

Оригинални научни рад
УДК: 75.052.046.3(497.11)
DOI: 10.5937/zrffp53-42399

ИЗМЕЋУ ИЗУЗЕТНОСТИ И ТРАДИЦИЈЕ: СЛИКЕ СДБОРА И ТАЈНЕ ВЕЧЕРЕ И ПОСВЕТА ЦРКВЕ У СОПОЋАНИМА

Весна Д. МИЛАНОВИЋ¹

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

¹ vesna.milanovic@pr.ac.rs

Рад примљен: 24. 1. 2023.
Рад прихваћен: 23. 3. 2023.

ИЗМЕЂУ ИЗУЗЕТНОСТИ И ТРАДИЦИЈЕ: СЛИКЕ САБОРА И ТАЈНЕ ВЕЧЕРЕ И ПОСВЕТА ЦРКВЕ У СОПОЋАНИМА

Кључне речи:
Сопоћани
(припрата, улаз у цркву);
слике сабора;
Тајна вечера;
Педесетница;
Света Тројица;
посвета цркве;
тематски
(иконографски)
програм.

Сажетак. У раду се разматра део иконографског програма у припрати репрезентативне црквене задужбине српског краља Уроша I посвећене Светој Тројици. Распоредом је везан за средишње поље зида над улазом у наос и чини фокусно место одговарајуће целине. Обухвата тематски сегмент с групом представа које се, на основу данашњих знања о ликовној грађи, могу сврстати у категорију новина и изузетних решења. Циклус Васељенских сабора, с прикљученим српским сабором, и Тајна вечера, као језгро групе, посматрају се из угла из којег претходно нису осветљени. Неуобичајена селекција сцена и јединствени склоп тематске групе постају јаснији када се утврди њено место на окосници, што повезује три важне „тачке“ сопоћанске просторне и програмске структуре на оси запад–исток. Поенту разматрања чинио би налаз о нарочитој спрези тематског репертоара с посветом цркве и рецепција те спреге као својеврсног полазишта у поступку осмишљавања и уобличавања значењски вишеслојне целине – свесно одабраног конвенционалног оквира и „покрића“ за смеле надградње.

Фреске у задужбини српског краља Уроша I (1243–1276) у Сопоћанима одавно описује одредница о истакнутом споменику српског и византијског сликарства XIII века. У врхунска дела епохе сврстане су, пре свега, због стилске и уметничке изражајности најбољих остварења мајстора који су, украшавајући зидове католикона посвећеног Светој Тројици, радили у наосу и олтару (Радојчић, 1955, стр. 55–66; Ђурић, 1991, стр. 61–69; Тодић, 2021, стр. 65–68, 86–109). Одлике везане за категорију естетских вредности нису једине којима се приписује изузетност. Исто важи и за део иконографских тема које репрезентују програм сакралне целине, обимнији и обухватнији у односу на све остварено у српској средини под покровитељством претходних ктитора (Тодић, 2021, стр. 67–68). И у сенци славе која се везује за уметничке одлике најбољих остварења у наосу, фреске у припрати сопоћанског здања, другачијих формата, изгледеле и највећим делом без очуваног површинског бојеног слоја, без злата које је красило позадину, допринеле су статусу и значају споменика. Састав програма у просторији из које се ступа у наос, предочен кроз иновативан систем распоређивања и излагања садржине и различит од примењеног у наосу (Радојчић, 1966, стр. 66–67; Тодић, 2021, стр. 113–115), управо је онај који се издваја када је реч о категорији тематске изузетности.² Значајан део фреско ансамбла образују теме и представе незабележене у старијим српским црквама, а комплексну и вишеслојну садржину потврђује и дивергентност резултата који стоје иза труда посвећеног њеном ишчитавању.³ Наведено објашњава зашто је у поређењу постигнутог могуће издвојити и примере привидног несагласја, односно случајеве у којима једно читање не искључује друго.⁴

² То, између осталог, потврђује и пажња указана у научној литератури темама и представама које чине њен репертоар (уп. Тодић, 2021, стр. 13).

³ Овај рад делом је заснован на резултатима оствареним у склопу истраживања везаних за тему докторске дисертације: Милановић, В. (2018). *Програм зидног сликарства у њирирајтама српских цркава у XIII веку* (одбрањена докторска дисертација). Универзитет у Београду, Београд.

⁴ Напомена више важи за интерпретације тема које у нашем прилогу остају ван фокуса а чију повезаност и обједињеност с тематским сегментом којем је текст

Овом приликом циљ нам је сведен на разматрање тек дела слика по којима се Сопоћани издвајају од претходних споменика и које су скопчане с тематском садржином о чијем постојању у старијем српском црквеном сликарству нема трага. Посебну пажњу усмерићемо и тек на један аспект читања и разумевања тих слика. Пре него што се у најављено упустимо, треба, ипак, напоменути: блиске, хронолошки релевантне паралеле из двојеном сегменту тема сопоћанске приправе, као и остатку тематског репертоара у том простору, евидентиране су у остварењима која нису уобличена језиком слике. Степен значаја тих дела за наше разматрање и те како подиже чињеница о јасној повезаности њиховог настанка с покровитељством ктитора Сопоћана и сопоћанских фресака. Пре свега мислимо на житијне саставе посвећене светим прецима краља Уроша, утемељитељима аутокефалне српске цркве и државе, произашле из пера хиландарског јеромонаха Доментијана (уп. Доментијан, 1988, стр. 233, 325). Не треба, међутим, превидети ни аренге краљевих повеља црквама и манастирима чији је био обновитељ и добротвор. Оно што важи за тематске аналогije садржаја реализованих у медију слике и оних у савременим делима писаног наслеђа важило би и за обрасце удруживања одговарајућих тема у шири склоп, у садржински и значењски сложеном, вишеслојној целину. Структура Доментијанових текстова, као и оних у аренгама краљевих повеља, почива на сличним кодовима и „универзалним“ моделима, а вишеслојна садржина и смисао подразумевају исте или сродне топове и обухватају исти тип прилагођавања општих места посебним потребама средине.⁵

Према данашњој слици о споменицима српског средњовековног црквеног сликарства, утемељеној на истраживањима сачуване и познате грађе, чак три од четири велике, међусобно повезане тематске јединице програмске целине у припрати сопоћанске цркве представљају запажене и занимљиве новине. Груписане су у прегледне и јасно одвојиве вишепојасне структуре на сваком од четири зида тог простора (Живковић, 1984, стр. 24–28),

посвећен не можемо посве да занемаримо. Суштину наведеног проблема везаног за научне интерпретације добро је осетио и осветлио М. Живковић, бавећи се млађим примером једне од тема која је део сложеног програма сопоћанске приправе (циклус Прекрасног Јосифа) и укључивши, том приликом, у разматрање и кратак али изострен осврт на старији примерак из Сопоћана (Живковић, 2012, стр. 182–187, посебно 184 и 185, н. 65 и 73).

⁵ О општим местима, моделима и поступцима у средњовековној хагиографији, и посебно у делима српског хагиографског наслеђа о којима је реч, са упућивањима на релевантну ширу литературу, в. текст увода у књизи Д. Поповић (2006, стр. 7–22). У вези са поменутима аналогјама у медију речи (житија, аренге владарских повеља светим местима), које се тичу иконографских тема којима се у овом прилогу бавимо, и у вези са теоретском подлогом за разумевање преклапања или међусобног допуњавања одговарајућих тема и мотива у два медија, в. књигу С. Марјановић-Душанић (1997), као и претходне значајне текстове В. Ј. Ђурића (1983; 1988).

реконструисаног у XX веку у зони сводова (Кандић, 2016, стр. 174)⁶ и, на месту конзерваторско-рестаураторске интервенције савременог доба, без остатака фресака. Како је већ поменуто, ни фреске које су надживеле време у којем је задужбина краља Уроша I била у стању руине (Мандић, 1975, стр. 35–38; Кандић, 2016, стр. 41–44, 173–190) не одражавају пуни изглед првобитних остварења, али у највећој мери откривају основне замисли о њиховој тематској садржини.⁷ Изнад појаса по обичају намењеног одабраним стојећим фигурама, на сваком од четири зида истицала се једна велика иконографска целина – у форми циклуса или јединствене, структурално и иконографски сложене композиције. Ређају се сцене сабора на источном и сцене из старозаветне приче о прекрасном Јосифу на наспрамном западном, Лоза Јесејева на јужном и Страшни суд на северном зиду. Само је последња из реда конвенционалних иконографских тема. Тек неколико ишчезлих представа у највишој зони источног и западног зида, у делу забатних завршетака располовљених прозорским отвором, под сводом,⁸ по свему судећи, није улазило у састав поменутих већих циклуса који су у средишњем делу тих зидова испуњавали више зона. Оправдање за такву тврдњу о структури садржаја на источном зиду свакако би пружала околност о иконографској и композиционој целовитости и заокружености сачуваних остатака циклуса с приказима сабора, који је покривао најпространије, средишње поље зида.⁹ Подршку за исту тврдњу у вези са саставом слика на западном зиду, сем логике која би правдала претпоставку о могућој аналогiji решења на формално идентичним наспрамним зидним пољима, доноси и податак о садржини фреске у јужној половини забатног дела зида, објављен у старијој

⁶ Припрата је просторија правоугаоне основе и једноставне конструкције, надвишена сводовима благо преломљеним у темену и без бочних прислоњених лукова као ослонаца. Према фотографијама из првих деценија XX века, свод је, пре рестаурације везане за ту епоху, био сачуван само у три угла, а о његовој кривини и висини сведочио је зид између припрате и наоса (Кандић, 2016, стр. 174).

⁷ Ишчезнуће дела фресака са горњих површина (обе сводне кривине на бочним зидовима, зона забатних завршетака на западном и источном зиду) непосредна је последица обрушавања сводова здања. То је околност која је неповољно утицала и на стање очуваности постојећих фресака под сводовима. Оно што данас видимо тек су трагови некадашњег сјаја остварења иза којих је труд дела сликарске радионице у којем се, по свему судећи, нису нашли и они најистакнутији међу окупљенима.

⁸ Реч је о два зида чији горњи завршеци имају форму забата. Криве које обележавају забатне завршетке подударне су с формом полуоблице свода. За разлику од та два зида, бочни зидови у својим горњим деловима продужавају се у полуоблицу свода.

⁹ Јасно се разазнаје да је реч о укупно осам сликаних мањих целина; свака је, сем оне у централном делу, решена двопојасно – у складу са важећим обрасцем двоепизодног компоновања, уобичајеним за обједињено сликање свих Седам васељенских сабора (Walter, 1970, стр. 107) – док се она која чини вишак у саставу циклуса Васељенских сабора с разлогом и сасвим поуздано може приписати одабраној додатној сцени, у овом случају представи српског сабора (за аргументе в. даљи текст рада).

научној литератури, у време када је она могла бити видљива и препознатљива. Николај Окуњев видео је у њој мотив Жртвовања Исака из приче о вери праведног Аврама (Окуневъ, 1929, стр. 130). Данас, међутим, нема начина да се провери исправност идентификације забележене у тексту реномираног научника, колико год се податак, због тематске сродности епизоде из Књиге постања са поменутиим Јосифовим циклусом, уклапао у логичну слику о репертоару слика на западном зиду.¹⁰ Недостају и подаци за одговор на питање да ли је формална одељеност поменутих представа подразумевала и тематски одељене садржаје на сваком од два зида. Кад је реч о саставу фресака на два бочна зида, анализа затечене и сачуване иконографске садржине циклуса Страшног суда на северном зиду, односно јединствене, иконографски сложене композиције Лозе Јесејеве на јужном, говорила би у прилог закључку да су делови сликаног програма на сводовима који сада недостају идентитетски одговарали постојећим на тим зидовима. Док се веза поменутих уништених представа у бочним деловима забатних зидова с темама сачуваним на истим зидовима само наслућује, а из објективних разлога остаје ван домета потврде, за однос одабраних садржаја доњег појаса и сачуваних тема које их у датом простору надвисују важила би тврдња о нарочитој међусобној усклађености. Сем низа светих монаха, у којем превладавају химнографи Цркве, у најнижој зони издваја се још царски пар светих Константина и Јелене са Часним крстом, портрети владајућег српског пара са синовима, као и сцена Успења краљице-мајке Ане Дандоло над њеним гробом. Запажање о значајном степену интегрисаности у оквиру програмске целине важило би и за представе у лунетама над четири портала приправе. Попрсја покровитеља параклиса Светог Стефана и Светог Симеона Немање смештена су у лунете над улазима у та здања прикључена припрати с бочних страна, у оној над порталом на источном зиду насликан је, у попрсју, Христос у гесту двоструког благослова, а топографски контрапункт Христовом лику, по свему судећи, нису били ликови Тројице јеврејских младића, већ прародитељи Христови свети Јоаким и Ана.¹¹

¹⁰ Уколико би постојала потврда о томе да је сцена заиста била у стању очуваности које је дозволило препознавање, не бисмо можда истим очима гледали у разлог да се податак не усвоји. Ипак, недавно осветљен случај са идентификацијом сцене у лунети над пролазом у припрату (западни зид), која потиче из пера истог научника, упућује на опрез и искључује безусловно прихватање забележеног (уп. нашу наредну напомену).

¹¹ На погрешно читање садржине фреске у лунети над порталом улаза у припрату (западни зид приправе), као и на низ аргумената који воде ка идентификацији тешко оштећених ликова у попрсју с поменутиим паром старозаветних праведника – последњих у категорији праотаца из родослова Христовог по телу – упутили смо у саопштењу Родословне представе и идеја прародитељства: од примера у Сопоћанима ка потоњим варијантама, представљеном на Осмој конференцији византолога Србије у јуну 2021. године (разрађена и проширена варијанта рада у припреми је за објављивање).



Сл 1. Припрата, живопис на средишњем пољу источног зида
(Порекло фотографије: Фонд Благо)

Група слика коју посматрамо смештена је на истакнуто место у историји – на средишње поље источног зида које наткриљује улаз у наос (сл. 1). Значај улаза, као „прага светиње“, у симболичној и реалној топографији сакралног здања и рецепција припрате као „почетка наоса“ (*Symeonis Thessalonicensis archiepiscopi De sacro templo*, col. 357D) чине га управо и фокусним местом у иконографском програму намењеном том делу сакралне целине.¹² Сlike седам Васељенских сабора, које су и најобимнији део групе, најстарији су сачувани пример серије Васељенских сабора у

¹² Употребљена синтагма „праг светиње“ у означавању улаза у наос делом је и алузија на све приметнију заступљеност одредница скопчаних са слојевитом семантиком латинског термина *limen* у радовима у којима се разматра место, симболика и функција различитих видова улаза и пролаза у сакралним здањима, односно програм слика на њима. Појава је подударна са умножавањем тематских зборника посвећених мултидисциплинарном истраживању феномена „лиминалног“, у којима поменути прилози налазе место; в., на пример, новије публикације: Opstall (Ed.) (2018); Doležalová & Foletti (Eds.) (2019). За овај прилог и приступ који афирмише испитивање топографске, визуелне и семантичке корелације одговарајућих нарочитих „тачки“ или „зона“ у топографији једног сакралног здања од значаја су налази садржани у издању S. E. J. Gerstel (Ed.) (2006) [(уп. наслов зборника и издвојен рад С. Калописи-Верти (Kalopissi-Verti, 2006); наведеном придружујемо и прилоге D. Méhu (2016) и М. У (2016)].



Сл. 2 Источни зид припрате, Сабор Стефана Првовенчаног и Симеона Немање (Порекло фотографије: Фонд Благо)

српском средњовековном живопису. Одлику изузетности сопоћанских слика сабора не описује само одредница о новини у репертоару тема у задужбинама српских ктитора, већ и околност о неубичајеном склопу циклуса у који су удружене. Реч је о својеврсном искораку из оквира које подразумева стандардна редакција двоепизодних приказа најзнаменитијих скупова црквених поглавара, представника свих крајева екумене, под покровитељством ромејских цара из периода од IV до VIII века (Dvornik, 1961, стр. 9–40). Скупини сцена редовних у саставу целине, и по свему подударних са одређеним типом решења у византијској уметности, придружена је и у састав циклуса сасвим равноправно укључена и слика једног српског сабора (сл. 2) (Walter, 1970, стр. 109; Живковић, 1984, стр. 24–25; Ђурић, 1991, стр. 48–49, сл. 21–23; Тодић, 2021, стр. 81–82, сл. 127). Формално је неодељена и, иако јесте додатак, предочена је као интегрални део идентитетски јасно одређене и препознатљиве целине, распоређене у пуни обим трију зона расположиве површине зида. Због начелне сличности свих осам сабора и због вишеструког понављања како основног дводелног композиционог обрасца, тако и истих или сличних иконографских мотива, место српског сабора у серији, у време када је његово постојање евидентирано и у условима оштећености површинског слоја фресака, није

ни било тачно утврђено.¹³ Упечатљива појединост централног мотива представе Седмог васељенског сабора – царски пар на месту одређеном за приказ председавајућег василевса – била је довољан разлог да се најпре идентификује и јасно издвоји тек решење које одговара приказу последњег у историјској хронологији скупова с признатим местом у категорији „васељенских“.¹⁴ Стање очуваности фресака ни касније није дозволило препознавање појединачног идентитета и тачног распореда осталих шест од седам Васељенских сабора, док су недоумице у вези са придодатом сценом – Сабором Стефана Првовенчаног и Симеона Немање – успешно разрешене.¹⁵ Читав низ аргумената утврдио је и садржину и значење и позицију те сцене у структури саборских сцена, па и нарочиту визуелну и идејну корелацију с остатком иконографско-програмског репертоара у простору припрате. Два су кључна показатеља чињенице о јасно осмишљеном прилагођавању универзалног обрасца и иконографије слика Васељенских сабора помесним приликама и потребама; одраз су настојања да се уобичајени елементи слике допуне и распознатљивим детаљима домаћег историјског и иконографског наслеђа. Један је везан за унос монашке представе Светог Симеона Немање на место на којем се на слици-узору уобичајено представља најугледнији архијереј – десно од царске фигуре, којој, по правилу, припада централно место у композицији (овде краља Стефана Првовенчаног у царском обличју). Други се односи на верност потврђеној самосвојној традицији приказивања домаћих епископа (у овом случају учесника сабора). Као на другим познатим представама, и овде их одликује обријано теме, иако тонзура није елеменат преузет с предлошка, нити се бележи на представама учесника Васељенских сабора (Војводић,

¹³ Исправно га одређује Р. Николић (1969, стр. 102), будући да у првим белешкама о постојању сцене српског сабора, у претходна два рада В. Ј. Ђурића (1963, стр. 43; 1967, стр. 139–140, н. 98), слика није била тачно лоцирана. Тадашња претпоставка о теми и идентитету „осмог“ сабора (Сабор Светог Симеона Немање) била је резултат Ђурићевог закључивања на основу податка о натпису који је видео сликар-конзерватор С. Мандић. Николићев суд о накнадном преправљању три првобитна васељенска сабора из средишњег хоризонталног појаса зида у слике неколико српских сабора (Николић, *нав. место*) нема, међутим, утемељење и остаје неуважен.

¹⁴ Такво решење подударно је с подацима из историјских извора; в. *Орос вере Седмој Васељенској сабора у Никеји* (2002, стр. 155). Због сцене која је уметнута између лучне завршнице портала и слике царског пара са епископима, Седми васељенски сабор једини нема уобичајену двоепизодну структуру.

¹⁵ На основу постојећих тумачења програма слика у сопоћанској припрати, изнета је идеја о сцени Првог васељенског сабора као оној смештеној у северној половини зида, на месту наспрам српског сабора (Deur-Petiteau, 2019, стр. 341–342). Таква претпоставка ослонац би имала у чињеници да се у северном делу западног зида припрате, наспрам неидентификованог сабора, налази представа царског пара Светих Константина и Јелене.

2006, стр. 111).¹⁶ Кад је реч о распореду композиције са српским сабором, крајугаони део зидног поља који обухвата саборске сцене показује се и најлогичнијим могућим местом. Омогућио је да се она нађе непосредно изнад ликов краља Уроша са сином престолонаследником из групног портрета владарске породице у доњој зони живописа јужно од портала који води у наос (Живковић, 1984, стр. 25).¹⁷ Приликом одређивања садржине „српског сабора“ већина истраживача тој композицији приписивала је двојако значење: оно које јој даје одлике „метаисторијске“ слике (идеалног синода) и оно које би одражавало тему о устоличењу владара или предају власти, усклађену са историјским реалијама.¹⁸ У новије време та сцена, као и друге сродне сцене које се у српском средњовековном сликарству јављају одмах после сопоћанског примера, детаљно су и из новог критичког угла обрађене (Voјводић, 2000; Војводић, 2005, стр. 103, 144–148, посебно и 2006, стр. 110–118) и издвојена је суштина, идејна поента. Она није у приказу конкретног историјског догађаја, већ је, саобразно сликама седам најважнијих и најугледнијих васељенских сабора, остварених под покровитељством и уз председавање ромејских василевса, величала владара као бранитеља и „наставника“ праве вере (уп. Тодић, 2000, стр. 295–301).¹⁹ Ако се о одговарајућем приказу помесног црквено-државног скупа суди из перспективе постојећих знања – реч је о особеном, креативном и смелом примеру апропријације иконографске теме чија се појава у хришћанској уметности, на основу писаних извора, везује већ за предиконоборски период, иако представе сачуване у црквеним здањима византијског света нису старије од почетних деценија XII века.²⁰ Сва је прилика да решење на-

¹⁶ О кружном постригу (тонзури) у православној цркви в. Миљковић, 2013, стр. 993 и даље.

¹⁷ На идејну и програмску повезаност слике српског сабора и портрета у доњој зони јасно се упућује тек код Б. Тодића (Тодић, 1997, стр. 53; Тодић, 1998, стр. 45; уп. и Тодић 2021, стр. 84, 86, 196–197).

¹⁸ Иако није било дилема о насликаној личности монаха у средишњем делу слике, колебања су постојала у вези са идентитетом „царске“ фигуре, односно фигуре која је представљала српског краља (краљ Стефан Првовенчани или сам краљ Урош, ктитор цркве и живописа). О томе детаљније у библиографским подацима који прате наредну реченицу у нашем главном тексту.

¹⁹ Треба нагласити да је ту суштину у вези са сопоћанском сликом добро осетио још В. Ј. Ђурић, чак и пре но што је препознато тачно место композиције међу представама Васељенских сабора, а нарочито и онда када је, у новом издању монографије о Сопоћанима, у дужој легенди уз цртеж и фотографију фреске (Ђурић, 1991, стр. 48–49, сл. 22 и 23) додао текстуално објашњење о томе да „први у низу српских сабора насликаних током средњег века само алудира на историјске догађаје, а права му је намера да прикаже српског владара, династију и цркву као заслужне борце за чистоту православне вере“.

²⁰ Детаљније о тематици и представама сабора в. Војводић, 2005, стр. 99–103. Више писаних извора из VIII и IX века сведочи не само о обичају излагања сабор-



Сл. 3 Источни зид припрате, Тајна вечера (Порекло фотографије: Фонд Благо)

лик сопоћанском није могло бити потврђено међу познатим остварењима у другим срединама византијског света.²¹ С друге стране, у раздобљу које следи, оно ће бити понављано у задужбинама српских средњовековних владара и црквених великодостојника, па и модификовано у нарочите „локалне“ тематске варијанте.²²

ских одлука у нартексима и портицима цркава већ и о смештању слика сабора у те просторе (Salaville, 1926, стр. 144–146; Grabar, 1957, стр. 48–49, 52; Walter, 1970, стр. 22–25, 151). Најстарији међу сачуваним примерима јесте сасвим избледео циклус Васељенских сабора у припрати манастирског католикона у Гелатију, Грузија, из треће деценије XII века (Вирсаладзе, 1959, стр. 163–203, црт. 1–3, т. 101–107; Eastmond, 1998, стр. 62–67, сл. 39–41, т. IX; Gedevanishvili, 2007, 54–60).

²¹ Ни занимљиви упоредни нефигурални прикази Васељенских и помесних сабора у базилици Христовог рођења у Витлејему, старији од сопоћанских слика, не могу се сматрати аналогјом (Salaville, 1926, стр. 151–155; Grabar, 1957, стр. 48–61; Walter, 1970, стр. 75–77 и 268–270; уп. и Марковић, 2009, стр. 215, сл. 62, посебно и Vacci et al., 2020, стр. 155, 158–159 и другде, са илустрацијама).

²² Примери су композиције у параклису краља Драгутина у Ђурђевим ступовима, оне у Св. Димитрију у Пећи и друге (Ђурић, 1967, стр. 131–137, 141–147; Тодић, 2004–2005, стр. 131–132). Запажен другачији пример креативног и „смелог“ споја византијских иконографских образаца и локалних историјских садржаја, што у монументалном српском сликарству претходи случају са српским сабором из Сопоћана, јесте онај везан за представљање житијног циклуса Светог Симеона Немање у параклису Св. Симеона српског уз Богородичину цркву у Студеници. Биће поновљен и у параклису посвећеном оснивачу династије у Сопоћанима. О том циклусу, његовим одликама и значењу, односно о феномену због којег се на овом месту наводи, в. Ђурић

Особеност сопоћанског циклуса о којем је реч чини, међутим, још један важан детаљ. У самом средишту у доњем делу значајне површине зида осликане сценама сабора нашла се и представа нарочитог јеванђељског скупа – Тајне вечере (сл. 3). Смештена је непосредно изнад лучног завршетка портала, обележеног попрсјем Христа-двери у гесту двоструког благослова, који води у наос. Све бордуре те фреске, тако, сем оне доње, у делу зида с ликом Спаситеља, окружују поменути типски уједначени прикази сабора. У визуелном смислу, приказ мистичног скупа Христа и ученика у сионској Горници оставља управо утисак језгра циклуса. Немамо дилему у вези с идејом да је то и била изворна намера ствараоца програма; представу Тајне вечере треба видети као саставни део јединствене скупине слика. Ипак, удео и смисао сцене у датој целини, и с местом ван уобичајеног тематско-програмског контекста (у припратама српских цркава део је садржине циклуса Христових страдања), остао је у постојећој научној и стручној литератури нејасан и, у околностима ретких, успутних или недовољно поткрепљених интерпретација, несагледан. Аутор који је осматра с највише пажње тражи везу сцене са циклусом Васељенских сабора у значењским конотацијама које се тичу теме о божанској премудрости као извору мудрости владара (Gavrilović, 1980, стр. 50–52, уп. и Гавриловић, 2000, стр. 284–287). Раније објашњење о Тајној вечери као „праузору сабора“ (Радојчић, 1966, стр. 67)²³ било је најштурније, али и најпрецизније, а разлози за појаву сцене нису увек ни налажени у њеној повезаности са сликама сабора.²⁴ И том решењу у задужбини Уроша I може се приписати самосвојност, јер није евидентиран пример у којем би се препознала пуна аналогија или модел за позајмицу. У српском монументалном сликарству XIII века, у споменицима старијим од Сопоћана, Тајна вечера затиче се као део мање-више стандардне, тематски повезане

(1964), Поповић (2000) (= Поповић, 2006, стр. 41–73; у новијем издању, в. посебно и текст Увода, стр. 18–21), Eastmond (2003).

²³ Том синтагмом, сасвим лапидарно и без даљих експликација, Радојчић је, заправо, одредио суштину односа обједињених тема. Слично одређење дао је касније и Ђурић (1990, стр. 51), јасније него у старијој монографији о Сопоћанима (уп. Ђурић 1963, стр. 44; 1991, стр. 43); прихвата га Војводић (2006, стр. 116).

²⁴ Б. Тодић се колеба између усвајања ставова претходника (Todić, 1995, стр. 93, н. 23; Тодић, 2021, стр. 274, н. 23) и уздржаног опонирања исказаном (појава и место сцене сагледава се, пре свега, као остатак традиције представљања циклуса Христових страдања и тема Великог четвртка у припратама, Todić, 1997, стр. 53–54, н. 39, што не би могло да буде релевантно објашњење; уп. и Тодић, 2021, стр. 189, 197). У новијем тексту (Тодић, 2021, стр. 81) представу „установљења свете евхаристије“ види као додатак саборима, уз објашњење да је реч о установи „коју су сабори литургијски утврдили“. Као разлог за појаву сцене међу саборима наводи се и установљење основа хришћанске вере и догми које бране сабори у супротстављању јеретичким учењима (Deur-Petiteau, 2019, стр. 342).

групе јеванђељских сцена, у склопу циклуса Страдања Христовог, односно у посебним редакцијама христолошких циклуса који обухватају одговарајуће и сличне представе догађаја Божје икономије спасења засноване на сужеима из јеванђеља. Први случај важио би за забележено у програму припрата, где Тајну вечеру, у контекстуалним оквирима који би се могли одредити као уобичајени, налазимо у Цркви Вазнесења у Милешеви и Богородичиној цркви у Студеници (Милановић, 2013). У Немањиној задужбини у саставу је скупине слика које су у XVI веку вероватно поновиле програм из прве деценије XIII века. Циклус Страдања био је, по свему судећи, и кључни део тематског репертоара фресака у простору првобитне припрате пећког католикона посвећеног Светим апостолима, сада на новијим слојевима, са самог краја XIII и из XVII века, и окрњен (Ђурић, 1990, стр. 121–130, сл. 70–74; Тодић, 1998, више места, посебно и стр. 302–303). У околностима измицања пуне и поуздане слике о саставу тог циклуса и, уз то, појаве сцене Тајне вечере у поткуполном простору наоса (Ђурић, 1990, стр. 36, сл. 34), сужава се простор за разматрање евентуалног места исте представе и у предворју храма Светих апостола.²⁵ Смештање Тајне вечере у срце сопоћанског циклуса са сценама сабора, које би требало да подразумева оправданост избора са аспекта богословских и догматско-дидактичких разлога и одговарајућих поставки хришћанског учења, постаје јасније и разумљивије тек када се увиди једна нарочита околност. Односи се на сасвим одређене назнаке о тематској, идејној, као и визуелној комуникацији наведених слика са сценом Силаска Светог духа на апостоле (Педесетнице) издвојеном у лунети фасадног зида припрате, над главним улазом у здање посвећено Светој Тројици (сл. 4–5). Реч је о месту над дверима које са спољњег прага здања воде у простор предворја наоса (Живковић, 1984, стр. 38–39; Ђурић, 1991, стр. 156; Ђорђевић, 2008а, стр. 173; Кандић, 2016, нумерисана слика на стр. 46 и стр. 67, сл. 55; Тодић, 2021, стр. 77) и одакле поглед оних који ступају у унутрашњост природно стреми ка истоку и улазу у наос. Дакако, претходно је потребно уважити и основне општеусвојене премисе за суд о категорији и функцији те сцене, будући да она одговара приказу којим се, по утврђеном обрасцу, означава патрон или посвета храма, својеврсни „идентитет светог места“ (Κουκιάρης, 1993, стр. 110–112; Hadermann-Misguich, 1999, стр. 23, 33, 40; Kalopissi-Verti,

²⁵ Занимљиво је то што је у наосу пећке цркве Тајна вечера у пару са Силаском Светог духа на апостоле. Идејна подлога решења слична је оној која одређује однос истих представа на који указујемо у наставку нашег прилога. Ипак, није реч о правој и пуној паралели са програмским замислима оствареним у Сопоћанима (в. даљи текст). У белешци која је у Ђурићевом тексту о пећким фрескама требало да поткрепи разлоге споја двеју „сионских“ тема (Ђурић, 1990, стр. 51), затиче се, међутим, погрешан податак о постојању сцене Тајне вечере уз потврђену представу Педесетнице у програму јужне галерије Св. Софије у Цариграду (Акентьев, 1984, стр. 143–145).



Сл. 4 Западна фасада, главни улаз, Педесетница
(Порекло фотографије: Фонд Благо)



Сл. 5 Западна фасада, главни улаз, Педесетница,
деталј (Порекло фотографије: Фонд Благо)

2006, стр. 131). Празник сопоћанске цркве има двојак идентитет. Хеортолошко сећање на новозаветни догађај Педесетнице – Силазак Светог духа на апостоле окупљене у сионској Горници – слављење је догађаја који подразумева испуњење јеванђељског Христовог обећања о доласку Утешитеља, датог апостолима на Тајној вечери (у истој одаји на Сиону), и јављање трећег лица Свете Тројице у историји и цркви. За хришћане тај догађај значи управо и објаву пуне тајне о Тројичином Богу, односно остварење онога што се у новозаветном откровењу и учењу апостола и отаца назива Христовом Црквом. Због тога то, из угла православног богословља и посебно православне еклисиологије, у исто време јесте и празник Свете Тројице и нека врста успомене на „рођење“ Цркве (Зизјулас, 2001, више места; Јевтић, 2004, стр. 201–222; Јевтић, 2008, стр. 35–60; уп. и Walter, 1970, стр. 205). Чврста је веза између два новозаветна сионска догађаја: у обеду Тајне вечере види се установљење Цркве, Силазак Светог духа на апостоле представља њену актуелизацију и почетак мисије у свету (Evdokimov, 1959, стр. 126; Walter, 1970, стр. 199). Слике сабора потврда су о трајању те мисије, о деловању Светог духа кроз прејемнике и настављаче дела апостола на свим крајевима „васељене“.²⁶ Тематско и идејно

²⁶ За рецепцију два сионска новозаветна догађаја као претеча и образа установе сабора в. студију А. Јевтића (1973, стр. 46 и даље), у којој су представљени као

преклапање сцене Силаска Светог духа и представа црквених сабора свакако осветљавају и познате околности о некадашњем програму и функцији простора на јужној галерији катедралне цркве Свете Софије у Цариграду. Тамо је, у своду одаје намењене одржавању синодалних скупова, истакнуто место имала мозаичка представа Педесетнице (Whitemore, 1952, стр. 25–26; Walter, 1970, стр. 204, 226; Акентьев, 1984, стр. 143–145). С друге стране, нарочит пример одговарајуће спреге тема пружиће у потоњем српском средњовековном црквеном сликарству програм западног травеја Цркве Светог Димитрија у Пећкој патријаршији. На истом месту, и у непосредној идејној комуникацији, ту су се стекле одабране слике два пара сабора, Васељенских и српских, и представа посвећена празнику Духова, а све их је надвисио лик Христа Емануила Логоса (Ђурић, 1990, стр. 190–192; Тодић, 2004–2005, стр. 131–132; Ђорђевић, 2008а, стр. 174).²⁷ Најзад, и програмско решење остварено у параклису краља Драгутина у Ђурђевим ступовима, хронолошки и историјски блиско решењу у Сопоћанима, може бити од значаја за разумевање успостављене везе између представе славе сопоћанске Свете Тројице на фасади здања и слика сабора на сличном месту на источном зиду припрате, као њеној тематској аналогiji. Једина слика, која, уз неколико примерака нарочите „локалне“ верзије саборских сцена, у особеном, сасвим сведеном програму минијатурне целине у порти првобитне тријумфалне задужбине Стефана Немање, има форму сценског приказа јесте слика Свете Тројице у виду сведене, потпуно „пречишћене“ представе Гостољубља Аврамовог. Идентитет представе, иконографски подударне са оном чији остаци постоје у наосу Сопоћана (в. даљи текст), потврђује натпис (Света Тројица). Пишући о сликама сабора у задужбини краља Драгутина, добро је својевремено наслутио везу „сабора Свете Тројице“ и приказаних српских сабора В. Ј. Ђурић (1967, стр. 136). Поистовећењем слике Свете Тројице са „Символом вере“ указао је на кључни разлог и „оправданост“ њеног укључивања у програм који је својеврсни меморијални споменик Дежевског сабора и у којем нема других „религиозних“ слика сем поменутих и низа појединачних фигура. На сопоћанским представама Васељенских сабора, на којима је фигура цара у првом плану, јасно се алудира на апостолску и мисионарску улогу владара чији је модел лик „равноапостолно“ Константина (Christou,

основа и образац за прва деловања хришћанских сабора као институције. Као „прва примена и деловање у историји конкретног сабора као установе“, на основу показатеља из раних извора и у складу са широм традицијом у писаном наслеђу, издваја се апостолски скуп у Јерусалиму описан у Делима апостола, гл. 15 (Јевтић, 1973, стр. 50–52; уп. Dvornik, 1961, стр. 9).

²⁷ О подударностима иконографских схема сцене Силаска Светог духа и слика сабора, односно о формалној и идејној спрези тих иконографских тема, у уметности византијског света, в. Demus, 1964, стр. 94, н. 18; Walter, 1970, стр. 199–214, 234–235.

1971; Дагрон, 2001, стр. 159 и даље, 168 и даље, 175). Равноправни „дода-так“ тим саборским сликама потврђује како старање за цркву и праву веру првог хришћанског цара подражавају и српски владари – они „који у своје отачаству самодржавно царствују“ (уп. Доментијан, 1988, стр. 233, 325)²⁸ – имајући непосредан узор у „учитељу добре вере“ и „ученику Христовом“ Светом Симеону (Доментијан, 1988, стр. 259–260, 262–265, 271 и др.). Одавно су у значење слике српског сабора учитане речи из Доментијанове похвале Светом Симеону, написане у време краља Уроша и по жељи ктитора сопоћанских слика. Подсећамо да је управо вера у Тројицу представљена као основа узорне „добре владе“ Светог Симеона, кад писац, градећи слику о равноапостолности свог јунака, истиче: „И све своје отачаство научи и свечасну веру Христову установи да се јасно и велегласно слави и клања пресветој и животворећој Тројици: Оцу и Сину и Светоме духу, искоренивши јеретичку и многобожачку превару по целој својој отачаству“. Индикативне су и закључне речи истог одељка похвале којима се подвлачи да „његова добра вера беше у спреси са влашћу“ (Доментијан, 1988, стр. 259; уп. Тодић, 2000, стр. 295–301). Још непосредније писано сведочанство о одговарајућој „константиновској“ рецепцији апостолског лика оснивача династије даје, тек нешто раније, и сам краљ Урош, представљајући га „такмацом светим апостолима“ у „уделима изабраних благодати Светог духа“. Чини то у аренги повеље за лимски манастир Св. Апостола, као дародавац и обновитељ повластица које су манастиру дали преци (Мошин, Ђирковић, Синдик, 2011, стр. 227; уп. Марјановић-Душанић, 2015, стр. 167–172, посебно 170; Тријић, 2005, стр. 6).

Усвајањем налаза о визуелној, топографској и семантичкој повезаности Тајне вечере, као и самих слика сабора, са тематиком коју подразумева представа славе сопоћанског здања, постиже се својеврсни обрт у одгонетању смисла и, условно речено, „оправдања“ остварене селекције слика на најистакнутијем месту у предворју сопоћанског храма и у објашњењу њиховог необичног и сасвим изузетног склопа. У издвајању основне догматско-дидактичке и, пре свега, еклисиолошке премисе за дати суд о повезаности, не би требало превидети ни својеврсну потврду сличног вида корелације и између поменутих тема на најистакнутијим пољима око два улаза, са темама које дају печат програму у источном крају цркве, у олтару и око отвора олтара. Међу њима су, на важним котама сакралне топографије, на местима која уоквирују отвор олтара, и поновљена, монументална представа празника храма (Силазак Светог духа на апостоле – Педесетница) (сл. 6), као и посебна, типолошка слика патрона здања, Свете

²⁸ Доментијановим речима, које се у завршном делу састава оба житија (Светог Саве и Светог Симеона) односе на „превисокога и превеликога краља Стефана Уроша“, дали смо овде облик множине, те навод у томе одступа од самог изворника.



Сл. 6 Олтар, Педесетница (Порекло фотографије: Фонд Благо)

Тројице (Гостољубље Аврамово сведено на приказ тројице анђела за трпезом) (сл. 7).²⁹ Наткриљујући простор најсветијег дела здања и место литургијске епиклезе Светог духа, прва је, овог пута, уобичајени део циклуса Великих празника и у исто време и једна из групе сцена које у олтару обједињују „постваскршње“ догађаје и теме о установљењу Цркве (Живковић, 1984, стр. 17; Ђурић, 1991, стр. 156, сл. 71–73; Тодић, 2002, стр. 367–368; Тодић, 2021, стр. 68; Радујко, 2020б, стр. 289 и даље).³⁰ Друга је, без сумње уобичајена средњовековна варијанта представљања Свете Тројице заснована на типолошкој интерпретацији мистичног старозаветног обеда у дому праоца Аврама (Живковић, 1984, стр. 19; Ђурић, 1991, стр. 59, сл. 64;

²⁹ Реч је о местима подударним с оним обухваћеним налазима истраживача који потврђују обичај нарочитог груписања представа везаних за патрона или празник храма уз отвор олтара (на олтарској прегради, тријумфалном луку, ступцима или источним деловима бочних зидова који уоквирују олтар). Подсећању на једну од базичних студија, која се обично наводи међу првима када се тај обичај ставља у фокус интересовања (Бабић, 1975), додајемо и упућивање на две посебне, већ поменуте студије (Hadermann-Misguich, 1999; Kalopissi-Verti, 2006). О различитим местима у цркви на којима се затичу теме везане за светог патрона или посвету здања в. у прилогу С. Кукиариса (Κουκιάρης, 1993).

³⁰ По месту композиције у источном простору цркве, решење из Сопоћана изузетак је у односу на примере у старијим српским црквама; о томе в. Ђорђевић, 2008а, стр. 169 и даље, посебно 173–174.

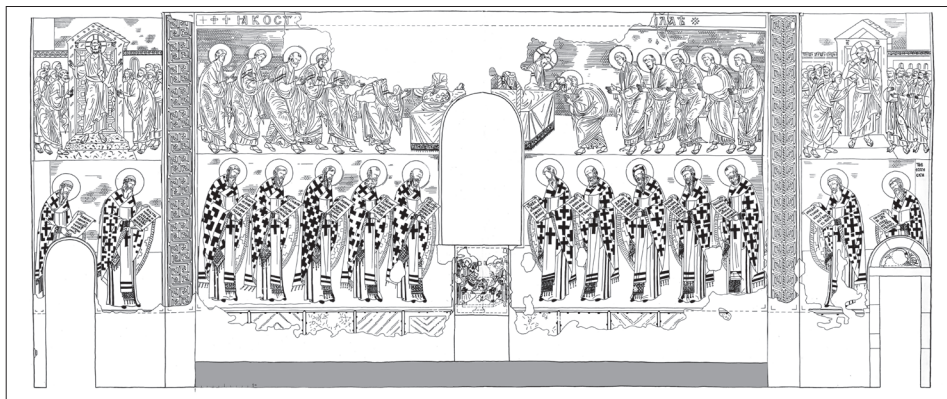


Сл. 7 Наос, Света Тројица,
остаци представе (Порекло
фотографије: Фонд Благо)

Ђорђевић, 2008а, стр. 173; Тодић, 2021, стр. 77).³¹ У виду својеврсне монументалне иконе сасвим јасно одражава византијски обичај нарочитог издвајања слике патрона храма непосредно уз олтарску преграду као фокусну зону молитвених погледа учесника у обреду, а посебно и оних којима пролаз у најсветији део храма остаје недоступан.³² Слободни смо да

³¹ О догматској вези „откровења“ које је, према типолошкој интерпретацији библијског догађаја, имао праотац Аврам на месту где је угостио тројицу младића (I Мојс. 18, 5–10) са „тајном Пресвете Тројице“, уп. Скабаланович, 2016, стр. 18. Сцена гозбе у дому Аврамовом симбол је евхаристије већ у запаженим примерима ранохришћанске уметности и ту симболику задржава и када се и у познијим византијским, као и у српским средњовековним црквама смешта у простор олтара. Временом је постала и уобичајен симбол Свете Тројице, а акцентовање тринитарне типологије одражавало се и у нарочитим детаљима слике, као и у пратећим натписима. За недавни осврт на ту представу и варијанте њене иконографије у функцији исказивања тринитарне догме в. Altripp, 2022.

³² За примере представа Гостољубља Аврамовог који су у византијским црквама блиске паралеле решењу примењеном у наосу Сопоћана (иста посвета храма, сличан програмски контекст и хронолошка блискост), в. Κουκιάρης (1993, стр. 115). Један од



Сл. 8 Сцене у средишњем делу олтарске апсиде (према Б. Живковић)

приметимо да је сцена која сажима детаље гозбе у дому Аврамовом³³ формално саобразна и значењски (у типолошком смислу) блиска сцени Тајне вечере на улазу у наос. Штавише, у исто време је и у корелацији с „литургијском“ варијантом теме Тајне вечере, коју, у средишту олтара (апсиде) храма, представља композиција Причешћа апостола (сл. 8) (Walter, 1980, стр. 330; Walter, 1982, стр. 184–189, 198–199, 215–217).³⁴ С тим у вези, циљ прилога јесте да се скрене пажња на један од важнијих аспеката рецепције и тумачења тематске целине у сопоћанској припрати, у досадашњим студијама занемарен и неиспитан. Из свих претходно назначених разлога, везујемо га за начелно питање о односу посвете црквеног здања и тематике зидног сликарства на месту које, по општим стандардима сакралне топографије и у складу са потврђеном конвенцијом, представља фокусно поље простора пред улазом у наос. Управо тај аспект издвојили бисмо као примаран и у њему тражимо полазиште за рашчитавање и рашчлањивање осталих садржинских и значењских слојева и компоненти сопоћанске програмске структуре, јер се тиче саме основе, одабраног и јасно осмишљеног изходшта, првог плана, па и конвенције у поступку уобличавања иконографског програма. Уосталом, оно што би чинило надградњу у постојећој

наведених примера (Краниди, црква Свете Тројице) истакнут је и репродукован и у претходно поменутом новијем раду (Altripp, 2022, стр. 254–255, сл. 1).

³³ И у томе, као и претходно поменути, подударан пример слике Свете Тројице у параклису у Ђурђевим ступовима (уп. претходни пасус нашег текста и, посебно, в. Ђорђевић, 2008б, стр. 266, 268–269, сл. 35), по свему судећи, оповргава валидност неретко понављане фразе о „оригиналности“ иконографског обрасца који се и у новијој литератури олако приписује сликару Андреју Рубљову.

³⁴ Та „литургијска“ варијанта теме Тајне вечере приказана је у Сопоћанима у „историјској“, јеванђељској редакцији, јер се избор апостола у композицији држи јеванђељског наратива. То се односи на све јеванђељске теме сликане у том простору (уп. Радујко, 2020б, стр. 290).



Сл. 9 Олтар, Мисија апостола (Јављање васкрслог Христа апостолима
иза затворених врата) (Порекло фотографије: Фонд Благо)

литератури углавном је препознато, али не и јасно рашчлањено од основе и припадајуће контекстуалне позадине. Реч је, дакле, о свесно одабраној „конвенционалној“ подлози свих надградњи, копчи која спаја видљиве, свесно осветљене, замисли о целини и оне запретане у позадини издвојених топоса или задржане у сенци. Кроз тај аспект, најзад, могуће је посматрати и другу, добро уочену и у литератури већ усвојену занимљиву и особену аналогију – сличну врсту корелације – између тема на источном зиду сопоћанске приправе и оних сликаних у олтару. Мислимо на истовремену појаву интеграције ликова архијереја српске цркве у композицију Свети оци служе литургију, у олтару (Свети Сава и Свети Арсеније на једном крају и Свети Сава II на другом, сл. 8) (Војводић, 2015), и укључења слике српског сабора у циклус са представама Васељенских сабора (Тодић, 2002, стр. 367 и даље, 375–376; Војводић, 2005, стр. 103; Тодић, 2021, стр. 68, 81–82). У оба случаја реч је о решењима која допуштају читавање намере стваралаца програма да покажу самосвојност српске црквене и државне организације и у исто време њихову припадност широј хришћанској и православној заједници (Војводић, 2005, стр. 103; Тодић, 2002, стр. 376). Треба ли отићи и корак даље у тражењу потврда о нарочитој комуникацији тема на назначеној релацији запад–исток? У истом најсветијем простору сопоћанског наоса, до слике Причешћа, две сцене Христових

постваскршњих јављања скупу ученика (у одсуству апостола Томе и са Томом, Јн. 20, 19–23 и Јн. 20, 24–29), поистовећене с темом о мисији апостола, нашле су се тачно изнад фигура српских архиепископа што, у зони испод, служе евхаристију са одабраним црквеним оцима (сл. 8–9) (Радујко, 2020б, стр. 289–290, 293–294; уп. и Тодић, 2002, стр. 367–368, сл. 3–6; Тодић, 2021, стр. 68). Уколико је иза тога стајала нарочита замисао, могло би се говорити о још једној занимљивој тематско-програмској паралели на околници која повезује источни крај унутрашњег простора цркве и источни зид припрате, оба програмска сегмента на свој начин повезана са посветом здања. Подразумевала би, на једној страни (олтар), изједначавање мисије архијереја српске цркве и мисије апостола (Радујко, 2020б, стр. 289–290, 293–294), на другој (предворје наоса) – поистовећење апостолске мисије правоверних царева и српских владара. Однос самосвојности и саборности исказан је у олтару „литургијским“ темама, односно сликама које приказују литургијско јединство и садејство поглавара српске и највиших представника других црквених организација. У припрати је избор тема, судећи о укупном тематском репертоару по споју слика на источном зиду са онима које испуњавају остатак зидних површина, више окренут тематском репертоару и наративима који се тичу „божанске икономије спасења“ и својеврсне историје „народа Божјег“. Дакако, посебан акценат је на прикључењу Срба тој „икономији“ и сакралној историји преко богоизабраних вођа и благоверних самодржавних владара, потомака „доброга корена“, лозе подобне лози предака Господњих по телу. Тема о „народу Божјем“ Новом Израилу – Цркви и уделу Срба у сакралној историји одавно је у научној литератури усмереној на тумачење фресака сопоћанске припрате препозната, као и њена нарочита подударност са темама развијеним у Доментијановим хагиографским списима.³⁵ Занимљиво је да одговарајући налази нису повезивани са чињеницом о посвети храма, која је ствараоцима програма пружала пуно и стварно догматско-дидактичко „покриће“ или „оправдања“ за укупан дати репертоар иконографских тема у припрати, и која је могла да послужи као исходиште програмског концепта примереног сакралном здању подигнутом у славу Свете Тројице и догађаја Педесетнице. У студији Војислава Ј. Ђурића (1987), која је својевремено, на подстицајан начин, отворила питање чинилаца који стоје иза избора патрона, односно посвете цркава, избор и чин краља Уроша I перципиран је као смели помак у односу на оно што би, по поменутом аутору, важило

³⁵ Са могуће шире листе библиографских референци, посебно издвајамо синтетичку студију В. Ј. Ђурића (1983, нарочито стр. 118–121, 126–129), од изузетне важности за разумевање ове теме у српском сликарству XIII века, и допринос Д. Војводића (2005, стр. 110–113; 2006, стр. 120–121). Тема је посебно осветљена и код Д. Богдановића (Bogdanović, 1988, посебно стр. 11–12, 27–28), С. Марјановић-Душанић (1997, стр. 111–117, 191–197, 210–213) и Б. Бојовића (1999, стр. 79–89, 95–98).

за случајеве који описују примере претходника међу српским ктиторима. Тек начета посебна тема није се деценијама преточила у изазов. Селекција тема и склоп тематске целине у сопоћанској припрати, с потврђеним аналогјама код Доментијана и у аренгама Урошевих повеља – добијају ново објашњење када се сагледају из угла из којег се одмеравају улога и значај посвете храма за примењена решења. Као пандани могу се у том простору посматрати теме о вери и мисији старозаветних праотаца (сцене са Јаковом и Јосифом, можда и Аврамом, Јоаким и Ана) и вери и мисији отаца цркве и владара (сабори), са свим рефлексјама на благодат божју и дејствовање Светог духа у историји, и, с друге стране, Лоза Јесејева и Страшни суд. Старозаветна прича о Аврамовом избору, као резултату вере, и божјем одговору на тај избор (Мојс. 22, 1–18), као и детаљи повести о Јакову и Јосифу, праведним праоцима и прародитељима Бога у телу, сегменти су једне јединствене велике „христијанизоване“ приче о стварању народа божјег и, гледано очима верних, као и самих стваралаца сопоћанског програма, о изградњи цркве као циља божјег плана о спасењу.³⁶ Неку врсту аутентичног погледа на тему о Новом Израиљу, из перспективе удела свога народа у остварењу плана божјег, те правог упутства за „читање“ и разумевање програмских оквира иконографског програма у предворју надгробног здања краља Уроша у Сопоћанима, могао би да пружи одговарајући текст прве главе житија Светог Симеона Немање из пера Урошевог савременика и сарадника Доментијана (1988, стр. 237–239). Прибрајањем јунака житија нарочитом низу категорија изабраника божјих – чији савез са Богом, заснован на вери и делима вере, приказује кроз карактеристични паралелизам двоетапне сакралне историје (старозаветне историје и историје везане за време јеванђељске благодати) – писац програмски гради слику и о укључењу српског народа у континуирану историју спасења људског рода, прибрајајући га Новом Израиљу, благословеном у семену Аврамовом.³⁷ Дакако, реч је тек о индикативном одломку, примеру текста који само у нарочиту идејно и формално заокружену и прочишћену целину сублимира многа слична места и читав низ одговарајућих мотива којим обилују обимни састави тог великог писца XIII века.

³⁶ О народу Божјем, Педесетници и идентитету Цркве, уп. Зизјулас, 2001, стр. 27–34. За низ цитата из светоотачких тумачења одговарајућег старозаветног текста, као и за осврт на податке о успомени на праоца Аврама у богослужбеној пракси, в. Војводић, 2005, стр. 107.

³⁷ Сliku о континуитету и обухватном дејству новозаветне благодати, као и о месту Светог Симеона Српског међу „просвећенима“ том благодаћу, Доментијан заокружује исказом: „Јер и пре другог свога доласка и у овом веку (Бог) избира своје преподобне, којима и овај свети отац постаде сличан“. У вези са укупном садржином поменуте уводне главе житија уп. и коментаре Р. Маринковић који прате одговарајући текст (Доментијан, 1988, стр. 379–381).

С друге стране, тај текст, заправо, даље разрађује и надограђује идеје и слике које у традицију српске хагиографске литературе уводе већ Свети Сава и Стефан Првовенчани, величајући дела вере свога оца и називајући га у исто време и „другим Аврамом“, „наставником праве вере и учитељем добре вере и чистоте“, и „многплодном лозом“ или „лозом доброплодно-м“.³⁸ Упечатљиве мотиве из Немањиног обраћања учесницима сабора у Расу и, посебно, сину Стефану, новоустоличеном великом жупану, предочене у Савином *Жиџију Свѣѣи Симеона Немање* (Свети Сава, 1986, стр. 102; Свети Сава, 1998, стр. 158/159)³⁹, живо и сликовито реактуализује Доментијан у својој верзији *Жиџија Свѣѣи Симеона* кад представља одговор Савин на вест о доласку оца-монаха на Свету Гору и уводи у текст вишекратна поређења Сава–Јосиф, Симеон–Јаков.⁴⁰ Поруку Немањиног говора на сабору у Расу Доментијан доноси у верзији која одговара контексту епохе краља Уроша, те благослов светог оснивача династије преноси и на унуче и праунуче, односно на сво Стефаново потомство (Доментијан, 1988, стр. 268). На те пасусе неретко се, и с разлогом, подсећало и у појединачним анализама слика сопоћанског Јосифовог циклуса и теме Лозе Јесејеве, не би ли се ишчитале посебне династичке конотације религиозне садржине и препознале алузије на историјску и политичку стварност.⁴¹ Подразумевало их је и програмско везивање сцене Сабора

³⁸ За нека од таквих места уп. Свети Сава, 1986, стр. 98, 100, 104, 123, 127, 131; Свети Сава, 1998, стр. 150/151, 154/155, 162/163–164/165, 194/195, 204/205, 214/215, 218/219; Стефан Првовенчани, 1988, стр. 63, 64, 95–96, 97; Стефан Првовенчани, 2019, стр. 53, 55, 101, 103–104.

³⁹ Указујући на Стефана, Немања изговара речи: „Овога имајте уместо мене, корен добри који је изашао из утробе моје, и њега постављам на престо Христом дароване ми владавине!“ (Свети Сава, 1998, стр. 158/159). Стефану којег „венча и благослови га изванредно, као што благослови Исак Јакова, сина свога“ упућује заповед: „Чедо моје љубљено, паси Израил овај мој, и пази на њега, водећи га као јагње Јосиф!“ (Свети Сава, 1988, стр. 102; Свети Сава, 1998, стр. 158/159).

⁴⁰ Претходи им реченица у којој син-монах ословљава оца „саврсником праведника који су раније угодили Богу: Аврама и Исака и Јакова“ (Доментијан, 1988, стр. 274), а нарочит печат даје узвишени, пророчки тон речи: „И назваћеш се други и нови Израил, и чеда твоја обновићеш Духом светим; и паства твоја Богом узравши назваће се избрање Божје“ (Доментијан, 275).

⁴¹ Таква места наводи већ Љубинковић (Љубинковић, 1967). И у удаљавању од Љубинковићевих алегоријско-симболичних интерпретација, Марјановић-Душанић (1997, стр. 111–117, 191–197, 210–213) не допушта потпуно одбацивање препознатих алузија на историјску и политичку стварност. Слоју надградње религиозне садржине карактеристичном за доба краља Уроша I „неповратно“ прикључује и династичке конотације које подразумева тема Лозе Јесејеве, детаљно разрађује тему библијских узора Немањића (подстицаје су свакако дала и претходна разматрања Ђурића, в. посебно Ђурић, 1983). Пропагандно-политички обриси одговарајућих тема задржаће пажњу истраживача као релевантан семантички слој; за пример новијег датума, уп.

Стефана Првовенчаног и Симеона Немање са портретима Немањића потомака у зони испод те слике, као и са поменутом композицијом која на суседном зиду приказује Лозу Христових предака по телу. Добро је, с друге стране, примећена још једна важна појединост у вези са појавом и местом Лозе Јесејеве у програму. Иако се том композицијом, пре свега, истиче царски и шири прародитељски низ припадника племена Израилјевог које је изнедрило Спаситеља, у текстовима хришћанских богослова плод Лозе представља се као симбол спасења свих народа на земљи (Војводић, 2005, стр. 103). На исто упућује тема Другог доласка Христовог, једина традиционална међу четири најистакнутије тематске компоненте оствареног програма и с нарочитом функцијом у свим надгробним задужбинама Немањића. На зиду наспрам оног с Лозом Јесејевом, указује на идеју о Тајни Цркве (догмати кажу да Цркве нема без „народа Божјег“, Аврамовог и Јесејевог потомства) као „есхатолошком возглављењу свега“ (Зизјулас, 2001, стр. 27–39). На Педесетницу као на кључ који омогућује остварење есхатолошког циља првобитно је, на неки начин, могао подсећати и важан, данас несачуван део сложеног склопа Страшног суда – мотив колегијума апостола ученика Христових на сапрестољу Спаситељевог небеског трона. Практично цео тематски репертоар и склоп целине у припрати одражава свест стваралаца програма о историјским и есхатолошким темељима идеје и догме о Цркви, чије установљење слави празник сопоћанског храма. Питање о разлозима краља Уроша да своју најзначајнију задужбину и гробну цркву посвети Светој Тројници свакако би требало укључити у разматрања усмерена на осветљавање контекстуалне позадине датих решења. И поред постојећих доприноса, та је тема још увек, чини се, отворено поље. Одређене основе за даља истраживања и евентуалне додатне потврде начелне идеје пружа постојећи покушај да се део тема и решења објасни околностима преговора Истока и Запада о склапању уније цркава (Лионска унија) (Тодић, 2002; 2021, стр. 68, 81–82; Томић, 2016⁴²). Везан је за тумачење у којем се прикључивање сцене српског сабора циклусу Васељенских сабора и увођење ликова српских архиепископа у олтарску представу Служења литургије види као реакција српске цркве и државе на притиске заговорника уније и, посебно, као одговор на претње византијског цара Михаила VIII о укидању аутокефалности српској архиепископији. Потврде теза свакако остају непосредно повезане с питањем датовања сопоћанског живописа, па и самог подизања цркве (Радујко, 2020б, стр. 292). Нема сумње да је посвету Светој Тројници репрезентативно здање имало већ од

Deur-Petiteau, 2016, посебно стр. 133 и даље, с погрешним разумевањем „царске“ иконографије Стефана Немање у сцени српског сабора.

⁴² Неприхватљива је хипотеза о намери краља Уроша да Сопоћане учини седиштем архиепископије. Забележено у: Томић, 2016.

тренутка градње. „Смео“ избор вероватно је део одлуке која је већ тада подразумевала одређену идеју о програму, а и својеврсну копчу (могућу заједничку позадину) с поруцбином новог житија оснивачу династије. Да ли је реч о подухвату „идентитетске“ природе, огледалу посебних амбиција ктитора, одражава ли уобличавање Сопоћана одбрану од спољних притисака светим сликама или је можда утемељено на замислима којима су ишла у прилог историјска превирања епохе?

Теме повезане са посветом, светим покровитељем или празником цркве, из најмање два важна, чини се и основна, разлога смештане су у програмске оквири живописа припрата, као и других периферних простора и „зона“ сакралног здања. Један се тиче идеја и схватања о симболичној топографији црквеног здања и подразумева устаљени обичај постављања на његовом „лицу“ или прочељу, на видном месту на улазу који води у свети простор у унутрашњости, представе оног којем је тај простор посвећен. Обичај сликања светог патрона на улазу у храм, у припрати или на спољњем порталу, јасно се потврдио у српским споменицима из епохе XIII века, и реч је о општем месту (Војводић, 2014, стр. 303, н. 625). Потврда идентитета светог места могла је бити сведена на празничну „икону“ смештену у лунету портала, али је та категорија слика бивала и део ширег тематског репертоара одабраног да слави светог заштитника места, односно празник храма. У споменицима византијске традиције најочигледнији примери таквих решења јесу посебни наративни циклуси са сценама везаним за живот, страдања или чуда одабраног светог (Томековић, 1981, стр. 25 и даље, посебно 30–42; Κουκιάρης, 1993, стр. 110–112). Смештање одговарајућих слика у приступне или периферне (секундарне) просторе здања могло је, с друге стране, бити условљено и разлозима практичне природе. Приврженост програму који је у главном простору храма обухватао основни христолошки циклус, са призорима најважнијих догађаја јеванђељске историје и хришћанске сотириологије (велики празници, понекад проширени и другим темама), није допуштала увођење посебних, додатних циклуса у расположив простор намењен зидним сликама монументалних формата. Поготово је то могло важити у случајевима везивања посвете за посебне светачке култове и сложене хагиографске циклусе. У задужбини светог претка, родоначелника лозе, на узвишењу над Расом – заветној цркви светом великомученику и брзопомоћнику у невољи Ђорђу, али и подсећању на тријумф, који је, поистовећен са знаком изабраништва, ктитора уздигао на престо – краљ Драгутин ангажује се у подухвату живописања простора између велелепних кула пред улазом у наос. Обнавља првобитни монументални коњанички приказ патрона храма над улазом у наос и, сасвим у складу с обичајима, поручује сцене страдалништва светог. Блиске су вероватно нешто старијем циклусу из епохе XIII века у параклису Св. Ђорђа у Хиландару (Тодић, 1997), могуће и верне сликама Немањиног

доба, уколико су оне у том простору крајем претходног столећа постојале.⁴³ У наредној деценији супруга краља Уроша, у то време, по свему судећи, удовица, краљица Јелена, украшава припрату гробне цркве Благовештења Богородичиног обимним хагиографским циклусом свете патронке здања (Павловић, 2009). Нешто другачије могло је, ипак, бити у околности-ма посвете црква најважнијим актерима божанске икономије спасења (Христос, Богородица), односно неком од великих празника. На то, кад је реч о српској средини XIII века, упућују резултати новијих истраживања великих сакралних целина уобличаваних у деценијама по стицању црквене самосталности и уздизању државе на ранг краљевства, посвећиваних празнику Христовог Вазнесења или Светим апостолима (Војводић, 2014, стр. 192–229, са одговарајућом претходном библиографијом, као и Радујко, 2020а, стр. 249–256). Налази о замислима које су одредиле репертоар првобитних зидних слика у наосима тих монументалних здања, поготово у делу средишњег простора под куполом, улазили би у ред показатеља важности посвете у састављању тематског програма. Чини се да нису и једини с таквим одликама. Сliku о посвети као чиниоцу програма, на неки начин, оснажују управо и веома ретки сачувани подаци о темама смештаним у тим здањима у просторне целине у припратама. У околностима малог броја примера класичних житијних светачких циклуса насликаних у припратама репрезентативних задужбина српских ктитора у епохи XIII века, али и ретких сачуваних фреско-целина са одговарајућим посветама (уколико се изузму бочни параклиси), у грађи расположивој за разматрање издваја се поменута група споменика обједињена посветом Вазнесењу и покровитељством Светих апостола. Чак три некадашње фреско-целине у просторијама које чине зону транзиције из „спољњег света“ ка унутрашњости светиње обухватале су одабране приказе из циклуса Христових страдања, односно слике јеванђељских догађаја везаних за последње дане Спаситељеве мисије, чији су учесници, уз Христа, Свети апостоли (црква Вазнесења Христовог у Милешеви и цркве посвећене Светим апостолима у Пећи и Бијелом Пољу). Иако нису у целости сачувани, нити свуда у свом првобитном виду, остаци тих ансамбала у одређеној мери сведоче о програмским замислима и решењима из епохе XIII века (Тодић, 1998, стр. 86, 132; Војводић, 2011, стр. 43–44; Милановић, 2013).⁴⁴ Обухватали су садржаје који су на свој начин употпуњавали еклисиолошко-сотириолошке теме остварене у главном простору цркве. Јеванђељске сцене о којима је реч и

⁴³ Подсећамо на размишљање о могућој неокончаности подухвата живописања припрате у време Стефана Немање. Изнето у: Wages, 1998, стр. 125–126.

⁴⁴ Једино су у Милешеви део аутентичног репертоара из времена првог живописања одговарајућег простора. О скромним остацима фресака у припрати цркве у Бијелом Пољу (XIV век) као евентуалним поновљеним решењима старије целине може се говорити само са резервом.

ликови Светих апостола у њима, у својству Христових пратилаца, прима- лаца поука и заповести и, пре свега, изабраних ученика, представљани су као најважнији сведоци крсне жртве Спаситеља и одабрани настављачи његовог земаљског дела. Иако заснована на скромној грађи, истраживања остварења у задужбинама Немањића током XIII века пружају, чини се, из- весну основу за представу о пракси према којој би се однос посвете храма и тематике слика у простору пред улазом у наос могао одредити као однос спреге. Ако се премисе за такав закључак усвоје и ако се уважи предложени приступ разматрању дела решења у припрати репрезентативне задужбине краља Уроша I, случај Сопоћана показао би како новине у иконографском и тематском репертоару слика, са свим видљивим одликама изузетних решења, нису значиле суштински искорак из оквира конвенција.

Извори:

- Доментијан (1988). *Живој Светиоја Саве и Живој Светиоја Симеона* (прир. Р. Маринковић, прев. Л. Мирковић). Београд: Просвета – СКЗ.
- Мошин, В., Ђирковић, С., Синдик, Д. (2011). *Зборник средњовековних ћириличких њовеља и њисама Србије, Босне и Дубровника*, I (бр. 64, 225–231). Београд: Историјски институт.
- Орос вере Седмог Васељенског сабора у Никеји (2002). У: Р. В. Поповић (ур.) (прев. А. Јевтић), *Васељенски сабори – одабрана докуменџа* (155–157). Београд: Графипроф.
- Свети Сава (1986). *Сабрани сџиси* (прир. Д. Богдановић, данашња језичка верзија Л. Мирковић, Д. Богдановић). Београд: Просвета – СКЗ.
- Свети Сава (1998). *Сабрана дела* (прир. Т. Јовановић). Београд: СКЗ.
- Стефан Првовенчани (1988). *Сабрани сџиси* (прир. Љ. Јухас-Геогриевска, данашња језичка верзија Љ. Јухас-Геогриевска, Л. Мирковић, М. Башић). Београд: Просвета – СКЗ.
- Стефан Првовенчани (2019). *Жиџије Светиој Симеона* (српскословенски текст прир. Т. Јовановић). Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“ Деспотовац.
- Тријић, В. (2005). Повеља краља Стефана Уроша II Милутина манастиру Светих Апостола на Лиму. *ССА*, 4, 3–22.
- Symeonis Thessalonicensis archiepiscopi (1866). De sacro templo. In: J. P. Migne (Ed.), *Symeonis Thessalonicensis archiepiscopi Opera omnia*, I, PG 155.

Литературу:

- Акентьев, К. К. (1984). Мозаики галерей константинопольской Св. Софии. *Визан- тийский временник*, 45, 140–167.
- Бабић, Г. (1975). О живописаном украсу олтарских преграда. *ЗЛУМС*, 11, 3–49.

- Бојовић, Б. И. (1999). *Краљевство и светлост. Политичка филозофија средњовековне Србије*. Београд: Службени лист СРЈ.
- Вирсаладзе, Т. (1959). Фрагменти древней фресковой росписи главного гелатского храма. *Ars Geographica*, 5, 163–203.
- Војводић, Д. (2005). *Зидно сликарство цркве Светиої Ахилија у Ариљу*. Београд: Стубови културе.
- Војводић, Д. И. (2006). *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку* (одбрањена докторска дисертација у рукопису). Универзитет у Београду, Филозофски факултет.
- Војводић, Д. (2011). Жича и Пећ. Прилог разматрању сличности два програма зидног сликарства. *Саопштења*, XLIII, 31–47.
- Војводић, Д. (2014). = Чанак-Медић, М., Поповић, Д., Војводић, Д. (2014). *Манастир Жича*. Београд: РЗЗСК.
- Војводић, Д. (2015). Пuteви и фазе уобличавања средњовековне иконографије Светог Саве Српског. У: М. Ракоција (ур.), *Ниш и Византија*, XIII (49–73), Ниш: Нишки културни центар.
- Гавриловић, З. (2000). Премудрост и човекољубље владара у личности Стефана Немање. Примери у српској уметности средњег века. У: Ј. Калић (ур.), *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање* (281–293). Београд: САНУ.
- Дагрон, Ж. (2001). *Цар и њрвосветијеник. Студија о византијском „цезароизму“*. Београд: Слио.
- Ђорђевић, И. М. (2008а). О представи Силаска Светог духа на апостоле у српском зидном сликарству средњег века. У: Д. Војводић и М. Марковић (прир.), *Студије српске средњовековне уметности* (169–181). Београд: Завод за уџбенике.
- Ђорђевић, И. М. (2008б). Капела краља Драгутина у Ђурђевим ступовима. У: Д. Војводић и М. Марковић (прир.), *Студије српске средњовековне уметности* (264–270). Београд: Завод за уџбенике.
- Ђурић, В. Ј. (1963). *Сојоћани*. Београд: СКЗ – ИП Просвета.
- Ђурић, В. Ј. (1964). Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле. *ЗРВИ*, VIII (2), 69–90.
- Ђурић, В. Ј. (1967). Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле (II). *ЗРВИ*, X, 131–148.
- Ђурић, В. Ј. (1983). Слика и историја у средњовековној Србији. *Глас САНУ*, СССXXXVIII, *Одељење историјских наука*, књ. 3, 117–144.
- Ђурић, В. Ј. (1987). Посвета Немањиних задужбина и владарска идеологија. *Бојословље*, 31 (45), 1, 13–21.
- Ђурић, В. Ј. (1988). Манастир Студеница – Скинија српског народа. У: В. Ј. Ђурић (ур.), *Благо манастира Студенице* (13–19). Београд: Галерија САНУ.
- Ђурић В. Ј. (1990). = Ђурић, В. Ј., Ђирковић, С., Кораћ, В. (1990). *Пећка њашири-јаришија*. Београд: Југословенска ревија.
- Ђурић, В. Ј. (1991). *Сојоћани*. Београд–Приштина: Просвета, РЗЗСК – Јединство.
- Живковић, Б. (1984). *Сојоћани. Црпјежи фресака*. Београд: РЗЗСК.
- Живковић, М. (2012). Српски владарски портрети у Григоријевој галерији Свете Софије у Охриду и њихов програмски контекст. У: Б. Крсмановић, Љ.

- Максимовић, Р. Радић (ур.), *Византијски свет на Балкану*, I (169–190). Београд: Византолошки институт САНУ.
- Зизјулас, Ј. (2001). *Еклисиолошке теме*. Нови Сад: Беседа.
- Јевтић, А. (1973). Васељенски сабори и живо предање Цркве. *Богословље*, 17 (32), 1–2, 43–78.
- Јевтић, А. (2004). Православно богословље о Светом духу. У: *Христос Алфа и Омега* (201–222). Требиње–Врњци: Манастир Тврдош – Братство Св. Симеона Мироточивога.
- Јевтић, А. (2008). Евхаристијска еклисиологија. *Вигослов*, 45, 35–60.
- Кандић, О. (2016). *Сојоћани. Историја и архиепископска манастира*. Београд: Друштво конзерватора Србије.
- Κουκιάρης, Σ. (1993). Η θέση του ελωνύμου αγίου. *Κληρονομία*, 22 (1–2), 105–123.
- Мандић, С. (1975). *Древник: записи конзерватора*. Београд: Слово љубве.
- Марјановић-Душанић, С. (1997). *Владарска идеологија Немањина. Дипломајичка студија*. Београд: Српска књижевна задруга – Свети архијерејски синод Српске православне цркве – Сію.
- Марјановић-Душанић, С. (2015). Повеље за лимски манастир Св. Апостола и српски владар као ретник апостолима У: Б. Миљковић, Д. Целебдић (ур.), *ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ. Зборник у част Мирјане Живојиновић*, књ. 1 (167–176). Београд: Византолошки институт САНУ – Задужбина светог манастира Хиландара.
- Марковић, М. (2009). *Прво њутовање Светиој Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*. Београд: Византолошки институт САНУ.
- Милановић, В. (2013). Јеванђељске сцене у припрати милешевске цркве. Прилог реконструкцији и тумачењу првобитног програма. *Зограф*, 37, 107–132.
- Миљковић, Б. (2013). Кружни постриг у православној цркви (στρογγύλη κουρά, παλαλήθρα, *свещеничско гољмьн`це*). *ЗРВИ*, L (2), 987–1002.
- Николић, Р. (1969). Белешке о сојоћанском живопису. *Саопштења*, VIII, 101–116.
- Окуневъ, Н. Л. (1929). Составъ росписи храма в Сопочанахъ. *Vyzantinoslavica*, 1, 119–148.
- Павловић, Д. (2009). Богородичин циклус у Благовештенској цркви манастира Градца. *Зограф*, 33, 75–92.
- Поповић, Д. (2000). Настанак култа Светог Симеона. У: Ј. Калић (ур.), *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање* (347–369). Београд: САНУ.
- Поповић, Д. (2006). *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*. Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Радојчић, С. (1966). *Старо српско сликарство*. Београд: ИП Нолит.
- Радујко, М. (2020а). *Епископски ѡресіо у српским земљама од IX до XVIII века*, I. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, Институт за историју уметности – Православни богословски факултет Универзитета у Београду, Институт за геолошка истраживања – Музеј СПЦ – Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин.
- Радујко, М. (2020б). *Епископски ѡресіо у српским земљама од IX до XVIII века*, II. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, Институт за историју уметности – Православни богословски факултет Универзитета у

- Београду, Институт за теолошка истраживања – Музеј СПЦ – Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин.
- Скабаланович, М. (2016). *Педесетницица*. Шибеник: Епархија далматинска.
- Тодић, Б. (1997). Фреске XIII века у параклису на пиргу Светог Георгија у Хиландару. *Хиландарски зборник*, 9, 35–73.
- Тодић, Б. (1998). *Српско сликарство у доба краља Милутина*. Београд: Драганић.
- Тодић, Б. (2000). Представе св. Симеона Немање, наставника праве вере и добре владе у средњовековном сликарству. У: Ј. Калић (ур.), *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање* (295–305). Београд: САНУ.
- Тодић, Б. (2002). Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана. У: Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић (ур.), *Трећа југословенска конференција византолога* (361–379). Београд–Крушевац: Византолошки институт САНУ – Народни музеј Крушевац.
- Тодић, Б. (2004–2005). Српске теме на фрескама XIV века у цркви Светог Димитрија у Пећи. *Зограф*, 30, 123–140.
- Тодић, Б. (2021). *Фреске манастира Сопоћани*. Нови Сад: Платонеум д.о.о.
- Altrip, M. (2022). Die Rezeption trinitarisch interpretierter Texte des Alten Testamentes in der byzantinischen Kunst. *ЗРВИ*, LIX, 251–265.
- Bacci, M. & al. (2020). Mosaics. In: C. Alessandri (Ed.), *The Restoration of the Nativity Church in Bethlehem* (153–256). Leiden: CRC Press.
- Bogdanović, D. (1988). Politička filosofija srednjovekovne Srbije. Mogućnosti jednog istraživanja. *Filozofske studije*, XVI, 5–29.
- Christou, P. (1971). The Missionary Task of the Byzantine Emperor. *Byzantina*, 3, 279–286.
- Demus, O. (1964). *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. Boston: Boston Book & Art Shop.
- Deur-Petiteau, V. (2016). Trois cycles de Joseph entre Orent et Occident: Venise, Sopoćani, Ohrid. *Cahiers archeologiques*, 56, 119–148.
- Deur-Petiteau, V. (2019). Images, spatialité et cérémoniel dans le narthex des églises en Serbie médiévale. In: S. Brodbeck & A.-O. Poilpré (Eds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental* (338–354). Paris: Éditions de la Sorbonne.
- Doležalová, K. & Foletti I. (Eds.) (2019). *Liminality and Medieval Art. From Space to Rituals and to the Imagination*. Brno: Masaryk University, Université de Lausanne, Academy of Sciences of the Czech Republic.
- Dvornik, F. (1961). *The Ecumenical Councils*. New York: Hawthorn Books, Inc.
- Eastmond, A. (1998). *Royal Imagery in Medieval Georgia*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park.
- Eastmond, A. (2003). “Local” Saints, Art and Regional Identity in the Orthodox World after the Fourth Crusade. *Speculum*, 77 (3), 707–749.
- Evdokimov, P. (1959). *L'orthodoxie*. Neuchâtel: Delachaux & Niestlé.
- Gavrilović, Z. (1980). Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretations of the Theme in Medieval Serbia. Narthex Programmes of Lesnovo and Sopoćani. *Зограф*, 11, 50–52.
- Gedevanishvili, E. (2007). Some Thoughts on the Depiction of the Ecumenical Councils at Gelati. *Iconographica*, 6, 54–60.
- Grabar, A. (1957). *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*. Paris: College de France.

- Hadermann-Misguich, L. (1999). Images et Passages. Leurs relations dans quelques églises byzantines d'après 843. In: J.-M. Sansterre & J.-C. Schmitt (Eds.), *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée* (Bulletin de l'Institut historique belge de Rome LXIX) (21–40). Bruxelles: Institut historique belge de Rome.
- Kalopissi-Verti, S. (2006). The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception. In: S. E. J. Gerstel (Ed.), *Thresholds of the Sacred: Architecture, Art, Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West* (123–132). Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Ljubinković, R. (1967). Sur le symbolisme de l'Histoire de Joseph du narthex de Sopoćani. In: V. J. Djurić (Ed.), *L'art byzantin du XIII^e siècle* (207–237). Beograd: Faculté de Philosophie, Département de l'histoire de l'art.
- Méhu, D. (2019). La porte et l'autel: les figures des lieux liminaires de l'église paléochrétienne. In: S. Brodbeck et A.-O. Poilpré (Eds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental* (233–255). Paris: Éditions de la Sorbonne.
- U, M. (2019). Images et passages dans l'espace ecclésial à l'époque médiobyzantine. In: S. Brodbeck et A.-O. Poilpré (Eds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental* (303–327). Paris: Éditions de la Sorbonne.
- Opstall, E. M. (Ed.) (2018). *Sacred Thresholds: The Door to the Sanctuary in Late Antiquity*. Leiden–Boston: Brill.
- Salaville, S. (1926). L'iconographie des »sept conciles oecuméniques«. *EO*, 25, 144–146.
- Todić, B. (1995). Note on the Beateous Joseph in Late Byzantine Painting. *DCAE*, 18, 89–96.
- Todić, B. (1997). L'influence de la liturgie sur la décoration peinte du narthex de Sopoćani. In: A. Л. Баталов и др. (ур.), *Древнерусское искусство, Русь – Византия – Балканы. XIII век* (43–58). С.-Петербург: Издательство „Дмитрий Буланин“.
- Tomeković, S. (1981). Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12^e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse. *Зограф*, 12, 25–42.
- Tomić, O. M. (2016). About the Dating of Sopoćani, Its Painters and Purpose. In: D. Dželebdžić, S. Bojanin (Eds.), *Proceedings of the 23rd International Congress of Byzantine Studies. Belgrade, 22–27 August 2016. Thematic Sessions of Free Communications* (751–752). Belgrade: The Serbian National Committee of Byzantine Studies.
- Vojvodić, D. (2000). Un regard nouveau sur la représentation du Concile de saint Siméon Nemanja à Arilje. *Cahiers Balkaniques*, 31, 11–20.
- Wages, S. M. (1998). The Fresco Program of Djurdjevi Stupovi. *Serbian Studies*, 12 (2), 97–143.
- Walter, Ch. (1970). *L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*. Paris: Institut Français d'études byzantines.
- Walter, Ch. (1980). L'Église dans les programmes monumentaux de l'art byzantin. In: A. M. Triacca et A. Pistoia (Eds.), *L'Église dans la liturgie* (325–334). Roma: C.L.V. – Edizioni liturgiche.
- Walter, Ch. (1982). *Art and Ritual of the Byzantine Church*. London: Variorum Publications LTD.
- Whitmore, T. (1952). *The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. The Deesis Panel of the South Gallery*. Oxford: University Press.

Vesna D. MILANOVIĆ

University of Priština in Kosovska Mitrovica

Faculty of Philosophy

Department of History of Art

Between Exceptionalism and Tradition: Pictures of the Council and the Last Supper and the Dedication of the Church in Sopoćani

Summary

The paper examines a part of the iconographic program in the narthex of the representative church, endowed by the Serbian king Uroš I and dedicated to the Holy Trinity. With its layout, the program is linked to the central field of the wall above the entrance to the nave and bears the characteristics of the focal point of the corresponding whole. It includes a thematic segment with a group of representations that, based on today's knowledge of painted material, can be classified as novelties and exceptional solutions. The cycle of Ecumenical Councils, with the attached depiction of a Serbian council, and the Last Supper, as the core of the group, are viewed from an angle from which they were not illuminated before. The unusual selection of scenes and the unique composition of the thematic group become clearer when one considers the scenes' place on the line that connects three important 'points' of Sopoćani's spatial and programmatic structure on the west-east axis. The 'council wall', with the Last Supper in its 'heart' communicates topographically, visually and semantically with the representation of Pentecost, which signalled the 'identity of the holy place' on the original 'face' of the building in Sopoćani (altered by later painting), at the entrance to the narthex. Moreover, the painted wall is in an equally multiple (topographical, visual, and semantic) correlation with the themes that mark the iconographic program in the sanctuary and around the opening leading into it. Apart from the repeated representation of the Pentecost, this time with a position on the wall field above the opening of the sanctuary apse, and apart from the typological representation of the Holy Trinity, situated in the eastern half of the south choir's vault, the representations in the central part of the apse are particularly relevant for observations about the parallelism and special complementarity of the themes in the sanctuary and the narthex. This is a unity consisting of a 'liturgical' variant of the Last Supper (i.e., Communion of the Apostles) and two scenes of the Appearance of the Risen Christ to the Apostles, identified with the theme of the Sending out of the Apostles—all in the same register—as well as the composition of Officiating Church Fathers in the register below, which as their coevals also includes archbishops of the Serbian Church, positioned immediately below the rendering of the Apostolic Mission.

The resulting findings of the present study is the existence of a special connection of the thematic repertoire with the dedication of the church and the reception of that connection as a kind of starting point in the process of envisaging and shaping a whole with a multi-layered meaning. As it appears, a conventional framework was consciously chosen and used as an 'undercover' for additional, daring allusions.

Keywords: Sopoćani (narthex, church entrance); images of church councils; Last Supper; Pentecost; Holy Trinity; church's dedication; thematic (iconographic) program.



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/>).