

Оригинални научни рад
уДК: 75.052(497.115)
271.2-526.62
726.7(497.115)
doi: 10.5937/zrffp53-40963

ИКОНОГРАФСКА АНАЛИЗА РАЗВИЈЕНЕ СЦЕНЕ КРШТЕЊА СА СТАРИЈЕГ СЛОЈА ЖИВОПИСА ИЗ ОКО 1530. У СПОЉАШЊОЈ ПРИПРАТИ МАНДАСТИРА ГРАЧНИЦЕ

Александра Р. ДИМИТРИЈЕВИЋ¹

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за историју уметности

¹ aleksandra.dimitrijevic@pr.ac.rs

Рад примљен: 2. 11. 2022.

Рад прихваћен: 29. 6. 2023.

ИКОНОГРАФСКА АНАЛИЗА РАЗВИЈЕНЕ СЦЕНЕ КРШТЕЊА СА СТАРИЈЕГ СЛОЈА ЖИВОПИСА ИЗ ОКО 1530. У СПОЉАШЊОЈ ПРИПРАТИ МАНАСТИРА ГРАЧАНИЦЕ

Кључне речи:

Крштење
Христово;
митрополит
Никанор;
грачаничка
спољашња
припрата;
Свети Јован
Крститељ.

Сажетак. Сасвим је извесно да видљиве фреске у ексонар-тексту грачаничке спољашње припрате не потичу из истог периода, те је њихово хронолошко раздвајање и прецизније датовање комплексно. Спољашња припрата, уколико се узме у обзир да је изграђена почетком тридесетих година XIV века, добила је после 1330. године највероватније и фреске које данас нису видљиве, док је касније опет била живописана за време митрополита Никанора око 1530. године, а затим и за време патријарха Макарија Соколовића 1570. године. Слоју фресака из времена столовања митрополита Никанора припада и развијена сцена Крштења (Мт. 3: 13–17; Мк. 1: 9–11; Лк. 3: 21–22; Јн. 1: 29–34), која се налази на источном зиду спољашње припрате, јужно од југоисточног пиластра. Иконографском анализом ове сцене постиже се увид у широко теолошко образовање сликара, као и смисао за наративност и превасходно приврженост добрим предлошцима из епохе Палеолога. Стил грачаничких фресака које припадају периоду из око 1530. године прилагођен је програму утемељеном на традицији. Развијена представа Крштења Христовог, подстакнута највишим узорима, наглашава сигурност у компоновању и изведби, зналачки цртеж и фино моделовање у комбинацији са ра-светљеном палетом.

Манастир Грачаница, задужбина краља Милутина, завршен је 1321. године и посвећен је Успењу Богородице. Црква је првобитно саграђена без спољашњег нартекса, како се може закључити на основу Милутиновог портрета, који се налази на јужној страни лучног пролаза, између унутрашње приправе и наоса. На том портрету, модел цркве коју краљ држи у рукама није приказан са великом спољашњом припратом на западној страни грађевине. Тачна година изградње ексонартекса није позната, међутим, податак који указује на постојање ексонартекса јесте и један сачувани дрворез на фронтиспису једног штампаног Октоиха из 1539. године, на коме је приказана Грачаница, али са додатом спољашњом припратом. Првобитни изглед ексонартекса, такође, није познат, али се може претпоставити како је изгледао на основу аналогije са сродним архитектонским остварењима, која су тачније датована и сачувана, као што су припрата архиепископа Данила у Пећи, датована између 1325. и 1330. године, и спољашња припрата Саборне цркве у Хиландару (1322–1324).

Ктиторски натпис на западном зиду ексонартекса сведочи о томе да је најмлађи слој фресака био завршен 12. септембра 1570. године, под руковођењем патријарха Макарија Соколовића и његовог брата, и касније наследника, херцеговачког митрополита Антонија Соколовића. Њих двојица завршили су обнову коју је првобитно започео митрополит Дионисије, али га је смрт предухитрила у довршавању овог подухвата. На основу сачуваних фресака и на основу досадашњих истраживања, могла би се обрадити два слоја сликарства спољашње приправе.

У периоду пре обнове Пећке патријаршије, настанку најбитнијих остварења која су изведена у манастиру Грачаница допринео је образовани новобрдски митрополит Никанор (Ракић, 2019, стр. 291). Захваљујући њему, преписано је неколико књига и основана је штампарија у Грачаници, где је 1539. објављен Октоих петогласник, где је извршено осликавање грачаничког ексонартекса (око 1530) и где су настале репрезентативне иконе Христа са апостолима и портретом ктитора и Богородице са процима (Ракић, 2019, стр. 291). Свега неколико фресака које се датују у Никанорово време сачувано је у спољашњој припрати Грачанице. То су

фреске Други васељенски сабор, делови Богородичиног акатиста и композиције Во гробе плотски, лик Христа Анђела Великог савета и сцена Крштења. На основу тих фрагмената, избор тема у ексонартексу био је подређен катедралном карактеру храма, прослављању Богородице, заштитнице манастира, као и намени самог простора у којем је некада стајала агијазма и где је освећивана вода на Богојављење.

Развијена сцена Крштења Христовог налази се на југоисточном зиду спољашње припрате. У горњем левом углу започиње епизодом *Пројовед Јована Прејече војницима на Јордану* (Лк. 3: 14); у десном горњем углу сцене: *Пројовед Јована Прејече о Христју који ће лојатиом ойредити своје јумно* (Мт. 3: 11–12; Лк. 3: 15–17); централна зона: *Крштиње Христјово*; средишња зона, леви угао: *Разјовор Јована Прејече и Христја на Јордану йре Крштиња* (Мт. 3: 15–13); доњи леви угао сцене садржи скупину људи (фарисеја, судакеја), која је највероватније део сцене *Јован Прејеча йројоведа народу*, с тим што је Крститељева фигура изостављена; десни угао садржи развијену жанр-сцену жене и деце као неофита који скидају одећу и улазе да се окупају у реци Јордан; централни део горње зоне: Бог Отац као Старац Дана у сегменту неба и Свети Дух у облику голуба. Без обзира на мноштво појединости које сачињавају сцену, сви елементи слике добро су уклопљени у композициону целину Крштења, а сликар који је сликао овај развијени циклус, поштовао је хронолошки след приказаних догађаја.

Овако развијена сцена Крштења може да алудира на есхатолошки значај крштења (Томић-Ђурић, 2017, стр. 85). Христова фигура налази се у централном делу композиције, и он је приказан наг само са перизомом око бедара.² Приказавши Христа у бордо перизоми и у скоро трочетвртинском ставу попут корачања, сликар грачаничког ексонартекса се ипак не одлучује да Христа представи у потпуности обнаженог (Бабић, 1987, стр. 147). Таква представа Христа са перизомом усталила се на представама Крштења од ренесансе Палеолога, док је у ранијим епохама Христ представљан као наг (Живковић, 2019, стр. 462). Христ је приказан како стоји на супеданеуму, испод којег извирују главе змијоликих фантастичних животиња разјапљених чељустима (морских немани). Приказом Христа који стоји на тим змијоликим неманима изражена је идеја Његовог тријумфа над злим силама.³ Змијолики демони приказани су, такође, и на обновљеној сцени Крштења из Милешеве, а касније су их сликали други зографи који припадају епохи XVI века (Живковић, 2019, стр. 463).

² За иконографију сцене, в. Шмит, 1911, стр. 73–91; Walter, 1980, стр. 8–25; Та-тић-Ђурић, 2011, стр. 267–279.

³ Змијолике звери које се приказују на месту и у облику у каквом се приказују у грачаничкој спољашњој припрати први пут се могу срести у храму Светог Атанасија у Касторији (1384–1385), а касније у споменицима XV века, в. Живковић, 2019, стр. 463.

Христ је приказан са нимбом око главе и како десном руком благосиља Јордан, односно даје благослов водама. Река Јордан приказана је широким плавим густим потезима, што алудира на усковитлану воду у којој су приказане рибе и ракови (Живковић, 2019, стр. 463). Река Јордан приказана је до висине Христових рамена, а самим приказивањем воде алудира се на обичај који се примењује за празновање Богојављења, када се поје химне о Христу, који бива преплављен водом из Јордана како би освештао воду за искупљење и очишћење људског рода (Татић-Ђурић, 2011, стр. 128). Највећи део композиције заузима река, која се при дну рачва и са десне и са леве стране сцене. Са доње стране, у дну Христових ногу, насликана је персонификација Јордана у облику наог старца, што се не може са сигурношћу тврдити, јер је лик доста оштећен. Приказана персонификација Јордана подиже леву руку ка Христу, док у десној држи преврнуту амфору⁴ као античко речно божанство (Бабић, 1987, стр. 147). Овај тип „уплашене“ персонификације може бити инспирисан псалмом (Пс. 114; 3–5), као и визијама пророка Исаије (Ис. 27: 1; 51: 9–10).⁵ Фигура персонификације Јордана приказана је окренута ка посматрачу, што је решење највероватније настало из разлога што је сликар више пажње посветио аутентичности положаја тела у антици, него што је желео да веродостојно прикаже текст који илуструје Псалом који се тумачи (Пс. 113: 114; 3: 5), где Јордан бежи и окреће леђа Христу.

Са друге стране, прекопута персонификације Јордана, приказана је персонификација мора, у облику женске полуобнажене фигуре која јаше два фантастична бића, налик на рибу. Две карактеристичне персонификације Јордана и мора, које се често могу срести на сцени Крштења Христовог, највероватније су биле инспирисане текстом: „Море виде и побеже, Јордан се обрати натраг“ преузетим из псалма (Пс. 113/114, 3). Иконографски елементи као што су Христова перизома, змијолики демони и рибе у Јордану могу указати на то да иконографија фреске Крштења у грачаничкој спољашњој припрати не припада слоју сликарства из XIV века већ спада у млађа уметничка остварења.⁶

На левој страни стеновите обале Свети Јован Претеча своју десну руку спушта на Христову главу, а поглед му је уперен у небо ка Светом Духу који се у виду голуба спушта средишњим зраком божанске светлости. Сликање Светог Духа у виду голуба поштује излагања сва четири јеванђељска текста.

⁴ Тај иконографски тип Јордана са преврнутом амфором био је популаран у сликарству XIV века у Солуну и суседним областима, али и у задужбинама краља Милутина.

⁵ О персонификацијама Јордана на сценама Крштења: Кеико, 2001, стр. 161–249.

⁶ Опасан перизомом, Христ је овде приказан испред таласа, чиме се напушта реалистично приказивање тела у води, а не испод, као што су то чинили сликари све до средине XI века, где се Христово тело само провиди кроз таласе и приказано је наго.

У небеској сфери, из које се спушта божанска светлост, налази се представа Бога Оца као Старца Дана. Небеска сфера приказана је као полукруг из ког са леве и десне стране издија по један зрак у валерској градацији плаве боје. Сама божанска светлост, у којој је насликан Свети Дух у облику голуба, приказана је у виду кружнице из које се шире по три зрака са обе стране, те, као таква, подсећа на сунце, што се може довести у везу са соларним аспектима Христове личности (Томић-Ђурић, 2017, стр. 241 и нап. 1211).

Светлост, као центар теологије исихазма, као и метафора о одевању у светлост, помиње се на празник Богојављења и у обреду крштења личности (Томић-Ђурић, 2017, стр. 241 и напомена 1213). С обзиром на то да се на грачаничкој композицији Крштења у небеској сфери на врху налази представа Бога Оца као Старца Дана, њен пандан може се пронаћи у цамији Казанђилар у Солуну, која је некада била црква, где се, такође, Ведхи Денми налази у Крштењу, на основу чега А. Ксингопулос претпоставља солунско порекло грачаничког мајстора који је радио сцену Крштења личности (Татић-Ђурић, 2011, стр. 130). Са једне стране, ова претпоставка није немогућа, с обзиром на то да се овако развијене композиције Крштења могу пронаћи у Богородици Љевишкој, Пећи и Хиландару, и будући да су припадници читаве генерације архиепископа са почетка XIV века, попут Саве III, Никодима и Данила, били бирани међу хиландарским монасима који су имали додира са солунским сликарима. Поједини архиепископи су у међувремену служили у Призрену, те се на тај начин може сагледати јаснија веза у иконографском погледу између Атоса и црквених центара у Србији тога времена (Татић-Ђурић, 2011, стр. 131; Архиепископ Данило II, 1866, стр. 246, 247).

Јован Крститељ је насликан са Христове десне стране и приказан је у хаљини начињеној од камиље длаке преко које има пребачен химатион. Лева рука Светог Јована приказана је отвореног длана, као да је у некој дискусији или „недоумици“ која се може пронаћи у литерарној форми беседе Григорија на крштење презвитера антиохијског: „Како ћу прострти десницу пред тобом који развијаш небо као кожу?“ (Татић-Ђурић, 2011, стр. 129). Цела композиција конципирана је тако да су остале мање сцене које је сачињавају од централног дела подељене оштрим, високим и засеченим стењем.

Целокупна сцена обогаћена је епизодама из живота Јована Претече који је у свим епизодама, сем у круцијалној сцени Крштења, обучен у мелот, док дугачак химатион скоро у потпуности прекрива мелот онда када крштава Христа (Millet, 1920, стр. 201). У горњем левом углу сцене Крштења приказана је *Јованова љройовед војницима* (Лк. 3: 14), где Претеча са подигнутом десном руком стоји уз већу групу војника, док у левој руци држи дугачак двокраки крст, на себи има власаницу и химатион. Целокупна сцена одвија се у стеновитом пејзажу у пустињи. Окупљени

војници приказани су под пуном ратничком опремом, са кацигама, док у рукама држе велике овалне штитове. Крститељ је приказан тик изнад њих док им проповеда тако да ова епизода делује живље и наративније.

У горњем десном углу приказана је епизода *Претечине њројведи о Христју на њмну* (Лк 3: 17; Мт. 3: 12). Тај део велике сцене Крштења доста је пострадао, те се само може сагледати Јован Претеча у власаници и химатиону, десна рука му је савијена у лакту, а лева покривена химатионом и њом придржава дугачак и танак крст. Прекопута њега приказан је Христ у хитону и химатиону како стоји на овалном гумну и у десној руци држи дугачку лопату, док му је лева страна у потпуности пострадала. Иза Христа су приказани многи људи, а целокупну епизоду окружује стеновит пејзаж са мало зеленог растиња.

Друга епизода, али она која претходи Крштењу, била је *Разјовор Исуса и Јована на Јордану њре Кршћења* (Христ тражи од Јована да га крсти) (Мт. 3:13–15) (Нитић, 1993–1994, стр. 75–78). Она се јавља нпр. у оквиру циклуса Крштења у Богородици Љевишкој (Панић, 1975, стр. 140), Жичи (некад) (Војводић, 2010, стр. 73) и Хиландару (Марковић, 1998, стр. 237). Изнад Јована Претече стоји натпис на грчком језику: *Пророче, дођи и крсти ме*, док је фигура Јована Претече постављена нешто ниже од Христа који му се обраћа. Претеча држи дугачак двокраки крст који се једва назире, десна рука му је подигнута ка Христу, као и глава. Обучен је у хаљину од камиље длаке преко које је пребачен огртач браон боје. Христ је приказан како десном руком благосиља, а у левој држи затворен свитак. Обучен је у љубичасти хитон и плави химатион. На овој сцени се назиру заковитлане власти траве која их окружује. Ова сцена се налази у споменицима већ од X века, и у већини примера је Свети Јован Претеча насликан са леве стране, а Христ са десне (Нитић, 1993–1994, стр. 75–78).

Десно од централне сцене Крштења налази се пет анђела чије су руке прекривене⁷ и који ту симболички представљају ђакон/е у ритуалу Крштења, чекајући да у руке приме неофите. Четири од пет анђела прате догађај, док се пети осврће навише у правцу неба. Они на себи имају хитоне и химатионе светлих и тамних тоналних гама, од цинобер до загасито маслинасте (Татић-Ђурић, 2011, стр. 129).

У доњем левом углу сцене назире се крошња дрвета са секиром, која дословно илуструје Претечину метафору (Мт. III, 10; Лк. III, 9). Насликано дрво, уз које је секира, приказано је у облику тролиста, док је секира ве-ома избледела тако да се могу уочити само њени обриси. Одмах испод

⁷ *Манус велайи* је тканина којом ђакони прекривају руке током богослужења, приликом узимања светих сасуда. Укључивањем елемената литургијског порекла на иконографским представама исказује се најдубље поштовање које анђели пружају Спаситељу и његовој божанској природи. Више о томе в. Walter, 1982, стр. 179–181; Mouriki, 1985, стр. 122–123.

секире, при корену дрвета, види се скупина људи (фарисеја, судакеја), која је највероватније део сцене *Јован Прејтеча ђројоведа народу*, с тим што је Крститељева фигура изостављена.

У развијеној сцени Крштења у спољашњој припрати Грачанице постоје поједини иконографски детаљи, попут приказа деце као неофита у Јордану, а који се налазе у десном углу сцене. Овакве иконографске особености јављају се још у византијским минијатурама и ретким зидним сликама, које датују у XII век (Татић-Ђурић, 2011, стр. 128).

Представљање деце која се скидају на обали реке и ускачу у воду последица је ритуала који је у виду ноћне церемоније био извођен на Богојављење. Сцена где су неофити приказани како се не само свлаче на обали и како ускачу у воду већ и како пливају, неговала се још од уметности Комнина (Татић-Ђурић, 2011, стр. 128). Богата иконографија, али и мноштво персонификација и жанр-сцена, које највероватније потичу из празничних акулотија и црквене поезије, указују на то да су сликар и наручилац врли познаваоци црквених књига, који се нису држали једноставне догматике изложене у текстовима јеванђеља. Занимљиво је истаћи да се овако развијена сцена Крштења, која, поред Грачанице, постоји још само у Хиландару, Богородици Љевишкој и у Пећи, не може видети нити у једној другој цркви из Милутиновог времена (Татић-Ђурић, 2011, стр. 136).

Овако проширена сцена Крштења, која представља сведочанство о живописању грачаничког ексонартекса из доба новобрдског митрополита Никанора, само је једна од малобројних сачуваних фресака из овог периода. Овако развијена, садржи сцене из живота Светог Јована Крститеља⁸ и може се тумачити као решење које је тежило наративности, богатећи и расплињујући на тај начин старе иконографске каноне. Приврженост традиционалној изведби, коју су сликари ове сцене у грачаничком ексонартексу применили, најбоље се може сагледати кроз њихов ликовни поступак, а који је био утемељен још у првим деценијама XIV века. Сликари грачаничке спољашње приправе, који су, између осталог, сликали ову развијену сцену Крштења, проникнули су у срж уметничке изведбе и ликовног језика старих мајстора, брижљиво моделујући драперије и инкарнат (Ракић, 2019, стр. 295). При обради пејзажа на сцени Крштења зографи су се држали уметничких принципа старих мајстора, али се богатство палете ове скупине уметника из XVI века знатно разликује од некадашње палете која је обилувала колоритом и свежином (Ракић, 2019, стр. 295). Зографи који су сликали грачаничко Крштење имали су знатно сведенију и сувљу палету, док су извесне детаље обрађивали плошно и схематизовано, чинећи по коју грешку у перспективи

⁸ О сценама из живота Светог Јована које улазе у састав циклуса Крштења в. Millet, 1920, стр. 186–210; Панић и Бабић, 1975, стр. 67, 79–80, 86; Нитић, 1995, стр. 161–163; Габелић, 1998, стр. 181–183.

и пропорцији (Ракић, 2019, стр. 295). Међутим, без обзира на то, ова монументална и репрезентативна сцена Христовог Крштења само је била део почетка великог уметничког препорода који је затим уследио.

Литература

- Архиепископ Данило II (1866). *Живоџи краљева и архиепископских српских*. Загреб: Штампарија Светозара Галица и ком.
- Бабић, Г. (1987). *Краљева црква у Свуденици*. Београд: Републички завод за заштиту споменика.
- Војводић, Д. (2010). На трагу изгубљених фресака Жиче I. *Зограф*, 34, 71–76.
- Габелић, С. (1998). *Лесново. Историја и сликарство*. Београд: Дерета.
- Живковић, М. (2019). *Најстарије зидно сликарство Богородичине цркве у Свуденици и његова обнова у XVI веку* (одбрањена докторска дисертација). Филозофски факултет, Београд.
- Марковић, М. (1998). Првобитни живопис главне манастирске цркве. У: Г. Суботић (ур.), *Манастир Хиландар (221–242)*. Београд: Галерија Српске академије наука и уметности.
- Нитић, А. (1993–1994). Циклус Јована Претече у Матеичу и византијска традиција. *Зограф*, 23, 76–78.
- Нитић, А. (1995). Циклус проповеди Св. Јована Претече (сепарат). У: В. Ђурић (ур.), *Зидно сликарство манастира Дечана: праћа и свудеје (161–164)*. Београд: САНУ.
- Панић, Д. и Бабић, Г. (1975). *Богородица Љевишка*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Ракић, З. (2019). Од пада под турску власт до Велике сеобе (1455–1690). У: Д. Војводић, М. Марковић, В. Костић (ур.), *Уметничко наслеђе српског народа на Косову и Метохији. Историја, идентитет, ујроженост, заштити* (291–311). Београд: САНУ.
- Татић-Ђурић, М. (2011). *Свудеје о Христју*. Београд: Јасен – Православни богословски факултет Универзитета у Београду, Институт за теолошка истраживања.
- Томић-Ђурић, М. (2017). *Идејне основе џемајског програма живописа цркве Свејој Димитрија у Марковом манастиру* (одбрањена докторска дисертација). Филозофски факултет, Београд.
- Шмит, Ф. И. (1911). Один из иконографических вариантов Крещения Спасителя. *ИРАИК*, XV, 73–91.
- Keiko, K. (2001). The Personifications of the Jordan and the Sea: Their Function in the Baptism in Byzantine Art. In: K. Καλαμαρτζη-Κατσαρού (Ed.), *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσση* (161–249). Thessaloniki.
- Millet, G. (1920). *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV, XV et XVI siècles après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*. Paris: A. Fontemoing.
- Mouriki, D. (1985). *Mosaics of Nea Moni on Chios I*. Athens: Commercial Bank of Greece.
- Walter, Ch. (1980). Baptism in Byzantine Iconography. *Sobornost*, 2(2), 8–25.
- Walter, Ch. (1982). *Art and Ritual of the Byzantine Church*. London: Variorum Publications.

Aleksandra R. DIMITRIJEVIĆ

University of Priština in Kosovska Mitrovica
Faculty of Philosophy
Department of History of Art

Iconography of the Baptism Scene Developed from an Older Layer of Fresco Painting from around 1530 in the Gračanica Monastery Exonarthex

Summary

It is quite certain that the visible frescoes in the exonarthex of the Gračanica Monastery outer narthex do not come from the same period, so their chronological separation and more precise dating are complex. If it is taken into account that it was built in the early thirties of the 14th century, the outer vestibule have been painted after 1330, but those frescoes are not visible today. It was repainted later, during the time of Metropolitan Nicanor around 1530. The scene of the Baptism of Christ (Mt. 3: 13–17, Mk. 1: 9–11, Lk. 3: 21–22, Jn. 1: 29–34) belongs to the time of the Metropolitan Nicanor, and it is located on the eastern wall of the outer chancel, south of the southeastern pilaster. The iconographic analysis of this scene provides an insight into the wide theological education of the painters, as well as a sense of narrative and primarily adherence to good models from the Paleology era. The style of the Gračanica Monastery frescoes, which belong to the period around 1530, was adapted to the program based on tradition. The developed scene of the Baptism of Christ, inspired by the highest role models, emphasizes confidence in composition and performance, expert drawing and fine modelling in combination with an illuminated palette.

Keywords: Baptism of Christ; Metropolitan Nicanor; Gračanica Monastery exonarthex; Saint John the Baptist.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons ауторство-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).