



УДК 75.052.046.3(497.11)  
271.222(497.11)-523.4  
726.54(497.11)

DOI:10.5937/sabornost6-2875

Оригинални научни рад

**Живојин Андрејић\***

Центар за митолошке студије Србије, Рача

## *Страшни суг* Богородичине цркве у Велући

**Abstract:** У раду се врши сагледавање сцена сликарског програма живописа припрате Велуће, његових особина које га готово у потпуности издвајају из групе цркава Моравског стила, уочава висока ученост и велика наративност, уз посвећивање посебне пажње свим димензијама присуства и значења ансамбла Страшног суда.

**Key words:** Страшни суд, Велуће, Драгаши.

Обимније изучавање живописа Богородичине цркве у Велући код Трстеника је отпочело релативно касно, од 1950. године, од стране невеликог броја истраживача и траје све до новијег доба: В. Петковић (Петковић, 1955, стр. 45–59), Ђ. Стричевић (Стричевић, 1956, стр. 120–123), С. Радојчић (Радојчић, 1966, стр. 188), В. Ј. Ђурић (Ђурић, 1975, стр. 95–96), Г. Бадић (Бадић, 1975, стр. 68–78), Б. Тодић (Тодић, 1989, стр. 67–75) и индиректно В. Ристић (Ристић, 1998, стр. 221–232). Уследила су нова истраживања којима је извршено успостављање нове хронологије и утврђивање правих ктитора (Андрејић, 1993; Исти, 1996; Исти, 2002, стр. 63–120, 53–62) што је валоризовано кроз уврштавање у релевантну литературу о цркви у Велући (Споменичко наслеђе Србије, 2007, стр. 143).

Сви поменути аутори су сврставали живопис и архитектуру цркве у Велући у Моравски стил. Додуше, када је у питању живопис исказивали су резерву тврдњом да се стилски и иконографски издваја од живописа цркава Моравске школе. Сва наша истраживања су ишла у правцу продубљивања и доказивања тврдњи о издвајању из ове групе као и превредновања хронологије изградње и настанка живописа.

У почетним радовима о Велући прихватили смо опис живописа В. Петковића и констатације да је црква грађена 1377–1378. а да је осликана око 1389. године. Међутим, када је у питању ктитор и његов сизерен,

\* mitcentar@open.telekom.rs

одбацивали смо схватање да је у питању кнез Лазар и његов зет Вук Бранковић и доказивали, према примарним читањима имена крај портрета чланова ове породице, да су у питању: царски деспот Иваниш са супругом, депот Дејана и Теодора – Евдокија. Такође, доказивано је да су у припрати њихови унуци, односно синови: господин Константин, Димитрије и Јован Драгаш као и праунук, младо преминули Оливер и његова мајка Тамара. На тај начин смо дошли до сазнања да су Расина и Топлица првобитна баштина деспота Иваниша а да су потом добили на управу земљу на југоистоку царства са седиштем у Велбужду. (Андрејић, 1993, стр. 107–109)

Настављајући промишљања о породици ктитора кроз историографска истраживања и „читања“ њихових живописаних портрета и стилских особина и детаља у програму фреско ансамбла Велуће дошли смо до схватања да је црква грађена пре а сликана најкасније 1370. године тако да њени сликари и сликарство не припадају тзв. Моравском стилу. Пошто је грађена пре цркве Св. Стефана у Крушевцу постало је јасно да Велућа јесте узор и модел за грађевине Лазарове Моравске Србије а не обратно. На овај начин је измењена целокупна хронологија Моравског архитектонског и сликарског стила. (Андрејић, 1996, стр. 257–262) Сагледавањем и анализом архитектонских елемената и целокупног склопа Велуће извршена је по први пут пропорционална анализа и понуђен предлог за потпуну реконструкцију. (Андрејић, 1996, стр. 228–229) Такође је вршено даље осветљавање порекла и родбинских веза целокупне породице Драгаш-Дејановића, као и порекла мајке кнеза Лазара. Ђерка деспота Иваниша била је удата за краља Душана и у том браку је рођен кнез Лазар, око 1325. године. (Андрејић, 2011, стр. 99, 102) Драгаш-Дејановићи су, претпостављено је, припадници једне гране Немањина колена.<sup>1</sup>

На основу претходног свеобухватног идентификовања царског деспота Иваниша и бројних чланова његове породице и изучавања целокупног живописа потврђена су сазнања да је Велуће саграђено пре, а сликано 1370. године. На овај начин је коначно промењена и целокупна хронологија моравске архитектуре и токова њеног формирања у време царског периода српске средњовековне државе: Наупара (око 1350.), Дренча (око 1355.), Лепенац, Мелентија (око 1360.), Велуће (пре 1370.). (Андрејић, 2002, стр. 23) По први пут је извршено и детаљно снимање спољашње архитектуре

<sup>1</sup> По свему, родоначелник Драгаша је српски велики жупан Драгош, господар Расине и Топлице, који је учествовао у рату краљева Драгутина и Милутина против напада Кумана под влашћу Дрмана и Куделина и видинског деспота Михајла Шишмана. После победе, 1296. године, Милутин је удао ћерку жупана Драгоша за Михајла Шишмана и тако га учинио вазалом. Нешто касније, Милутин ће удати своју кћер Ану за Михајловог сина Михајла III Шишмана, који ће постати цар Бугарске, 1323. године. (Андрејић, 2011, стр. 102–104)

— јужне и западне фасаде цркве. (Ристић, 1996, стр. 76; Андрејић, 2002, стр. 34–35)

Дошло се до сазнања да ни сликарство Велуће не припада Моравском стилу и при томе је уважена и прихваћена ранија оцена о домаћем пореклу сликара слабог квалитета са простора Приморја, или залеђа, и да су могући нејасни утицаји сликарства Грузије и Јерменије. (Андрејић, 2002, стр. 193, 68) На северном делу западног зида наоса приказани су ктитори цркве: деспот Дејан и његова супруга Теодора, а на јужном делу његов отац, царски деспот Иваниш са супругом, као њихови сизерени. Такође смо доказали да је Иваниш до овако великог царског звања и титуле дошао као потомак Немањина колена и бивши таст цара Душана. Доказали смо, такође, да су на северном зиду припрате насликани Дејанови и Теодорини синови, снаха и рано преминули унук: браћа Јован Драгаш, Димитрије и Костадин са својом првом супругом, бугарском принцезом Тамаром и њихов рано преминули син Оливер.

Иако је уважена оцена о врло скромном квалитету сликара и живописца Велуће дошли смо до закључка да су они теолошки били врло образовани и да су успели да врло осмишљено спроведу светоназоре ктитора у односу према Богу, вери и патрону храма. Поседно место у томе заузима Страшни суд у припрати. У припрати простор припада Страшном суду и заградном животу младо преминулог Оливера који је с тога овде први и сахрањен. У ову породичну меморију ће потом бити сахрањени и остали чланови породице.

Када су у питању стилске особине и квалитет живописа сликарске тајфе Велуће чини се да оцене В. Петковића и В. Ј. Ђурића опстојавају до данас: „У погледу техничке обраде живопис показује велике недостатке. Цртеж уста и носа појединих фигура је веома наиван, а њихов врат има облик зарудљеног конуса исте ширине које и глава“ (Петковић, 1955, стр. 45) и „Светло, неуздигнуто сликарство, како по наивном цртежу тако и по сировим хармонијама боја — у којима преовладавају односи широких површина нечистог плавила на позадинама, жутог и окера у инкарнатима, ореолима и на одећама, а цигласто црвеног и зеленог на драперијама — показују да је овакав угледни властелин какав је био ктитор Велућа могао у то доба у Србији да дође само до слабих мајстора. Они су били најнепосреднији и сликарски најсвежији када су радили портрете породице ктитора, нарочито властелинове одрасле синове Константина, Братана, Дејана и Оливера на северном зиду припрате. Округлих глава без волумена, с ореолима и — што је необично — одевени у шарене одеће без пластичности пуне украсних појединости, они делују као да су исечени са неког обојеног картона па налепљени на зид. По тој површинској обради са телима без тежине, по декоративности цртежа и множини орнамената, као и по типовима, они врло много личе на минијатуре српске

*Александриде* с краја XIV века... а настала је у јужним приморским областима. Због тога, као и због чињенице да је сликарство Велућа, по свом изразу, доста далеко од византијског начина рада, није искључено да су и његови сликари дошли са Приморја где је стилских мешавина било у то доба још врло много.“ (Ђурић, 1968, стр. 13–14) У овом погледу аналогije за сликарство са оваквим карактеристикама не постоји на читавом простору византијске источно-православне уметности, ни пре а ни после XIV века. Иако је већим делом сликарство Велуће прилично рустично и да у многоме заостаје, међутим, не може се прихватити оцена С. Радојчића: „Примитивно сликарство... наивни колорит првобитне полихромије“ попут дојених рељефа досанских стећака. (Радојчић, 1966, стр. 188) Они су, као и сви остали наши историчари уметности, без изузетка ово сликарство сврставали у Моравско, са чиме се не можемо сложити.

На основу површинске обраде, декоративности цртежа и обиља орнамената Војислав Ђурић је ово сликарство упоредио са минијатурама српске *Александриде* која је настала у српском јужном приморју око средине XIV века. За мајсторе који су сликали Велуће сматра се да су везани за Костур, данас у Албанији и Беловски манастир код Земена, данас у Бугарској. (Ђурић, 1975, стр. 96) Аналогije сликарства Велуће и *Александриде* има у виду и Јованка Максимовић позивајући се на Радојчића при чему сличности налази у минијатурама српског *Минхенској ѿсалишира*, који се датује у другу половину XIV века, као и да је писан у неком скрипторијуму у близини манастира Матејча. Изнето је и мишљење да су многе фреске Марковог манастира, Андреаша, портрети у припрати Велуће, иконе Деизиса из Хиландара, минијатуре *Романовој јеванђеља*, *Александриде* и *Минхенској ѿсалишира* врло сличне и у концепцији и у поступку израде. (Максимовић, 1983, стр. 45–47, 49) Али, ликовне особености портрета у Велући се могу довести у везу и са поједностављеним и готово безличним и плохним портретима жена из породице ктитора Беле цркве каранске као и краљице Јелене, из 1339. године.

Имајући у виду светли колорит са наглашеним зеленим тоновима у вишим зонама наоса Велуће ово сликарство Ристић сматра лирским а сликар српског или страног порекла порекла поседује танани сензидилитет. Аналогije за ово сликарство које карактерише ведри колоризам светлих тонова плаве, зелене, окера и цигло-црвене проналази у Богородици Одигитрији — Афендиком, друга деценија XIV века, и цркви Св. Софије Манојла Кантакузина, шеста или седма деценија XIV века. У остваривању лирских садржаја најдаље је отишао сликар цркве Св. Петра са острва Велики Град на Преспанском језеру, око 1360. године, а представљен у литератури као „један од претходника уметности моравске школе“. (Ристић, 1998, стр. 221–232)

Портрети и тела са танким рукама и без тежине, линеарност и одсуство волумена, типично је за живопис Велуће у односу на укупно српско средњовековно сликарство. Али, извесне сличности у сликању женских портрета постоје и у Белој цркви каранској. И поједностављено, плохно и готово безлично сликање глава жена ктиторске породице, као и краљице Јелене, у Карану усамљено је у четвртој деценији XIV века. Заправо, најблискије аналогије овом сликарству могу се наћи у живопису Грузије XIII века у коме су линеарност и графички израз учинили да се изгуби пластична изражајност. Свети у медаљонима и у лунети са унутрашње стране изнад улаза у наос имају карактеристичну фризуру, односно неку врсту кикица као Св. Кирик на икони од позлаћеног сребра из Лагурке, XI век. (Алидегашвили, Вољскаја, 1983, стр. 91–92, 104) Повезивање стила сликара Велуће са Грузијом има велико оправдање и сагласје са ставовима који виде јерменско и грузијско порекло моравске пластике, (Milett, 1919, стр. 150, 191; Дероко, 1953, стр. 188, 210, 221; Deroko, 1957, стр. 253–259; Бошковић, 1957, стр. 299, 305) као и јермено-грузијско порекло архитектуре које је заступао П. Мијовић, (Mijović, 1987, стр. 487–505) а које се ширило преко укупног византијског културног простора, све до Србије краља Милутина.

Међутим, сликарство прве зоне јужне конхе, као и Св. Никола у припрати, мора се изузети из ових оцена. Ово је нешто боље сликарство и по свему припада првом мајстору ове тајфе. Поготову се мора изузети од ове двојице сликара сликарство куполног и поткуполног простора које по својим особинама и колориту означава мајстора који је био на висини свога доба и које је најмање истражено.

Наручиоци живописа Велуће су имали своју идејну визију која је повезана са владарским програмом и уз велику упућености у учена теолошко-есхатолошка схватања сопствене вере и цркве о Другом доласку Христовом и праведном суђењу целокупном човечанству. С тога је Страшни суд, до детаља разрађен и истакнут у припрати, повезан органски са целокупним садржајима хришћанске догме у наосу Велуће, од инкарнације и оваплоћења Христовог, преко страдања и васкрсења, до поновног доласка и директног позивања на Св. Симеона Немању и Св. Саву сликарском нарацијом саопштавао верницима и основну идеолошку идеју породице ктитора о вишеструкој родовској и државно-правној припадности владарској кући Немањина колена.

Сасвим је уочљиво да велики проценат сцена живописа Велуће директне аналогије има у споменицима наративног стила Србије прве половине XIV века а не Моравске Србије: истицање култа Немањића у пуној фигури на врло упадљивом месту, Распеће Христово испод Успења Богородичиног на западном зиду наоса; Страшни суд у припрати који је сликан у Немањићким задужбинама до 1371. године; ктиторска породица

насликана у оквиру програма Страшног суда, као у Студеници, Милешеви, Сопоћанима, Грачаници Богородици Љевишкој и Дечанима; празник Преполовљења у поткуполном простору попут Св. Араханђела у Кучевишту; честа примена одеће декорисане писменима као у Старом Нагоричину, Андреашу, Марковом манастиру и Матејчу; постаљање Деизиса на северној страни наоса као у Марковом манастиру, Св. Атанасију у Костуру и Зауму; Ваведење Богородице аналогно Марковом манастиру; Св. Петар и Павле крај улаза у наос са директном аналогијом у Дечанима, Кучевишту и Леснову; анђеол Пахијел који се појављује у Старом Нагоричину, Богородици Перивлепти у Охриду и Богородици Љевишкој. Наративност фресака у Велући је врло развијена и стога је јасна припадност овоме стилу. И убедљива идентификација ктитора и њихова хронологија јасно је резултирало да је Богородичина црква у Велући саграђена пре а живописана 1370–1371. године. Једино се са моравским стилем могу довести у везу уосмичени медаљони и арханђели на пиластрима. Али, арханђели на пиластрима и ступцима присутни су и у ранијем периоду, у Дечанима, Псачи и Кончи.

На крају, на основу свега, мора се констатовати да живопис Велуће стилски и иконографски треба издвојити од моравског и придружити наративном стилу, а архитектуру означити претечом Моравског стила.

### Живопис припрате

Сликарство припрате је слабије од оног у наосу а поготову поткуполе и куполе. По свему судећи да је у питању рад трећег мајстора тајфе деспота Иваниша. У припрати доминирају сцене Страшног суда које су распоређене на свим њеним зидовима а у доњој зони северног зида насликане су личности из породице ктитора. Највише зоне су потпуно уништене а неке су делом прекривене дозиравањем и презиравањем лукова и њиховим спуштањем на ниже нивое.

У првој зони припрате, одмах поред врата, са десне стране, на северном делу западног зида, налази се крупна стојећа фигура *Св. Николе* (Сти Николаие). Св. Никола је насликан у свом уобичајеном орнату епископа Мира, са јеванђељем које држи у левој руци док са два прста десне руке благосиља ка младом Оливеру до њега, на јужној страни северозападног испада. У питању је квалитетнији рад и највероватније је реч о мајстору који је сликао доње зоне наоса, поготову западну и јужну страну, али не онај који је сликао куполни и поткуполни простор.

Људи различитих занимања и сталежа изабрали су га за свог патрона. Он је усређитељ деце и ђака, заштитник земљорадника, морнара, неправедно осуђених, затвореника, трговаца, пекара, апотекара, правника, девојака за удају, помаже мајкама и женама, уздиже сиромашне и помаже људима у четрност невоља. Св. Никола је био болеснима — лекар, онима

који су у невољи — избавитељ, грешнима — заступник, сиромашнима — богатство, онима у мукама — утеха, путницима — сапутник, којима плове — водитељ. Вернима се јавља и дању и ноћу. Заштитник је великог броја градова и друштава. Свети Никола је суграђанин анђелима, раван апостолима и пророцима. Своједобно је Чајкановић изнео значајна запажања о вези прехришћанске религије и Св. Николе и преношењу атрибута хтоничног божанства на овог свеца приликом христијанизације (Чајкановић, 1941, стр. 33, 61, 63–64).<sup>2</sup>

*Оливер* (Оливер) је голобрад, гологлав, кратке косе, има нимб око главе, у уздигнутој десној руци, у висини груди држи горућу свећу, а леву руку држи у висини стомака и усмерава ка Св. Николи. Оливер је одевен у луксузну пурпурно-црвену дугу хаљину, дугих рукава са перидбрахионима. Хаљина досеже до стопала а украшена је златовезеним коластим аздијама у којима су представљени двоглави бели орлови, птице и стилизовани змајеви. Она се спреда закопчава низом дугмади. Низ надлактице рукава пришивен је по један ред округлих дугмади — пуцади.<sup>3</sup> На ногама има црвене ципеле. Опасан је дугим чланковитим, златним опасачем. Чланци су елисасте форме.

До *Оливера* је, на источној страни северозападног испада, фигура одраслог мушкарца са сигнатуром *Дејан* (Деан). Сигнатура Деан се налази у другом реду некадашњег троредног текста. Дејан има нимб, голобрад је и гологлав, са дугом косом која му пада до рамена. И он има пурпурно-црвену, дугу, луксузну хаљину, која досеже до самих црвених цилепа, дуге рукаве са перидбрахионима и низом дугмади. Хаљина је украшена златовеженим ромбичним пољима у којима се налазе мотиви у виду листа, птица и по којег стилизованог змаја. И он има припасан дуги опасач са златним чланцима у форми елисе. Иако је живопис у том делу осликан, има црвене ципеле. Дејан десном руком држи лук забачен о раме, а у левој руци три стреле. Међутим, јасно се види да је десна рука у којој држи стреле до лакта поново сликана а да је и шака леве руке досликавана као и лук за стреле. Првобитни изглед руку врло јасно говори да су оне

<sup>2</sup> „... И по сезони у којој је његов празник и по своме великом рангу у хришћанској цркви, био (је) сасвим подесен светац да се и на њега пренесу функције некадашњег великог божанства мртвих... Пре него што је Свети Аранђео почео водити душу људима, радио је то Свети Никола... Лепо се види како је нашем народу послужила чињеница да је Св. Никола господар вода и божанских бродар, која му је била позната из грчке цркве као згодан повод да на њега пренесе функције ранијег свога божанства мртвих утолико што ће воду... схватити као воду смрти, као реку која дели овај свет од онога... Осим тога, и код нас се Свети Никола јавља по кадкад као коњаник као и код Германаца...”

<sup>3</sup> Као функционалан део одеће дугмад у средњем веку постају значајнији украс одеће, а посебно она на завршетцима рукава и наруквица. На фреско сликама се приказују у виду ситнијих или крупнијих белих тачки али није увек реч о бисерима. Бројна су и лоптаста дугмад од танког средњег лима са позлатом. У српској терминологији има назив пуце. (Бикић, 2010, стр. 113–114.)

биле насликане у положају адорације, без икаквих предмета или знакова достојанства. Према Петковићу, Дејан је у десној руци имао крст што би говорило да је реч о извесној инсигнији власти какву има и деспот Иваниш на јужном делу западног зида наоса. Што се тиче лука и стрела које држи Дејан сматра се да је у питању прва појава личности ктитора или чланова његове породице са оружјем у цркви а да није у питању оружје које даје Христ у инвестирури владара посредством анђела. Тумачено је то „смутним“ и ратним временима имајући у виду претпоставку да је Велуће сликано око 1389. године. Ми смо претпоставили да су стреле и лук досликани накнадно у функцији персонификације којом се означава смрт и илуструје да Дејан није међу живима. Стреле и лук су алузија на стреле судбине и смрти у рату. (Андрејић, 2002, 101) Такође смо доказали да је овде у питању деспот Јован Дејан Драгаш који је умро или погинуо око 1378. године тако да су исправке и досликавања извршена око његове сахране у гробницу испод портрета у припрати Велуће. (Исто)

На западном делу северног зида припрате, до Јована Дејана Драгаша, насликана је стојећа фигура одраслог, голобрадог мушкарца дуге косе са остатком сигнатуре: „...атан“ коју је В. Петковић чита као: Братан, у убеђењу да је то његово име. (Петковић, 1955, стр. 49) И он је дугокос, истоветно одевен у дугу пурпурно-црвену хаљину, опасан са чланковитим опасачем од злата и са нимбом. Хаљина је истоветно украшена златовезеним ромбовима са мотивима у виду хрстовог лишћа и пар стилизованих змајева. И он, по свему, на ногама има црвене ципеле. Обе руке су уздигнуте у адорацији и усмерене ка Константину у средини слике на северном зиду припрате. Читање сигнатуре од стране В. Петковића је по свему нетачно. По свему је исправније наше читање: „(бр)ат Д(и)м.“, односно „брат Димитрије“. Дакле, овде је насликан *војвода Димитрије*. Очигледно да је и поред Димитријевог нимба, са десне стране, био троредни текст. (Андрејић, 1996, стр. 36; Исти, 2002, стр. 101) Овакво читање је још већу потпору добило у доказу да су на северном зиду припрате Велуће насликани синови деспота Дејана: деспот Јован Драгаш, војвода Димитрије<sup>4</sup> и господин Константин. Војвода<sup>5</sup> Димитрије, у време сликања Велуће, био је жив, имајући у виду повеље Константина Драгаша цркви у Штипу и манастиру Хиландару. Умро је пре 26. марта 1388. године.

<sup>4</sup> О војводи Димитрију, сину деспота Дејана из првог брака са војводицом Владиславом. (Матанов, 1984, 34–37; Исти, 1997, 23, 27, 256–257; Андрејић, 1993, стр. 31, 48; Исти, 1996, стр. 36, 90, 92–93; Исти, 2002, стр. 101, 181; Вујошевић, 2010, стр. 120–131)

<sup>0</sup> пореклу војводице Владиславе, ћерке краља Владислава II (унуке краља Драгутина) из његовог другог брака са Владиславом – Мареном, ћерком Владислава Апора. (Андрејић, 1996, стр. 107–108, 147–148; Исти, 2002, стр. 178–181; Исти, 2005, стр. 58, 68; Исти, 2011, стр. 98, 102)

<sup>5</sup> Одећа војводе је зелена (Failler, 1982, стр. 171–186), тако да Димитријева црвена одећа и нимб овде обележавају „светородно“ порекло, његово порекло из лозе Немањина колена, као и читаве ове породице.



У средини северног зида припрате се налази још млађи голобрад и гологлав<sup>6</sup> мушкарац дуге косе која му пада на рамена и са нимбом. В. Петковић је прочитао врло оштећену сигнатуру „Константин“. (Petković, 1955, стр. 149) *Константиин* је, такође, обучен у пурпурно-црвену дугу хаљину са дугим рукавима, перибрахионима и украсним дугмадима. Хаљина је врло луксузно украшена великим коластим аздијама са мотивима двоглавих белих орлова и једноглавим птицама. На ногама има црвене ципеле. Очигледно је да су Оливер и Константин у готово истоветном орнату и хаљином са коластим аздијама са белим орловима и птицама, орнату који је карактеристичан за царског деспота (Failler, 1982, стр. 171–186) али је приметно одсуство деспотског венца на глави. Опасан је дугим чланковитим опасачем од злата на који држи десну руку и заденуту белу марамицу. (Марјановић-Душанић, 1994, стр. 127–129) Леву руку је уздигао ка женској особи до себе која је десну руку уздигла у истоветан положај адорације ка њему што даје до знања да је Константин насликан у некој врсти инвеституре на власт у хијерархији државе владара Немањина колена. Са леве стране нимба је постојао четвороредни, а са десне стране, још обимнији, седморедни текст који је, по свему, свеобухватно објашњавао његову целокупну инвеституру. Очигледно је реч о господину Константину Драгашу.

На источном делу северног зида насликана је *женска фигура*. Обучена је у, до стопала, дугу, широку, пурпурно-црвену хаљину са дугим рукавима који су дуж надлактица украшени крупним пуцадима. На задњем делу хаљина има продужетак који се при ходу вуче по поду. Хаљина је по читавој површини раскошно украшена златовезом у форми ромбова унутар којих је мотив спиралне лозе. Преко главе има белу дугу мараму — вео (Петковић, 1955, стр. 49) који јој пада низ леђа све до колена. Такође, има нимб и црвене ципеле на ногама. Њена глава и делови торза су уништени или јако оштећени. Имајући у виду да су на северном зиду припрате Велуће насликани синови деспота Дејана Драгаша да се претпоставити да би ово могла бити његова кћер Теодора, која је била удата за великаша Жарка, а потом за Ђурђа I Балшића. (Спасић, Палавестра, Мрђеновић, 1991, стр. 72–73) Међутим, имајући у виду њен бели вео и учешће у одређеној инвеститури усмереној ка Константину антиципирани смо да је у питању портрет његове прве супруге, бугарске принцезе *Кера Тамаре*. (Андрејић, 2002, стр. 183–186) Тумачећи целокупну сцену у вези са младим Оливером сматрали смо и даље сматрамо да су

<sup>6</sup> Имајући у виду да су све мушке историјске личности у Велући приказане гологлаве може се претпоставити да је то зато што учествују и саучествују у жалости и болу за чланом породице а аналогија за такву ситуацију се налази у сцени сахране патријарха Јоаникија, око 1355. године, у цркви Св. Апостола у Пећи. (Ђурић, Ђирковић, Кораћ, 1990, стр. 214) У складу са тим су и бели велови које у Велући имају све женске личности. Бели велови, такође, сматра се, означавају учешће у жалости. (Андрејић, 1993, стр. 190)

Константин и жена до њега, супруг и супруга, родитељи рано преминулог Оливера. У тренутку сликања меморије у Велући, око 1370. године, господин Константин и Тамара Асен су имали и врло малу кћер, Јелену Драгаш, будућу византијску царицу, која због предрасуда у односу на тако млад узрост није овде смела бити насликана. (Спасић и др., 1991, стр. 72–74)

На западној страни североисточног пиластра, већ смо антиципирани, насликана је *Св. Марина*, а не *Св. Петка*. (Петковић, 1955, стр. 52) Ова светица је одевена као монахиња, у тунику плаве боје, а преко главе и рамена црвеним плаштом који се спушта низ леђа. У десној руци држи крст у висини груди. Она је окренута ка Јовану Драгашу на западном зиду припрате.<sup>7</sup>

До *Св. Марине*, на јужној страни североисточног испада, налази се непознати светитељ. (Петковић, 1955, стр. 52) Гологлав и голобрад, кратке косе, са нимбом. Његова хаљина је црвена, а огртач плав и пребачен преко леве руке. Део где се налазе руке је прилично оштећен. Чини се да у десној руци држи крст у висини груди иако је он нестао. Овај „светитељ“ се налази наспрам младог богаташа на југоисточном испаду. Али, његов положај је истоветан положају младог Оливера у односу на композицију ктиторске породице на северном зиду припрате тако, да се неодољиво намеће претпоставка, да он може бити и лаичка личност и члан породице ктитора.

Фигура *Св. айосџола Пеџира* је на северној страни источног зида, поред рељефно украшеног портала улаза у наос. Окренут је у десно, са црвеним нимбом, насликан у профилу кратке браде, одевен у дугу црвену тунику са огртачем преко леђа. Десну руку држи у гесту благослова ка Христу Спаситељу у лунети улаза, а у левој држи свитак. *Хрисџос Судија и Сџасиџељ* је насликан допојасно и са раширеним рукама. Правци његових раширених руку одређују ред излагања сцена живописа. Његова лева рука упућује на сцене Пакла и мука паклених а десна упућује на Рај. Десно од Христоса Судије, осим светих, налази се поворка потомака ктитора чиме се алудира на њих као праведнике.

Десно од Христа и улаза је фигура *Св. айосџола Павла* као пандан *Св. Петра*. Он је окренут профилом у десно а обема рукама држи јеванђеље. Око главе има жут нимб.

Овакво постављање утемељивача Цркве крај улаза у наос је сасвим уобичајена пракса за време Палеолога. Укључени у програм улаза и Страшног суда упозоравају на апостолски карактер цркве и на њихову улогу коју су имали и коју ће имати до свршетка света. Оваква постава Петра и Павла у Велући има директне аналогije у Дечанима (Тодић, Чанак-Медић,

<sup>7</sup> Овако како је насликана и постављена ова „светица“ могло би бити да је ово, заправо, удовица деспота Јована Дејана Драгаша као монахиња.

2005, стр. 332) и Кучевишту — у припрати уз улаз у наос (Ђорђевић, 1981, стр. 103), као и Леснову — у наосу, поред улаза на западном зиду. (Габелић, 1998, стр. 133)

Мала фигура нагог младића је насликана на северној страни југоисточног испада. Ова нага фигура је од стране В. Петковића идентификована као богаташ из старозаветне приче *О бојашашу и удојом Лазару* као једини сачувани део сцена Пакла. (Петковић, 1955, стр. 47, сл. 6) „Богаташ“ је врло млад, кратке косе, оштећених очију и лица, као и целокупног доњег дела тела. Изнад и око богаташа је део пламеног стуба. У илустрацијама канона на разлучење душа од тела у галерији припрате Св. Софије наги младић је персонификација душе. Душа — младић се стално представља као везани роб али је ђаволи не муче батинама. (Радојчић, 1961, стр. 47; Иванић, 1990, стр. 47–86) Сасвим је извесно да је такав случај персонификације душе у виду нагог младића представљен и у Велући а поготову имајући у виду аналогну представу младића и стуба огњене реке у сцени Страшног суда у Студеници. (Баби, Кораћ, Ћирковић, 1986, стр. 163)

Сасвим је остало не примећено да се делови пламеног стуба — пламене реке протежу и дуж страна око довратника јужног улаза у припрату а испод архангела у лунети. На овај начин је извршена јединствена алузија на јужна врата као улаз у пакао и подземље.

Огњена река је као знак божијег присуства и љутње саставни део свих композиција Страшног суда. Она изражава божији гнев због кога ће сви грешни бити бачени у огањ на дан последњег суда. Вечита казна патње у ватри наводи се још у *Сйаром завейу*, у тексту код Исаије, а поготову код Данила (Исаија 46, 24; Данило 7, 10.). Јован у *Айокалийси* је још прецизнији: „Ђаво који их је заводио био је бачен у језеро ватре... ту ће бити мучени дан и ноћ кроз векове векова“ (Апокалипса 20; 10, 15).

На западној страни истог испада насликан је *Св. цар Константин*. До њега је *Св. Јелена*, на источној страни јужног зида припрате, поред јужних врата припрате. Константин је одевен у пурпурно-црвену царску хаљину украшену цветним бисерним орнаментом. Његова глава је потпуно уништена. Левом руком, која прелази преко црвене бордуре у суседно поље, држи Часни крст, а уздигнуту десну усмерава ка крсту. Они између себе држе крст Распећа који је пронашла у Светој земљи његова мати. Св. Јелена је одевена у пурпурно-црвену дугу хаљину, дугих и широких рукава који се звонасто шире. Њена хаљина је украшена злато-веженим ромбичним орнаментом у форми крина попут одеће Јована Драгаша и Димитрија. Глава јој је оштећена али се примећује да је забрађена белом марамом. Спуштеном десном руком држи крст у доњем дела. Леву руку је савила у лакту и усмерила ка крсту.

У лунети изнад јужних врата припрате насликана је допојасна слика анђела у монашком орнату. Погледа упртог ка северном зиду, у левој руци држи свитак а дасну је усправио са уздигнутим кажипрстом шаке као да позива. За њега се помишљало да је архангел Гаврило али, по свему судећи, у питању је анђео Пахијел – Пахалија који се призива у преобраћању неверника и грешних. Његова основна улога је у надзору теолошких схватања верних и морала, а један је од анђела шемхамфора чија имена крију тајно име Божије. Његов „двојник“ јесте анђео Сотис – Сотер, Спасиоц, анђеоски кнез тужилац, служитељ престола Суда божанског. (Дејвидсон, 1996, стр. 234, 275) Пахијел се у одећи схимника јавио Св. Пахомију Великом у Тиваидској пустињи давши му дашчицу на којој је био написан устав манастирског општежића, наредио му да такав манастир устроји на том месту уз прорицање да ће се ту многи иноци стећи ради спасења душе. (Епископ Николај, 1991, стр. 367) У српском сликарству, од око 1300. године, анђео Пахијел почиње да се слика са оснивачима египатског монаштва: Богородица Перивлепта у Охриду, Богородица Љевишка у Призрену и Старом Нагоричину. (Тодић, 1993, стр. 117) Међутим, анђео Пахијел у припрати Велуће није у контексту житија Св. Пахомија али може бити у улози анђела на Страшним суду или у вези са чином монашења неког од ктитора, а пре свих, намером деспота Иваниша, који је приликом конципирања и сликања живописа обзнанио своју намеру да ће се замонашити, као што је то и учинио под именом Доротеј уздигавши свој дух до савршеног монах и великосхимника. (Андрејић, 2002, стр. 162–167)

На западном делу јужног зида насликана је персонификација *Море* у виду жене наге бисте и груди која седи на пару делфина. Делфини пливају по таласима а из уста избацују главе људи утопљеника. У води су рибе, ракови и чудовишта која која избацују људске руке и делове тела. Жена има плаво-зелену сукњу а око паса обавијен црвено платно чији крај лелуја на ветру. У десној руци држи скиптар а у уздигнутој левој лађу. Изнад ње анђео свира у труду. На источној страни југозападног пиластра насликана је представа *Земља* са сачуваном сигнатуром (земља). И земља је у виду жене која седи на пару звери — змајева, пегавих тела, из чијих чељусти избацују људске главе. Жена има крила а одевена је у кошуљу без рукава и сукњу из два дела, од плаве и црвене тканине. Наге руке су јој врло танке а изнад главе и крила има црвени вео у виду ешарпе који би могао бити персонификација неба. На глави има капу у виду разгранатог дрвета као симбола флоре. Изнад и испод су птице и змије, које у кљуновима имају људске руке. На небу су два ковчега у којима су мале људске фигуре у повојима — лутке — представе душа. На горњем небу је анђео који дува у труду.

На северној страни југозападног испада се налази млада светитељка која држи крст у десној руци у висини груди. Сигнатура није сачувана и зато је претпостављено да је у питању Св. Недеља. (Петковић, 1955, стр. 52) Светитељка је насликана наспрам младог Оливера на југозападном испаду.

Композиција *Теразије љравде* (мерила праведна), која је позната и као Мерење душа — психостасија, насликана је на јужном делу западног зида. Из лунете неба се појављује једна рука која држи теразије. Лево од теразија се налази анђео одевен у зелену хаљину и црвени хитон. Испред анђела, а испод теразија, стоји мала и нага, врло млада мушка особа са рукама уздигнутим у молитвеном ставу ка анђелу. Тас теразија је претегао на његову страну. Десно од теразија је врло оштећена фигура демона накоштрешене косе. И он је окренут ка анђелу и дечаку.

У читавој другој зони западног зида је представа *Рај*. Представљена је сцена у врту са дрвећем и жбуњем у коме на клупи са наслоном седе Богородица (Мти Бжија) и Исак. Богородица је одевена у тамнозелену хаљину и огрнута црвеном тогом. Она седи раширених ногу, стопала држи на црвеном јастуку, руке на прсима са длановима окренутим напред. До ње је Исак, дуге седе браде и косе. И он седи у истом ставу и положају ногу као и Богородица. Исак под ногама нема ништа. Десно од њих, уз клупу стоји праведни раздојник (раздоиник) који рукама држи крст са три пречке и одевен само у беле и кратке гаће које допиру до колена. До њега је велики део потпуно уништеног живописа. У том делу је, претпоставља се, насликан Св. *Петар љрег врайима Раја* са кључевима у рукама.

Сачуване су на северној страни зида три фигуре праведника који у погнутом ставу приступају пред Св. Петра. Обучени су у црвену и зелено плаву одећу. Имају разнобојне нимдове: жути, црвени и зеленоплави. По свему судећи још један праведник био је насликан на јужној и још два на источној страни северозападног испада, али су потпуно уништени.

У другој зони северног зида, шест апостола и исто толико анђела присуствују Страшном суду. Исто толико их је наспрам, у другој зони на јужном зиду. Апостоли седе на дугачким клупама са наслоном, а између њих је по један анђео. Анђели у левој руци држе сфере са иницијалима IX. Апостоли и анђели су разнобојно одевени и са разнобојним нимдовима: жути, плавим и црвеним. Композиција на северној страни је уништена у источном делу, а на јужној у горњем делу. Аналогија за овако велике слике Апостола који присуствују Страшном суду могућа је пронаћи само у Григоријевој галерији Св. Софије (око 1366. године) и Богородици Перивлепти у Охриду (XIV век). (Грозданов, 1980, стр. 83 сл. 22, 132)

С обзиром да се припрата Велуће зарушила, а која је грађена у форми куле звонаре, попут Лазарице и сличних цркава, њена обнова у XIX веку, као и конзервација, у XX веку, извршена је потпуно нетачно тако

су делови ових слика прекривени новим непримереним конструкцијама. Откриће делова живописа сцена *Ајосџоли ѝрисусџвују Страшном суду* дају до знања, с обзиром на појаву горње бордуре и делова живописа и у трећој зони, да је доиста припрата Велуће имала куде и да је била у форми звонаре. У складу са тим предложена је и адекватна реконструкција цркве. (Андрејић, 1996, стр. 289) То опет значи да је живопис Страшног суда у припрате Велуће имао три или четири зоне.

Живопис у другој зони североисточног испада је потпуно уништен. На северном делу источног зида је *Хетџимасија*. На престолу, са високим полукружним наслоном, стоји крст са окаченим трновим венцом. Крст је вертикално постављен на наслон. На десном краку крста виси копље, којим је рањаван Христос — Лонгиново копље а лево трака са сунђером, којим су дрисане његове ране. На средини престола лежи књига правде на којој стоји голуб са нимбом као представа Светог Духа. Голуб је врло редак у представама Страшног суда на Истоку за разлику од западног сликарства где се често слика. Десно од наслона за руке и престола стоји анђеоло при чему као да држи престо. В. Петковић је сматрао да је и лево од престола „био насликан други анђеоло, као пандан првоме, али се његова слика није сачувала“. (Петковић, 1955, стр. 46) Дакле, на јужној страни североисточног испада је био насликан мањи недостајући део престола и други анђеоло а на јужном делу истог испада, највероватније, били су насликани Адам и Ева као што је то уобичајено када је у питању Хетимасија.

До *Хетџимасије*, у плиткој ниши на источном зиду, насликана је *Богородица са Христом*, патрон цркве. Богородица је обучена у пурпурно-црвен и богато драпиран мафорион. На левој руци држи Христа дете који има црвен нимб са тамноплавим крстом. Христос је обучен у белу кошуљу и богато драпирану црвену тогу на којој се потенцира светлост и текстура жутиим шрафирањем. Фреска је оштећена великом пукотином. Сликање фреско иконе патрона цркве на овакав начин у оквиру програма Страшног суда има аналогије у цркви Св. Петра и Павла у Тутину али из много каснијег периода, из 1646–1647. године. (Симић-Лазар, 1985, стр. 168–169) Испод слике Богородице са Христом налази се бело поље на коме је постојао текст који је испран а потом, још нише, лунета са сликом Христа Судије, изнад западног улаза у наос. Имајући у виду аналогну представу патрона цркве Велуће и цркве у Тутину, иако их разликује велика временска дистанца, може се претпоставити да се ове аналогије могу проширити на садржину текста у поменутом белом пољу Велуће. Испод слике патрона цркве у Тутину насликана је *Данилова визија у сну*<sup>8</sup> што мора имати везе, управо, са чињеницом да су Данилови текстови извор

<sup>8</sup> У Тутину Данило лежи у пејсажу између фреске патрона цркве, Св. Петра и Павла и улазних врата. Иза њега седи арханђеоло сигниран као Михајло. Данило држи свитак са текстом његовог сна: „Гледао сам постављене престоле на које је сео Старац дана“ (Симић-Лазар, 1985, стр. 173).

великог броја сцена у иконографији Страшног суда уопште. Имајући све ово у виду, може се претпоставити да је у белом пољу изнад Христа Судије а испод Богородице са Христом био исписан текст из следећег дела Данилове књиге: „Гледао сам у мојим ноћним привиђењима и ево, дошао је син човека и ишао у правцу Старца дана и пришао му. Њему је дато господство, слава и власт, и сви народи, нације и језици ће му служити. Његово господство је вечно, никада неће бити завршено и његово краљевство никада неће бити уништено“ (Данило 7; 13, 14.).

На јужном делу источног зида су насликане две фигуре у покрету. Првој је уништен торзо са главом а друга је готово у потпуности уништена, сем предњег доњег дела. По свему судећи, још једна фигура је била насликана на северној страни као и још две, из исте групе, на западној страни југоисточног испада.

У другој зони јужног зида је друга група апостола и анђела који присуствују Страшном суду. Тешко је претпоставити шта је било насликано у другој зони на двама странама југозападног испада припрате. Можда анђели пакла са копљима.

Да је постојала трећа зона живописа припрате јасно је на основу остатака доњих делова слика изнад композиције Рај, Апостоли и анђели присуствују Страшном суду, изнад Хетимасије и Богородице са Христом у ниши, на источном зиду. Имајући у виду реално реконструисани изглед припрате Велуће, припрате звонаре попут Лазарице, којој је архитектура Велуће била узор, а не обратно како је уобичајено мишљење у нашој историји уметности, (Андрејић, 2002, стр. 25, 28, 38, 193) да се претпоставити да је постојала и четврта зона живописа. Имајући у виду које су сцене Страшног суда сачуване постаје јасно које су уништене у трећој и четвртој зони. Недостају, пре свега: Други долазак Христов, Појава крста, Деизис са главним ликом Христа Судије, Рука господња са душама праведника, Анђео замотава звездани свод, Адам и Ева код Хетимасије, Огњена река и Анђели гоне грешне у огњену реку — Пакао. Очигледно је да највише недостају сцене које се уобичајено сликају у вишим и највишим зонама, а само су Огњена река, Анђели гоне грешне и Пакао сцене које се сликају у нижим и најнижим зонама. Простор у првој и другој зони припрате Велуће је потпуно искоришћен тако да је тешко претпоставити да су Огњена река, Анђели који гоне грешне и сцене Пакла могле бити сликане у највишим зонама и зато се намеће закључак да су оне изостале из неког разлога који је наметао сликарски програм креиран од стране ктитора и његове породице. Међутим, пре ће бити да је одсуство сцена Пакла последица редуковања Страшног суда које је наступило после живописања Дечана, пред крај прве половине XIV века. Такав је случај са Страшним судом у галерији Св. Софије у Охрид и Велући.

*Друји долазак Христџов и Деизис* су велике сцене и стога су у припре-ти Велуће, највероватније, биле насликане у највишим зонама источног и западног зида. Да је велика тема Христовог другог доласка доиста морала бити насликана говори сама чињеница да је Велућа имала гробно-меморијалну намену. *Друји долазак* се уобичајено слика са Христом који у белој одећи седи на огњоликом и херувимском престолу, сијајући као муња док међу сунцем, месецом и звездама испред њега иде његово знамење, Крст. Десно од њега је Богородица као царица а лево Јован Претеча. Праћен псалмима, химнама и јеком дувачких инструмената и прослављан од свих небеских арханђеоских и анђеоских војски, на об-лацима небеским. Благосиља неупрљаним рукама, носећи на прсима отворено јеванђеље са текстом: „Ходите, благословени Оца мојега; при-мите Царство које вам је припремљено“ (Матеј 25, 34) и „Идите од мене, проклети, у огањ вјечни“ (Матеј 25, 41). Над њим је текст: „Исус Хри-стос, слава и радост светих!“. Подаље стоје пророци са свицима. Исаија са текстом: „Господ ће доћи на суд са старјешинама народа својега и с кнезовима његовијем“ (Ис 3, 14); Јоил: „Нека се подигну и дођу народи у долину Јосафатову“ (Јоил 3, 12); Данило: „И много оних који спавају у праху земаљском пробудиће се, једни на живот вјечни а други на срамоту и пријекор вјечни“ (Данило 12, 2). (Медић, 2002, стр. 347, 351, 433; Исти, 2005, стр. 363. 364)

На јужном и северном зиду у највишим зонама припрете су могли бити насликане сцене *Анђео замођава звездани свод у свићак* и *Прослављање — Појава крста*. У тренутку када се Христос појављује у слави Другог до-ласка анђели савијају небо са сунцем, месецом и звездама. Прослављање крста је ређи мотив а најмаркантнији је у Дечанима. Ту је Часни крст с трновим венцем, копљем и губом у вишеструкој мандрлори из које избијају светлосни зраци. Мандрлору са Часним крстом окружују и носе анђели и тетраморфи. На супротној страни припрете, највероватније, била је пространа сцена у којој два анђела савијају небески свод у виду великог листа у свитак.

### Страшни суд Драгаша

О Парусији, код Срба одомаћеној речи, Другом доласку Христовом, на крај света — судњег или Последњег дана, Страшном суду, нико ништа не зна сем самог Бога Оца: „А о оном дану и часу нико незна, ни анђели не-бески, него само Отац... Бдите дакле, јер не знате у који дан ће доћи Го-спод ваш“ (Мт 24, 36, 42) (Мк 13, 32–33) „Погледајте смокву и сва дрвета чим приметите да пупе — сами знате да је лето већ близу. Тако и ви кад видите да се ово збива, знајте да је царство Божије близу.“ (Лк 21, 29–31). Весник краја света је Антихрист и његов долазак је по старим пророци-ма предвиђен у 666. годину а када се тада ништа није десило предвиђање



је више пута померено. Предзадња пророкована била је 7.000 година од постанка света по старом рачунању времена, односно 1492, а последња је 1666. година, година одржавања црквеног сабора у Русији. (Покровскиј, 1887, стр. 286.)

Страшни суд је последњи чин хришћанске историје света када ће Христос својим другим доласком у слави — парусија бити судија при чему ће читав људски род, васкрснувши из мртвих, на основу заслуга бити разлучен да душом и телом ужива вечну благодат и блаженство у Рају или вечиту казну Пакла. Сцена Последњег суда је сложена композиција која укључује више различитих радњи које се истодобно одвијају на вишеспратној великој позорници. (Ivančević, Badurina, 1990, стр. 476–477) Идеја о новом доласку Христа и васкрсења свих умрлих у животу представља коренску суштину хришћанске религије. Христос је дошао да спасе људски род, Христос ће поново доћи да коначно суди. Крај света, појава Антихриста и Другог доласка Христоса коначног судије је финална идеја хришћанства и стога једна од највећих тема која је изазивала имагинацију и машту хришћана Истока и Запада (Милошевић, стр. 131; Milošević, 1963).<sup>9</sup>

Долазак сина Божијег биће праћен севањем муња од истока до запада, помрачењем сунца и месеца, падањем звезда и кретањем небеских сила. Показивање знака Христовог на небу и јављање анђела једном труба биће пропраћено катаклизмом равном Нојевом потопу при чему ће се чути само плач и шкрипа зуба. (Мт 24, 27–31, 31–46; Мт 25, 3–51; Мк 13, 32–37; Лк 21, 34–36; 1 Кор. 15, 23; 2 Кор. 7, 6) Страшни суд је на крају хришћанске историје а када ће то бити остало је у неизвесности: „Стражите дакле, јер не знате дана ни часа у који ће син човечији доћи“ (Мт 25, 13), „Јер још мало, врло мало, пак ће доћи онај који треба да дође и неће одоцнити“ (Павле, Јевр. 10, 37).

Изузетно велико дејство текстова о Другом доласку Христовом и Страшном суду обузимало је снажно средњовековног верника у бризи како да досегне спасење своје душе. Сведочења о томе у повељама дародаваца и ктитора цркава су јасна. Опомињући се на час смрти ктитор се припремао на тренутак „када му ваља изаћи пред судију Христа“ и зато је у задужбинама слика Страшног суда заузимала важно место а најчешће у непосредној близини ктиторско-надгробних портрета у припратама (Студеница, Милешева, Морача, Сопоћани, Богородица Љевишка, Грачаница,

<sup>9</sup> Подела Цркава је изазвала интриге код научника о лоцирању географског простора стварања теме Страшни суд. Свакако је она заједничка баштина и Источне и Западне цркве и има истоветно симболично значење иако није негована кроз исте ликовне форме. На Западу се ова тема јавља на многим рељефима портала а на Истоку у сликарству. Православни Исток је ову тему неговао под апсолутним утицајем Византије са изузетцима који су подразумевали додавање нових и специфичних детаља који су своје порекло догували верском духу одређене националне цркве или, ређе, самог сликара.

Дечани, Велуће) или у крипти (Бачково у Бугарској) у израженој фунерерној функцији (галерија Св. Софије у Охриду). Када је у питању српски простор Страшни суд је сликан у припратама великих задужбина владара Немањина колена. Такав је случај искључиво са црквама монументалног и наративног стила: Богородичиној цркви у Студеници, 1209. године; (Петковић, 1924, стр. 36–37, сл. 31–32; Петковић, 1965, стр. 122–123; Бабић, Кораћ, Ђирковић, 1986, стр. 158, 162, сл. 128) Вазнесењу Христовом у Милешеви (краљ Владислав), 1222–1228. године; (Живковић, 1992, стр. 44–52) Богородичиној цркви у Морачи (кнез Стефан Немања Вуканов), 1251–1252. године<sup>10</sup> (Петковић, 1986, 255, цртеж 16; Милановић, 2006, 156–160) и Св. Тројици у Сопоћанима (краљ Урош I Немања), 1260. године; (Живковић, 1984, 27) Богородици Љевишкој у Призрену, 1307–1313. године (Живковић, 1991, 76–77) и Богородичиној цркви у Грачаница, 1320. године (краљ Милутин), (Живковић, 1989, 88–90) и Вазнесењу Христовом у Дечанима (краљ Стефан Немања Дечански и краљ Душан), 1342–1346. године; (Давидов-Темерински, 1995, 191–209) у Григоријевој галерији Св. Софије, 1365. године (Грозданов, 1980, 80–81, цртеж 21, 22) и у јужном трему Богородице Перивлепте, 1364–1365. године. (Грозданов, 1980, стр. 132–133, цртеж 33, 34.)

Иконографски се разликују два типа Страшног суда. Византијско-православни и западно-католички. Византијски тип се формира од VI века а коначно се уобличава у XI веку. Али, најсачуванији пример, који се изучава као модел, византијског типа налази се на Западу, у Торчелу, из XI века. (Ivančević, Badurina, 1990, стр. 476–477)

Проучавајући представе Страшног суда у српским црквама С. Радојчић је уочио три типа композиција: дворски (владарски манастири XIII и XIV века); монашки (у великим манастирима од XIII до XVI века) и сеоски (у многобројним варијантама у сеоским црквама од XVI до XIX века). У сеоским варијантама је истакнут посебан репертоар грехова: туче, пијанство, разоравање туђе њиве, јатаковање, хајдучија и сл. Монашки трип карактеришу сцене у којима су грешници у вишим слојевима, међу царевима и племићима, међу патријарсима, епископима и монасима. Као сјајан пример овог типа Радојчић је истакао Страшни суд у ексонартексу Милешеве. (Радојчић, 2002, стр. 108) Милешевска спољна припрата има највећу композицију Страшног суда у старој српској уметности. Карактеристично је да су грешници у паклу постављени на споредним, неправилним површинама зида. Монашки карактер милешевског живописа садржи се у избору бројних светих монаха у првој и другој зони а то је тумачено преовладавањем утицајем монаха који нису били чланови династије Немањина колена. Дакле, изглед Пакла у Милешеви је само наговештен јер су се сликари ревновали беседама Св. Јефрема Сиријског о другом

<sup>10</sup> Живопис приправе из XVI века понавља програм Сопоћана и осталих цркава XIII века: Страшни суд, Лоза Јесејева и Васељенски сабори.

доласку Христовом. Такав је случај и са Страшним судом у припрати Студенице. Милешевски страшни суд има концепцију једнакости свих пред Судијом последњег суда. (Радојчић, 1959, стр. 69–79)

Врло је уочљиво да поједине велике задужбине у Македонији и Србији, Трескавац и Марков манастир, као и споменици велике моравске групе немају у својим сликарским програмима циклус Страшног суда. У том смислу, једину изнимку представља Богородичина црква у Велући, депота Иваниша и Дејана, 1370. године, јер се она сврстава у моравски, декоративни стил.

Страшном суду претходе сцене Другог доласка Христа Спаситеља. У највишој зони Страшног суда се налази главни лик Христа Судије који седи на облаку, на дуги или на престоу, окружен Богородицом и Св. Јованом Крститељом (Деизис) молећи и посредујући за спас људског рода. Деизис је језгро приказа Страшног суда који самостално може да замени читаву композицију и његову садржину јер алудира на Христов други долазак и суд. Испод ногу Христових извире Огњена река која се слива у Пакао. Лево и десно седи по шест апостола иза којих су хорови анђела. Дванест апостола такође узимају учешће у Страшном суду: „А Исус им рече: заиста вам кажем да ћете ви, који пођосте за мном, у новоме свету, када Син човечији седне на престо славе своје, и сами сести на дванест престола и судити над дванаест племена Израиљевих“ (Мт. 19, 28). Апостоле предводе Петар и Павле. Петар држи кључеве у левој руци а десном показује врата раја: „И даћу ти кључеве од царства небеског“ (Мт. 16, 19). У томе имају своју улогу и дужности и анђели. У следећем реду надоле је, у средини, Хетимасија „приуготовљени престо“. На празном престоу, који је припремљен за Христа при другом доласку постављен је крст и књига — Свето писмо: „И гле, пријесто стајаше на небу, и на пријестолу сеђаше неко“ (Ап. 4, 2). Престо са обе стране чувају арханђели Михајло и Гаврило, а под престолом клече Адам и Ева, прародитељи људског рода, клањајући се крсту, знаку људског откупљења. Лево и десно од престола приказано је васкрсавање мртвих при чему два анђела трубе у рог: „И послаће анђеле своје с великијем гласом трубнијем“ (Мт. 24, 31), „Јер ће затрубити и мртви устати и ми ћемо се претворити“ (1 Кор. 15, 52). Из земље излазе телеса сахрањених представљених у форми мумија у повојима, а дивље звери издацују из својих чељусти људске удове које су некада растргле. На другој страни један анђеоски савија небески и звездани свод са персонификацијом Месеца и Сунца попут исписаног свитка јер дан Последњег суда представља крај света: „... и савиће се небеса као књига“ (Исаија 34, 4), „И небо се измаче као књига кад се савије“ (Ап. 6, 14). Престанак времена и окончања створеног неба и земље представљено је као Савијање небеског свитка попут сликарске штафаже на чијим крајевима су помрачено сунце и месец који је изгубио светлост (Матеј 24, 29). Сунце

и Месец не нестају већ постају невидљиви због засењености светлошћу незалазног Сунца правде, Христа обученог у светлосну хаљину. Море истодобно, пресонификовано ликом жене и морске немани избацују све утопљене. Затим следи претпоследњи ред у чијој средини архангел Михајло вага душе а ђаволи покушавају помоћу кука да вага претегне у њихову корист. Блажени су одевени и стоје у групама у Рају на левој страни, а осуђени су голи у Паклу и два анђела их гурају копљима у ватре Огњене реке која се од Христових ногу слива, ка десној страни. У Паклу седи Хад у форми старца с душом у крилима. У најнижој зони је Рај алегорично приказан Аврамом или трима патријарсима: Аврамом, Јаковом и Исаком који у корпама или на платнима на својим крилима носе душе блажених. У Рају расту рајске палме, а блажене дочекују Богородица Оранта, Добри разбојник који носи свој крст у руци, Св. Петар и анђео као стражар пред рајским вратима.

Од XIII века почиње поједностављивање великог програма Страшног суда али га врло често прате алегоријске теме: Парабола о богаташу и сиромашном Лазару, Прича о Јосифу, Парабола о мудрим и лудим девицама, прикази дела милосрђа, прикази Цркве и Синагоге и Канон на исход душе. Страшни суд и Прича о Јосифу<sup>11</sup> најчешће су теме које се заједно појављују у припратама још од Сопоћана, али то није случај у Велући. Илустрације канона на исход душе у српском сликарству су, напротив, ретке, као у Хиландару и галерији припрате Св. Софије у Охриду (Радојчић, 1961, стр. 45–49).<sup>12</sup> Када је у питању западни тип треба истаћи посебно карактеристичне приказе Христа — Апокалиптичког судије са двоструким мачем који је често, као персонификација речи којима суди, насликан како му излази из или га држи у устима. (Ivančević, Badurina, 1990, стр. 478)

Страшни суд у припрати Велуће менолошки се повезује са програмом годишњег менолога у наосу. Менолог је у Богородичиној цркви у Велући сликан, као и пећким Апостолима у северној апсиди, у форми Деизиса. Иза Богородице и Јована, који се обраћају Христу с молбом, налази се један свети ратник а затим следе јерарси и анђели у олтару и архиђакон Стефан са првим светим Немањићима у јужној апсиди. Извор за овај распоред дао је Јеврем Сириски са списком свих светих лица која ће бити заступници и бранитељи грешних на дан Страшног суда. Тиме је тема Страшног суда стављена усред крста (храм у форми крста). На тај начин је однос Христа (Крст – Распеће) са Страшним судом доведен у јединствену есхатолошку целину. Идеја ове иконографије налази се у основи веровања

<sup>11</sup> Роман о лейом Јосифу је прича о сталној превртљивости земаљске среће, о свим опасностима и несталности живота на земљи и о мучном путу душе до свог циља.

<sup>12</sup> Радојчић сматра да је ова тема пролазног карактера и да се појављује само у изузетним приликама, у време појаве великих епидемија „црне смрти“, куге. У атмосфери немоћи и велике панике црква се враћала теми у којој хара смрт. С тога је појаву ове теме у Хиландару и Охриду довео у везу са временом од око 1350. до 1370. године.

по коме ће светитељи вечно боравити у Христовом небеском царству. Осим светитеља и праведници ће се наћи у „Христовој соби“. Светитељи ће на дан страшног суда стати надесно од Христа и сви ће они имати право да бране грешне.

С тога је у сваком храму нужно успоставити симболичну везу између циклуса у коме су представљени сви светитељи црквене године и композиција циклуса Страшног суда. У лунети над улазом у наос Велуће налази се Христ Пантократор — Судија, а светитељи поред њега су део кохорте која увеличава церемонију суђења. Самим чином суђења васкрсавају умрли да би им се судило, праведни су већ у Божјој руци а грешни у Паклу. Анђели који трубе у сликама персонификација Земље и Мора је у вези са Христом који суди и из лунете улаза у наос.

Овај део Страшног суда је проистекао из текстова службе Месопусне суботе и недеље и од њих и зависи. Зато се мученица без сигнатуре и атипичног изгледа на јужном делу југозападног испада припрате може препознати као Св. Недеља. У служби Месопусне суботе<sup>13</sup> је идући дан, Месопусна недеља, посвећен Страшном суду — Парусији. Месопусна недеља,<sup>14</sup> посвећена Страшном суду, богослужбеним ритусом означава да догађаји претходе самом чину суђења. Страшним судом је представљена трећа недеља — Недеља месопусна (Мт 25, 31–46) зато што подсећа на све умрле „од постања“ који су побожно живели, без обзира на време и доба старости, узрок и место смрти. (Мирковић, 1991, стр. 144–145) Главна песма у којој је описан Страшни суд пева се на почетку суботњег вечерња које се служи у припрати црква и то је разлог његовог сликања у том простору.

Предускрсне службе Страсне седмице у триоду нарочито истичу припрему за смрт и покајање. Богослужење на почетку Страсне седмице, Великог понедељка, састоји се од Беседе о прекрасном Јосифу, Неплодној смокви и трипесног канона посвећеног исходу душе. (Мирковић, 1961, стр. 163–164) Ова читања кулминирају до Великог петка и Васкрса као тренутка обнове целокупног живота природе и људи у оквиру читавог годишњег литургијског циклуса. Јосиф се описује као Христов пралик а смоква је проклета одмах по Христовом уласку у Јерусалим зато што је била неплодна а ипак зелена и са много лишћа. То дрво је постало

<sup>13</sup> На Месопусну суботу су Задушнице. То је прва задушна субота, док је друга уочи Св. Тројице. Задушнице су код Срба у функцији култа предака и поштовања покојника. (Недељковић, 1990, стр. 92–97) То је дан сећања на претке, блиским и даљним умрлим сродницима и, за питање функције припрате Велуће врло важном, рано преминулих потомака.

<sup>14</sup> Месопусна недеља се у српском народу назива и Задушна недеља. У недељни дан те седмице се опрашта од једења меса наредних осам недеља, све до Васкрса (Недељковић, 1990, стр. 152–153). Пошто је Васкрс покретан празник, помера се и дан Парусије — Страшног суда, али је увек у недељу.

симбол грешне јудејске зборнице у којој су закони али који не могу донети спасење. Трипесни канони се обраћају директно човеку са учењем о икономији спасења а потом души: „Разумела си душо како је Христос својим божанским учинком објавио свршетак; разумела си да се твој крај припрема: приближи се време исхода“, а дан страдања одређује Христос. Логос страдањем скинију претвара у мистичну гробницу у којој пребива жртва. Али доказа о постојању представе појединачне смрти у композицији Судњег дана — Страшног суда у припрати Велуће, наизглед, као да нема. Али, назнака у виду свеће у рукама Оливера јасно говори да је у тренутку сликања већ почивши, као и слика наог младића — душе на северној страни југоисточног испада говоре нам супротно. Многобројна породица ктитора Оливера сматрала безгрешним али је његову смрт доживела као проклетство: смоква са много зеленог лишћа је остала без плода — јединца Оливера.

Генеалогско стабло Христа и Богородице је блиски пратилац Другог доласка Христовог и илуструје се према визији пророка Исаије (11, 1–9) о ступању на престо праведног краља, који је лоза давидовска, који ће бити испуњен пророчким духом, који ће учинити да међу људима влада правда, који ће успоставити рајски мир. С тога сцена Рај у Страшном суду има свој пандан а то је Лоза Јесејева и Лоза Немањина. (Исто, стр. 142, 145–146).<sup>15</sup> Такав је случај у Грачаници, Богородици Љевишкој и Дечанима. Дечански страшни суд је „заседна архитектонска и иконографска целина, нека врста капела за себе“, сматра Мијовић. Али, тим више, припрата Велуће испуњена комплетно сценама Страшног суда је доиста капела сама по себи, капела младог Оливера а тек потом његовог оца и стричева.

Портрет ктитора са сликом Пантократора представља симболичну целину која подразумева скривену молбу за пријем у друштво одабраних на сам дан Другог доласка. Мисао о спасењу душе је лајтмотив. Чланови ктиторове породице се сликају у припрати са младо преминулим Оливером и пред Христом Спаситељом који је над царским вратима, вратима која воде из припрате у наос. Сви они као да виде Оливерову смрт као да им се судило и пресудило али они као да не желе да им се коначно суди за грехе јер се не појављују у припрати Велуће пред Христом Страшним судијом већ пред Христом Спаситељем: „Јер ја не дођох да судим свијету, него да спасем свијет“ (Јован 12, 47).

Али, идеја српске царске иконографије се од Грачанице манифестује и кроз сцене Страшног суда. Тако и у Велући треба тумачити маркантну

<sup>15</sup> Страшни суд и Лоза у Грачаници су владарске алегоријске теме. Међутим, у Грачаници долази и до првог слагања Менолога и Страшног суда који је тако стављен усред крста, „чиме је однос Христа (крст–Распеће) са Страшним судом и менологом третиран као јединствена есхатолошка целина... Страшни суд у Грачаници је произишао из једне компликоване псеудо-научне интерпретације текста из јеванђеља и паралелних места, као и каснијих састава“.

појаву Страшног суда, као владарску и царску иконографију ктитора и њихових родитеља као сизерена, као установљавање божанских права земаљских владара. Алгоритички језик Страшног суда је најпогоднији за популарисање владарске идеје и права која проистиче из крви и Лозе. Могла би овде бити алегорична о божјем промислу и мудрости у вези са успостављањем династичке слике ове породице.

Изнад лунете са Христом судијом се данас налази једно испрано, бело поље. Ту је највероватније био текст из књиге коју Христ држи уобичајено у руци у тренутку суђења или из Данилове визије. У улози судије Христ је насликан у припрати Велуће у висини оног дела Страшног суда кроз који пролазе сви који приступају у храм, а то би подразумевало и свих осуђених у Паклу. Али, Христ на челу „пороте“ није у правом смислу судија већ „Спаситељ“ што је у непосредној вези са идејом ктитора и њиховим присуством у храму. Тиме се слави смрт хришћанског хероја у знак победе вечног загробног живота над пролазним овоземаљским. Анђеолози над јужним вратима има зато улогу носиоца поруке за онај свет. На основу аналогија у Нагоричину, Грачаници, Трескавцу и Дечанима у припрати се сликају историјски портрети и донаторске композиције са илустрацијом менолога, а портрети ктитора са Пантократором чине симболичну целину у којој је садржана молба за пријем у друштво одабраних на сам дан Његовог Другог доласка. (Мијовић, 197, стр. 148) Тај њихов однос се остварује са Емануилом при проласку кроз улазна врата у наос. Емануило је спаситељ света, Син Божији, Слово, Премудрост — хипостази Христа који је неприродним путем дошао на свет. Он је помазан од Светог духа и, према томе, он је Премудрост која је идентична Логосу. У лику дечака Он је Алфа, а у лику Христа, који је имао за време свог делања на земљи, као и овде у Велући, он је Омега.

Владари Немањина колена су видели своју мисију на земљи као предоређени од исконског Бога Емануила, а ова формула је доследно спроведена и у Велући. Мисао о Христу Судији тиме прелази у мотив спасења душе. Чланови породице ктитора се сликају код Христа Спаситеља и царских врата на Страшном суду и тиме они нису у улози оних којима се суди. Ктиторске слике изазивају алегоричне мисли, опсесије о поистовећивању владарске куће Немањина коле и њихове духовне и световне мисли на земљи. У том смислу и ктиторима Велуће је најподеснији програм Страшног суда и његова симболика није овде само теолошка већ и одређена историјска реалност. Са друге стране, иако је окренута овоземаљском животу, целокупна симболика програма храма је потпуно фунерерна, дакле и менолошка.

Менолошки концепт је зато, пре свега, у припрати породичне меморије у вези са раном смрћу првочившег и првосахрањеног Оливера.<sup>16</sup> Тре-

<sup>16</sup> Археолошка истраживања су показала да су у припрати испод својих портрета сахрањени

нутак његове смрти покреће механизам у календару који ће имати одраз у присуству, како одређених светаца из опште, прворазредне номенклатуре Страшног суда, тако и оних светаца везаних за тај смртни тренутак: Св. Марина, а понајвише светих мученика (Св. Килик и Јулита?), заступника ктитора и породице насликаних у лунети изнад улаза унутар наоса.

На целокупној површини зидова припрате Велуће је исликан Страшни суд и посвећен загробном животу младог Оливера, који је овде први сахрањен, а ту ће бити сахрањени и остали чланови његове породице. Млади Оливер је живео кратко те, према томе, није искушан грехом и мирно ће чекати васкрсење Другог доласка и коначног Суда. Алузивно је приказан пут којим он иде у друштву светаца, пут великог краљевског лова којим је достигао врлине и стигао у Рај. Амбијент припрате Велуће је потпуна реконструкција земље — Страшног суда — Пакла и Раја као коначног и неминовног циља. О овоме говоре и фреске које представљају Море, Земљу, Теразије правде, Пакао и накнадно урезани јелени са крошњастим роговима. Поента Оливерове смрти, у његовом ликовно-менолошки приказаном сакрално-фунерерном путу, лежи у дану Св. Кирика и Јулите, 15. јулу, (Епископ Николај, 1991, стр. 541) а потом Огњеној Марији — Св. Марини и њеном дану, 17. јулу. (Исто, стр. 547) Произилази да је припрата Велуће посвећена 15. јулу, рецимо, 1368–1370. године, када је преминуо млади Оливер, син господина деспота Костадина и Тамаре. Припрата је тако замишљена као реконструкција свих оних претпостављених места које пролази душа младог Оливера након одласка из смрти тела, њеног „привременог гроба“. Дан завршетка тог пута, дан његове сахране је везан за 17. јул, дан Св. Марине која је постављена десно од централне сактиторске композиције у припрати посредујућу пред Христом Спаситељом на дан Страшног суда. Целокупна идеја сликаног програма је у томе што су, у овом случају Св. Кирик и Јулита, мајка и син, асоцијација на Тамару, жену господина Константина и Оливера, њеног и Константиновог сина који је, по свему, умро 15. јула 1370. године. Оливеровом будућем васкрсењу, на коме ће га заступати Св. Никола, посвећена је припрата. Присуство Св. Константина и Јелене на јужној страни од улаза у храм је још једна асоцијација на мајку и сина. Св. Јелена има и истоврсно украшену хаљину са Теодором, мајком господина деспота Константина, са којом је у идејној вези сликаног програма. Св. Константин је праслика Теодориног сина, по имену Константин, дакле, новим Константином. Оливер је посредством светаца заштитиника већ стигао у рајске пределе а његово васкрсење ће се постићи проласком кроз Страшни суд.

---

Оливер, Јован Дејан Драгаш, Димитрије и господин Константин, а у наосу деспот Ива-ниш, његова супруга и ктиторка, Теодора – Евдокија. Овде једино нису били сахрањени деспот Дејан и супруга господина Константина, Тамара Асен која је преудата за султана Мурата. (Љубинковић, 1973, стр. 122–123; Андрејић, 2002, стр. 49–50.)



И анђео Пахијел, насликан над вратима јужног улаза у припрату, повезан са Св. Пахомијем који се слави 15. маја је у врло тесној вези са основном идејом сликаног програма посвећеног ранопреминулом првенцу породице Драгаш коју је осмислио његов прадеда, царски деспот Иваниш. Архангели су чувари врата храма, као уласка на онај свет, чувари служитељи небеског поретка. Они брину о чистоти људских душа и њихових дела, не пуштајући грешне у храм. У наосу Велуће су архангели Св. Михајло и Гаврило у фунерерном програму високог царског, Немањићког достојанственика. Михајло је на јужној а Гаврило на северној страни.

Иако није насликан са Св. Пахомијем анђео Пахијел над јужним вратима је у вези и са монашким чином и успостављањем општежителног манастира и најпре ће овде бити у вези фабуле о њиховом понашању. Осим тога, Пахијел као Сотис је анђео кнез тужилац и служитељ престола дожанског суда на Страшном суду припрате кроз који пролазе млади Оливер и његови чланови породице у досезању рајских вртова. По свему судећи, архангел Гаврило и његово прослављање на дан 13. јула има везе са смрћу младог Оливера. Чини се да је ноћ 13. јула дан његовог објављивања Оливеру који је из тог сна изашао у смрти 15. јула на дан Св. Кирика и Јулите.

На овај начин долазимо до сазнања да сликарство припрате Велуће, по први пут у наративној српско-византијској уметности свога доба, има ликовни програм у коме су покојници, млади господин Оливер, а потом његов стриц Јован Драгаш и отац Константин, алузивно-менолошки повезани са свецима који су персонификовали датуме болести и објаве, 13. јула; његове смрти, 15. јула и сахране у припрати где ће над његовим гробом бити осликан његов портрет. Свети Кирик и Јулита асоцирају и на непреболну жалост Оливерове мајке Тамаре за њим што је идентификација са описом сине где млади син Кирик гине пред очима мајке Јулите. Антитезу чини датум сахране Оливера и лик Огњене Марије која је овде посредник његове мајке пред Христом, за његову благост на Страшном суду. Исти сакрални пут очекује и све чланове породице ктитора, који ће до смрти, неко пре а неко касније, неминовно доћи. То значи да су они наменили себи улогу Христових војника који ће пасти за њега и на тај начин постићи потпуну врлину и тако на Страшном суду, последњем суду, дефинитивно добити место праведника у Рају.

Као маузолејна грађевина Велућа има целокупан сликани програм фунерерног карактера уклопљен у све идејне традиције које је успоставио у српској цркви још почетком XIII века Св. Сава. (Поповић, 1992, стр. 166–168) Он је идејни творац студеничке и милешевске слике Страшног суда, где је пренета порука из његове беседе одржане у Жичи новоизабраним епископима Српске цркве, (Зарић, 1995, стр. 72) најстарија представа те врсте Немањићке Србије. Та идеја се, пре свега, заснива на спасењу при

чему се искупитељско дело открива у сваком детаљу земаљског делања и подвига у вери. Есхатолошке теме у вези са Страшним судом и судбинама душа у загробном животу су представљене библијским текстовима и светоотачким учењима. Приликом смрти „тело заспи“ и враћа се у земљу да би се наставио живот душе у бестелесном стању. Смрт као наставак живота бестелесне душе чини је узвишеном и доводи до поимања да је она стално присутна и да се и живот има упражњавати као „свакодневна смрт“ као што су према Доментијану и Св. Симеон Немања и Св. Сава „свагда пред очима имали своју смрт“. Бесмртна душа је предуслов могућег васкрсења и једини циљ достизања апсолутних вредности. У томе анђели имају небеску силу којом узносе душе у Царство небеско. Из православне есхатологије преузето је учење о посебном суду који се дешава одмах након смрти и оном коначно при Другом доласку Христовом као свеопштем и последњем суду. У својим ставовима о Страшном суду Св. Сава има пред собом етичку поруку да ће се свакоме судити према заслугама и делима. Муке проклетих ће бити бесконачне јер је одлука Христоса Судије неопозива и коначна. Страшни суд је намењен верницима који улазе у цркву и поједине сурове слике се односе на казне грешних а имале су улогу да опомену људе.

Позивање на Страшни суд трајно је укореењено и у идеологију господина Константина Драгаша у свим потоњим временима његовог живота, као обавезан садржај његових повеља, као стална опомена на трагичну смрт сина Оливера која се извршила од стране Сведржитеља због претпостављеног или стварног греха. Инсистирање на опомене Страшног суда и позивање на свете прародитеље и родитеље „који су држали царски скиптар и владали земљама“ су више него индикативне: „Сведржитељу вишњи, владико Господе, у љубави својој чувај моју душу, јер дојећи се твог пресветога имена увек ми је мило да извршавам твоју вољу у све дане мог живота који си ми дао, слатки Христе мој, мени служи твој, по твојој доброј вољи и милосрдном човекољубљу, ја слуга Христе мој, знам да си брз у милости и дарежљив у добру према грешницима, молим (те) и падам на колена пред твојом хитром милошћу и пучином твоје доброте, да би ми твоје човекољубље и дуготрпљење били на помоћ: у дан Суда оног страшног часа погледај милосрдним очима на моју смерну душу, ти сведржитељу (и) Спасе мој... У Христа Бога блаховерни Костандин, господар српских и Подунавља, брат деспота Јована Драгаша“, (Вујошевић, 2010, стр. 110) „...Пречиста, да бих твојом добротом био достојан и са твојим угосницима који се веселе у светлости истине (и ја) зачуо твој пресвети глас: 'Ходите благословени Оца мојега, примите припремљено Царство небеско' (Мт 25, 34). И промисливши ово господство ми у дубини срца, погледах на горки и страшни смртни час када ћу стати пред мог Владику, као што и некадашњи древни цареви и господа и свети прародитељи и родитељи господства ми, који су држали царски скиптар

и владали земљама и властелом и војводама и црквеним достојанством — патријарси и сви свештеници — смрћу скончаше и ништа не понеше са овога света... и да има клетву светог Симеона и светитеља Саве, амин... Костандин, у Христа Бога благоверни господар српски, брат деспота Јована“ (Вујошевић, 2010, стр. 141)

Агон, унутрашња борба за освајање врлине, један је вид борбе за спас душе. У том смислу су и ктиторске делатности и заснивање маузолејних грађевина средњовековне Србије схваћени као материјална залога за стицање трајног помена и средство спасења душе на Страшном суду. При томе је остваривано и право на гроб и његово обележавање. Тако су ове грађевине постале „историјске меморије“ коју је чинила гробна целина која подразумева подземну гробницу и ктиторски, надгробни портрет. Осим ктитора у овим задужбинама су сахрањивани и други чланови породице. Дакле, и у Велући је доследно и осмишљено спроведена идеја породичне гробнице Немањићког карактера. Положај гроба је, такође, јасно утврђен и спроведен према њиховом хијерархијском схватању црквеног простора. Ктитор храма је сахрањиван у западном делу наоса, пре свега, на јужној или северној страни. У првом случају, почасно место на северном делу припадало је неком од најближих чланова породице. Други припадници владарске или властелинске породице сахрањивани су у припрати. Гроб ктитора у западном делу наоса представља битну одлику владарске сахране која је код Срба спроведена без изузетка. У случајевима да су се мошти објавиле и посветиле премештене су у „други гроб“ — ћивот, који је постављен пред олтар.

Делови цркве који су били у непосредној вези са сахраном украшени су сликама које су изабране програмски према функцији маузолеја у сотиолошком и династичком смислу. У ту сврху су коришћене представе као што су: Мироносице на гробу Христовом, Распеће и Силазак у ад, Деизис (метафора вере у могућност издављења на Страшном суду), Вазнесење и Страшни суд у припрати. (Поповић, 1992, стр. 182) Општа замисао фунерерног програма слика се мења у маузолејима од времена краља Милутина. Од Сопоћана, задужбине краља Уроша, ктиторска слика владара се проширује и поворком светих предака у хоризонталној генеалошкој слици у којој највећи значај имају Св. Симеон Немања и Св. Сава као и заштитник породице, Св. Стефан Првомученик. Истицање светородних предака има огроман значај у идеологији Немањићких владара, а поготову у оквиру фунерерног простора где се истиче сопствено порекло и, према томе, права потомака.

О карактеру и суштини византијске и српске фунерерне слике се не зна много као и да ли су коришћене одређене слике за представљање посебних фунерерних идеја? У сваком случају, пут душа у Рај олакшава се уз помоћ светитеља блиских покојнику те се они појављују неминовно у

програму. Распеће се због свог значења често користило као фунерерна слика у владарским ктиторијама, а такав је случај и са Велућом у којој се налази на западном зиду наоса, изнад портрета ктитора и његовог сизерена. Изнад Распећа је Вазнесење Богородичино које је јако оштећено. Фунерерно значење Вазнесења условљено са Васкрсењем и Страшним судом у припрати чију теолошку суштину чини вера у спасење ктитора и његове породице што је наглашено и мотивом Дезиса на северној страни наоса и Хетимасије на источном зиду припрате Велуће. Фунерерне слике у наосу су и сцене из циклуса Страдања Христових и Полагање у гроб на горњем делу северног зида.

Страшни суд у Велући је био много развијенији али је сачуван само у доњем делу пошто су горњи делови припрате били срушени. У сваком случају, ова представа Страшног суда води порекло од млађе „минијаторске“ форме приказивања где се целина слика разлаже на низ делова који се размештају без примене симетрије и уситњено. Такав је случај са Дечанима, а потом Велући, где је Страшни суд размештен на свим деловима архитектуре припрате: зидовима, своду, луцима, стубовима и испадима. У просторима са фунерерном наменом се слика и Св. Никола који је један од најзначајнијих помоћника и предстојник људима, а од Стефана Немање је један од главних заштитника српских владар, клера и властеле. (Исто, стр. 185) У припрати Велуће он стоји непосредно уз младо преминулог деспота Оливера, на челу колоне земаљских историјских личности из породице деспота Иваниша.

### Литература:

- Алибегашвили, Г. и Вољскаја, А. (1983). Грузијске иконе. У *Иконе*. (стр. 85–128). Београд: Народна књига — Вук Караџић.
- Андрејић, Ж. (1993). *Велућа*. Београд–Рача: Сфаирос.
- Андрејић, Ж. (1996). *Велућа Драгаша*. Београд–Рача: ИПА Мирослав — Центар за митолошке студије Србије.
- Андрејић, Ж. (2002). *Манасџир Велуће*. Рача: Центар за митолошке студије Србије.
- Андрејић, Ж. (2005). *Свети српска лоза*. Рача: Центар за митолошке студије Србије.
- Андрејић, Ж. (2011). *Свети српска лоза 2*. Рача: Центар за митолошке студије Србије.
- Бадић, Г. (1975). Владарске инсигније кнеза Лазара. У *О кнезу Лазару*. (стр. 68–78). Београд, Крушевац: Филозофски факултет, Народни музеј.

- Бабић, Г., Кораћ, В. и Ћирковић, С. (1986). *Сѣуденица*. Београд: Југословенска ревија.
- Бикић, В. (2010). *Визанѣијски накѣи у Срѣији*. Београд: Археолошки институт САНУ.
- Бошковић, Ђ. (1957). *Архиѣекѣура средњеѣ века*. Београд: Научна књига.
- Вујошевић, Ж. (2010). Повеље господина Константина Драгаша Хиландару о поклонима војводе Дмитра (Хил. 63). *Сѣари срѣски архив*, 9, 111–133.
- Габелић, С. (1998). *Манасѣир Лесново*. Београд: Стубови културе.
- Грозданов, Ц. (1980). *Охридско зидно сликарсѣво XIV века*. Београд: Институт за историју уметности.
- Давидов-Темерински, А. (1995). Циклус Страшног суда. У *Зидно сликарсѣво манасѣира Дечана*. (стр. 165–177). Београд: САНУ.
- Дејвидсон, Г. (1996). *Речник анђела*. Београд: DBR International Publishing.
- Дероко, А. (1953). *Монуменѣална и декоративна архиѣекѣура у средњовековној Срѣији и Македонији*. Београд: Научна књига.
- Deroko, A. (1957). Starohrvatski pleter i srpski moravski preplet. У *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinski LVI–LIX*. (стр. 253–259). Split: Arheološki muzej.
- Ђорђевић, И. (1981). Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту. *Зборник Маѣице срѣске за ликовне умеѣности*, 17, 77–110.
- Ђурић, Ј.В. (1968). *Моравско сликарсѣво*. Београд: Галерија фресака у Београду.
- Ђурић, Ј.В. (1975). *Визанѣијске фреске у Јуѣославији*. Београд: Издавачки завод Југославија.
- Ђурић, Ј.В., Ћирковић, С. и Кораћ, В. (1990). *Пећка ѣаѣријаршија*. Београд: Југословенска ревија.
- Епископ Николај. (1991). *Охридски ѣролоѣ*. Ваљево: Српска патријаршија.
- Живковић, Б. (1984). *Соѣоћани — Црѣежи фресака*. Београд: Републички завод за заштити споменика културе.
- Живковић, Б. (1989). *Грачаница — Црѣежи фресака*. Београд: Републички завод за заштити споменика културе.
- Живковић, Б. (1991). *Боѣородица Љевишка — Црѣежи фресака*. Београд: Републички завод за заштити споменика културе.
- Живковић, Б. (1992). *Милешева — Црѣежи фресака*. Београд: Републички завод за заштити споменика културе.
- Зарић, Р. (1995). Сликарство. У *Манасѣир Милешева*. (стр. 37–81). Београд: Републички завод за заштити споменика културе.

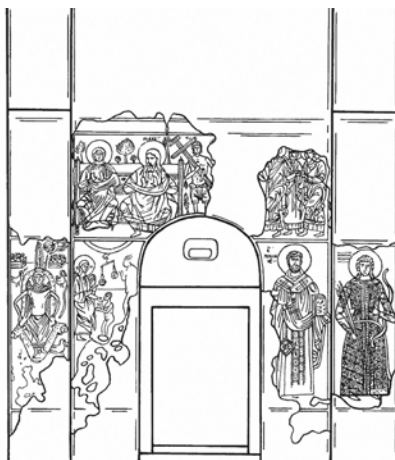
- Иванић, Б. „Чин бивајемо на разлученије души от тела“ у Светој Софији у Охриду. У: *Зборник Мајице српске за ликовне уметности*. Нови Сад: Матица српска. 47–86.
- Ivančević, R. и Badurina, A. (1990). *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Ljubinković, M. (1973). Manastir Veluče. *Arheološki pregled*, 15, 122–123.
- Марјановић-Душанић, С. (1994). *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*. Београд: САНУ, ЈИМ Добра вест.
- Матанов, Х. (1984). Произходат на рода Драгаши (Дејановичи). У *Векове*. Софија.
- Матанов, Х. (1997). *Кнјазевство на Драгаши*. Софија: ГАЛ-ИКО.
- Максимовић, Ј. (1983). *Српске средњовековне минијатуре*. Београд: Просвета.
- Медић, М. (2002). *Сџари сликарски њриручници II*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе — Друштво пријатеља Свете Горе Атонске.
- Медић, М. (2005). *Сџари сликарски њриручници III*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Мијовић, П. (1973). *Менолої*. Београд: Археолошки институт САНУ.
- Mijović, P. (1978). Les liens artistiques entre L' Armenie. У *La Georgie et les pays Yugoslaves au moyen age, Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena, 1975*. (стр. 487–505). Venezia: S. Lazaro.
- Millet, G. (1919). *L'ancien art serb*. Paris.
- Милановић, В. (2006). О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи. У *Манастир Морача*. (стр. 141–180). Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Milošević, D. (1963). *The Last Judgement*. Recklinghausen.
- Милошевић, Д. Страшни суд. У *Дело Десанке Милошевић Скочајић*. (стр. 131–146). Београд: Народни музеј — Ђорђе Скочајић.
- Мирковић, Л. (1961). *Хеорџолоија или историјски развџтак и дојослужење њразника њправославне источне цркве*. Београд: Свети архијерејски Синод Српске православне цркве.
- Недељковић, М. (1990). *Годишњи обичаји у Срба*. Београд: Вук Караџић.
- Петковић, В. (1922). *Манастир Раваница*. Београд: Издавачка књижарница Напредак.
- Петковић, В. (1924). *Манастир Сџуденица*. Београд: Издавачка књижарница Напредак.
- Петковић, В. (1955). Манастир Велуће — Историја и живопис. *Сџари-нар*, III–IV, 45–59.

- Петковић, С. (1965). *Зидно сликарство на подручју Пећке папирјаршије 1557–1614*. Нови Сад: Матица српска.
- Петковић, С. (1979). *Морача*. Београд: Југославија.
- Покровскиј, В.Н. (1887). *Страшни суд в ѡамјѣниках византійскоїо и рускоїо искусствѡа*. Одесса.
- Поповић, Д. (1992). *Српски владарски ѡроб у средњем веку*. Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности, Републички завод за заштиту споменика културе; Институт за проучавање културе Срба, Црногораца, Муслимана и Хрвата — Приштина.
- Радојчић, С. (1959). Милешевске фреске Страшног суда. *Глас ССХХХIV*, 7, 69–79.
- Радојчић, С. (1961). „Чин бивајем на разлученије души од тела“ у монументалном сликарству XIV века. *Зборник радова Византјолошкої инстїиїуїа*, 7, 39–50.
- Радојчић, С. (1966). *Стѡро српско сликарствѡ*. Београд: Нолит.
- Радојчић, С. (2002). *Текстѡви и фреске*. Г. Милановац: ЛИО.
- Ристић, В. (1996). *Моравска архїиїекїура*. Крушевац: Народни музеј.
- Ристић, В. (1998). Наупара и касновизантїјско сликарство. *Зборник радова Византјолошкої инстїиїуїа*, 37, 221–232.
- Симић-Лазар, Д. (1985). Иконографија Страшног суда у цркви св. Петра и Павла у Тутину. *Саоїшїења*, XVII, 167–180.
- Спасић, Д., Палавестра, А. и Мрђеновић, Д. (1991). *Родословне ѡаблице и ѡрбови*. Београд: Бата.
- *Сїоменичко наслеђе Срдије*. (2007). Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Стричевић, Ђ. (1956). Хронологија раних споменика Моравске школе. *Стѡринар*, V–VI, 115–127.
- Тодић, Б. (1989). Прилог, дољем познавању најстарије историје Велућа. *Саоїшїења*, XX–XXI, 67–76.
- Тодић, Б. (1993). *Стѡро Наїоричино*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе – Просвета – САНУ.
- Тодић, Б. и Чанак-Медић, М. (2005). *Манасїир Дечани*. Приштина: Музеј у Приштини.
- Failler, A. (1982). Les insignies et la signature du despot. *Revue des etudes byzantines*, Paris, 171–186.
- Чајкановић, В. (1941). *О српском врховном доїу*. Београд: Српска краљевска академија.

## Прилог



*Источни зид њријраше Велуће,  
њрема Ж. Андрејићу*



*Зайадни зид њријраше Велуће,  
њрема Ж. Андрејићу*



*Северни зид њријраше Велуће,  
њрема Ж. Андрејићу*



*Јужни зид њријраше Велуће,  
њрема Ж. Андрејићу*



Živojin Andrejić

Le centre des études mytologiques de Serbie, Rača

## La représentation du Jugement dernier de l'Église de Vierge Marie à Veluće

Le despote Dejan et son épouse Théodora avaient fait construire l'église de Vierge Marie à Veluće avant l'an 1370 et avaient fait peindre ses murs en 1370–1371. Cette église représente le mausolée familial. Elle est située sur le terrain patrimonial que le despot avait hérité de son père despot Ivaniš. Ne pouvant pas trouver de bon maître, les fondateurs avaient engagé un atelier de peintres du littoral de l'Adriatique ou de l'arrière-pays, qui ne se distinguaient pas particulièrement par leurs qualités.

Le dessin de ces peintres est très simplifié et leur technique picturale est pauvre. Les portraits bidimensionnels et les figures aux bras minces, sans volume et sans poids, en accord avec un coloris pauvre, représentent les traits spécifiques de cette technique picturale médiévale. On peut trouver les analogies proches au niveau du style, mais très éloignées dans l'espace, avec la peinture de Géorgie.

Le concept idéo-théologique entier du programme pictural de Veluće est du très haut niveau, et, sans aucun doute, manifeste la spiritualité du fondateur et de l'évêque de la région. Une relation symbolique est établie entre le cycle des saints du calendrier ecclésiastique et la composition du Jugement dernier. Il est créé un lien organique avec le dogme chrétien ainsi qu'avec l'histoire familiale du fondateur. La narrativité du programme pictural transmet des messages explicites sur l'appartenance généalogique et juridique et la loyauté envers la dynastie Nemanjić.

Le Jugement dernier remplit une fonction symbolique de représentation iconographique des princes et de la constitution des droits divins à travers le gouvernement des fondateurs de l'église, de leurs parents suzerains et de leurs descendants. Le symbolisme du Jugement dernier de Veluće n'est pas seulement théologique mais porte aussi une réalité historique. Le concept ménologique du narthex du mausolée familial manifeste le lien avec la mort prématurée de Oliver, le petit-enfant du fondateur et le sarment de cette branche de la dynastie de souverains. Le chemin de vertu qu'il suit, accompagné des saints, et qui le mène vers le Paradis, y est représenté d'une manière allusive. La mort d'Oliver est excellemment expliquée au niveau d'idées, de symbolisme et d'art pictural par un choix ménologique des saints qui marquent les dates

tragiques du décès et de l'inhumation du jeune Oliver: St. Gabriel Archange (le 13 juillet), St. Cyrique et Ste Julitte (le 15 juillet) et Ste Marie-Madeleine (le 17 juillet).

Pour la première fois dans la peinture narrative serbe de cette époque, l'art pictural du narthex de l'église à Veluće possède un programme pictural dans lequel les morts, le jeune seigneur Oliver, son oncle Jovan Dragaš et son père Konstantin, sont liés d'une manière allusive et ménologique avec les saints personnifiant les dates de l'annonce de la mort d'Oliver le 13 juillet, de sa mort le 15 juillet et de son enterrement le 17 juillet.

L'exceptionnelle narrativité de la peinture de l'église de Veluće qui représente la biographie de ses fondateurs, exprime des analogies avec les monuments de Serbie du premier moitié du XVIe siècle, et avec ceux de l'époque impériale.

**Key words:** Jugement dernier, Veluće, fonction symbolique.

---

Датум пријема чланка: 31. 3. 2012.

Датум прихватања чланка за објављивање: 12. 12. 2012.