЕ

RIASA

Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma

RIPU

Radovi instituta za povijest umjetnosti, Zagreb

Rodley, *Cave monasteries*

L. Rodley, *Cave monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge (Cambridgeshire) – New York 1985.

Rodley, *The Pigeon House*

L. Rodley, *The Pigeon House Church, Çavuşin with twelve plates*, JÖB 33 (1983), 301–339.

Rohland, *Der Erzengel*

J. P. Rohland, *Der Erzengel Michael Arzt und Feldherr: Zwei Aspekte des vor-und fruhbyzantinischen Michaelskultes*, Leiden 1977.

Rosenbaum, *The Evangelist Portraits*

E. Rosenbaum, *The Evangelist Portraits of the Ada School and their Models*, AB 38/2 (1956), 81–90.

RSC

Rivista Storica Calabrese, Reggio Calabria

Rupprecht, *Romanička skulptura*

B. Rupprecht, *Romanička skulptura u Francuskoj*, Beograd 1979.

SAC

Sussex Archaeological Collections relating to the history and antiquities of the county, Lewes (England)

SC

Studi calabresi, Gioiosa Ionica

СЦГ

Старине Црне Горе. Годишњак Републичког завода за заштиту споменика културе Црне Горе, Цетиње

Schapiro, *On the Aesthetic*

M. Schapiro, *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art*, in: idem, *Romanesque*, 1–27.

Schapiro, *Mozarabic to Romanesque*

M. Schapiro, *From Mozarabic to Romanesque in Silos*, in: idem, *Romanesque*, 28–101.

Schapiro, *Romanesque*

M. Schapiro, *Romanesque Art: Selected Papers*, London 1977.

Setton, *Saint George's Head*

K. M. Setton, *Saint George's Head*, *Speculum* 48/1 (1973), 1–12.

SHP

Starohrvatska prosvjeta (Knin, Hrvatsko starinarsko društvo 1895 – Split, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika 1981–)

Siomkos, *L'église Saint-Etienne*

N. Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria: étude des différentes phases du décor peint (X^e–XIV^e siècles)*, Tessalonike 2005.

Snyder, *The Meaning*

J. Snyder, *The Meaning of the «Maiestas Domini» in Hosios David*, Byzantion 37 (1967), 143–152.

Spatharakis, *Paintings of Crete*

I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001.

Spatharakis, *The Portrait*

I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.

Speculum

Speculum: A Journal of Medieval Studies, Cambridge, MA

Stalley, *Early Medieval*

R. Stalley, *Early Medieval Architecture*, Oxford 1999.

Стевовић, *Једнобродне кућолне цркве*

И. Стевовић, *Једнобродне кућолне цркве у Дубровнику у време византијске власћи*, Зограф 21 (1990), 18–30.

Стевовић, *О њрводийном излегу*

И. Стевовић, *О њрводийном излегу и времену ѓрађе цркве Св. Михајла у Сјоњу*, ЗРВИ 35 (1996), 175–193.

Swarzenski, *Monuments of Romanesque art*

H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque art; the art of church treasures in north-western Europe*, Chicago 1954.

Synthronon

Synthronon: art et archéologie de la fin de l'antiquité et du moyen-âge: recueil d' études, Paris

Шишић, ЛПД

Ф. Шишић, *Лейојис њоја Дукљанина*, Београд – Загреб 1928.

Taljeran, *Zrnca*

V. Taljeran, *Zrnca za povijest Stona*, Dubrovnik 1935.

Татић-Ђурић, *Икона св. Пејра и Павла*

М. Татић-Ђурић, *Икона св. Пејра и Павла из Рима*, Зограф 2 (1967), 11–16.

Telebaković-Pecarski, *Beneventanski skriptoriji*

В. Telebaković-Pecarski, *Beneventanski skriptoriji i slikarstvo u Dalmaciji od 11. do 13. veka*, Beograd 1966 (neobjavljena doktorska dizertacija).

Tellenbach, *Church*

G. Tellenbach, *Church, state and Christian society at the time of the investiture contest*, Toronto – Buffalo 1991.

Temple, *Anglo-Saxon manuscripts*

E. Temple, *Anglo-Saxon manuscripts, 900–1066*, London 1976.

Teteriatnikov, *For Whom is Theodotus Praying?*

N. Teteriatnikov, *For Whom is Theodotus Praying? An Interpretation of the Program of the Private Chapel in S. Maria Antiqua*, CA 41 (1993), 37–46.

Thierry, *Un atelier de peintures*

N. Thierry, *Un atelier de peintures du début du Xe siècle en Cappadoce: Latelier de l'ancienne église de Tokali*, BSNAF (12. Mai 1971), 170–178.

VII СКРАЋЕНИЦЕ

Thierry, Thierry, *Ayvali kilise*

N. Thierry, M. Thierry, *Ayvali kilise on Pigeonnier de Gülli dere église inédite de Cappadoce*, CA 15 (1965), 97–154.

Thierry, *La Cappadoce*

N. Thierry, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen âge*, Turnhout 2002.

Thierry, *Les églises rupestre*

N. Thierry, *Les églises rupestres*, in: *Arts de Cappadoce*, ed. L. Giovanini, Genève – Paris – Munich 1971, 129–171.

Thierry, Thierry, *Nouvelles églises rupestres*

N. Thierry, M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce: région du Hasan Dağı* New Rock-Cut Churches of Cappadocia, Paris 1963.

Tronzo, *Byzantine Court Culture*

W. Tronzo, *Byzantine Court Culture from the Point of View of Norman Sicily: The Case of the Cappella Palatina in Palermo*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington – Cambridge, Mass. 1997, 11–114.

VAHD

Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, Split

VAMY

Victoria and Albert Museum Yearbook, London

VHAD

Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva, Zagreb (1879–1944)

ВИИНЈ I

Византијски извори за историју народа Југославије I, приредили Ф. Баришић, М. Рајковић, Б. Крекић, Л. Томић, Београд 1955.

ВИИНЈ II

Византијски извори за историју народа Југославије II, приредио Б. Ферјанчић, Београд 1959.

Vlašić, *Bilješke*

F. Vlašić, *Bilješke uz tri stonska spomenika*, PPUD 10 (1956), 95–99.

VMKH

Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Zagreb

Vocotopoulos, *Fresques*

P. L. Vocotopoulos, *Fresques du XIe siècle à Corfou*, CA 21 (1971), 151–178.

Војводић, *Прилоі њознавању*

Д. Војводић, *Прилоі њознавању иконографије и кулџа св. Стефана у Византији и Србији*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 537–565.

Walker, *The Wall paintings*

R. Walker, *The Wall paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercession*, AB 82 (2000), 200–225.

Walter, *The Origins of the Cult*

C. Walter, *The Origins of the Cult of saint George*, REB 53 (1995), 311–316.

Walter, *Two Notes*

C. Walter, *Two Notes on the Deesis*, REB 26 (1968).

Walter, *The Warrior Saints*

C. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003.

Weitzman, Barnabò, *The Byzantine Octateuchs*

K. Weitzman, M. Barnabò, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton 1999.

Weitzmann, Kessler, *The Cotton Genesis*

K. Weitzmann, H. L. Kessler, *The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B VI*, Princeton 1986.

Weitzmann, *The Genesis Mosaics*

K. Weitzmann, *The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures*, in: Demus, *The mosaics of San Marco* 2/1, 105–145.

Weitzmann, *Late antique*

K. Weitzmann, *Late antique and early Christian book illumination*, New York 1977.

Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*

K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons 1 From the sixth to the tenth century*, Princeton 1976.

Weitzmann, *The St. Peter Icon*

K. Weitzmann, *The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks*, Washington 1983.

Weitzmann, *Sacra parallela*

K. Weitzmann, *The miniatures of the Sacra parallela, Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979.

Wettstein, *Sant' Angelo*

J. Wettstein, *Sant' Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Genève 1960.

Wharton, *Tokali kilise*

A. J. Wharton, *Tokali kilise: tenth-century metropolitan art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986.

Williams, *The Apocalypse Commentary*

J. Williams, *Purpose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liebana*, in: *Apocalypse in the Middle Ages*, eds. R. K. Emmerson, B. McGinn, Ithaca 1992, 217–233.

Williams, *Early Spanish*

J. Williams, *Early Spanish manuscript illumination*, New York 1977.

Wilson, Le Carpentier, *The Bayeux tapestry*

M. Wilson, J. Le Carpentier, *The Bayeux tapestry: the complete tapestry in color*, London 2004.

Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès*

G. W. Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès, Topographie chrétienne II*, Paris 1970.

Wolska, *La Topographie chrétienne*

W. Wolska, *La Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès. Théologie et science au VI^e siècle*, Paris 1962.

VII СКРАЋЕНИЦЕ

Woodfin, *A Majestas Domini*

W. T. Woodfin, *A Majestas Domini in Middle-Byzantine Constantinople*, CA 51 (2003/2004), 45–53.

Wortley, *The Trier Ivory*

J. Wortley, *The Trier Ivory Reconsidered*, GRBS 21 (1980), 381–394.

Zaninović, *Limitacija*

M. Zaninović, *Limitacija stonskog polja*, u: *Adriatica praehistorica et antiqua*, Miscellanea Greorgio Novak Dictata, Zagreb 1970, 489–502.

Zarnecki, *Romanesque art*

G. Zarnecki, *Romanesque art*, New York 1971.

Zdravković, *Nacrti*

I. M. Zdravković, *Nacrti preromaničke crkvice Sv. Mihajla u Stonu*, PPUD 12, (1960), 25–32.

ZČ

Zgodovinski časopis: glasilo Zveze zgodovinskih društev Slovenije, Ljubljana

ЗФФ

Зборник Филозофског факултета, Београд

ZfK

Zeitschrift für Kunstgeschichte, Basel

ЗЛУ

Зборник за ликовне уметности, Нови Сад

ЗНМ

Зборник Народног музеја, Београд

ЗРВИ

Зборник радова Византолошког института, Београд

Живковић, *Два њишања*

Т. Живковић, *Два њишања из времена владавине краља Бодина*, ЗРВИ 42 (2005), 45–59.

Живковић, *Јужни Словени*

Т. Живковић, *Јужни Словени под византијском влашћу (600–1025)*, Београд 2002.

Живопис

Живопис. Годишњак Високе школе Српске православне цркве за уметност и конзервацију, Београд

РЕГИСТАР

- Абевил, Градска библиотека, јеванђеље (MS 4 1) 72
- Абрамић, М. 11, 170
- Авакум, пророк 63
- Аврамово крило 103, 104
- Агнеза, жена Хенриха III, цара Светог римског царства 156
- Ада школа, дворска школа Карла Великог 72
- Адам 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 100, 190, 191, 210, 211, 215; *Адам јеђе њлог* 89
- Adventus Domini* в. Други Христов долазак 101
- Адемар (Adhemar), бискуп Ле Пија, папски легат Првог крсташког рата 29
- адерет в. милот
- Ајвали килисе, црква у Ђули Деру у Кападокији 66, 109, 176, 195
- Аквилеја 160, 200
- Албанија, Албанци 26, 46
- Александрија 49, 99
- Алексије Комнин, византијски цар 25, 26, 27, 28, 86
- Алексић, М. 146, 147
- Алкозар (Арагон) 141
- Ана, сестра византијског цара Василија II 23
- Ана Комнина 25, 26, 27, 28, 34, 86, 206
- анђели 49, 58, 61, 62, 66, 75, 76, 80, 84, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 161, 163, 165, 168, 172, 173, 174, 178, 179, 183, 190, 191, 199, 211, 217
- Антиохија 24, 99, 130, 142, 143, 148
- Апокалипса 13, 75, 76, 84, 85, 108
- Апокалипса Варухова* 112
- Апокалипска Мојсијева* 88, 94
- Аполонов манастир у Бауиту, Египат 138
- Апулија 23, 30, 45, 128–129, 173–174, 181, 194–195, 210
- Арагон 141
- Арас, Градска библиотека, јеванђеље франко-саксонске школе (MS 233 1045) 74
- Арбирето из Интимијана, свештеник 160
- арханђели в. анђели
- Археолошки музеј, Истанбул 27, 149
- Архириц, вођа норманске странке у Барију 25, 30, 84
- архистратиг в. арханђео Михаило
- архонт 19, 21, 22, 34, 36, 38, 40
- Атика 195
- Атлантук 46
- Бабић, И. 13
- Бадем килисеси, црква у Кападокији 64
- Баје, таписерија 144–147, 156–157, 165–166
- Балкан 18, 19, 23, 27, 39, 56, 66, 174, 200, 206

- Балканско полуострво 36
 Бамберг 68, 89, 93, 106, 166; Државна библиотека, Апокалипса Отона III (Msc. Bibl. 140) 106; Библија из Бамберга (misc. class. Bibl. I) 66, 89, 93; јеванђељијар (MS. Bibl. 94) 68
 Бар 24, 27, 47, 149
 Бари 23, 25–26, 30, 83–84; Архив катедрале, *exultet*-свитаk бр. 1 84, 149
 Барска архиепископија 27, 29
 Барска епископија 27, 30
 Барски родослов в. Летопис попа Дукљанина
 Бачково, манастир 66, 174
 Беатусови коментари Апокалипсе, рукописи 84–85, 112, 184, 191, 197
 Белој, син жупана Травуније 38
 Беневетански скрипторији 13
 Бенедикт, свети 128, 175
 Беретић, Д. 52
 Берзе ла Вил, клинијевска капела у Бургундији 193, 197
 Беригој, неретвљански краљ 204–205
 Беритић, Л. 42, 43
 Берлин, Државни музеј, Кабинет за скулптуре, слоновача са мотивом Распећа Христовог и Генезе 87, 90, 93, 94, 95
 Бернабо, М. 88
 Бернвард из Хилдесхајма, епископ 90
Беседа од Тимоџија 49
 Бернар, монах 46
 Беч, Национална библиотека, *Бечка теоза* (Cod. theol. gr. 31) 87; Уметничко-историјски музеј, Крунидбени јеванђељијар Светог Римског царства из Ахена (sans №) 74; Хофбург палата, Царска ризница, круна Конрада II 170
 Библија 62, 89, 176
 Бишево, острво 204–205
 Бишће 39
 Бјеловучић, Н.-З. 39, 42
 Благај 38–39, 48
 Богородица 58, 66, 75, 80, 83, 102, 117, 126–128, 130–135, 156, 161–166, 168, 171, 173, 175–176, 179, 181, 212
 Богородица Антифонетрија (Мириокефала), манастир на Криту 79, 195
 Богородица Љевишка 110
 Богородица Перивлепта, манастир у Цариграду 86
 Богородица Фарска, дворска капела у Цариграду 121–123, 130, 182
 Богородичина црква, Торчело 106, 107, 109
 богумили, богумилство 13, 85, 86
 Бодин, српски (дукљански) краљ 24–30, 34, 83, 149, 206–207, 209
 Боемунд, вођа крсташа 142
 Божић, И. 47
 Бока Которска 10, 56, 149, 200
 Бонифације, папа 46
 Борис, бугарски цар 85
 Боровац, Т. 14
 Босна 18, 20, 21, 26, 86
 Бошковић, Ђ. 54, 159
 Бранивоје, стонски властелин 41
 Бранивојевићи, стонски кнезови 36, 41
 Бриндизи 174
 Брусно 21
 Бугарска 18, 20, 23, 24, 39, 41, 85
 Булић, Ф. 9
 Бурхард, настојник катедрале у Триру 33
Вазнесење Христово 13, 62, 75, 84, 151, 190, 197, 199, 217
 Вајцман, К. 88, 132, 134
 Варвара, света 82, 157, 176, 211
 Васић, М. 10
 василијанци, ред св. Василија 127–128
 Василије II, византијски цар 18–19, 22–23, 149
 Василије, монах, богумил 86
 Василије Велики, свети 121
 Ватикан 33, 82, 84, 204; Ватиканска библиотека, *exultet* (Barb. Lat 592) 82, 94; *exultet* (Vat. Lat. 9820) 84; икона од стегатита св. Теодора Стратилата 147; октатевх *Codex Vaticanus Graecus* 747 (MS Vat. Gr. 747) 88, 147; октатевх *Codex Vaticanus Graecus* 746 (MS Vat. Gr. 746) 88; *Недеске лесџвице Јована Лесџвичника* (Vat. Gr. 394) 93; *Хришћанска ѿојоѿрафија* (cod. gr. 699) 99, 125, 126; псалтир (Vat. gr. 752) 147; Ватикански музеј, саркофаг Јунијуса Баса 86

РЕГИСТАР

- Ватопед, Codex 602 (MS 602) 88; икона св. Ђорђа од стеатита, 147
вајирена кола 64
 Вего, М. 48
 велики Деизис 177
 Венеција 76, 87, 93, 94, 141, 148, 200, 214;
 библиотека Марћана, псалтир Василија II (Marc. Gr. 17) 148
 Вестместон, романичка црква у јужном Сасексу 105, 142, 143
 Виберт, папа (антипапа) 27
 Византија 11, 18, 19, 21–24, 26, 28, 34, 39, 40–41, 49, 66, 88, 122–123, 127, 130, 138, 141, 148–149, 154, 157, 173, 177, 181, 186, 193, 200, 205–206, 209, 210, 214
 Вијеће умољених 36, 43
 Вик, Француска 191
 Виктор III, папа 27
 Виљем I, нормански краљ Сицилије 151
 Виљем II, нормански краљ Сицилије 164
 Виљем Освајач, војвода од Нормандије, краљ Енглеске 165
 Виница, град код Кочана у Македонији 139–141, 145–146, 148, 151, 213
 Виничко кале, археолошки локалитет у Виници 139
 Вишевић, Михаило, захумски кнез 31, 38–41, 48–49, 203, 210
 Владимир, кијевски кнез 23
 Властимир, српски архонт 38
 Влашић, Ф. 39, 42, 47–48
 Војислав в. Стефан Војислав
 Војислав Дукљанин в. Стефан Војислав
 Вријеније, писац 24
 Вукан, рашки жупан 26, 28
 Вукан Немањић, велики жупан 86
- Габричевић, Б. 48–49, 204, 210
 Гаврило, арханђео 64, 113, 126, 174–175, 177–178
 Гелчић, Ј. 42
 Генеза 81, 86–95, 215
 Георгије Палеолог, дука Драча 25
 Георгије Проват, евнух 20
 Гереме 8, црква у Кападокији 64
 Гереме 9, црква у Кападокији 64
 Гереме 11, црква у Кападокији 64
 Гереме 15 а, црква у Кападокији 64
- Гереме 29, црква у Кападокији 64
 Германи 146
 Герштел, Ш. 154
Gesta Francorum, хроника Првог крсташког рата 143
 Гизела, жена Конрада, цара Светог римског царства 156, 161
 Глунчић, П. 41, 43–44
 Гојниковић, Петар, српски кнез 39
 Госпа од Лужина, црква у Стону 202
 Грабар, А. 77, 102, 105
 Градац 164
 Градо 200
 Грачаница 107, 110
 Грбаљ, жупа према попу Дукљанину 25, 121
 Гргур VII, папа 11, 17, 25, 30–34, 204, 209
 грешници 58, 81, 98, 99–100, 102–103, 105–106, 110–111, 113, 157, 165, 190, 211, 215
 Григорије Велики 46, 119, 167
 Григорије од Тура, бискуп 138
 Грузија 63, 93, 129, 141
 Грчка, Грци 18, 48, 138, 154, 214
 Гудња, пећина на Пељешцу 35
- Даблин, Тринити колеџ, *Књиџа из Келса* (MS A. I. 58) 197
 Дадијан, персијски владар 137
 Далмација 9–10, 13–14, 20, 27–29, 48–49, 52, 56, 85–86, 194, 200–201, 205
 Данило, пророк 63–64, 66, 68, 76, 174
 Дафне палата, палата у Цариграду 121, 122, 123
De administrando imperio 36, 41
 Деизис 63, 64, 65, 80, 82, 106, 117, 126–129, 132–134, 172–173, 177–178, 180
 Деизис-визија 66
 Деизис-*Maiestas Domini* в. Деизис-визија
 Декатера в. Котор 24
 Демус, О. 80, 84, 102, 106, 107, 120, 144, 151, 154, 196, 199, 200
 Деса, кнез 30
 Дезидерије, опат Монтекапина 90, 161–163
 Дечани 101, 107, 110; капела Св. Димитрија 92, 95
 Димитрије, свети 19, 142, 143, 150
 Димитрова, Е. 139, 140

- Диоклецијан, римски цар 137
 Диосполис в. Лида 137
 Дирекли килисе, црква у Кападокији 126, 177
 Дмитар Звонимир, хрватски краљ 31–32, 34, 169, 203
 Добри пастир 81, 98
 Добриња (Dobraheho), хумски жупан 29
 Доброслав, дукљански кнез в. Стефан Војислав 18, 22
 Драгимир, према попу Дукљанину кнез Травуније и Захумља и отац Стефана Војислава 21
 Драч 21, 25–29, 39, 127, 181, 205, 206
 Драчка архиеписопија 29
 Драчка тема 24, 29, 205
 Дриваст, епископија 29
 Дрина, река 20
 Дринска жупанија 21
 Други васељенски сабор 186
Друји Христјов долазак 66, 101, 102, 107, 109, 174
 Дубровачки архив 30, 42, 44, 47
 Дубровачка република 35–36, 38, 41, 43, 199, 209
 Дубровник 10, 21, 25, 27, 32, 36, 40–41, 44, 121, 128, 186, 201–203, 206, 209
 Дукља, дукљански владари, краљеви, династија 12, 14, 17–34, 43, 44, 48, 49, 56, 83, 123, 149, 170, 198, 199, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 214
 думне св. Доминика 44, 56, 155
 Дура Еуропос, хришћанска крстионица 81–82, 86
 Душан, српски краљ и цар 36, 209
- Ђорђе, свети 13, 58, 84, 113, 115, 117, 137–151, 157, 159, 163, 168, 171, 179–180, 181, 183, 185, 189, 191, 192, 193, 203, 205, 206, 212, 213, 215
 Ђорђе, српски (дукљански) краљ, 13, 29, 206–207, 209
 Ђорђе Војтех, локални феудалац 23, 24
 Ђорђе Мономахат, намесник Драча 25
 Ђурић, В. Ј. 14, 115, 127, 164, 172–173, 180, 193
- Ева 81, 82, 84, 86–90, 92–95, 211, 215; *Брање њлода* 87, 89, 93–94, 215; *Ева удеђује Адама да узме њлог* 89; *Змија Искушава Еву* 87, 89, 92, 93, 94, 215; *Изјанансїво из раја* 84, 91
 егзарси Далмата, дукљански краљеви Михаило и Бодин 25, 34
 Египат 63, 129
 Егри Таш килисеси в. Панагија Теотокос, црква у Кападокији
 Едвард Исповедник, енглески краљ 156, 165
 Едгар, енглески краљ 168, 170
ексусиаесїй, владарска титула 27
 Елафити 172
 Ема, енглеска краљица, жена краља Кнута 156
 Емали килисе, црква у Кападокији 78, 126
 Емануил 63, 95, 98
 Емеса в. Хомс 138
 Ентони, Е. 75, 84, 184
 Еперне, Градска библиотека, *Едоново јеванђеље* (MS. I) 74
 Епир 26
 Ески Гумуш, црква у Кападокији 126
 Ескоријал, манастирска библиотека, *Бенџусов коменїар Аїокалийсе* (Cod. & II. 5) 85; Златни јеванђељијар катедрале у Шпајеру (MS. Vitr. 17) 156, 168
 Етелстан, енглески краљ 168, 170
 Еутимије Зигабен, монах, писац 86
 Еуфразијева базилика 159
 Ехтернах, манастир, школа 63, 66, 68, 70, 147, 156, 166, 170
exultet-свици 13, 61–62, 82–84, 94, 149
- жене, свете 58, 153–157, 161, 185, 189, 191, 192, 215
 Живковић, Т. 29
 Жупа Дубровачка 202
 жупани 18, 26, 29, 36, 38, 205
 жупани Рашке 18, 29, 30, 206
- Заниновић, М. 42
 Захарија, папа 138, 182
 Захумље 11, 14, 20–21, 29–30, 34, 40, 43, 48, 123, 205–207, 209, 214

РЕГИСТАР

- Здравковић, И. 51, 54–55
 Зета 20, 24, 30
- Иван, свештеник из Сплита 33, 204
 Игнације Ђорђевић, опат бенедиктинског
 манастира на Мљету 128
 Илија, пророк 125–126
 Илирија, дијецеза 139, 213
 Иноћентије III, папа 86
 Ипрал дере, црква у Кападокији 64
 Иринеј, грчки писац, свети 76
 Исавр, свети 118, 127, 175, 181
 Исаија, пророк 64–66, 68, 76–77, 109, 174
 Исак Комнин, дука Антиохије 24
 Истанбул, Археолошки музеј, печат
 краља Константина Бодина 27–28, 34;
 Топкапи палата, Сергаљо библиотека,
 октатевх *Codex G. I. 8* (MS gr. 8) 88
 Истра 47, 119–120, 190, 200, 217
 Италија 13–14, 23, 26, 46, 52, 56, 61, 77, 80,
 82–83, 100, 106, 109, 119, 128, 129, 142, 155,
 160, 173, 174, 180–181, 185, 193–194, 201,
 204, 206, 214
 Ичеридер, црква 107
- јагње Божије 66, 130, 131
 Јаквинта, властелинка из Барија, жена
 краља Бодина 26, 206
 Јањина, Пељешац 149, 202
 Јарослав, велики кијевски кнез 33
 Јарослав I Мудри, велики кијевски кнез
 162
 јеванђелисти 58, 61, 69–80, 95, 185, 214
 Језекиљ, пророк 63–66, 68, 75–77, 174
 Јерменија 23, 63, 93, 129
 Јероним, свети 76, 127
 Јерусалим 75, 99, 116, 121–122, 141; црква
 Вазнесења Христовог 75
 Јесенице 200
 Јефимије, монах из манастира Богороди-
 це Перивленте у Цариграду 86
 Јиланли килисе, црква у Кападокији 103,
 108, 110–111
 Јиречек, К 19, 21, 24, 26–27, 32, 38, 40
 Јован, јеванђелиста, свети 69–71, 73, 76–
 79
 Јован VII, папа; капела Јована VII у ста-
 рој базилици Св. Петра у Риму 160
- Јован Дука, намесник Драча 27–28, 206
 Јован Геометар 65–66
 Јован Ксенос, пустињак, свети 79
 Јован Претеча 58, 115, 125–135, 215, 150, 173,
 181, 190, 192, 194, 212
 Јован Теристе, монах 129
 Јован Хризостом, свети 99
 Јован Цимискије, византијски цар 23,
 149
 Јордан, река 130
 Јорк, Каптолска библиотека катедрале
 Јорк Минстер, јеванђеље (MS. Add. I)
 72
 Јосли в. Ошље, један од насељених градо-
 ва Захумља према К. Порфиригениту
 36, 56
 Јулијан, свети 192, 195
 Јурковић, М. 54, 202–203
 Јустинијан, византијски цар 42, 99, 162
- Калабрија 23, 70, 128, 129
 Калви Ризорта, Пећина светих код Капуе
 130–131
 Кампанија 90, 106, 130, 161, 191
 Кампдеванол, црква у близини Рипоља,
 Каталонија 92
 Кападокија 63–66, 77–78, 82, 97, 101, 103,
 107–108, 110, 113, 118, 120, 126–127, 129,
 134–135, 137, 149, 173–181, 195
 Карабаш килисе, црва у Кападокији 64,
 97, 113
 Караман, Љ. 10–12, 14, 17, 31, 40, 44, 48, 54,
 61, 62, 97, 115, 137, 166, 169, 189, 193, 194,
 199, 202–205, 209–210
 Каранлик килисе, црква у Кападокији 78,
 97, 113, 126
 Каролинзи, каролиншки 11, 62–63, 66, 68,
 70, 72, 74, 75–76, 80, 89, 94, 99, 100–102,
 120, 122, 140, 145, 147, 166, 167, 169, 170,
 184, 197, 213–215
 Карло Велики 72
 Карло Пелави, краљ Француске, цар
 Светог римског царства 67, 119, 166,
 167, 169
 Кастел Сант Елија, црква у Непију близу
 Рима 14, 46, 194
 Кастиља 142

- Катакалон Клазоменски, дубровачки стратег 20
- Каталонија, каталонски 12, 52, 56, 75, 92, 103–104, 110, 119, 141, 183, 184, 193, 197–199, 201, 217
- Катберт, епископ манастира Линдисферна у Нортумбрији 168
- Каулонија 128
- Каштел 47
- Кедрен 20
- Какавмен 20–22, 34, 205
- Кембриџ, Корпус Кристи Колеџ, *Жиџије св. Кайберџа*, (MS 183) 168; Тринити колеџ, *Уџрехџски Харли џсалиџир* (R. 17. 1) 105
- Кеслер, Х. 68, 76, 87
- Кијев, Градски музеј источне и западне уметности, синајска икона св. Јована Претече (бр. 113) 126, 132, 134
- Киличлар куслук, црква у Кападокији 195
- Килиџлар килисе, црква у Кападокији 78
- Кипар, кипарски, 109, 154, 173
- Кипријан, свети 166
- Киријака, света 157
- Клејтон, романичка црква, јужни Сасекс 105, 112
- Климент II, папа (антипапа) 27
- Климент III, антипапа 28, 29
- Климент Охридски 46
- Кнут, енглески краљ 156–157, 170
- Књига Исуса Навина 88
- Књига о Рути 88
- Ковачевић, Ј. 11–13, 23, 26, 28, 32, 39, 44, 48
- Козма Индикоплов, монах, путник 99–100, 126
- Кокар килисе, црква у Кападокији 108
- Коматина, П. 20
- Кондаков, Н. 99
- Конк, романичка катедрала Сен Фоа 103–104
- Конрад II, цар Светог римског царства 156, 161, 167, 170
- Константин из Антиохије, монах, путник 99
- Константин Бодин в. Бодин
- Константин Велики, цар 162
- Константин IX Мономах, византијски цар 21–22, 149, 205
- Константин VII Порфирогенит, византијски цар 23, 36, 38–40, 56, 121, 130
- Кораћ, В. 43, 52–53
- Коропи, село близу Атине; црква Преображења Христовог 66, 174
- Котон Роберт 87
- Котор 24, 54, 205, 209
- Котроманић, Стјепан, босански бан 36, 209
- Крајина, кћерка српског архонта Властимира 38
- Крекић, Б. 28
- крсташи 29, 141–142, 145, 206
- Кулин, босански бан 86
- Кумс, романичка црква, јужни Сасекс 105, 142–143
- Кур, град у Швајцарској 160
- Лав Равдух, стратег Драча 39
- Лариса 26
- Лауден, Ц. 88
- Ле Пиј 29, 46, 106
- Летопис попа Дукљанина, поп Дукљанин 18, 21–27, 29–30, 34, 38, 205–206
- Libri Carolini* 186
- Лида 137, 142
- литургија по св. Јовану Златоустом 176
- лиџурџска мајestas* 65
- Лиутарова група 193
- Ломбардија 52, 197
- ломбардијске аркаде в. ломбардијске лезене* 52, 201
- ломбардијске лезене*
- Лондон, Викторија и Алберт музеј, слоновача са представом Страшног суда (Кат. бр. 253-1867) 99; Британска библиотека, *Гримбалд јеванђелијар* (MS. Add. 34890) 73; *Encotium Emmae Reginae* (MS. 33241) 157; повеља краља Едгара манастиру Њу Минстер у Винчестеру (MS. Cotton Vespasian A. VIII) 168, 170; *Теодоров џсалиџир* (Add. MS 19352) 147; *Харли јеванђелијар* (Harley MS. 2788) 72; Британски музеј, *Аџокалиџа из Силоса* (Add. MS II 695) 112; *Винчестерски џсалиџир* (Cotton Nero IV) 105;

РЕГИСТАР

- Гранвал библија* (MS. Add. 10546) 66, 68, 74, 89, 91, 94; *exultet* (Ad ms 30337) 82, 94; *Койтонова ѿнеза* (Cotton, Otho B VI) 87, 88, 89, 90, 93, 94; *Койтонов ѿсалѿиур* (Cotton Tiberius C VI) 105; *Liber Vitae* (MS. Stowe 944) 157, 170; *Уѿрехѿи-ски ѿасалѿиур* (Harley 603) 105
- Лопуд 201
- Луис ѿруѿа*, група парохијских романичких цркава у јужном Сасексу 105, 142, 184
- Лука, јеванђелиста, свети 71–72, 74, 78
- Луп Протоспатар, апулијски хроничар 25–26
- Лучић, Ј. 48
- Љубинковић, Р. 12–13, 81, 83, 85, 94, 115, 134, 163, 193, 206
- Љутомир, рашки кнез 21
- Мавро Орбин 41
- Мадеруело, црква у Шпанији 191
- Мазикој, црква у кападокијском селу Мазикој 134–135
- Maiestas Domini* в. Христос у слави
- Македонија 23, 26, 139, 151, 163, 213
- Максимилијанова катедра, Равена 130–132
- Мала Азија 45, 63, 81, 210
- Манго, С. 65, 78
- Манојло I Комнин (1143–1180), византијски цар 30
- Манојло I Велики Комнин (1238–1263), трапезунтски цар 93
- Манцикерт 23
- Марко, јеванђелиста, свети 71–73, 76, 78, 79
- Мартин, папа 133
- Марторана 187
- Матеј, јеванђелиста, свети 71–74, 76, 78–79
- Магулић, Б. 14
- Мауро, свети 175, 180
- Мерано 160
- Мериме, Проспер (Mérimee), француски књижевник 9
- Меркурије, свети 142–143, 150
- Мијовић, П. 13
- Милешева 164
- милот 126–127, 129, 131, 215
- Милутин, српски краљ 41, 123, 212
- Минхен, Баварска државна библиотека, књига перикопа Хенриха II (Clm 4452) 73, 106; Златни кодекс св. Емерамма (Clm 14000) 166, 167; јеванђелијар Отона III (Cod. Lat. 4453) 146
- Мирослављево јеванђеље 11
- Михаило, арханђео 12, 39, 45–49, 64, 98, 111, 112, 113, 126, 143, 144, 163–165, 174, 175, 177–179, 181, 204, 210–211, 213
- Михаило Деволски 25
- Михаило VII Дука, византијски цар 23, 24
- Михаило, српски (дукљански) краљ 11–12, 14, 17, 22–26, 30–34, 48, 199–200, 203–207, 209–210
- Михаило, патрикиј, архонт Драча 21
- Михаило IV Пафлагонац, византијски цар 19, 20
- Мишић, С. 39
- Мљетске повеље (Локрумска и Пулзанска) 30
- Мојсије, пророк 81
- молитва посредовања 171, 176
- молитва проскомидије в. молитва посредовања
- Мон-Сан-Мишел 46
- Монреале, катедрала 150
- Монте Гаргано 33, 45, 204, 210
- Монте Гауро 46
- Монца, ампула са представом Вазнесења Христовог 75
- Мостар 39
- Мостарско блато 39
- Мутје-Гранвал, опатија 66, 68, 74
- Национални музеј каталонске уметности у Барселони 103–104
- Неа Мони, црква на Хиосу 77, 171, 178
- небески Јерусалим 84, 106
- Нелсон, Р. 75, 77
- Неретва 40
- Неретвљанска кнежевина, краљевина 33, 40, 169, 200–201, 204–205, 209
- Нестор, свети 150
- Никеја 77, 186

- Никита, богумил 86
 Нирнберг, Немачки национални музеј,
Злајни кодекс из Ехтернаха (Hs 156
 142) 147
 Нићифор, син краља Михаила Војсла-
 вића према попу Дукљанину 23
 Нићифор Вотанијат, византијски цар 25
 Нићифор Вријеније, византијски војско-
 вођа 24
 Нићифор Фока, византијски цар 148–149
 Нићифорица, логотет 23
 Нова црква Токали килесе 65, 195
 Новак, В. 201
 Новаковић, С. 38–39
 Нормандија 29, 46, 165
 Нормани, нормански 19, 23, 25–27, 92, 142,
 144, 146–147, 150–151, 163–165, 182, 206,
 212
 Њу Минстер, опатија у Винчестеру 156–
 157, 168, 170
 октаевски 88–89
 Омиш 54, 56, 200–201
 Оребић 45
 Ордерик Витал, хроничар 29
 Осорморт, црква у Шпанији 191
 Остојић, И. 49
 Отен, романичка катедрала Сен Лазар
 103, 154
 Откровење Јованово в. Апокалипса
 Отон I, цар Светог римског царства 160
 Отон II, цар Светог римског царства 23
 Отон III, цар Светог римског царства 102,
 106–107, 146
 Отони, отонски 63, 66, 68, 70, 72, 74, 76–77,
 80, 102, 106–107, 160, 166, 184, 193, 207,
 217
 Охридска патријаршија 18
 Ошље 56
 Павле, апостол 175–177, 180
 Паганија 39, 40, 56, 200
 Палатин, брдо у Риму 119, 133
 Палатина, дворска капела норманских
 краљева у Палерму 92, 150–151, 182
 Палестина 149
 Панагија Крина, црква на Хиосу 164
 Панагија Мавриотиса, црква у Кастиорији
 108, 110
 Панагија Теотокос, црква у Кападокији
 107
 Панагија тон Халкеон, црква у Солуну
 108
 Панагија Форбиотиса, црква на Кипру
 164
 Панђарлик килесе в. Свети Теодор 107
Raportia Dogmatica, збирка јереси 86
 пантеон краљева Кастиље, нартекс цркве
 Св. Изидора у Леону 141, 144, 145
 Пантократор 65–66, 79, 150–151, 214
 Пардуа в. Стон 36
 Париз, Национална библиотека, *Ајока-*
лийса из Сан-Севера (MS. Latin. 8878)
 84; *Ашбернам њенџајшевх* (MS. n. a.
 lat. 2334) 88; *Вивијанова диблија* (BN.,
 cod. lat. I) 67, 68, 75, 89, 91, 93, 167, 169;
Годескалков јеванђелистџар (Nouv. acq.
 Lat. 1203) 72, 73; *јеванђелијар из Лик-*
сеја (Nouv. acq. lat. 2196) 68; *јеванђеље*
(Paris gr. 74) 147; *Лошаров јеванђелијар*
(MS. lat. 266) 166, 169; *Sacra Parallela*
(MS. gr. 923) 99–100, 117; *Сакраменџар*
из Меца (MS. lat. 1141) 167; *Сен-Шайел*
јеванђелистџар (MS. lat. 8851) 74–75; *Со-*
асонски јеванђелијар (lat. 8850) 72
 patrikos 28
 Пашман, острво 47
 Педрет, црква у Шпанији 191
 Пековић, Ж. 173, 175, 179–180
 Пелопонез 129, 195
 Пељешац 36–37, 209
 пентатевх (петокњижје) 88
 Пераст 149
 Песма о Ролану 144
 Петар, апостол 175, 176–177, 168, 180
 Петар, барски епископ 27
 Петар, бугарски цар 23
 Петар в. Константин Бодин 24
 Петар Дамијан 141
 Петар Одељан 20–21
 Петар Орсеол, дужд 141
 Петар, папски легат 32
 Петар, син дужда Урза Патрицијака 39
 Петрило, војсковођа 24
 Печенези 19, 28

РЕГИСТАР

- Пилот, епископија 29
 Пиренли секи килисе, црква у Кападокији 108
 Пламpton, романичка црква у јужном Сасексу 105
 Плацид, свети 175
 Позвизд, брдо 41, 43, 209
 Појтингерова табла 35
 Пољичко приморје 200
 Попо од Аквилеје, патријарх Аквилеје 161, 200
 Поповић, Душан 48
 посланице апостола Павла 81
 Пост, Ч.-Р. 183
 Прапрага, престолница краља Михаила 24, 205
 Прапратна, капела Св. Андрије 22
 Прапратна, жупа 24
 Прва књига Мојсијева в. Генеза
 Први грех 13, 57, 81–95, 113, 171, 183, 190, 191, 210, 214, 215
 Преображење Христово, црква у селу Коропи близу Атине 66, 174
 Преподобни Давид в. Хосиос Давид, црква у Солуну 63, 77
 Пресијам, бугарски архонт (кан) 38
 Призрен 24
 Приско, свети 192, 195
 Приуготовљени престо 98, 176, 211
 Прованса 52, 56, 201
 пророци 13, 57, 61, 63–68, 74–80, 84, 95, 126, 129, 151, 174, 177, 192, 211, 214
 протосеваст, 28, 34
 протоспатар 22
 Пулхерија Аугуста, сестра византијског цара Теодосија II 122
 Пухиера, С. 128
- Равенајшова космографија* 35–36
 Радић, Ф 9–10
 Радовановић, Ј. 95
 Радојчић, Н. 11
 Радојчић, С. 11, 14
 Радослав, син Стефана Војислава, према попу Дукљанину дукљански краљ 24–26, 29, 206
 Радослав, последњи дуљански владар према попу Дукљанину 29–30, 34
- Рајмунд Тулски, гроф тулуски, крсташки вођа 29, 206
 Рајхенау, 70, 102, 107
 Рачки, Ф. 20, 24–25
 Рашка, рашки 18, 20–21, 26, 28–30, 206
 Рибница, стара Подгорица 149
 Рим, римски 14, 27–28, 31–32, 35, 39, 42, 46, 48–49, 67–68, 77, 84, 86, 88, 90–91, 94, 97, 99, 117, 118, 121, 125–126, 132–133, 137–140, 147, 155, 160, 162–163, 166–167, 176, 182, 184, 194, 213–214; катакомба Домициле 86; катакомба на Виа Латина 86; Кастел Сан Анђело 46; опатија Светог Петра изван зидина, Библија св. Павла (sans n°), 67–68, 90–91, 166–167; ковчежић из Фарфе 67, 90
 Римско царство 35–36, 42, 123, 146
 Роберт Гвискард, нормански војвода 26, 27
 Рожер II, нормански краљ 150, 164
 Роман, свети 118, 176
 Роман III, византијски цар 19
 Роман Лакапин, византијски цар 40
 Роман Мелод 132
 романичке библије 70–71
 РOMEји 20–22, 49, 210
 Рона, река 202
 Росано, ризница катедрале, *Росански кодекс* (*Codex purpureus Rossanensis* 042) 70–71
- Сабор у Сен-Феликсу, богумилски, катарски сабор 86
 Савен, свети 166
 Салерно, катедрала, *paliotto* са циклусом Генезе 90
 Салијевци, салијски 33, 63, 66, 68, 70, 72, 76, 80, 156, 157, 166–167, 170, 193, 207, 214, 216–217
 Самарџић, Р. 44
 Самуило, бугарски цар 18
 Сан Анђело ин Формис, црква у Кампанији 90, 106, 110, 112, 161, 163, 191
 Сан Аполинаре Нуово, 98
 Сан Бјађо, пећинска црква у Апулији 174
 Сан Винченцо у Волтурну, опатија у јужној Италији 119, 155

- Сан Винченцо, црква у Галијану (Комо) 77, 160
- Сан Витале 159, 177
- Сан Ђорђо ин Велабро, црква у Риму 138
- Сан Закарија, црква у Каулонији (Калабрија) 128
- Сан Клементе, црква у Риму 184, 194
- Сан Клементе, црква у Тауљу у Каталонији 103, 199
- Сан Лу де Нод, црква у Ил де Франсу 112
- Сан Мигел у Тараси, крстионица у Каталонији 197, 198, 217
- San Michele in Monte, комплекс грађевина близу Пуле 47
- Сан Пиетро ал Монте, црква у Ломбардији 197
- Сан Проколо, црква у Натурну у јужном Тиролу 191, 197, 217
- Сан Салваторе, црква у Бреши 101
- Сан-Север, манастир у Гаскоњи 84, 85
- Санкт Гален, библиотека манастира Св. Гала, *Psalterium aureum* (Stifts, Cod. Sang. 22) 140
- Санкт Петербург, Ермитаж, икона св. Стефана 116, 117
- Сант Хоан де Бои, црква у Каталонији 104, 119
- Санта Констанца, црква у Риму 176
- Санта Марија, црква у Тауљу у Каталонији 103–104, 110, 199
- Санта Марија, црква на острву Тремити 204
- Санта Марија Антиква, црква у Риму 132–133, 138, 160, 181, 184
- Санта Марија „ин Инсула“, крипта опата Епифанија, опатија Сан Винченцо у Волтурну 119, 155
- Санта Марија Мађоре, црква у Риму 184
- Санта Праседа, црква у Риму 160, 176
- Санта Пуденцијана, црква у Риму 194
- Санта Цецилија, црква у Риму 160, 176
- Санто Доминго, манастир у Силосу (Шпанија) 112, 141
- Санто Стефано ал Монте Целио, црква у Риму 121
- Сарацени 141
- Свач, епископија 29
- Света Агата, црква у Канфанару у Истрији 191
- Света Ањеза, црква у Риму 160
- Света Варвара, црква у Соганлеу, Кападокија 82, 176, 211
- Света Марија Ратачка, опатија 47
- Света Софија, црква у Кијеву 77, 116, 117, 162
- Света Софија, црква у Трапезунту 93
- Света Софија, црква у Цариграду 65, 117, 162
- Света Сузана, црква у Риму 160
- Света Фошка, црква у Пероју у Истрији 190–191, 199, 217
- Свети Антун Падовански, црква на Колочепу 149
- Свети Апостоли, црква у Синасосу у Кападокији 65, 195
- Свети Арханђели, црква у Кападокији 64
- Свети Арханђели, црква у Касторији 108
- Свети Бастијанело, црква у Риму на Палатину 119
- Свети Бенедикт, капела у Малсу код Болцана 119, 160, 161, 167
- Свети Ботолф, романичка црква у Хардаму у јужном Сасексу 84, 142
- Свети Венанције, капела у крстионици цркве Св. Јована Латеранског у Риму 160
- Свети Винченцо, црква из доба Отона у Галијану у северној Италији 77, 160
- Свети Врачи, црква у Касторији 164
- Свети Георгије, црква у Старој Ладоги 109
- Свети Димитрије, црква у Владимиру 109
- Свети Ђорђе, црква у Ачки сарају у Кападокији 65
- Свети Ђорђе, црква у Бару 149
- Свети Ђорђе, црква у Кападокији 64
- Свети Ђорђе (Гереме 16), црква у Кападокији 126
- Свети Ђорђе в. Свети Антун Падовански
- Свети Ђорђе, црква у Јањини на Пељешцу 149
- Свети Ђорђе, црква у Кувари 110

РЕГИСТАР

- Свети Ђорђе, црква у Курбинову у Македонији 163
- Свети Ђорђе, црква у Оберцелу на острву Рајхенау 102, 184
- Свети Ђорђе, црква у Рибници 149
- Свети Ђорђе у Мангани, црква и палата у Цариграду 149
- Свети Евтихије, црква на Криту 195
- Свети Јаунуарије, катакомба у Напуљу 86
- Свети Јануарије, катакомба у Ноли 86
- Свети Јоаким и Ана, црква у Кападокији 64
- Свети Јован, црква у Ђули Дере у Кападокији 65, 101, 107, 126
- Свети Јован Крститељ, романичка црква у Клејтону, близу Брајтона у јужном Сасексу в. Клејтон
- Свети Јован Крститељ, црква бр. 4 у Чаушину у Кападокији 64, 126
- Свети Јован Претеча, црква у Мистеру, Швајцарска 100–102, 120, 197
- Свети Јован Претеча, црква на Шипану 52, 118, 127, 172–180, 184, 201
- Свети Јован Студитски, базилика у Цариграду 66, 127
- Свети Кирик и Јулита, капела у цркви Санта Марија Антикава 160, 181
- Свети Кирил, црква у Кијеву 109
- Свети Козма и Дамјан, црква у Риму 44, 159–160
- Свети Лоренцо, црква у Риму 160, 176
- Свети Лоренцо, црква у Милану 176
- Свети Марко, црква у Венецији 87, 93–94
- Свети Марко, црква у Риму 160
- Свети Меркурије, капела на Крфу 66, 116–117, 174, 185
- Свети Михаило, црква у селу Бургфелден у Виртембергу 103, 110–112, 143–144
- Свети Михаило д' Егијл, капела у Ле Пију 46, 106
- Свети Михаило, катедрала у Хилдесхајму; бронзана врата 90, 94
- Свети Михаило (Миховил) над Лимском драгом, црква у Истри 47, 119–120
- Свети Михаило Пећински, манастир на Шипану 127–128
- Свети Никола Казницис, црква у Касторији 163
- Свети Никола, црква на Колочепу 118, 172–181, 184
- Свети Никола (Спедале), црква у Скалеи, Кампанија 128
- Свети Никола, црква у Тавану (Француска) 156
- Свети Никола Чудотворац, црква у Новгороду 109
- Свети Петар, црква у Приком у Омишу 56, 200–201
- Свети Петар и Марцелин, катакомба у Риму 86
- Свети Петар Стари, црква у Дубровнику 186, 201
- Свети Петар у Селу, манастир (данашње Јесенице) 200–201
- Свети Петар Црни в. Свети Петар у Селу
- Свети Сергије и Вахх, црква у Скадру 26
- Свети Силвестар, црква на острву Бишеву код Виса 204
- Свети Симеон, црква у Чаушину у Кападокији 65
- Свети Спас, црква у Нередици 109
- Свети Стефан, црква у Врановићима у Грбљу 121
- Свети Стефан, капела у склопу Дафне палате у Цариграду 121–123
- Свети Стефан, црква на Дупцу код Дубровника 121
- Свети Стефан, црква у Касторији 77, 101, 106, 108, 111, 116, 163, 192, 195
- Свети Стефан, капела у крипти Сен-Жермен у Оксеру (Бургундија) 118
- Свети Стефан, црква у Суштјепану изнад Херцег Новог 121
- Свети Стефан, жупна црква у луци на Шипану 121
- Свети Стефан, црква на Шипану код Св. Духа 121
- Свети Теодор, црква у Кападокији 126
- Свети Теодор, црква у Риму 176
- Свети Тома, црква у Кутима 10, 56
- Свети четрдесет мученика из Севастиије (Ердемли), црква у Кападокији 66, 126

- Седам спавача из Ефеса 82
 Селџуци 19, 23
 Сен-Савен-сур-Гартамп, опатијска црква
 близу Поатјеа 9, 92, 156, 193, 196
 серафими 64, 65, 66, 76, 84
 Сескорт, црква у Шпанији 191
 Сикст III, папа 184
 Силазак у ад 82, 211
 Симеон, бугарски цар 39, 41
 Сипонт 31, 40
 Сицилија 92, 128–129, 150, 164, 212, 214
 Скадар, епископија 29
 Скилица, Јован 18–22, 34, 130
 Скиличин Настављач 18, 23–25, 205
 склавиније 36
 Скопље, Музеј Македоније, плочице од
 теракоте са рељефном представом св.
 Ђорђа и св. Христифора (инв. бр. 355-
 VI) 136, 139, 141, 145, 146, 148, 151, 213
 Славац, неретвљански краљ 169, 200–201
 Смирна, библиотека Јевангелистичке
 школе, октатевх *Codex A. I* (MS A. I)
 88
 Сoganле, црква бр. 1 и бр. 3 64
 Соломонов храм 99
 Солун 19, 63, 77, 108
 Сона, река 202
 Сопоћани, 164
 Соренто 46
 Сплит, Сплитска крстионица, барелеф
 са представом „краља“ 11, 169–170
 Сплитска архиепископија 25, 41
 Сплитски каптол, архив, *Суйеџарски*
карџулар 200–201
 Сплитски сабор 41
 Србија, Срби 11, 19–22, 27, 30, 34, 38, 40–41,
 49, 67, 205
 Срђ 137
 Стагност в. Стон 36
 Стамнес в. Стон 36
 Стантаниа в. Стонска жупа 38
 Старац дана 63, 174
 Стари завет 89, 92, 184
Стари Стон 35–44, 45, 209
 Стеван, босански кнез 26
 Стевовић, И. 14, 194, 201, 205
 Стернен, М. сликар и рестауратор 10
 Стефан, свети 58, 115–123, 127, 157, 163, 171,
 175, 176, 179, 181, 190, 192, 195, 212; *Каме-*
новање св. Сџефана 116, 118–120
 Стефан Војислав, српски (дукљански)
 краљ 19–22, 30, 34, 43, 204–207, 209–210
 Стили, град у Калабрији 129
 Стонска (Захумска) епископија 41
 Стонска жупа 38
 Страшни суд 57, 97–113, 165, 181
 Сусак 47
 Tabula Reuntigeriana в. Појтингерова таб-
 ла
 Тавшанли килисе, црква у Кападокији
 64
 Таксиархис в. Свети Арханђели, црква у
 Касторији
 Тацит 146
 Телебаковић-Пецарски, Б. 13, 61, 193
 Теленбах, Герд (Tellenbach Gerd) 33–34
 Теодор, свети 117, 140
 Теодор, према попу Дукљанину син
 краља Михаила Војиславића 23
 Теодор Тирон, свети 150
 Теодосије II, византијски цар 122
 Теофан Исповедник, свети 121–122
 Теофил Еротик 19
 Теофил Лакапен, патријарх 85
 Тесалија 26
 Тимиос Ставрос, црква у Иргипу у Капа-
 докији 109
 Тиренско море 46, 128
 Тирол 119, 160, 183–184, 191, 197, 217
 Токали 1, црква у Кападокији 64
 Токали килисе, Стара црква у Кападо-
 кији 195
 Томислав, хрватски краљ 31, 40, 169
 топарх 20, 22, 34
 Травунија 20–21, 30, 34, 38, 40–49, 56, 200,
 205–206, 209, 214
 Травуњанин Србин в. Стефан Војислав
Traditio legis 197
 Тремити, архипелаг у Јадранском мору
 33, 204–205
Тридали, *Тридалија* 20
 Трир, Градска библиотека, *Ага јеванђели-*
стар (MS. 22) 72; *Ејбершов кодекс* (MS.
 24) 193; Ризница катедрале, слоновача

РЕГИСТАР

- са рељефом преноса руке св. Стефана из Јерусалима у Цариград 122
- Трулски сабор 131–132
- Turris Stagno* в. Стон 35
- Ђирковић, С. 20–22, 25–28, 31–33, 36, 40, 205
- Улцињ 24
- Улцињ, епископија 29
- Упсала, Универзитетска библиотека, *Codex Caesareus* (MS. С. 93) 156, 166
- Урбан II, папа 27
- Урош, рашки жупан 30
- Урош II, велики рашки жупан 30
- Успење Богородице, црква у Монреалу 164
- Успење Богородице, црква у Никеји 77
- Фалко, свештеник, нотар 205
- Фарфа, клинијевска опатија близу Рима 90
- Ферјанчић, Б. 23
- Ферлуга, Ј. 20–21, 205
- Фернандо I, краљ Кастиље 141, 148
- Фернандо II, краљ Кастиље 144
- Фиренца, библиотека Лауренцијана, *Codex Amiatinus* (cod. Amiat. I) 62, 63; октатевах *Codex Pluteus* 5. 38 (MS plut. 5. 38) 88; *Радулино јеванђеље* (cod. Plut. I, 560) 75
- Фисковић, И. 175, 189
- Фисковић, Ц. 12–13, 43, 56, 61–62, 69, 70, 78, 81, 93, 94–95, 97, 111, 115, 137, 153, 189, 190, 193, 200
- Фотина, света 157
- Фунди, мозаик у апсиди катедрале (цртеж) 98
- Харолд, ерл од Весекса, енглески краљ 165
- Хартакнут, енглески краљ 157
- Хачли килисе, црква у Кападокији 64, 126, 177
- Хенрих II, цар Светог римског царства 73, 106–107, 166
- Хенрик III, цар Светог римског царства 33, 156, 166, 170
- Хенрик IV, цар Светог римског царства 33–34
- херувими 64, 76, 84, 174
- Хетимасија в. Приуготовљени престо
- Хилдесхајм, библиотека Св. Годехарда, *Св. Албанс њсалџир* 105; катедрала Св. Михаила, Бернвардова врата 90, 94
- Хомс, град у Сирији 138
- honor regni* 31–32
- Хосиос Давид в. Преподобни Давид
- Хрватска, хрватски 11, 14, 32, 34, 40, 56, 169, 170, 203
- Христифор, свети 139
- Христос у слави 57, 61–80, 171, 174, 214
- хришћанска карта света 85
- Хуарте, село у Сирији 45
- Хум, област 30, 36, 38–39
- Хум, захумски град 36, 38, 48
- Цариград, манастир Св. Сергија 24
- црква бр. 1 у Ђули Дере у Кападокији 65
- црква бр. 3 у Ђули Дере у Кападокији 65
- црква бр. 4, северна капела у цркви Светог Јована у Ђули Дере 65
- црква бр. 4 а, Гереме, Кападокија 65
- црква бр. 1, Мавруцан, Кападокија 65
- Чарикли килисе, црква у Кападокији 78, 126
- Часлав, српски кнез 41
- Часни крст, црква у Синасосу у Кападокији 109
- Чефалу, катедрала 150–151, 163–164
- Шапиро, М. 112, 198
- Шене, Ж.- К. 28
- Шибеник 47
- Шкриванић, Г. 35, 147
- Шпајер, катедрала 156, 166, 168
- Штокхолм, Шведска краљевска библиотека, *Стокхолмски Злајни кодекс* или *Кенџердеријски Злајни кодекс* (MS A. 35) 73
- Штутгарт, Земаљски музеј Виртемберга, псалтир (Cod. Bibl. Fol. 23) 140

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

Цртежи и црно-беле илустрације у тексту

- Сл. 1. Географска карта, положај Стона на полуострву Пељешацу
- Сл. 2. Натпис са камене плоче, брег Св. Михаила у Стону
- Сл. 3. Црква Св. Михаила у Стону, подужни пресек и основа (према В. Кораћу)
- Сл. 4. Брег Св. Михаила у Стону, основа грађевина (према И. М. Здравковићу)
- Сл. 5. Схема цркве Св. Михаила у Стону (цртеж Г. Толић). Распоред фресака
- Сл. 6. *Maiestas Domini*, Вивијанова библија (Париз, Национална библиотека, MS. lat. 1, f. 330v), 845-846 (према В. Х. Елберну)
- Сл. 7. Свети Марко, књига перикопа Хенриха II (Минхен, Баварска државна библиотека, Clm 4452, fol. 4r), 1007. или 1012. (према Р. Калкинсу)
- Сл. 8. Први грех, конха апсиде цркве Св. Михаила у Стону (према Р. Љубинковићу)
- Сл. 9. Први грех, Гранвал библија (Лондон, Британски музеј, BL. cod. dd. 10546, fol. 5v), IX (према Х. Кеслеру)
- Сл. 10. Први грех, Вивијанова библија (Париз, Национална библиотека, BN., cod. lat. I, fol. 10v), IX (према Х. Кеслеру)
- Сл. 11. Први грех, Библија св. Павла (Рим, опатија Св. Павла, sans n°, fol. 8v), IX (према Х. Кеслеру)
- Сл. 12. Страшни суд, Бургфелден (према Х. Шрадеу)
- Сл. 13. Страшни суд, Санта Марија у Тауљу (према И. Кресту)
- Сл. 14. Грешница, детаљ Страшног суда, Јиланли килисе, Кападокија (према Н. Тјери)
- Сл. 15. Страшни суд, Јиланли килисе (према Н. Тјери)
- Сл. 16. Свети Јован, Максимилијанова катедра, Равена (према К. Вајцману)
- Сл. 17. Свети Јован, фреска у Пећини светих, Калви Ризорта, Кампанија (према Ђ. Кафталу)
- Сл. 18. Деизис, Санта Марија Антиква, Рим (према П. Ј. Нордхагену)
- Сл. 19. Свети Јован, фреска у цркви у селу Мазикој, Кападокија (према Н. Тјери)
- Сл. 20. Свети Ђорђе и св. Христифор, плочица од теракоте из Винице код Кочана (према К. Балабанову)

ФРЕСКЕ У ЦРКВИ СВЕТОГ МИХАИЛА У СТОНУ

- Сл. 21. Свети Теодор, плочица од теракоте из Винице код Кочана (према К. Балабанову)
- Сл. 22. Свети Ђорђе, фреска из Хардама (према Џонстону)
- Сл. 23. Свети Михаило, детаљ Страшног суда, Бургфелден (према Х. Шрадеу)
- Сл. 24. Апсида Св. Бенедикта у Малсу (према Н. Размоу)
- Сл. 25. Енглески краљ Етелстан, минијатура из *Житија св. Калдберга* (Кембриџ, Corpus Christi College, MS 183, f. Iv), око 937. (према Ч. Додвелу)

ИЛУСТРАЦИЈЕ У БОЈИ

- Таб. 1. Брег Св. Михаила, поглед са североистока
Таб. 2. Брег Св. Михаила, поглед са југоистока
Таб. 3. Стонско поље и Стон, поглед са брега Св. Михаила
Таб. 4. Госпа од Лужина, солане и залив, поглед са брега Св. Михаила
Таб. 5. Превлака која Пељешац спаја са копном, поглед на Мали Стон
Таб. 6. Грађевине на врху брега Св. Михаила, поглед са запада
Таб. 7. Северна фасада цркве Св. Михаила
Таб. 8. Апсида цркве Св. Михаила, поглед са југоистока
Таб. 9. Јужна фасада цркве Св. Михаила, поглед са југозапада
Таб. 10. Јужна фасада, прозори цркве Св. Михаила
Таб. 11. Прозор, апсида цркве Св. Михаила
Таб. 12. Прозор, северна фасада цркве Св. Михаила
Таб. 13. Свод западног травеја цркве Св. Михаила
Таб. 14. Христос у слави првобитно окружен фигурама четворице пророка, свод источног травеја цркве Св. Михаила
Таб. 15. Пророк, југозападни угао свода источног травеја Св. Михаила
Таб. 16. Пророк, северозападни угао свода источног травеја Св. Михаила
Таб. 17. *Maiestas Domini*, Гранвал библија (Лондон, Британски музеј, MS. Add. 10546, f. 352v), 834-843
Таб. 18. Јеванђелиста Јован, конха средње нише северног зида цркве Св. Михаила и фигуре светих жена
Таб. 19. Јеванђелиста Матеј, Златни кодекс из Кентерберија (Штокхолм, Краљевска библиотека, A. 135, f. 9v), око средине VIII века
Таб. 20. Јеванђелиста, средња ниша јужног зида цркве Св. Михаила
Таб. 21. Јеванђелиста, југоисточна ниша цркве Св. Михаила
Таб. 22. Први грех, конха апсиде цркве Св. Михаила
Таб. 23. Анђео води грешника, горњи регистар северозападне нише цркве Св. Михаила и фрагмент фигуре свете жене на бочном зиду
Таб. 24. Пакао, детаљ Страшног суда, Сан Анђело ин Формис, Кампанија, XI
Таб. 25. Свети Стефан, бочна страна ширег унутрашњег пиластра, северозападни травеј цркве Св. Михаила
Таб. 26. Свети Стефан и фрагменти светих жена на бочним зидовима уз северозападну нишу цркве Св. Михаила
Таб. 27. Млади неидентификовани светитељ у одећи мученика, конха југоисточне апсидалне нише цркве Св. Михаила
Таб. 28. Каменовање св. Стефана, апсида цркве Св. Јована у Мистеру, IX
Таб. 29. Свети Стефан, јужни попречни зид галерије нартекса цркве Св. Стефана у Касторији, X

ФРЕСКЕ У ЦРКВИ СВЕТОГ МИХАИЛА У СТОЊУ

- Таб. 30. Јеванђелиста и св. Јован Претеча, југоисточна ниша цркве Св. Михаила
- Таб. 31. Свети Јован Претеча, доњи регистар југоисточне нише цркве Св. Михаила
- Таб. 32. Икона св. Јована Претече из Кијева, VII
- Таб. 33. Свети Јован Претеча из композиције Деизиса, апсида Св. Јована на Шипану, XI/XII
- Т. 34. Свети Јован, Богородица, апостоли Петар и Павле, апсида цркве у селу Мазикој, Кападокија, VII-IX
- Таб. 35. Свети Ђорђе, доњи регистар југозападне нише цркве Св. Михаила
- Таб. 36. Свети Ђорђе, црква Св. Михаила
- Таб. 37. Харолд и Виљијам у панцирним кошуљама од ланчаног оклопа, таписерија из Бајеа
- Таб. 38. Енглеска коњица наоружана штитовима у облику бадема, таписерија из Бајеа
- Таб. 39. Штитови у облику бадема, Златни јеванђелијар из Ехтернаха (Нирнберг, Немачки национални музеј, Codex aureus Epternacensis, Hs 156 142, fol. 78), 1030–1050
- Таб. 40. Фрагменти фигура светих жена уз северозападну нишу цркве Св. Михаила
- Таб. 41. Фигуре светих жена уз средњу нишу северног зида, десно од јеванђелисте Јована
- Таб. 42. Фрагменти фигура светих жена уз средњу нишу северног зида, лево од јеванђелисте Јована
- Таб. 43. Фигура свете жене, потрбушје лука југоисточне нише цркве Св. Михаила
- Таб. 44. Девица, Св. Никола у Тавану, Француска
- Таб. 45. Млада жена из мистериозног призора, таписерија из Бајеа
- Таб. 46. Жена са дечаком напушта кућу у пламену, таписерија из Бајеа
- Таб. 47. Христ крунише цара Хенриха III и царицу Агнесу, минијатура јеванђелистара из Упсале (Упсала, Универзитетска библиотека, MS. C. 93, f. 3v), 1050
- Таб. 48. Ктиторски портрет, доњи регистар северозападне нише цркве Св. Михаила
- Таб. 49. Ктиторски портрет, црква Св. Михаила
- Таб. 50. Прелазак преко реке, таписерија из Бајеа
- Таб. 51. Краљ Едгар уручује Христу повељу опатије Њу Минстер, минијатура (Лондон, Британска библиотека, MS. Cotton Vespasian A. VIII f 2v), 966-984
- Таб. 52. Харолд, ерл од Весекса и потом енглески краљ, таписерија из Бајеа
- Таб. 53. Харолд полаже заклету, таписерија из Бајеа
- Таб. 54. Цвет, прозорска ниша северног зида цркве Св. Михаила
- Таб. 55. Украсна бордура, централна ниша северног зида
- Таб. 56. Украсна бордура, централна ниша северног зида
- Таб. 57. Украсна бордура, бочни зид уз централну нишу јужног зида
- Таб. 58. Украсна бордура, централна ниша јужног зида
- Таб. 59. Вазнесење Христово, источни зид Св. Фошке у Пероју, детаљ

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

- Таб. 60. Анђео, детаљ минијатуре са устоличеном Богородицом и Христом, Књига из Келса (Даблин, Тринити колеџ, MS A. I. 58, fol. 7v), IX
- Таб. 61. *Весела жетва, сирашна јесен*, минијатура Беатусовог коментара Апокалипсе (Апок. 14, 1-20, Ескоријал, Cod. & II. 5, fol. 120), крај X века
- Таб. 62. Данило и Набукодоносор, минијатура Беатусовог коментара Апокалипсе из манастира Санто Доминго у Силосу (Лондон, Британска библиотека, Add. Ms. 11695, fol. 232v), 1109
- Таб. 63. Свети Павле бежи из Дамаска, детаљ фреске, Сан Проколо, Натурно, IX?
- Таб. 64. Свети Павле бежи из Дамаска, детаљ фреске, Сан Проколо, Натурно, IX?
- Таб. 65. Сан Мигел, крстионица у Тараси, детаљ фреске Вазнесења Христовог, свод апсиде, X?

ИЛУСТРАЦИЈЕ



Таб. 1. Брег Св. Михаила, поглед са североистока



Таб. 2. Брег Св. Михаила, поглед са југоистока



Таб. 3. Стонско поље и Стон, поглед са брега Св. Михаила



Таб. 4. Госпа од Лужина, солане и залив, поглед са брега Св. Михаила



Таб. 5. Превлака која Пељешац спаја са копном, поглед на Мали Стон



Таб. 6. Грађевине на врху брега Св. Михаила, поглед са запада



Таб. 7. Северна фасада цркве Св. Михаила



Таб. 8. Апсида цркве Св. Михаила, поглед са југоистока



Таб. 9



Таб. 11



Таб. 10



Таб. 12

Таб. 9. Јужна фасада цркве Св. Михаила, поглед са југозапада

Таб. 10. Јужна фасада, прозори цркве

Таб. 11. Прозор, апсида

Таб. 12. Прозор, северна фасада



Таб. 13. Свод западног травеја цркве Св. Михаила



Таб. 14. Христос у слави првобитно окружен фигурама четворице пророка, свод источног травеја цркве Св. Михаила



Таб. 15. Пророк, југозападни угао свода источног травеја Св. Михаила



Таб. 16. Пророк, северозападни угао свода источног травеја Св. Михаила



Таб. 17. *Maiestas Domini*, Гранвал библија (Лондон, Британски музеј, MS. Add. 10546, f. 352v)



Таб. 18.
 Јеванђелиста Јован,
 конха средње нише
 северног зида цркве
 Св. Михаила и фигуре
 светих жена



Таб. 19.
 Јеванђелиста Матеј,
 Златни кодекс
 из Кентерберија
 (Штокхолм,
 Краљевска библиотека,
 А. 135, f. 9v)



Таб. 20. Јеванђелиста, средња ниша јужног зида цркве Св. Михаила



Таб. 21. Јеванђелиста, југоисточна ниша цркве Св. Михаила



Таб. 22. Први грех, конха апсиде цркве Св. Михаила



Таб. 23. Анђео води грешника,
горњи регистар северозападне нише
цркве Св. Михаила и фрагменат фигуре
свете жене на бочном зиду



Таб. 24. Пакао, Страшни суд,
Сан Анђело ин Формис,
Кампанија, детаљ



Таб. 25.



Таб. 26.



Таб. 27.

Таб. 25. Свети Стефан, бочна страна ширег унутрашњег пиластра, северозападни травеј цркве Св. Михаила

Таб. 26. Свети Стефан и фрагменти светих жена на бочним зидовима уз северозападну нишу цркве Св. Михаила

Таб. 27. Млади неидентификовани светитељ у одећи мученика, конха југоисточне апсидалне нише цркве Св. Михаила



Таб. 28. Каменовање св. Стефана,
апсида цркве Св. Јована у Мистеру



Таб. 30. Јеванђелиста и св. Јован Претеча,
југоисточна ниша цркве Св. Михаила



Таб. 29. Свети Стефан, јужни попречни зид галерије нартекса цркве Св. Стефана у Касторији



Таб. 31. Свети Јован Претеча, доњи регистар југоисточне нише цркве Св. Михаила



Таб. 32. Икона св. Јована Претече из Кијева



Таб. 33. Свети Јован Претеча, Деизис, апсида Св. Јована на Шипану



Таб. 34. Свети Јован,
Богородица, апостоли Петар
и Павле, апсида цркве у селу
Мазикој, Кападокија



Таб. 35. Свети Ђорђе, доњи
регистар југозападне нише
цркве Св. Михаила



Таб. 36. Свети Ђорђе, југозападна ниша цркве Св. Михаила



Таб. 37. Харолд и Виљјам у панцирним кошуљама од ланчаног оклопа, таписерија из Бајеа



Таб. 38. Енглеска коњица наоружана штитовима у облику бадема, таписерија из Баје



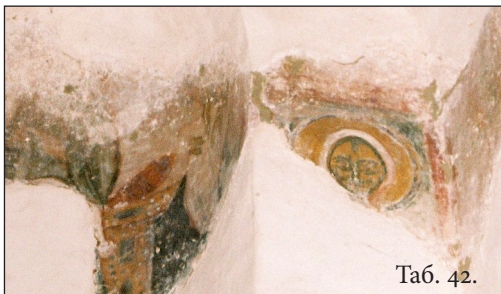
Таб. 39. Штитови у облику бадема, Златни јеванђељижар из Ехтернаха (Нирнберг, Немачки национални музеј, Codex aureus Epternacensis, Hs 156 142, fol. 78)



Таб. 40.



Таб. 41.



Таб. 42.

Таб. 40. Фрагменти фигура светих жена уз северозападну нишу цркве Св. Михаила

Таб. 41. Фигуре светих жена уз средњу нишу северног зида, десно од јеванђелисте Јована

Таб. 42. Фрагменти фигура светих жена уз средњу нишу северног зида, лево од јеванђелисте Јована

Таб. 43. Фигура свете жене, потрбушје лука југоисточне нише



Таб. 43.



Таб. 44. Девица, Св. Никола у Тавану



Таб. 45. Млада жена из мистериозног призора, таписерија из Бајеа



Таб. 46. Жена са дечаком напушта кућу у пламену, таписерија из Бајеа



Таб. 47. Христ крунише цара Хенриха III и царицу Агнезу, минијатура јеванђелистара из Упсале (Упсала, Универзитетска библиотека, MS. С. 93, f. 3v)



Таб. 48. Киторски портрет, доњи регистар северозападне нише цркве Св. Михаила



Таб. 49. Кгиторски портрет



Таб. 50. Прелазак преко реке, таписерија из Бајеа



Таб. 51. Краљ Едгар уручује Христу повељу опатије Њу Минстер, минијатура (Лондон, Британска библиотека, MS. Cotton Vespasian A. VIII f 2v)



Таб. 52. Харолд, ерл од Весекса и потом енглески краљ, таписерија из Бајеа



Таб. 53. Харолд полаже заклетву, таписерија из Бајеа



Таб. 54. Цвет, прозорска ниша северног зида цркве Св. Михаила



Таб. 55. Украсна бордура, централна ниша северног зида



Таб. 56. Украсна бордура, централна ниша северног зида



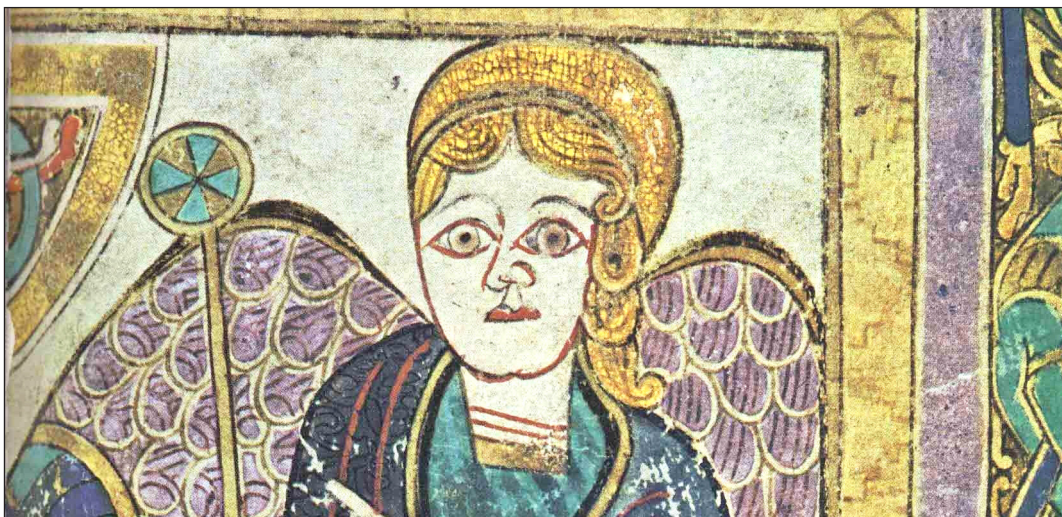
Таб. 57. Украсна бордура, бочни зид уз централну нишу јужног зида



Таб. 58. Украсна бордура,
централна ниша јужног зида



Таб. 59. Вазнесење Христово, источни зид Св. Фошке у
Пероју, анђели, детаљ



Таб. 60. Анђео, детаљ минијатуре устоличене Богородице са Христом,
Књига из Келса (Даблин, Тринити колеџ, MS A. I. 58, fol. 7v)



Таб. 61. Весела жейва, сйрашна јесен, минијатура Беатусовог коментара Апокалипсе (Апок. 14, 1-20, Ескоријал, Cod. & II, 5, fol. 120)



Таб. 62. Данило и Набукодоносор, минијатура Беатусовог коментара Апокалипсе из манастира Санто Доминго у Силосу (Лондон, Британска библиотека, Add. Ms. 11695, fol. 232v)



Таб. 63. Свети Павле бежи из Дамаска,
детал фреске, Сан Проколо, Натурно



Таб. 64. Свети Павле бежи из Дамаска, детал фреске, Сан Проколо, Натурно



Таб. 65. Сан Мигел, крстионица у Тараси,
деталј фреске Вазнесења Христовог, свод апсиде

