

## ДРАГАН ВОЈВОДИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности  
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

# Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности\*

**САЖЕТАК:** Сачувано је око петнаест средњовековних портретских целина које обједињују представе српских владара и црквених поглавара. У раду су проучене њихове идејне основе и размотрене кључне етапе иконографског развоја. Закључено је да је у XIII веку те слике наткриљивала изразито еклисиолошка мисао о саборном народу Божијем, удаљена од ромејског учења о дијархијском сагласју световне и духовне власти. До темељне, али не потпуне промене дошло је у XIV веку. За представљање односа српских владара и архијереја тада су прихваћени иконографски клишеи византијске царске уметности, који су изражавали идеју симфоније двеју власти.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** иконографија портрета, идеологија власти, дијархија, симфонија Цркве и државе, Немањићи, архијереји српске цркве

Предводећи свој народ и старајући се о његовом миру и благостању, али и о духовној чистоти и спасењу, српски средњовековни монарх је био упућен на садејство са свештенством, пре свега с поглаваром Српске цркве. Та сарадња могла је наћи своје теоријске оквире у византијској идеологији власти. Према Исагоги (Епанагоги), кључном тексту за разумевање ромејског учења о дијархијској симфонији, држава се, слично човечијем телу, састоји из делова и чланова, од којих су најважнији цар и патријарх. Њих двојица требало је да се, као равноправни, у савршеној слози старају о сагласју унутар државно-црквеног организма ради општег благостања поданика. Начелно, у византијском дијархијском систему подручја надлежности василевса и црквеног поглавара била су теоријски јасно одељена. Први је управљао државом по законима, а други црквом на основу канона. Као најодговорнији за остваривање идеала симфоније „царства” и „свештенства” цар и патријарх су тај идеал савршено оличавали. Ипак, пуноћу благодати свог јединства и сагласја они нису остваривали само као господари. Тежили су јој и као служитељи. Сам Господ Исус Христос сматран је, према слову многих византијских списа, главом црквено-државног организма, заправо врховним законодавцем, судијом и извориштем сваке власти. Веровало се, стога, да су цар и па-

\* Овај рад део је резултата остварених на теми *Портрети у српском средњовековном сликарству*, у оквиру пројекта Матице српске *Српско средњовековно сликарство*, као и на пројекту Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије бр. 147019G — *Српска и византијска уметност у средњем веку*.

тријарх Њему непосредно подређени и да тек у Њему остварују то јединство као Божији представници на земљи.<sup>1</sup> У српској средини могло је византијско учење о сагласју „царства” и „свештенства” постати шире познато доста рано, пре свега захваљујући преводу Номоканона.<sup>2</sup> Намеће се, међутим, читав низ питања која се тичу историјата, облика и доследности прихватања тог учења у српском средњовековном друштву и култури. Чини се да је могуће понудити одговоре бар на нека од назначених питања пратећи пре свега њихово преламање кроз призму старе уметности. То разматрање може послужити као добар повод и за нешто ширу расправу о портретским целинама које обједињују ликове српских владара и архијереја.

\*

Према мишљењу Војислава Ј. Ђурића, ромејско учење о дијархијској симфонији духовне и световне власти било је широко и доследно прихваћено у Србији још у првим деценијама XIII века. Угледни истраживач изразио је уверење да је оно већ од тих времена налазило несумњив одраз у српском сликарству. Сматрао је, заправо, да је идеја о сагласју власти утицала на уобличавање развијених портретских низова српских историјских личности из XIII и почетка XIV столећа, какви су они у јужном параклису Радослављеве припрате у Студеници, Ариљу, Светим апостолима у Пећи, Богородици Љевишкој и Светом Петру у Бијелом Пољу. Постављени углавном једни наспрам других, низови ликова Немањића и архијереја српске цркве исказивали су многоструке поруке. Ипак, целина је за Ђурића „увек носила значење подједнаког уважавања обе власти у земљи” и била израз „непосредног и складног односа цркве и државе”, односно симфоничног садејства владара и црквених поглавара као „трајног стања”. Стварајући их, сликари српских храмова и њихови идејни покровитељи ослањали су се на византијске узоре. У том смислу, Војислав Ђурић скреће посебну пажњу на скупине портрета ромејских царева и првојерарха у палатама уз Свету Софију Цариградску и на иконама из цркве Светог Ђорђа у Мангани, познате из писаних извора.<sup>3</sup> Раним примерима одраза византијског учења о сагласју двеју власти у српском

<sup>1</sup> О византијском учењу о симфонији царства и свештенства које прихватају и православни словенски народи cf. В. Сокољский, *О характере и значении Эпанагоги*, ВВ 1 (1894), 28—54; Г. В. Вернадский, *Византијския учения о власти царя и патриарха*, у: *Сборник статей посвященных памяти Н. П. Кондакова. Археология. История искусства. Византиноведение*, Прага 1926, 143—154; С. Троицки, *Црквено-политичка идеологија Свештосавске крмчије и Властарева синџаге*, Глас САН 212, Одељење друштвених наука, н. с. 2 (1953), 155—202 (нарочито 171—175); S. Šarkić, *Pravne i političke ideje u istočnom rimskom carstvu*, Beograd 1984, 135—262; D. Bogdanović, *Politička filosofija srednjovekovne Srbije. Mogućnosti jednog istraživanja*, Filozofske studije XVI (Beograd 1988), 10—11; М. М. Петровић, *Сагласје или „симфонија” између цркве и државе у Србији за време кнеза Лазара*, у: idem, *О Законоправилу или Номоканону светџога Саве*, Beograd 1990, 73—98; A. Schminck, „*Rota tu volubilis*”. *Kaisermacht und Patriarchenmacht in Mosaiken*, у: *Cupido legum*, ed. Ludwig Burgman, Marie Theres Fögen und Andreas Schminck, Frankfurt 1985, 211—214; Ж. Дагрон, *Цар и првосвешћеник. Студија о византијском „цезаропаизму”*, Beograd 2001, 266—274, 348—361. Кратак преглед развоја идеје и праксе „дијархије” цара и патријарха у Византији дао је Г. Острогорски, *Однос цркве и државе у Византији*, у: idem, *О веровањима и схваћањима Византинаца*, Сабрана дела Г. Острогорског, књ. V, Beograd 1970, 224—237.

<sup>2</sup> Троицки, *Црквено-политичка идеологија*, 175—186; Петровић, *Сагласје или „симфонија”*, 77—80.

<sup>3</sup> V. J. Djurić, *La symphonie de l'Etat et de le l'Eglise dans la peinture murale en Serbie médiévale*, у: *Свети Сава у српској историји и традицији. Међународни научни скуп*, уредник С. Ђирковић, Beograd 1998, 204—210, 217—223.



Сл. 1. Милешева, портрети Немањића на северној страни припрате (цртеж Д. Тодоровића)

сликарству Бранислав Тодић придружио је низ портрета из милешевске припрате.<sup>4</sup> Важно је, међутим, приметити да је он том приликом с правом указао и на једно знатно општије и темељније својство поменуте портретске целине. Наиме, портрети у Милешевци представљају „истовремено и породичну и репрезентативну слику, насталу из скоро јединствене појаве у православном свету да и световна и духовна власт буду у рукама чланова исте породице”. Узгредно, Тодић је изнео и претпоставку да је симфонични однос српске државе и цркве био исказан сликом још на уништеним ктиторским портретима у Жичи.<sup>5</sup>

Несумњиво је да појава ликова архијереја у оквиру низова династичких портрета или наспрам њих, у програмском јединству с тим низовима, представља нарочиту особеност српских портретских целина XIII и прве половине XIV века. Колико је она била неубичајена постаје потпуно јасно када се проуче средњовековне династичке слике изван Србије.<sup>6</sup> Уочено је, поодавно, да ни засебни низови портрета црквених поглавара нису заступљени у декорацији древних храмова код Руса, Бугара или Грузина.<sup>7</sup> Већ из самог тог разлога може се поставити питање да ли је баш ромејско учење

<sup>4</sup> Б. Тодић, *Репрезентативни портрети светио Сава у средњовековном сликарству*, у: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 229—230.

<sup>5</sup> *Ibidem*, 230, н. 8.

<sup>6</sup> Д. Војводић, *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку* (дактилографисана докторска дисертација), Београд 2006, 49—72.

<sup>7</sup> Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријарха у зидном сликарству (XIII—XVI в.)*, у: *Сава Немањић — Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 335. Међутим, засебни низови



Сл. 2. Студеница, параклис Светог Симеона, портрети на северној страни

о симфонији двеју власти, познато у читавом православном свету и прихваћено од многих владарских династија, надахнуло самосвојно иконографско решење и особену програмску контекстуализацију српске династичке слике. Нама се чини да пажљиво ишчитавање исказа српских портретских целина из XIII и прве половине XIV века води ка јасном одговору. Верујемо да он мора бити одречан, ако се ишчитавању тих порука приступи уз доследно поштовање начела, правила и логике византијског иконографског језика. Можда предложену проверу ваља започети од богате галерије портрета у Ариљу, као најразвијеније и порукама најбогатије српске портретске целине XIII века.

архијерејских портрета били су познати у Византији (cf. *Ibidem*, 335; A. Grabar, *L'icoclisme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, 213—214).



Сл. 3. Студеница, параклис Светог Симеона, портрети на јужној страни

Наспрам низа чеоно насликаних, хијератичних ликова српских архиепископа и моравичког епископа Евсевија, у наосу моравичке катедрале постављена је иконографски сасвим другачије устројена поворка Немањића (сл. 4—7). За разлику од архијереја, али и актуелних владара у припрати, ти Немањићи нису чеоно постављени, молитвено су погнута и одевени су у иночко рухо (сл. 5, 7).<sup>8</sup> Њихове ликове прате натписи с монашким именима истакнутим на почетку натписа, испред световних. Реч је, дакле, о бившим краљевима који су се одрекли земаљске власти и подредили црквеној јерархији. У њиховим представама никако није могуће препознати слику световне власти која би чинила део било какве илустрације византијског учења о дијархији.<sup>9</sup> Ово учење, које велича идеал „симетричног” садејства и хармоничног деловања световне и духовне власти у различитим доменима људског живота, није допуштало надређивање

<sup>8</sup> Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 91—98.

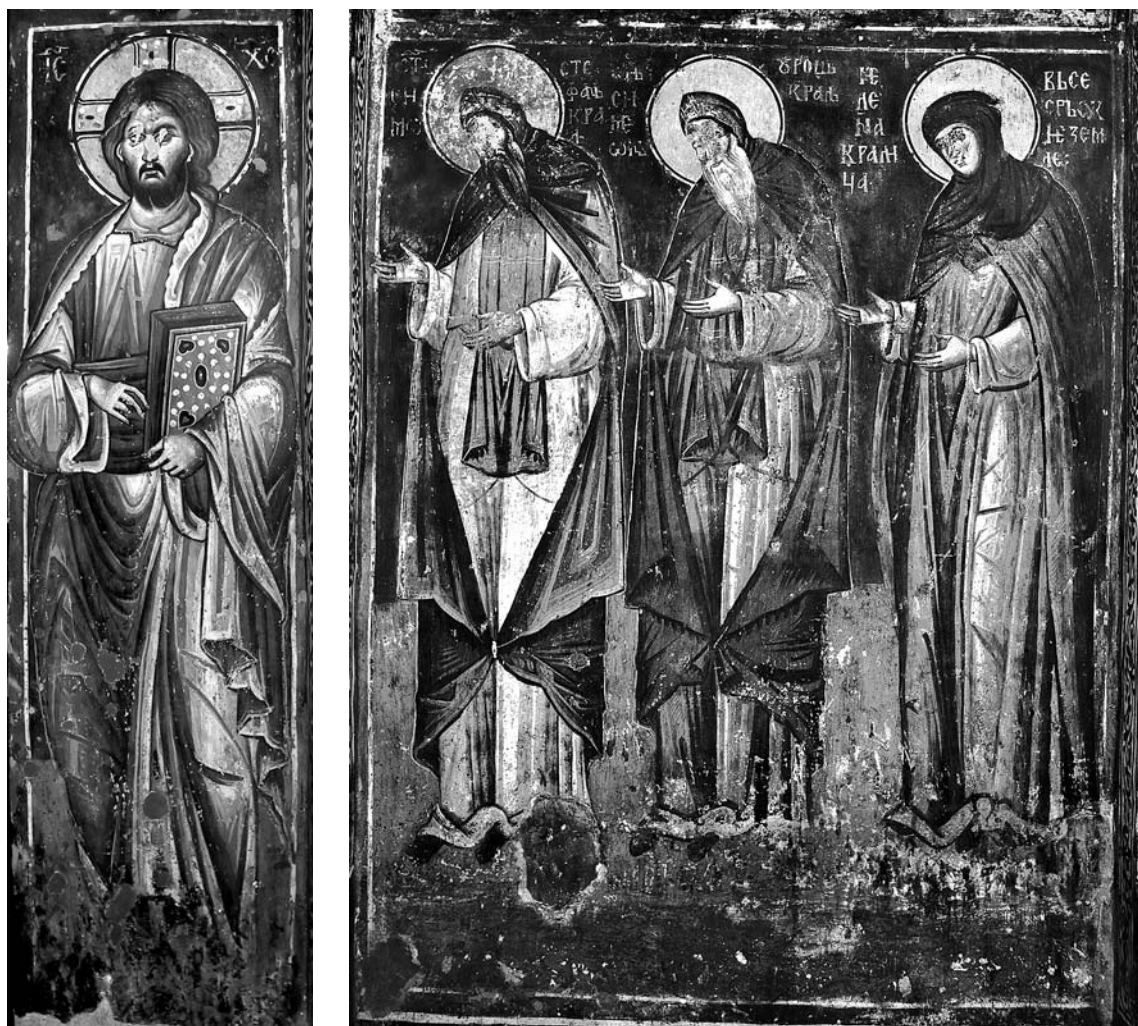
<sup>9</sup> *Ibidem*, 94—95.



Сл. 4 и 5. Ариље, портрети на северној страни наоса

једне другој, или њихово стапање и негирање као релативно одељених, односно „паралелних” моћи, јер би се тиме нарушило основно начело дијархије. Уосталом, у Византији је, као и у Србији, монашење у начелу било неспојиво с влашћу. Добро су познати примери принудног монашења свргнутих владара у рOMEЈСКОМ царству, како би се потпуно искључила могућност њиховог учешћа у власти. Сличну судбину доживели су српски краљеви Радослав и, вероватно, Урош I.<sup>10</sup> Исто тако се ни лик светог Симеона, који је у Ариљу само формално издвојен из поворке Немањића-монаха и насликан на супротној страни, крај портрета архијереја (сл. 5), никако не би смео разумети

<sup>10</sup> За Радослава cf. Теодосије, *Житија*, приредио Д. Богдановић, Београд 1988, 232.



Сл. 6. и 7. Ариље, лик Христа и портрети на јужној страни наоса

као лик „заступника двеју власти пред Христом, од кога су оне проистикале”.<sup>11</sup> Замонашивши се, родоначелник династије Немањића се оделио од световне власти, а духовну није могао стећи јер није припадао црквеној јерархији. Најзад, о каквој би то дијархији могло бити говора ако би се две власти сустицале у ауторитету једне заједничке заступничке личности?<sup>12</sup> Намеће се пажњи, такође, и чињеница да су у Ариљу

<sup>11</sup> Цитирано тумачење износи Đurić, *La symphonie*, 207.

<sup>12</sup> О томе да Исагога, као и старији споменици који говоре о симфонији, не допушта могућност обједињавања и стапања двеју власти у некој овоземаљској личности cf. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 175—176; Острогорски, *Однос цркве и државе*, 231—232; P. Christou, *The Missionary Task of the Byzantine Emperor*, *Vyzantina* 3 (1971), 283. Истина је да су у Византији у појединим епохама преовладавале

портрети ондашњих, стварних владара, краљева Милутина и Драгутина, потпуно просторно и програмски одељени од архиепископских представа и насликани у припрати.<sup>13</sup> Ово је утолико важније што су према схватањима Византинаца најодговорнији за остваривање идеала симфоније „царства” и „свештенства” били управо василевс и црквени поглавар. Они су у највећој мери то јединство и оличавали. Стога је у византијској уметности идеја о симфонији двеју власти, како ћемо видети, одвајкада била илустрована заједничким, симетрично постављеним и хијерархијски готово поравнатим портретима актуелног василевса и црквеног поглавара. Ариљски сликари, очевидно, нису тежили таквој представи.

О симфонији власти као надахнућу за постављање архијерејских портрета у близини династичких не треба размишљати ни када је реч о параклису Светог Симеона у Студеници. Ликови седам личности из српске историје подељени су у две наспрамно постављене поворке (сл. 2—3).<sup>14</sup> И ту се, слично као и у Ариљу, на једној страни јављају представе почивших, замонашених владара. На јужном зиду су насликани свети Симеон и Стефан Првовенчани, који су узвеличани јер су подредили овоземаљску моћ монашкој скромности, као „нови Јоасафи” (сл. 3).<sup>15</sup> У складу с тим, владарски венци, које мимо обичаја носе уз рухо схимника, не означавају власт већ указују на подвиг одрицања од власти. Свети Симеон представљен је као патрон, потпуно чеоно. Десница му је подигнута у ставу благослова, што представља реткост, док у натпису није истакнут као владар већ само као ктитор. С друге стране, Првовенчани је у натпису означен као краљ, али је представљен у молитвеном ставу, телом благо окренут ка родитељу и одевен у монашко рухо. Он држи за руку и приводи патрону сасвим скрушеног, молитвено погнутог ктитора, краља Радослава, у то време можда већ збаченог с трона.<sup>16</sup> Нимб око Радослављеве главе био је поништен још у време исписивања натписа. Ктиторова жена Ана, насликана на крају поворке, нимб уопште није имала. Наспрам оваквих „владара” налазе се потпуно чеоне, хијератичне представе двојице првих српских архиепископа — Саве I и Арсенија I — украшене нимбовима (сл. 2). Додуше, само је свети Сава приказан како благосиља.<sup>17</sup> Њима је придружен лик још једног замонашеног Немањића, јеромонаха, који, важно је то истаћи, тада није припадао црквеној власти. Реч је о портрету будућег архиепископа Саве II. Поред свог стрица Саве I, он је чинио важну династичку спону између две поворке, па је у натпису означен као „син првовенчаног краља Стефана и унук светог Симеона Немање”.<sup>18</sup>

идеје о световном владару као Pontifex Maximus-у или „спољњем епископу”, односно као врховном поглавару који има изразиту власт и у сфери духовног. Но, управо против таквих схватања, која се, наравно, нису никако могла односити на замонашеног владара, била је и усмерена мисао о симфонији двеју власти. Cf. Вернадский, *Византијскија учения о власти царя и патриарха*, 144—149; Острогорски, *Однос цркве и државе*, 226—227, 231—233; Ж. Дагрон, *Цар и првосвешћеник*, 266—274, 348—361.

<sup>13</sup> Војводић, *Зидно сликарство цркве Св. Ахилија*, 95—97.

<sup>14</sup> С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1996<sup>2</sup>, 15—16, сл. 2—5.

<sup>15</sup> И. М. Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф*, Лесковачки зборник 33 (1993), 159—166.

<sup>16</sup> Cf. Тодић, *Резервациони портрети св. Саве*, 230, са старијом литературом.

<sup>17</sup> Ibidem, 231.

<sup>18</sup> Радојчић, *Портрети*, 15. Савино сродство с владарима истицаће се у дипломатичким документима и у временима када он буде носилац архијерејског чина. Cf. *Actes de l'Athos, V, Actes de Chilandar, Deuxième partie, Actes slaves*, publié par L. Petit et. V. Korabiev, St. Petersbourg 1915, 378<sup>39—40</sup>. Бранислав Тодић с пра-



Јасна династичка мотивација препознаје се и у најранијој појави лика једног српског архиепископа у оквиру „хоризонталне генеалогije” Немањића (сл. 1). У Милешеву је свети Сава насликан на јужном делу источног зида припрате, крај свога оца светог Симеона. Обојица су постављена у готово чеони став, имају нимбове, а свети Сава држи јеванђеље и благосиља. Само је његова глава благо покренута надесно. Иза њих, у поворци представљеној на северном зиду, ступају остали Немањићи предвођени краљем Стефаном Првовенчаном. Српски владар, чији је лик сасвим другачије пропорционисан од Савиног и Симеоновог,<sup>19</sup> телом је благо окренут ка истоку, а десницу молитвено подиже до груди, у правцу светог Саве и светог Симеона. Глава му није осветљена нимбом. Иконографска логика јасно усмерене и многочлане молитвене поворке,<sup>20</sup> у којој је вишеструко наглашена хијерархијска подређеност Првовенчаног у односу на светог Саву (местом, ставом, гестом, пропорцијама и изостанком нимба), не допушта могућност да се у овој слици препознају одрази учења о симфонији двеју власти онако како су је схватили Византинци.

Против мишљења да милешевска ктиторска поворка носи идеју о сагласју двеју власти у Србији говори још један детаљ програма. Наспрам представе српског краља, чије инсигније не одговарају носиоцу владарског достојанства у Византији, представљен је неки ромејски цар, вероватно Јован III Ватац. Он носи најсвечаније царско рухо и инсигније, заузима хијератичан церемонијалан став, а глава му је осветљена нимбом. Иконографским језиком исказана је, дакле, подређеност достојанства Стефана Првовенчаног не само у односу на достојанство архиепископа већ и у односу на достојанство византијског цара. При томе није успостављена непосреднија програмска и идејна релација царске представе с ликом било ког црквеног поглавара. Укључивање представе василевса у програмску целину којој припадају портрети Немањића битно је утицало на идејни нагласак те целине.<sup>21</sup> Вероватно под утицајем светог Саве, у милешевској припрати истакнута је теоријска потчињеност српског краља врховном земаљском сизерену, као аутентичном носиоцу власти. У оквиру таквог ликовног дискурса о достојанствима, усклађеног с византијским идеолошким постулатима, не може се тражити веродостојан основ за истицање симетрије и сагласја духовне и световне власти ни на васељенском нивоу ни у локалној, српској средини.

Нарочит кључ за одгонетање смисла појаве архиепископског лика у милешевској династичкој поворци нуди натпис који га прати. У том натпису, што не почиње званичном архиепископском интитулацијом, предводник српске цркве означен је, по изузетку, као син родоначелника династије.<sup>22</sup> Ваља, такође, учити да је свети Сава у

вом оспорава претпоставку, изношену у више наврата, да је јеромонах Сава у Студеници насликан као кандидат за архиепископски престо. Сф. Тодић, *Резервациони портрети св. Саве*, 231.

<sup>19</sup> Сф. В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеву*, Зограф 22 (1992), 22, наглашава да су прва двојица Немањића „истакнута над другом тројицом и тиме што су им главе знатно веће”, те да је „свако повећање размера у средњовековном живопису подразумевало веће поштовање и прослављање”.

<sup>20</sup> Приметимо још једном да свети Сава окреће главу у смеру „кретања” те поворке и не глада уопште у брата, остављајући га „иза” себе. Због тога нема основа за тврдњу да први српски архиепископ подигнутом десницом благосиља баш Првовенчаног и његове синове. За другачије мишљење сф. Тодић, *Резервациони портрети св. Саве*, 230.

<sup>21</sup> Сф. Ђурић, *Српска династија и Византија*, 13–25.

<sup>22</sup> Ђурић, *Српска династија и Византија*, 18, сл. 5; Тодић, *Резервациони портрети св. Саве*, 230.

аренгама српских повеља, житијима или у средњовековним записима из XIII и XIV века често прикључиван династичком низу прародитеља српских владара.<sup>23</sup> Надаље, недвосмислено династички низови представа који укључују лик светог Саве јављаће се и у познијем српском сликарству. Без икакве намере да се изрази симболика сагласја двеју власти, лик првог српског архиепископа укључен је у немањићке генеалогске портретске целине у Белој цркви каранској или у параклису Светог Николе у Дечанима.<sup>24</sup> Прилично је извесно да су исти, искључиво династички разлози утицали и на појаву архиепископских ликова у припрати Богородице Љевишке. Ни тамо, како ће се видети, портрети светог Саве I и, вероватно, светог Саве II нису издвојени у засебну целину него су међусобно раздвојени и уклопљени у шири низ династичких портрета. И у оквиру вертикалних *Лоза Немањића* ликови светог Саве I и светог Саве II редовно су придруживани портретима других Немањића.<sup>25</sup> Њихове архијерејске представе сведочиле су у којој мери је цела владајућа породица била посвећена утемељењу и узрастању правоверне народне Цркве, односно освећењу српске државе.

Иконографија и просторни односи упоредних низова портрета Немањића и српских архијереја, какви су се појавили у параклису Светог Симеона у Студеници, доживљавају након Ариља знатне формалне и садржинске промене. Симболика тих низова, међутим, није се суштински мењала. У Богородици Љевишкој Немањићи су насликани у припрати, док су портрети српских архиепископа и призренских епископа смештени у западни део ексонартекса.<sup>26</sup> Потпуно просторно одвајање портретских низова, изведено на тај начин, имало је знатних последица у одмеравању њихове важности. Представе Немањића добиле су знатно угледније место у просторној хијерархији храма. Осим тога, њихов значај у односу на архијерејске ликове истакнут је величином представа и богатством околног украса.<sup>27</sup> Очевидно је да је дошло до израза ново схватање односа владара и црквених поглавара, присутно и у другим споменицима XIV столећа. За разлику од низова портрета у Милешеви или Студеничком параклису, портретске целине из XIV века истичу у мањој или већој мери хијерархијску предност

<sup>23</sup> *Monumenta Serbica spectantia historiam Serbiae Bosnae Ragusii*, ed. F. Miklosich, Vindobonae 1858, 26, 133—134; *Хрисовуља цара Стефана даћа у Скопљу 1347. године*, препис арх. Леонида, ГСУД 27 (Београд 1870), 233; *Светиостефански хрисовуљ краља Стефана Уроша II Милутићина*, издао В. Јагић, Беч 1890, 4 (8а—8б); *Сѣтари срѣски зајиси и најѣиси*, сакупио их и средио Љ. Стојановић, Београд, Сремски Карловци 1902—1926, књ. I, 22 (бр. 52), књ. IV, 5 (бр. 6007); *Actes de Chilandar*, 420<sub>87—90</sub>, 498<sub>17—25</sub>; А. Соловјев, *Одабрани сѣмоменици срѣског ѣрава (од XII до краја XV века)*, Београд 1926, 133, 143, 155; А. Соловјев, *Повеље цара Уроша у Хиландарском архиву*, Богословље 2/4 (1927), 290—291; В. Ђоровић, *Силуан и Данило II, срѣски ѣисци XIV—XV века*, Глас СКА 136 (1929), 60<sub>29—61</sub><sub>13</sub>; *Србљак*, II, Београд 1970, 91; П. Ивић, М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 303; *Сѣмоменици за средновековнаѣта и ѣоновнаѣта иѣторија на Македонија*, Том II, Скопје 1975, 340<sub>45—48</sub>; В. Мошин, *Повеље цара Стефана Душана о Арханђеловом манаѣиру у Јерусалиму и о манаѣиру Св. Николе на скадарском оѣтрву Врањини*, Археографски прилози 3 (1981), 17; Данило Други, *Живоѣи краљева и архиеѣискоја срѣских. Службе*, Београд 1988, 43, 46, 110; *Данилови наѣтаваѣачи. Данилов ученик, друѣи наѣтаваѣачи Даниловог зборника*, Београд 1989, 67—68; Д. Живојиновић, *Хрисовуља цара Стефана Душана карејској келији Свеѣиѣ Саве Јерусалимског (Хил. 30)*, ССА 1 (2002), 71<sub>14—24</sub>; Р. Михаљчић, *Хрисовуља цара Уроша мелничком миѣтројолиѣу Кирилу*, ССА 2 (2003), 87<sub>22—27</sub>; С. Пејић, *Манаѣиѣир Свеѣи Никола Дабарски*, Београд 2009, 42—44.

<sup>24</sup> М. Кашанин, *Бела Црква Каранска*, Старинар, III серија, књ. 3 (1926—1927), 170—172, сл. 13; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манаѣиѣир Дечани*, Београд 2005, 439.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 324—328; Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 58—63, 66—67.

<sup>27</sup> Да је „јасно изражена предност овде дата динаѣији” уочава и Ђурић, *La symphonie*, 209.

владара, о чему ће касније бити више речи. У Љевишкој је она, ипак, нарочито изражена. Тако наглашено просторно раздвајање и хијерархијско раслојавање низова портрета световних и црквених достојанственика није нимало одговарало представи дијархијске симфоније. Две просторно потпуно одељене портретске целине морале су носити неке друге поруке.

Само двојица архиепископа нашла су се у династичком контексту фресака љевишке припрате и то одвојени један од другог. Особеност решења у Љевишкој огледа се, дакле, и у томе што ликови архијереја, који су придружени владарским портретима, не чине некакав паралелан, засебан низ. Они су потпуно утопљени у портретску целину с ликовима Немањића. Један од тих архијереја је свети Сава I, док је портрет другог готово у потпуности пропао. Помишља се да је у питању представа светог Саве II, такође Немањића, или можда Саве III, актуелног поглавара Српске цркве, заслужног за изградњу Љевишке.<sup>28</sup> Већи број истраживача склон је закључку да је овде ипак реч о портрету старијег архиепископа. С обзиром на оштећеност фресака на источном зиду спољашње припрате, која омета поуздано сагледавање првобитног садржаја низова архијерејских представа, такав закључак није могуће са сигурношћу потврдити. Још га је теже одбацити. У сваком случају, општа програмска замисао фресака у призренској припрати, односно појединости уочљиве у распореду фигура, њиховој иконографији и натписима одишу изразито династичким садржајима. Као и у вертикалним *Лозама Немањића*, тим садржајима одговарала би појава ликова Саве I и Саве II међу портретима Немањиних потомака. Већ је уочено да је љевишко решење у том детаљу наговестило логику компоновања потоњих *Лоза Немањића*.<sup>29</sup> С друге стране, укључивање представа архијереја владарског рода у низ династичких портрета у Богородици Љевишкој има преседан у поворци Немањића из припрате Милешеве.

У Бијелом Пољу ликови архијереја насликани су у јужном, а представе чланова династије Немањића у северном делу припрате.<sup>30</sup> Те две целине нису међусобно чврсте повезане ни у формалном ни у идејно-садржинском смислу. Ако су ваљано препознати, фрагментарно сачувани портрети краља Милутина и краљице Симониде били су насликани у северном делу нартекса наспрам ктиторске представе кнеза Мирослава и крај још неких, сада непрепознатљивих припадника династије. Остаци одежди показују да су у питању двојица Немањића нижег ранга.<sup>31</sup> Између њихових ликова и ктиторског портрета представљена су, на западном делу северног зида, двојица светих врача. Разложно је стога претпоставити да у катедрали Хумске епископије није био насликан развијен и повезан низ владарских фигура који би, бар у неком уопштеном смислу, представљао пандан ликовима архијереја. С друге стране, и низ архијерејских представа на јужној страни западног зида припрате био је сажет и необичан по саставу. На основу остатака сликарства може се закључити да је крај представа локалних

<sup>28</sup> Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 43, 60; Тодић, *Резервациони портрети св. Саве*, 234.

<sup>29</sup> Б. Тодић, *Краљ Милутин са сином Константином и родитељима на фресци у Грачаници*, Саопштења 25 (1993), 18, 20–21; Д. Војводић, *Од хоризонталне ка вертикалној слици Немањића*, ЗРВИ 41/1 (Београд 2007), 297, 301–302, са старијом литературом.

<sup>30</sup> Р. Љубинковић, *Хумско епархијско властелиштво и црква Светог Петра у Бијелом Пољу*, Старице н. с. 9–11 (1958–1959), 115–119; Бабић, *Низови портрета*, 328–329.

<sup>31</sup> Cf. Д. Војводић, *Досликани владарски портрети у Грачаници*, Ниш и Византија 7 (2009), 261, н. 36.

архијереја у Бијелом Пољу портретисан само један српски архиепископ, у сакосу.<sup>32</sup> Лик тог издвојеног црквеног поглавара и портрет једног јединог владара никако нису могли оликотворити симфонију двеју власти као „трајно стање”. Да ли се, насупрот томе, тежило успостављању извесне програмске везе између портрета актуелног краља и архиепископа, тешко је одговорити. Како ћемо видети, такво решење било би уобичајено за XIV столеће. Међутим, фрагментарна очуваност бјелопољских фресака представља препреку за заснованије расуђивање о њиховом програму и симболици.

Ако то решење из Светог Петра у Бијелом Пољу мора остати прилично нејасно, а портретске целине у припратама Милешеве и Љевишке очевидно откривају своје династичко надахнуће, додатну пажњу свакако завређују низови историјских ликова у параклису Светог Симеона у Студеници и Ариљу. Њихова програмска поставка је, бар на први поглед, прилично особена. Како је већ поменуто, немањићи и архијерејски портрети у тим споменицима разврстани су, мада без праве доследности, у засебне, наспрамно постављене поворке. Слично је могло бити и у Светим апостолима у Пећи. Поменуте примере ваља подробније размотрити, узимајући у обзир и њихову сложену генезу. Као прелазан случај, пример из Студенице може бити од нарочите користи за разумевање смисла тих наспрамних низова портрета. Полазиште при уобличавању портретске целине у студеничком параклису пружило је, с једне стране, решење остварено у наосу исте цркве,<sup>33</sup> а с друге, оно у припрати Милешеве,<sup>34</sup> које се, опет, заснивало на иконографији сликарства улаза у манастир Студеницу.<sup>35</sup> Као и у Милешеве, у параклису светог Симеона међу портрете чланова династије укључени су ликови архиепископа. Њихов број је сада повећан, при чему нови црквени поглавар, Арсеније, није био Немањић. Стога се у иконографској и програмској поставци портрета у студеничком параклису одступило понешто од стриктно династичке идеје. Лик светог Саве, праћен натписом у коме филијација више није истакнута, и портрет архиепископа Арсенија I издвојени су од представа замонашених владара и ктитора, да би били насликани на наспрамном зиду. Ипак, династичка мисао наткрилила је у знатној мери обе поворке. Архиепископима Сави Немањићу и Арсенију I придружен је јеромонах Сава, означен као „син првовенчаног краља Стефана и унук светог Симеона Немање”. И ту се показује занимљив парадокс студеничког решења. Као да је овлашно програмско раздвајање црквеног од династичко-државног требало да послужи указивању на међусобно, нераздвојиво персонално и институционално прожимање Цркве и Државе, остварено пре свега заслугом посвећене династије. Њени чланови не припадају Цркви само као верни ктитори, већ у њу урастају и из ње израстају као иноци и архијереји. Та порука не одмиче превише од оне изречене у најнижој зони на северној

<sup>32</sup> Бабић, *Низови портрета*, 329; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 63—64. На источном делу јужног зида припрате видљив је остатак представе неког старозаветног архијереја.

<sup>33</sup> Положај тела и глава, као и гестови Стефана Првовенчаног и Радослава дословно су преузети с првобитне киторске композиције у наосу Студенице, на којој Богородица приводи светог Симеона. За ове представе cf. Радојчић, *Портрети*, 13, 16, сл. 2; Б. Тодић, *Књижевна композиција у наосу Богородичине цркве у Студеници*, Саопштења 29 (1997), 35, сл. 1.

<sup>34</sup> Cf. Тодић, *Резервациони портрети св. Саве*, 230.

<sup>35</sup> О том сликарству cf. Б. Миљковић, *Сликарство западног улаза у манастир Студеницу из 1208/9. године*, у: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд—Крушевац 2002, 183—187.

страни милешевске припрате. Несумњиво, указује се на „персоналну унију” двеју институција и њихово прожимање кроз „крвно сродство” и присно садејство.

Даљи историјски развој и умножено наслеђе Српске цркве и државе довели су у Ариљу до усложњавања портретских целина, али је програмска логика из студеничког параклиса светог Симеона у основи задржана. Зато је и смисао исказа био сасвим сличан. Поворка Немањића-монаха и низ српских архиепископа и епископа у западном травеју моравичке саборне цркве сведоче о трајности, утемељености и светости српске династије и српске црквене организације,<sup>36</sup> које су се преплитале и ослањале једна на другу. То преплитање додатно истиче необична, већ поменута позиција представе светог Симеона. Династија се вишеструко уграђивала у темеље Цркве, ослањајући се на прилично самосвојну државну идеологију.<sup>37</sup> Разумљиво је да су стварност и идеје такве онтолошке симбиозе Цркве и државе у Србији излазиле из оквира византијског учења о сагласју двеју у бити одвојених власти. На разлике које су у том смислу постојале између ромејског царства и Србије с правом је указао још Димитрије Богдановић. Он је уочио да — више но у Византији, где влада изразитија дијархијска подела између „сакрализоване аутократије, с једне, и цркве, с друге стране” — у Србији избија у први план, „сигурно из посебних разлога”, идеја саборног „народа Божијег”, која је „добила изразито црквени, еклесиолошки карактер”. Стога, ма колико „Србија знала, природно, за ’византијску’ поларизацију” између царства и свештенства, њеном политичком филозофијом „доминира идеја о целини народа, идеја саборности”.<sup>38</sup> Изворно, модел српској средини пружало је месијанско, старозаветно предање. Но, оно је било сагледано у складу са схватањима православних отаца који су „народ Божији” поистовећивали са „саборном реалношћу Цркве”.<sup>39</sup> У крилу тако схваћеног „Божијег народа” или „народа Цркве”, свештенство је давало „царству” пун еклесиолошки легалитет и смисао, а свој крштеној пастви својство „царског свештенства” (1. Петр. 2, 9—10).<sup>40</sup> Зарад спасења, „народна заједница и отачаство”, предвођени изабраним родом и свештенством, „постају сама црква”.<sup>41</sup> Разумљиво је, зато, да та жива Црква има изразито есхатолошко назначење. Само кроз њу је свети Симеон, као вечити народни вожд и „првенац вишњег Јерусалима”, могао показати „добри пут” „деци својој и целоме отачаству својему”. Само кроз њу он је могао „радошно поћи ка Господу” да би се тамо, „водећи децу своју са собом, због *многих свештих архијереја и свештишеља и њрејодобних и њраведних*”, настанио једнога дана „са свом децом својом у бесконачне векове”.<sup>42</sup>

<sup>36</sup> О идејној основи низова српских архијерејских портрета cf. Бабић, *Низови њорѡреѡа*, 319—340; Војводић, *Зидно сликарство цркве Св. Ахилија*, 97—98.

<sup>37</sup> Нарочито за монашку и светачку компоненту те српске владарске идеологије cf. С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дијипломатичка студија*, Београд 1997, 274—286.

<sup>38</sup> Cf. Bogdanović, *Politička filosofija*, 27.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Библијски основ „царском свештенству” је у „роду изабраном”, односно „народу Божијем светом”; реч је о вернима који су посредством крштења „постали цареви, свештеници и пророци”. Cf. Д. М. Калезић, *Царско свештенство*, у: *Енциклопедија ѡправославања*, III, Београд 2002, 2046.

<sup>41</sup> Cf. Bogdanović, *Politička filosofija*, 27.

<sup>42</sup> Доментијан, *Живот Свештога Саве и живот Свештога Симеона*, Београд 1988, 248.

Идеја „народа Божијег” предвођеног родом изабраних била је у Србији потакнута и сродништвом црквених поглавара с народним вођама. Неуобичајено, мада не сасвим непознато у Византији,<sup>43</sup> и оно је налазило далеки прототип у Старом завету. Оданде су црпени и најуверљивији модели за идеалног, харизматичног народног архијереја. У складу с тим српски писци ће и поредити првог српског архиепископа с библијским првосвештеницима. Теодосије, рецимо, у светом Сави најпре види Арона што помаже оцу Симеону као Мојсију, а затим му кличе: „Као Самуил Израилу, ти свему роду свом судија и свештеник и помазатељ царевима од Бога постави се”.<sup>44</sup> Захваљујући ауторитету Саве I и Саве II као и угледу династије, сродство црквених и државних поглавара добија обресе извесне идеолошке матрице. Најуверљивије о томе сведочи архиепископ Данило II. Приповедајући о избору архиепископа Никодима он вели да је краљ Милутин размишљао како је Господ његовом деди и оцу дао телородну браћу за црквене поглаваре и духовне оце. Зато се краљ обраћа Богу речима: „И мени даруј Госпде, по Твојој милости и по мојој прозби Твога угодног мужа, да и мени буде Тобом брат и просвећеник и наставник души мојој”.<sup>45</sup>

У произношењу порука о преплитању и садејству Цркве и државе у средњовековној Србији програмско обједињавање низова архијерејских и династичких портрета нема, међутим, неприкосновени значај. Вреди запазити да од друге половине XIII века до тог обједињавања долази само у неким катедралним црквама. У другим владарским задужбинама особеним династичким представама нису придруживане првосвештеничке. Поворке Немањића задржавају својство језгра свих ширих портретских целина у овом периоду, наткриљујући их својом препознатљивом симболиком. Она се није суштински мењала било да су те поворке сликане самостално или крај низова јерарха. Њихову општу изворну симболику најбоље показују најстарије поворке Немањића владара и монаха, настале пре последњих деценија XIII века. Ниједна од њих, укључујући ту и примере из Сопоћана, Вољавца или Градца, не велича власт као такву нити прослављају владарско достојанство и саме владаре попут ромејске царске слике. Насупрот томе, оне су похвала династији праведника радих да се одрекну власти и придруже Распетоме на његовом голготском путу, како би себи, свом потомству и свом „Новом Израилу” пропутили кроз Цркву уску стазу спасења. Прикључивање низова архијерејских портрета таквим династичким поворкама богатило је и усложњавало идеолошки дискурс суштински му не мењајући смер.

\*

На први поглед тешко је разазнати у којој мери су разматране српске портретске поворке из XIII столећа упоредиве с низовима портрета свих византијских царева и патријараха у цариградским патријаршијским палатама и у цркви Светог Ђорђа у Мангани, на које је подсетио Војислав Ј. Ђурић.<sup>46</sup> Њихова иконографија позната је са-

<sup>43</sup> Дагрон, *Цар и првосвешћеник*, 273—274, 366.

<sup>44</sup> Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, Београд 1988, 143, 177.

<sup>45</sup> Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, 142—143.

<sup>46</sup> Djurić, *La symphonie*, 219—220. Пре Ђурића ове представе разматрају: С. Mango, *The Legend of Leo the Wise*, ЗРВИ 6 (1960), 76—77; Бабић, *Низови портрета*, 335—338.

мо у најосновнијим цртама, захваљујући тек лапидарним поменима очевидаца. Не знамо, рецимо, да ли су низови портрета владара и црквених поглавара у поменутиим палатама били уопште доведени у програмску везу једни с другима, односно каква је та веза била. Темељнија размишљања о њиховој симболици стога не могу бити ваљано заснована. Ипак, с обзиром да је Добриња Јадрејкович, будући Антоније Новгородски, у палатама (на полтаҳъ) уз Свету Софију видео насликане све царе и патријархе који су столовали у Цариграду, па и оне јеретичке (и кто ихъ ерсь дѣржалъ),<sup>47</sup> није нимало вероватно да су они могли да оликотворе идеју симфоније „као трајног стања”. Срж ромејског учења о сагласју двеју власти чини мисао о проистицању тих власти од Христа и њиховом спасоносном сустицању у самом Христу. Зато су у Исагоги и другим византијским списима као кључни услов симфоније двеју власти истакнути благоверни живот цара и патријарха и брига да у повереном им стаду очувају беспрекорну чистоту догмата утврђених списима светих отаца и одлукама седам васељенских сабора, односно да преобрате јеретике.<sup>48</sup> Величање дијархијског сагласја било је неовојиво од величања чистоте православља, нарочито након 843. године. О томе сведоче и представе у ликовној уметности, о којима ће тек бити речи. Јасно је стога да ни образовани Срби који су боравили у Цариграду, пре свега свети Сава, нису могли препознати иконографску формулу за истицање симфоније двеју власти у низу портрета који је описао руски путописац.<sup>49</sup>

И на преносивим иконама, легендарно приписаним руци Лава VI Мудрог, из Светог Ђорђа Манганског били су насликани редом сви византијски цареви и патријарси.<sup>50</sup> То нужно значи да су се на њима нашли ликови и правоверних и јереси склоних поглавара. Осим тога, позната сведочанства говоре о тим сликама искључиво као о илустрацији сасвим одређеног пророчанства Лава VI о кончину ромејског царства.<sup>51</sup> Реченој тематици били су прилагођени намена и структура две слике. На првој је био тачно одређен број квадратних поља за исликавање ликова царева, а на другој дуги низ портрета патријараха.<sup>52</sup> Посебан проблем представља датовање настанка разматраних икона. Сви извори што говоре о њима сасвим су позни и потичу с краја XIV и почетка XV века, када је Византијско царство било заокупљено размишљањима о својој кончини.<sup>53</sup> Занимљива је и прича, по свему судећи легендарна, о томе да су иконе

<sup>47</sup> *Путешествие новгородскаго архиепископа Антония в Царъград в конце 12-го столетия*, ed. П. Саввантов, Санктпетербург 1872, 107.

<sup>48</sup> Вернадский, *Византийския учения*, 149—152.

<sup>49</sup> Сасвим другачије мишљење о свим тим питањима има Војислав Ђурић, који се не осврће на путописчев изричит помен јеретичких царева и патријараха (cf. Djurić, *La symphonie*, 219—220). Вреди поменути да се православље истиче као темељ сагласја двеју власти, чији је извор сам Бог, и на почетку Зборника Јована Схоластика укљученог у светосавски Номоканон (гл. 45). Cf. Троицки, *Црквено-политичка идеологија*, 177—178; Šarkić, *Pravne i političke ideje*, 252—253; Петровић, *Сагласје или „симфонија”*, 77—79.

<sup>50</sup> Mango, *The Legend*, 76—77; Бабић, *Низови ѱорѿреѿа*, 336—337. Да је реч о преносивим иконама показују не само руски текстови, који их помињу као икони двѣ или двѣ иконе, већ и податак архиепископа Леонарда са Хиоса из 1453, да су те слике биле изгубљене у давно време, па нађене уз помоћ тајанствених знакова. Cf. Mango, *The Legend*, 77; Бабић, *Низови ѱорѿреѿа*, 336—337.

<sup>51</sup> Mango, *The Legend*, 76—78; Бабић, *Низови ѱорѿреѿа*, 336—337.

<sup>52</sup> Mango, *The Legend*, 76—77; Бабић, *Низови ѱорѿреѿа*, 337.

<sup>53</sup> Mango, *The Legend*, 76—78; Бабић, *Низови ѱорѿреѿа*, 336—338. Старији путописци не праве ни најмању алузију на ове иконе.

још у давна времена биле изгубљене, да би се касније изнова појавиле.<sup>54</sup> Као и многе сличне приче, и ова је вероватно настала да би се новијим иконама подарила патина древности. Стога се чини да су иконе могле настати знатно после портретских целина у српским црквама. Против тако позног датовања икона не говори нужно ни податак да је на једној од њих био представљен лик патријарха Неофита. Тај лик био је праћен титулом „кандидата”, јер је Неофит — изабран за патријарха, али непосвећен — провео на трону сасвим кратко време у току 1154. године.<sup>55</sup> Сирил Манго и Гордана Бабић сматрали су, због појаве таквог лика и необичне титуле уз њега, да су иконе постојале већ средином XII века, те да су сликари који су насликали представу мало познатог Неофита морали бити његови савременици.<sup>56</sup> Међутим, Лаоник Халкокондил описује књиге у којима су забележена пророчанства Лава Мудрог о трајању царства, с каталогом свих царева и патријараха.<sup>57</sup> У таквим књигама, вероватно нешто старијим од разматраних икона, могли су се пронаћи и подаци о патријарху Неофиту. Његов лик никако није смео бити изостављен са иконе, пошто је у „пророчанство Лава Мудрог” тачно одређен број световних и црквених поглавара који ће столовати до краја царства.

Питање времена настанка икона из цркве Светог Ђорђа у Мангани с ликовима свих поглавара државе и Цркве није од пресудног значаја за наше разматрање. Далеко је важније то што те портретивне иконе нису на одговарајући начин упоредиве са низовима портрета у српском зидном сликарству. Између њих се уочавају не само знатне тематске и симболичке већ и чисто формалне разлике. Композиционо неповезане представе свих црквених и световних поглавара Византијског царства, измештене из било каквог династичког контекста, биле су на иконама насликане у омеђеним квадратним пољима, при чему су портрети царева и патријараха били потпуно раздвојени. У српском зидном сликарству сусрећу се сасвим другачија решења. Између појединачних представа успостављају се мање или више непосредне иконографске везе. Осим тога, династичка логика доводи до нарушавања целовитости низова и изостављања појединих владара који нису припадали главној наследној линији. Надаље, није поштовано начело строгог раздвајања низова. Уз портрете архијереја смештани су ликови Немањића монаха, попут јеромонаха Саве у Студеници или светог Симеона у Ариљу итд. Из свега наведеног произлазило би да разматрани портрети византијских царева и патријараха у палатама уз Свету Софију и у Светом Ђорђу у Мангани немају никакву вредност за доказивање присуства идеје о сагласју двеју власти у српским портретским целинама XIII века. С једне стране, поменути цариградски низови портрета очевидно ни сами нису могли изражавати древно и сасвим одређено ромејско учење о симфонији. С друге, немогуће је успоставити било какве непосредније садржајно-формалне везе између њих и српских портретских целина. То постаје јасно нарочито онда када се у обзир узме самосвојна и поступна генеза српских портретских целина од Милешеве преко Студенице до Ариља.

<sup>54</sup> Cf. нап. 50 supra.

<sup>55</sup> Cf. V. Laurent, *La forme de la consécration épiscopale selon le métropolitain d'Ancyre Macaire*, *Orientalia Christiana Periodica* 13 (1947), 554—555.

<sup>56</sup> Mango, *The Legend*, 76; Бабић, *Низови иконостаса*, 337—338.

<sup>57</sup> Cf. Mango, *The Legend*, 77.



Иако је несумњиво да је старо византијско учење о симфонији, заправо сагласју световне и духовне власти, морало Србима бити познато још од времена превода Номоканона, не може се тврдити да је оно имало знатнији утицај у српској средини током XIII века. Мисао да је сам свети Сава кроз редакцију Номоканона изразио своју приврженост византијској идеји о сагласју двеју власти озбиљно је доведена у питање. Наиме, у новије време изнети су знатно уздржанији ставови о оригиналности редакције српског превода Номоканона од оних које су заступали Сергије Троицки и Димитрије Богдановић.<sup>58</sup> Портретска целина из припрате Милешеве показује да је свети Сава, који је учествовао у њеном уобличавању, био добар познавалац византијске државне идеологије. Међутим, управо као такав он једино у ромејском цару види аутентичног носиоца врховне световне власти, па српском краљу додељује одговарајућу хијерархијску позицију, неспојиву с приказом дијархијске симетије. С друге стране, уочава се да ромејско учење о сагласју власти није оставило недвосмисленог одраза у изворној књижевности српских писаца из XIII и с почетка XIV века. У тадашњим српским писаним изворима могу се запазити елементи неких сасвим другачијих идеолошких назора. Сведочанство о њима остављају углавном клирици, као писци књижевних дела и представници реално подређене стране.<sup>59</sup> Они неприкривено проповедају морално и политичко првенство духовне власти. Према Теодосију, рецимо, Стефан Првовенчани умире не одредивши наследника, што као владар правда речима: „Краљевство није моје него Божије, и онога који се трудио за њега, светога владике и брата мојега; и као што га прво даде мени молитвама и благословом, и сада ће га такође дати коме га Бог научи”.<sup>60</sup>

Теодосијеве идејне координате постају јасније када се узме у обзир чињеница да су представници српских црквених кругова, попут Доментијана, истицали да је управо свети Сава „обновио и осветио” краљевство у српској земљи, односно да је своје отацтво украсио краљевским и „самодржавним венцем”.<sup>61</sup> Наиме, стари српски писци стављају рукоположење светог Саве за архиепископа аутокефалне цркве у време пре крунисања његовог брата Стефана за краља. Одатле они краљевство Првовенчаног изводе из ахијерејства светог Саве, представљајући крунисање као плод архиепископове личне жеље и акције. Јасно је да такве тврдње и идејни постулати нису били саображени с реалношћу друштвених односа већ представљају идеолошку пројекцију. Могло би се приметити да је слична пројекција заступљена и у Савиној замисли портретске целине у припрати Милешеве, која истиче хијерархијски примат поглавара аутокефалне цркве у односу на ондашњег српског краља. Међутим, нису свети Сава и други представници Цркве имали битно различите назоре од владара и осталих чинилаца

<sup>58</sup> Cf. L. Burgmann, *Der Codex Vaticanus graecus 1167 und der serbische Nomokanon*, ЗРВИ 34 (1995), 91–105, са старијом литературом.

<sup>59</sup> Cf. L. Mavrommatis, *Le monastère reflet du royaume*, у: *Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архивектура*, Међународни научни скуп, ур. В. Кораћ, Београд 2000, 7–8.

<sup>60</sup> Теодосије, *Житија*, 220. Према Доментијану „благоверни краљ Стефан Божјим извољењем и вољом (щотунїемю) Преосвећенога, благослови старијег сина Радослава, да он буде намесник после њега”. Свети Сава је потом крунисао синовца и „оженио” га „од грчког цара кир Теодора” (Доментијан, *Житије Св. Саве*, 276/277).

<sup>61</sup> Cf. Доментијан, *Житије Св. Саве*, 246–250; Теодосије, *Житија*, 206–207; *Зайиси и натїисис*, књ. I, 17 (бр. 38), 22 (бр. 52); III, 140 (5543); etc.

световне власти. Доментијан пише житија светих Немањића по захтеву самог владара, а портретске целине из владарских задужбина XIII stoleћа по својим порукама не ко-се се с милешевском. Идеја о црквености васколиког српског отачаства уз наглашава-ње узвишеног достојанства свештенства и монаштва у њима ће остати присутна. Тек пред крај XIII и почетком XIV века нарастање самосвести српских краљева и нова схватања омогућиће прихватање иконографских образаца истицања славе владарског достојанства с византијске царске слике. Тада је зацртан пут ка редефинисању идеоло-шких постулата о односима двеју власти у српској средњовековној средини.

\* \* \*

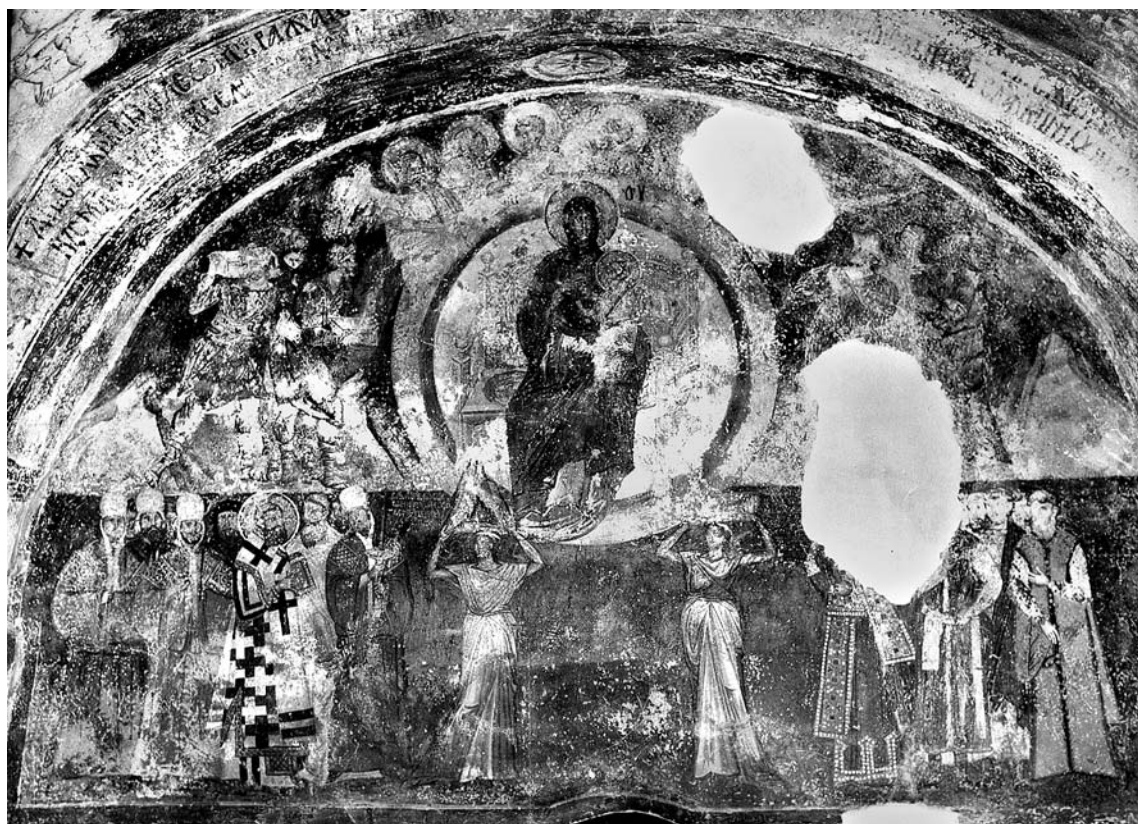
Процес убрзане „византинизације” српског средњовековног друштва и културе у првој половини XIV века утицао је умоногоме и на померања у сфери немањиће идеологије власти. Византијски идеолошки и културни модели постају све заступљени-ји и прихватљивији. Као извориште нових поука о ромејском учењу о симфонији двеју власти јављају се у ово време и преводи појединих византијских текстова, коришћени у српској средини. Реч је, рецимо, о скраћеној Синтагми Матије Властара.<sup>62</sup> Она је преносила дух и слово учења о сагласју царства и свештенства, које је надахњивало и сам Душанов законик.<sup>63</sup> Нема сумње да је утицај тих списа, као и давно прихваћеног светосавског Номоканона, добијао ширину и пуноћу током поменутог процеса визан-тинизације српске државе. У складу с тим, однос владара и црквеног поглавара у срп-ској уметности саображава се новим идејним и иконографским обрасцима. Ликови предводника Цркве и државе све чешће се доводе у непосредну везу, при чему се те-жи остваривању што веће, раније непознате симетрије у истицању њихових достојан-става. Ипак, портрет владара, који је трајно попримио све битне иконографске одлике византијске царске слике, добија сада извесно хијерархијско преимућство. Одређене, традицијом утврђене локалне црте наставиће да живе у симболици и иконографији тих представа, али сасвим дискретно. Због оштећености живописа у припрати и спо-љашњој припрати Богородице Љевишке тешко је с поуздањем одговорити на питање да ли је можда већ у тој цркви дошло до програмског повезивања портрета краља Ми-лутина и актуелног српског архиепископа Саве III. На основу онога што је поводом поменуте портретске целине раније речено, чини се вероватнијим да је наспрам краља био представљен његов предак Сава II.<sup>64</sup> Међутим, краљ Милутин и архиепископ Сава III били су заједно насликани у једном другом споменику. Сасвим је извесно да су њихови ликови доведени у непосредну везу у оквиру илустрације божићне химне „Шта да ти принесем Христе” у приземљу улазне куле у манастир Жичу (сл. 8).<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Вернадский, *Византијския учения*, 154; Троицки, *Црквено-политичка идеологија*, 192—194; Петровић, *Сагласје или „симфонија”*, 80—82.

<sup>63</sup> Б. Марковић, Д. Богдановић, *Предговор*, у: *Душанов законик*, Београд 1986, 23—26, 43—48, et pas-sim; Петровић, *Сагласје или „симфонија”*, 82.

<sup>64</sup> Cf. supra.

<sup>65</sup> Радојчић, *Портрети*, 34—35, сл. 24; В. Ђ. Джурић, *Портрети в изображениях рождественских сти-хир*, у: *Византија, Южные Славяне и древняя Русь, западная Европа*, Сборник статей в чест В. Н. Лазарева, Москва 1973, 244—247; Djurić, *La symphonie*, 216; V. J. Djurić, *La royauté et le sacerdoce dans la décoration de Žiža*, у: *Манастир Жича. Зборник радова*, приредио Г. Суботић, Краљево 2002, 135—139, figs. 3, 8—9.



Сл. 8. Жича, илустрација Божићне химне „Шта да ти принесем Христе” у приземљу улазне куле

У горњем делу поменуте жичке представе, у великој мандорли окруженој анђелима, насликана је Богородица на трону с малим Христом, коме приступају тројица источњачких мудраца и пастири. У доњем делу сцене једна према другој крећу се две свечане церемонијалне процесije. На левој страни, испод мудраца, налазе се појци, свештенство и свећоносци, предвођени архиепископом Савом III. Десно, испод представа пастира, насликана је поворка дворана на чијем челу је краљ Милутин. Место на којем је читава химна илустрована свакако није случајно одабрано. Поворке поглавара световне и духовне власти сусрећу се над улазом у обновљену цркву у којој ће се свакодневно прослављати у Витлејему рођени Господ. Улаз у припрату главне катедралне цркве био је место где су се пред службу, према одредбама цариградског церемонијала, сусретале свите које су предводили световни и духовни поглавар. Било је то место симболичног сучељавања двеју власти на којем су њихови врховни носиоци исказивали знаке међусобне хришћанске љубави и поштовања према заједничком небеском господару.<sup>66</sup> Управо на том месту првенство једнога уступало је место првенству друго-

<sup>66</sup> Дагрон, *Цар и првосвешћеник*, 113, 120—121, 125—126, са изворима и литературом.

га.<sup>67</sup> Цитирајући церемонијал владарског уласка у саборну цркву у оквиру представе која говори о даривању и служењу отеловљеном Господу,<sup>68</sup> идејни творац представе у Жичи могао је, у складу с византијским обрасцима, на надахнут начин да истакне узвишеност мисија српског краља и архиепископа. Њих двојица вазда делају у хармоничном садејству, као у свечаном обреду, вршећи своју Богом даровану службу на добробит поверене им пастве. Обнова „Мајке свих српских цркава” био је само један, али симболички упечатљив, задатак те службе. Кроз њу су обојица потврђивала хришћански легитимитет свог достојанства и приносила достојан дар изворишту свих власти.<sup>69</sup> Због тога мисао о богонадахнутом садејству двају поглавара није била нимало узгредна порука жичке представе.<sup>70</sup>

Сличан церемонијално-богослужбени сусрет српског владара и црквених достојанственика представљан је и на неким другим композицијама. У оквиру илустрације последње строфе *Акаџисџа њресвешџој Богородици* у апсиди јужног параклиса Дечана насликани су чланови владарске породице како стоје на супедионима крај иконе Богородице Одигитрије.<sup>71</sup> Ту икону на златотканој подеи придржавају неки млади људи, изгледа ипођакони. С друге стране Одигитријиној икони прилази поворка појаца и других црковника предвођена архијерејем у полиставриону, с нимбом око главе, према мишљењу Војислава Ј. Ђурића, самим архиепископом Јоаникијем.<sup>72</sup> Чинодејствујући, он се клања икони коју изгледа кади.<sup>73</sup> С обзиром на описану иконографију и чињеницу да је Богородичин акатист појан у оквиру богослужења која су претходила празнику Васкрсења Христовог, рекло би се да је у питању управо слика обрета повезаног с тим празником. У Цариграду се, наиме, у доба Палеолога усталио обичај да се кроз град проноси у литији икона Богородице Одигитрије као паладијума Царства, од Богородичине цркве у Пантократоровом манастиру до царске палате. Тамо је боравила током прославе Васкрсења (од четвртка пред Цвети до ускршњег понедељка). Након тога икона је, такође свечано, враћана у манастир.<sup>74</sup> За разлику од рождствене

<sup>67</sup> Цар је из палате до Свете Софије долазио с круном на глави, али је на прагу припрате скидао круну, да би му она била враћена приликом напуштања цркве, код Светог бунара. О том важном обичају и његовој симболици cf. Дагрон, *Цар и њвосвешћеник*, 107, 112—113, 115, 121, 124—126.

<sup>68</sup> Тодић, *Српско сликарство*, 61, износи мишљење, по свему судећи исправно, да је на жичкој фресци „представљен тренутак доласка српског краља на литургију, кад му је у сусрет изашао архиепископ”.

<sup>69</sup> Cf. Djurić, *La royauté et le sacerdoce*, 137—139, који је сматрао да се појава краљевске и архиепископове процесije може повезати са службом тзв. царских часова пред Божићну вечерњу. Жичка представа не може бити илустрација службе царских часова, како због чињенице да су насликане поворке у покрету, тако и због околности да је владар представљен у најсвечанијем руху, какво је одевао само на највеће црквене празнике.

<sup>70</sup> За другачије мишљење cf. Djurić, *La royauté et le sacerdoce*, 217, 222—223.

<sup>71</sup> Г. Бабић, *Богородичин Акаџисџ*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 149—158.

<sup>72</sup> Djurić, *La symphonie*, 217.

<sup>73</sup> Радојчић, *Поршпейи*, 53—54; J. Lafontaine-Dosogne, *Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste*, у: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 316, фиг. 7; Djurić, *La symphonie*, 217; Бабић, *Богородичин Акаџисџ*, 157—158; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 368, 443.

<sup>74</sup> R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, I, *Le siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique*, III, *Les Églises et les monastères*, Paris 1969, 209, 212, 214; Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, introduction, texte et traduction par J. Verpeaux, Paris 1966, 227—228, 230—231; A. Grabar, *L'Hodigitria et Eléousa*, ЗЛУ 10 (1974), 8—14; N. Paterson Ševčenko, *Icons and Liturgy*, DOP 47 (1991) 47, 49—50, 52—53; C. Angelidi, T. Pappastorakis, *The Veneration of the Hodegetria and the Hodegon Monastery*, у: *The Mother of God: Representations of the Virgin in the Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Milan 2000, 384—385.

стихире у Жичи, представа из дечанске цркве показује обред који није везан за храм, већ за владарски двор, али је дубља порука у основи остала иста. Учествујући сваки са своје стране и сваки на свој начин у прослављању Господњег празника, архијереј и суверен се заправо исказују као сложни садејственици и узајамно подржавајући служитељи Божији. Сасвим сличном мишљу било је надахнуто приказивање богослужбеног обреда на представи *Божјиће химне* у протезису Матеича, у којем учествују српски владар и један архијереј.<sup>75</sup>

Ликови црквених достојанственика и српских владара обједињавани су и изван сцена у чијој су се иконографији непосредно огледали богослужбени обичаји и церемонијал. Скренимо најпре пажњу на ктиторску композицију у цркви Светог Николе Дабарског у Бањи. Насликана у југоисточном углу наоса на слоју живописа из XVI века, она по свему судећи понавља првобитно решење настало 1328. или 1329. године.<sup>76</sup> Идејно средиште композиције чини велика фреско икона патрона, Светог Николе, на источном зиду. Њој прилазе српски краљ Стефан Дечански и млади краљ Душан с моделом храма у рукама, представљени на источном делу јужног зида поткуполног простора. Иза владара ступа дабарски епископ Никола,<sup>77</sup> такође благо окренут и погнут налево, одевен у полиставрион, с десницом подигнутом у молитви, док у левој руци држи јеванђеље. И он је у натпису означен као ктитор,<sup>78</sup> с обзиром да је имао одређених задужбинарских заслуга у обнови саборне цркве Дабарске епархије.

Потпуно другачија композициона поставка и идејни акценти обележавају представу на јужном зиду западног травеја цркве Светог Димитрија у Пећи. Тамо су једни крај других насликани портрети двојице архијереја и двојице владара, у оквиру нарочите програмске целине (сл. 9). Недавно, они су препознати као ликови архиепископа Никодима, ктитора цркве, затим краља Стефана Дечанског, младог краља Душана и светог Саве I.<sup>79</sup> Све побројане личности постављене су строго чеоно, одевене су у најсвечаније рухо и представљене на црвеној позадини, која је симболисала тајанство богодане власти.<sup>80</sup> Владарски пар добио је место у средишту композиције, при чему се пазило и на то да се портрети актуелног архиепископа и краља нађу један до другог.

<sup>75</sup> В. Ђ. Джурић, *Портрети в изображениях рождественских стихир*, 248—249; С. Цветковски, *За кѣиѣторската композиција од Матеиче*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје 23 (49) (1996), 532; Djurić, *La symphonie*, 216; Е. Димитрова, *Манастир Матеиче*, Скопје 2002, 93—97, таб. XIX.

<sup>76</sup> Пејић, *Манастир Св. Никола Дабарски*, 126—127, сл. 84—85, с увидом у старију литературу.

<sup>77</sup> Његово име читао је још Владимир Петковић (В. Р. Петковић, *Најѣиси и зајиси у старим српским црквама*, *Старинар* 2 /1925/, 28). Недавно је, међутим, изнета сумња у ову идентификацију и изнет предлог да се у оштећеном лику архијереја препозна један од нових ктитора, патријарх Макарије Соколовић (*Манастир Св. Никола Дабарски*, Београд 2009, 126—128). Треба, ипак, приметити да је на својим портретима у најнижој зони живописа у Пећи, Будисавцима и Грачаници патријарх Макарије представљан у сакошу, док архијереј из ктиторске композиције у Бањи носи полиставрион. У сакошу је представљен и патријарх Антоније у припрати Бање, док је патријарх Макарије тамо насликан у архијерејској монашкој одећи. Осим тога, сва три Соколовића насликана у припрати, а не само Макарије, означена су као ктитори храма (ср. Пејић, *op. cit.*, 130—131, 271—272, сл. 88).

<sup>78</sup> Петковић, *Најѣиси и зајиси*, 28; Јовановић, *О једном кѣиѣторском најѣису*, 33.

<sup>79</sup> Тодић, *Српске шеме*, 123—139, сл. 6—10, са свом старијом литературом.

<sup>80</sup> О таквој позадини владарских портрета ср. Д. Војводић, *О живопису Беле цркве каранске и сувременом сликарству Рашке*, *Зограф* 31 (2006—2007), 142—143.



Сл. 9. Свети Димитрије у Пећи, портрети владара и архијереја на јужном зиду  
(снимак Вилијема Тејлора Хостетера)

Такво упоредно, или пак наспрамно, повезивање ликова предводника цркве и државе оставиће нарочит траг у српској уметности из доба Стефана Душана и његовог сина цара Уроша. У отвореном сопоћанском ексонартексу, чија је архитектура сасвим непогодна за распоређивање сликарских тема, портрет архиепископа Јоаникија насликан је у западном делу просторије, наспрам портрета владара и прилично је удаљен од њих.<sup>81</sup> Но, када се проучи општа диспозиција расположивог простора у ексонартексу, уочава се да сликари нису могли архиепископов лик непосредније програмски повезати с представом актуелног владара и његових предака. У сваком случају, вредно је пажње

<sup>81</sup> Живковић, *Сопћани*, 38–40.



Сл. 10. Свети Никола Болнички, портрети на јужној фасади (цртеж Ђ. Крстеског)

настојање да се у тематски програм сопоћанског сликарства, поред ликова Немањића, укључи и представа ондашњег црквеног поглавара.<sup>82</sup> Тамо где су то просторни услови дозвољавали, портрети српских суверена и високих црквених достојанственика Душановог и Урошевог времена идејно су обједињавани на иконографски и програмски знатно читљивији начин.

Особена портретска целина, типолошки и идејно доста слична двема претходним, насликана је у северозападном травеју дечанске припрате (сл. 11—12). Она је саздана у виду диптиха чије световно крило чине портрети трочлане владарске породице на северном зиду (сл. 12). Друго крило заузимају представе тројице духовника насликане на западном зиду: светог Саве Српског, првог дечанског игумана Арсенија и архиепископа Јоаникија II (сл. 11).<sup>83</sup> Слично као у Светом Димитрију у Пећи, портрет актуелног црквеног поглавара стављен је и овде иконографским средствима у исту раван с владарским. Насликан је уз северни руб западног зида травеја, нашавши се у непосредној близини представе царске породице. Поглавар Српске цркве стоји, попут владара, потпуно чеоно окренут и с обе руке држи пред грудима атрибут свог архијерејског достојанства — јеванђеље. Претпостављено је да слика на западном зиду дечанске припрате представља, заправо, симболичку предају архиепископске власти коју свети Сава преноси на Јоаникија II. Основа за такво тумачење пронађена је у чињеници да велики српски просветитељ држи јеванђеље у левој руци, придигнутој уз тело управо на оној страни на којој се налази и лик Јоаникија II.<sup>84</sup> Нисмо уверени да тај гест има значење инвеституре. У сликарству православних народа нема одговарајућих иконографских аналогија које би указале на такву симболику. С јеванђељем придигнутим уз тело у левој руци приказивани су у византијској и српској уметности многи архијереји, нај-

<sup>82</sup> Површина уметног зида јужно од пролаза на кули ужа је од оне на северној страни. Управо зато се портрет архиепископа нашао северно, а оштећени, опширни натпис нејасног садржаја јужно од пролаза. Cf. Живковић, *Сопћани*, 7, 40.

<sup>83</sup> Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и ђлемећа у наосу и припрати*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 285—294, сл. 18, 20; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 443—444, сл. 362—363.

<sup>84</sup> Djurić, *La symphonie*, 211; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 444.



Сл. 11. Дечани, портрети црквених достојанственика на западном зиду припрате (снимак Музеја у Приштини)

чешће угледни светитељи, али као самосталне фигуре.<sup>85</sup> При томе је сасвим јасно да они не врше никакву инвестиру. С друге стране, сам свети Сава с јеванђељем у левици, подигнутој крај тела, укључен је у помињану поворку црквених достојанственика у јужном параклису студеничке Богородичине цркве (сл. 2).<sup>86</sup> Пошто се тамо лик

<sup>85</sup> Вајцман et al., *Иконе*, Београд 1983, 111, 157, 198, 292; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995, црно-беле сл. 46, 71; etc. Десница светог Саве у дечанској припрати чини гест благослова на начин који је веома уобичајен у византијској уметности, па му не би требало придавати посебан значај. Вајцман et al., *Иконе*, 33, 40, 41, 56, 82, 111; Тодић, *Рейзенијативни портрети св. Саве*, сл. 2, 3, 9, 14; etc.

<sup>86</sup> Тодић, *Рейзенијативни портрети св. Саве*, 230–231, сл. 3, са старијом литературом. На истоветан начин свети Сава држи кодекс и на неким другим својим представама. Cf. Вајцман et al., *Иконе*, 198; Ба-





Сл. 12. Дечани, портрети владарске породице на западном зиду припрате (снимак Народног музеја у Београду)

наследника архиепископског трона, Арсенија I, налази уз Савин супротни, десни бок, очевидно је да описани гест не мора имати значење које му је у случају дечанских портрета приписано.

На јужној фасади цркве Светог Николе Болничког у Охриду сабрани су портрети охридског архиепископа Николе, краља Душана, његове жене Јелене, сина Уроша и светих прародитеља Саве и Симеона (сл. 10).<sup>87</sup> Око главног идејног средишта те про-

бић, *Краљева црква*, таб. XXXI; Ц. Грозданов, *Свети Симеон Немања и свети Сава у сликарској шемајници у Македонији (XIV—XVII век)*, у: *Стефан Немања — Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, црт. 8, 9, сл. 11—12, 16, 19, 23, 25; etc.

<sup>87</sup> В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ 4 (1968), 76—87, сл. 2; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 54—59, црт. 7; Chr. Walter,

грамске целине — представе патрона у лунети над улазом — нашли су се један наспрам другог ликови охридског архиепископа и српског краља. Између њих, међутим, не постоји пуна хијерархијска симетрија. Стефан Душан представљен је ближе истоку, под благословом Христа Емануила, у потпуно чеоном ставу са скиптром у десној руци и акакијом у левој.<sup>88</sup> Архиепископ је, међутим, видно окренут надесно и пружа у молитви обе руке према светом Николи.



Сл. 13. Матеич, портрети и ликови светих у југоисточном углу наоса (цртеж Ђ. Цветковића)

Хијерархијско првенство владара у односу на архијереја још је изразитије истакнуто у живопису Матеича. Њихови портрети су и овде окупљени око представе патрона — Богородице Црногорске — у лунети изнад улаза у ђаконикон (сл. 13).<sup>89</sup> Архијереј, кога благосиља свети Јован Претеча, прилази Богородици с леве стране, потпуно је окренут према њој и обраћа јој се молитвено подигнутим рукама. Српска владарска породица, насликана на јужном зиду и југоисточном пиластру, стоји под благословом свог заштитника светог Стефана.<sup>90</sup> Царица Јелена и краљ Урош, као ктитори у рукама држе „модел” храма, док портрет цара Душана, издвојен на пиластру и увећаних димензија, показује све особености свечане и хијератично постављене владарске слике.

*Portraits of Bishops appointed by the Serbian Conquerors on Byzantine Territory*, у: *Byzantium and Serbia in the 14<sup>th</sup> Century*, Athens 1996, 292.

<sup>88</sup> Краљ Душан, као и његов син млади краљ Урош, држи на овом охридском портрету акакију на неубичајени начин (Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, црт. 7). На необичан начин акакију носе и поједини византијски цареви. Cf. C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia*, Washington 1962, 75–76, фиг. 97.

<sup>89</sup> Цветковски, *За књижевну композицију од Мајке*, 525–536, црт. 1; Е. Димитрова, *Књижевна композиција и ново дајвање живописа у цркви Свете Богородице у Мајке*, Зограф 29 (2002–2003), 181–191, сл. 1–5, црт. 1.

<sup>90</sup> Димитрова, *Књижевна композиција*, 184, сл. 5.



Сл. 14. Света Софија у Охриду, параклис Светог Јована Претече, портрети киторске породице и архијереја (цртеж Д. Тодоровића)

Сучељавање владарских и архијерејских портрета на необичном месту у топографији угледне владарске задужбине, у југоисточном углу наоса, могло је бити потакнуто посебном намером.<sup>91</sup> Да ли су творци матеичког програма желели да подсети на цариградске литургијске традиције? То јест, да ли су на уму имали обичај да цар током службе Божије највећим делом борави, предева се и врши пријеме достојанственика у тзв. метаториону, одељењу у југоисточном углу Свете Софије? Тамо се цар сусретао и с патријархом пред одлазак из цркве.<sup>92</sup> Занимљиво је приметити да је у Матеичу архијереј приказан како владарима прилази са стране олтара, што би се такође поклопило с цариградском праксом.

Одlike репрезентативне царске слике јасно се разазнају и на портрету Душановог наследника Уроша на западној фасади параклиса светог Григорија уз цркву Богородице Перивлепте у Охриду. Као у два претходна примера, представе световних и духов-

<sup>91</sup> По томе су матеичко решење нагостили портрети у Светом Николи Дабарском у Бањи cf. supra.

<sup>92</sup> Дагрон, *Цар и првосвешћеник*, 72–73, 75, 82–83, 113–118, 122, 124, 128–129, 241, с изворима и старијом литературом.



Сл. 15. Богородица Перивлепта у Охриду, параклис Светог Григорија Богослова, портрети световних и духовних достојанственика на фасади (цртеж Ђ. Крстеског)

них достојанственика овде су такође окупљене око лика патрона насликаног изнад улаза (сл. 15).<sup>93</sup> Са светитељеве десне стране, дакле на хијерархијски значајнијем месту, представљени су у низу портрети цара Уроша и његових вазала, господара Охрида — Вука и Гргура Бранковића. Лево од светитеља место је добио охридски архиепископ Григорије II. Њега следи неки архијереј, вероватно деволски епископ, а на крају ступа Јован, архимандрит манастира Светог Климента. И док цар Урош стоји потпуно фронтално, носећи инсигније највише власти, архиепископ Григорије приметно је окренут ка светитељу и према њему подиже бар једну руку у молитвеном ставу. Нажалост, због знатних оштећења није могуће у потпуности сагледати иконографију портрета тог охридског архијереја.

Најзад, на западном зиду Сисојевца до средине прошлог века стајали су избледели трагови необичне ктиторске композиције. На основу цртежа Бранислава Вуловића и старих фотографија може се разазнати да су ктиторски модел држали деспот Стефан Лазаревић, насликан с леве стране, и непознати архијереј потпуно уништене главе.<sup>94</sup> С обзиром на чињеницу да тај архијереј носи сакос, украшен крстовима уписаним у кру-

<sup>93</sup> Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, ЗЛУ 2 (1966), 215—219; Ђурић, *Три догађаја*, 85—87; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 122—124, црт. 30; З. Расолкоска-Николовска, *Средновековна уметност во Македонија. Фрески и икони*, Скопје 2004, 278—286.

<sup>94</sup> Т. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375—1459)*, Daktilografisana doktorska disertacija, Beograd 2007, 126—127; *Katalog*, 91—92 (са свом старијом литературом).

гове, рекло би се да у њему треба препознати оновременог поглавара Српске цркве или можда београдског митрополита. Ктиторска слика у Сисојевцу настала је између 1406. и 1427. године — после разлаза деспота Стефана с братом Вуком, а пре смрти деспотове.<sup>95</sup> Портретске целине из Руденице, Наупаре и Каленића упућују на закључак да деспот Стефан није морао бити насликан у сисојевачкој ктиторској композицији у својству задужбинара.<sup>96</sup> Неизвесно је, међутим, да ли је представљени архијереј имао ктиторског удела у настанку цркве и какав је био тај удео.

\*

Продубљеном тумачењу већине горе наведених портретских целина из XIV и XV века, које обједињују ликове српских владара и црквених достојанственика, први се посветио такође Војислав Ј. Ђурић. Он је најпре усредредио пажњу на сликани програм јужне фасаде Светог Николе Болничког у Охриду. Постављање портрета охридског архиепископа Николе и краља Душана једног наспрам другог, у друштву осталих чланова владарске породице и најзначајнијих српских светитеља указало му се као иконографски одраз сувремених догађаја. Након српског освајања Охрида 1334. године и постављења Николе, као „првог из Србије”, на охридски архиепископски трон, сасвим су измењени односи Охрида са српском црквом и државом.<sup>97</sup> Њихово „помирење” је према мишљењу Ђурића вероватно било утврђено неким званичним договором и можда потврђено повељом српског владара архиепископији.<sup>98</sup> Слика на фасади Светог Николе Болничког представљала би само ликовну објаву тог помирења, оствареног кроз претпостављени договор и повељу. С обзиром на то да се портрети у Светом Николи могу датovati у време око 1345. године, В. Ј. Ђурић је, ослањајући се на резултате истраживања Цветана Грозданова,<sup>99</sup> сматрао да је и наводни споразум архиепископа и српског владара постигнут управо око 1345.<sup>100</sup> Да је тај споразум остао на снази и у време цара Уроша, сведочио би, према Ђурићу, описано сликарство на западној фасади северног параклиса уз Богородицу Перивлепту у Охриду.<sup>101</sup> Нешто другачије тумачење поменутих портретских целина у Охриду изнео је Кристофер Валтер. Он их поставља у шири контекст архијерејских представа насталих у областима које је освојио Душан, и то након прекида односа између Цариградске и Српске патријарши-

<sup>95</sup> Отворен и коначан сукоб међу браћом избио је тек 1408. године. Но, Вук Лазаревић, који није насликан у Сисојевцу, не јавља се као лице које учествује у издавању владарских повеља већ од 1406. године (о томе cf. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, 72, н. 7, 23). Ради сигурности, при датовању живописа у Сисојевцу треба узимати у обзир шири хронолошки оквир.

<sup>96</sup> Cf. В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић-Бранковић*, ЗЛУ 26 (1990), 23—29.

<sup>97</sup> Грозданов, *Прилози*, 207—214.

<sup>98</sup> Ђурић, *Три догађаја*, 78—79. Могућност издавања повеље Ђурић не помиње изричито у својим каснијим освртима на то питање. Cf. idem, *Византијске фреске у Јужнославији*, Београд 1974, 67; idem, *La symphonie*, 213—214.

<sup>99</sup> Грозданов, *Прилози*, 209—211. Овај аутор касније запажа да би према подацима из прве трескавачке повеље произлазило да је Архиепископија, након Душановог освајања Охрида, ипак била активна и пре 1345. године. Cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 14.

<sup>100</sup> Ђурић, *Три догађаја*, 87; idem, *La symphonie*, 213.

<sup>101</sup> Ђурић, *Три догађаја*, 85—87; idem, *La symphonie*, 213.

је. Валтер сматра да је тада створен необично велик број портрета јерарха, не само у Охриду већ и у Серу, Скопљу и Леснову. Ту појаву могуће је, према Валтеру, објаснити потребом да се на новим просторима потврди легитимност Српске цркве, њених поглавара и новопостављених јерарха.<sup>102</sup>

Задржавајући особен начин размишљања, примењен при тумачењу охридских портрета, Војислав Ђурић настојао је да објасни и смисао портретских целина у Светом Димитрију у Пећи, Дечанима, па и Матеичу. Оне су, како је Војислав Ђурић мислио, биле такође непосредан одраз историјских прилика и догађаја свога времена. За Ђурића, то је доба уздицања српске државе и цркве у ранг царства и патријаршије, па су портрети српских владара и црквеног поглавара били здружени како би посведочили о савезу институција у једном за њих преломном тренутку.<sup>103</sup> Сликком се указивало на сагласност поводом сасвим одређеног питања и „делила одговорност” у вези с тим. Нагласак је, дакле, био на историјском тренутку, док су раније размотрене портретске целине из XIII и почетка XIV века, према В. Ђурићу, представљале сагласје двеју власти као „трајно стање”. Међутим, такво тумачење изазива одређене недоумице. Нарочито се намеће запажање да два поменута иконографско-програмска модела у српском сликарству не трају нимало паралелно, већ се јављају сукцесивно, у различитим периодима развоја друштва и његове културе. То нарочито чуди ако се претпостави да они заиста израстају из истоветног идеолошког миљеа. Зар се у XIII веку српска држава и црква нису налазиле пред заједничким искушењима која су превазилазиле у сагласју и зар се у зрелом XIV веку потпуно изгубила потреба за истицањем „симфоније” двеју власти као „трајног стања”? То питање може се поставити и знатно одређеније. Зашто се, рецимо, успостављено сагласје између Охридске архиепископије и српске државе не би у време цара Уроша и архиепископа Григорија показивало као „трајно стање”? Надаље, спорно је и мишљење да слике односа двеју власти из XIV столећа представљају само скраћену варијанту или извод из портретских целина XIII века.<sup>104</sup> У вези с тим ваља подсетити да у Ариљу, на пример, није дошло до било каквог иконографског или програмског сучељења, односно повезивања ликова сувременог владара и црквеног поглавара. Недоумице изазивају, такође, одређена тумачења смисла византијских представа које су могле послужити као иконографски изворник обједињавању ликова владара и архијереја у српском сликарству зрелог XIV столећа.<sup>105</sup>

Наравно, тумачења Војислава Ђурића, али и оно Валтерово, не могу се сматрати чињенички ваљано заснованим ако би се показало да побројане портретске целине нису добро хронолошки одређене и повезане с одговарајућим личностима и догађајима у студијама двојице истраживача. Тако, на пример, сликарство у Матеичу Војислав Ђурић датије у период између 1343. и 1345. године, а живопис пећког Светог Димитрија у 1345/1346. годину.<sup>106</sup> У новије време изнети су, међутим, уверљиви аргументи у прилог другачијем хронолошком одређењу сликарства у поменутиим споменицима. На

<sup>102</sup> Walter, *Portraits of Bishops*, 291—298.

<sup>103</sup> Ђурић, *La symphonie*, 210—213.

<sup>104</sup> Ibidem, 218.

<sup>105</sup> Ibidem, 221—222.

<sup>106</sup> Ibidem, 212; Ђурић, у: *Пећка патријаршија*, 205.



Сл. 16. Свети Витал у Равени, портрети световних и црквених достојанственика у олтару

основу њих могло би се закључити да је осликавање Матеича окончано нешто касније, између 1348. и 1352, или 1347. и 1350,<sup>107</sup> при чему поједини аутори доводе у питање идентитет и чин у тој цркви насликаног архијереја. Датовање зидног сликарства у Светом Димитрију умерено је још веродостојније у знатно ранији период, у 1322—1324. годину.<sup>108</sup> Пример из Пећи нарочито је значајан. Он показује да је до здруживања свечаних портрета актуелних владара и црквеног поглавара дошло, по свему судећи, још у време краља Стефана Дечанског, дакле много пре но што се поставило питање проглашења српског царства и патријаршије. Овде би, такође, ваљало подсетити и на портрете српске владарске породице и архиепископа Јоаникија у спољашњој припрати Сопоћана. Они су настали неколико година пре проглашења царства и патријаршије. Готово је сигурно да потичу из 1343. године.<sup>109</sup> Узимајући све то у обзир, чини се да

<sup>107</sup> Димитрова, *Кийторска композиција*, 188—190; Цветковски, *За кийторската композиција од Матејче*, 535—536, 537.

<sup>108</sup> Б. Тодић, *Српске теме на фрескама XIV века у цркви Светог Димитрија у Пећи*, Зограф 30 (2004—2005), 123—139.

<sup>109</sup> Д. Војводић, *Укрштена дијадама и „ѿоракион“*. Две древне и необичане инсигније српских владара у XIV и XV веку, у: *Трећа југословенска конференција византиолога*, Београд—Крушевац 2002, 264, н. 73.

би идеолошки смисао портретских целина у охридским црквама, пећком Светом Димитрију, Сопоћанима, Дечанима и Матеичу ваљало подврћи додатном разматрању. При том се знатно већа пажња мора посветити аналогним иконографским целинама из ризнице византијске уметности. Заправо, у разматрање је нужно укључити већи број византијских портрета но што је то до сада чињено.

\*

Најстарији познати примери заједничког представљања портрета ромејског цара и архијереја потичу из рановизантијског доба. Поменимо, најпре, мозаик у цркви Светог Аполинарија Новог у Равени, од којег је преостала само биста цара. Ипак, захваљујући описима украса цркве из IX века, поуздано се зна да су се на унутрашњој страни западног зида могли видети „портрети Јустинијана августа и епископа Агнелуса, украшени златним мозаичким коцкама”.<sup>110</sup> Иконографске појединости изгубљене представе, нажалост, није могуће реконструисати. У сваком случају јасно је да су портрети цара и равенског архијереја, иначе ктитора, били издвојени и посебно истакнути. Нешто старији мозаици, сачуван и у цркви Светог Витала, показују две знатно сложеније портретске целине. У средишту северног панона, за нас нарочито занимљивог, представљен је горе поменути цар, Јустинијан I, како стоји у потпуно чеоном ставу, с круном на глави просвећеној нимбом и пружа велику златну зделу у правцу олтара (сл. 16). Њега прате дворани и оружана гарда. Уз царев леви бок представљен је равенски епископ Максимијан у архијерејском одејанију с великим крстом у десници, али без нимба око главе. У епископовој пратњи налазе се двојица ђакона.<sup>111</sup> Значај василевса и архиепископа није одређен на основу њихове удаљености од најисточнијег дела храма, него је одмерен у односу на средиште слике. У њему стоји сам цар. С обзиром на нешто периферније место које заузима и на чињеницу да нема нимб, локални архијереј је представљен као хијерархијски подређен моћном августу Јустинијану. Иако је у предговору својој VI новели тај цар јасно узвеличао идеју сагласја царства и свештенства, он се истицао у потпуном потчињавању Цркве државној власти.<sup>112</sup>

По угледу на горе описану представу из Светог Витала настао је око 675. године мозаик у апсиди Светог Аполинарија in Classe, такође у Равени, касније доста прерађиван.<sup>113</sup> У његово средиште постављени су цар Константина IV Погонат, један свети архијереј, у улози посредника,<sup>114</sup> и равенски архиепископ Репаратус. Обележен нимбом и готово фронтално постављен на левој страни сцене, цар уручује привилегију ар-

<sup>110</sup> Mango, *The Art*, 107.

<sup>111</sup> О овој представи cf. Grabar, *L'empereur*, 106—107, pl. XX/1; idem, *Quel est le sens de l'offrande de Justinien et de Théodora sur les mosaïques de Saint-Vital*, Felix Ravenna, luglio 1960; G. Stričević, *Sur le problème de l'iconographie des mosaïques impériales de Saint Vital*, Felix Ravenna, giugno 1962; F. W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantike Abendlandes*, Bd. I—III, Wiesbaden 1958—1976, Bd. I, 242—243, 335—337; Bd. II/2; Bd. III, Taf. 359, 368—370.

<sup>112</sup> Острогорски, *Однос цркве и државе*, 227, 233; Троицки, *Црквено-политичка идеологија*, 172—173; Петровић, *Сагласје или „симфонија”*, 76.

<sup>113</sup> Grabar, *L'empereur*, 108—109; Deichmann, *Ravenna*, Bd. I, 123, 276—277, 342—343; Bd. II/2, 273—279; Bd. III, Taf. 404—406.

<sup>114</sup> У њему се може препознати тада почивши равенски епископ Мавр, или патрон храма свети Аполинарије. Cf. нап. 113 supra.



хиєпископу који нема нимб, а испод фелона подиже обе руке окрећући се видно ка дародавцу.

На основу сачуваних сведочанстава различите врсте, познат је већи број представа из средњовизантијског периода које обједињују портрете владара и архијереја. Најпознатија и свакако најзначајнија таква слика, настала између 856. и 866. године, краси је зидове Хрисотриклинија царске палате.<sup>115</sup> Она је славила василевса Михаила III и патријарха Фотија као победнике над иконоборачком јереси. „Цар и епископ” били су приказани један крај другог са својим сарадницима у близини Христа, Богородице и светих, „пошто су прогнали грешку”, односно јерес.<sup>116</sup> Кроз сачувани опис слике разговетно провејава мисао о благодати која произлази из сагласја делања царства и свештенства у православљу.<sup>117</sup> Јасно се назире и композициона симетрија и изразита хијерархијска блискост световног и духовног поглавара. Тим поводом ваља подсетити на запажање Георгија Острогорског да се управо „од IX—X века између врховне световне и духовне власти стварно успоставља извештан паралелизам, који обухвата и најситније појединости”.<sup>118</sup> Структуре обе власти се централизују. „Као што уз цара постоји Сенат, тако уз патријарха постоји Синод, ... као цару, тако је и патријарху потчињен читав низ канцеларија и чиновника, уз чију помоћ патријарх управља својом епархијом, а који понекад имају исте титуле као царски чиновници; најзад, патријарх има свој двор у свему сличан царском”.<sup>119</sup> Тај паралелизам, што се у назначеном периоду исказао као нарочито изражен, постојао је у Византији и у ранијим и у познијим временима. У сваком случају, заједничка представа василевса и архипастира праћених дворанима и клирицима из Хрисотриклинија може подсетити на оне раније у Светом Виталу и Светом Аполинарију у Класе, или на ону познију у Жичи. На извештан начин, она призива у сећање и портрете цара Уроша и архиепископа Григорија с властелом и клирицима, из охридске Перивлепте.

О томе колико су сличне слике будиле код Византинаца помисао на сагласје световне и духовне власти може да увери опис једне заједничке представе цара и патријарха из XI века. Евхаитски митрополит Јован Мавропод творац је тог поетског описа, насловљеног као „О слици василевса и патријарха”. Учени писац истиче како: „Они

<sup>115</sup> Grabar, *L'iconoclasm*, 211; Mango, *The Art*, 184, n. 7.

<sup>116</sup> *Anthologie grecque*, Part. I: *Anthologie Palatine*, Tome I (Livres I—IV), Texte établi et traduit par P. Waltz, Paris 1960<sup>2</sup>, 41 (no. 106).

<sup>117</sup> Јоли Калаврезу сматра, неоправдано, да овакве слике нису биле уобичајене у Византији. Наиме, она је уверена како је портрет цара могао да оликотвори државну власт, али да лик патријарха по правилу није оличавао поглаварство над Црквом, или саму Цркву, већ се сводио на приказ конкретне историјске личности. При том се износи тврдња да цар, „and not the patriarch is the head of the church”. Из тога се долази до следећег закључка: „Thus we cannot expect the Byzantines to treat the relationship of emperor and patriarch as a matter of conflicting or opposing institutions as we might expect to find it in the west” (I. Kalavrezou, *Imperial Relations with the Church in the Art of the Komnenians*, у: *Byzantium in the 12<sup>th</sup> Century*. Canon Law, State and Society, Athens 1991, 25—26). Мноштво византијских текстова, па и они што говоре о симфонији двеју власти, наводе на сасвим другачији закључак. Осим тога, неспорно је да портрет сваког достојанственика у источнохришћанској уметности, у већој или мањој мери, нужно репрезентује друштвени слој и институцију којој припада. Најзад, поменути ауторка пренебрегава низ заједничких представа владара и архијереја, чак и неке из XII века, мада се оне тичу њеног разматрања. О тим представама cf. *infra*.

<sup>118</sup> Cf. Острогорски, *Однос цркве и државе*, 234—235.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

који су изабрани као наши господари премудрим Божијим судом треба да буду прослављени и у сликарству; јер један влада над људским телима, док је други изабран за пастира душа; обојица добијају своју власт одозго и обојица владају својим поданицима добро; отуда су на њиховој слици такође представљени творци и заштитници њихових власти”.<sup>120</sup> Очеvidно је да су изнад цара и патријарха били приказани Христос, Богородица и анђели, а можда и друге свете личности, као извориште обеју власти и њихови небески покровитељи.<sup>121</sup> Они су двојици достојанственика — без сумње хијерархијски готово изравнатих — вероватно уручивали знаке њихове власти. Из Мавроповодовог описа неодољиво исијава доктрина дијархијске симфоније, разрађена у Исагоги (Епанагоги), а она је морала надahнути и творца изгубљене слике.<sup>122</sup> Више од стотину година касније познати канониста Теодор Валсамон описује у једном епиграму сасвим сличну представу. На тој слици били су приказани цар Исак II Анђео и неки патријарх, вероватно Доситеј.<sup>123</sup> Њих двојицу писац епиграма подједнако велича. Кроз слику су хваљени „анђеоска заштита царева” и „патријархова добра дела”. Крај патријархових ногу нашао је место и портрет епископа Сидона, по чијој жељи је слика настала. Хијерархијска позиција његовог лика била је, очевидно, тако одмерена да не наруши нагласак на паралелизму представа поглавара државе и Цркве.

Ако се пажљивије размотре сва три претходно наведена описа, уочава се да је цар увек поменут испред патријарха. То би наводило на помисао да се његов портрет као и у горе описаним равенским примерима налазио на левој страни слике, заправо, да је добијао извесно хијерархијско првенство у односу на лик црквеног поглавара. Под утицајем сличних византијских представа настала је, између 1130. и 1144. године, данас изгубљена мозаичка слика постављена крај олтару Спаситељеве капеле у катедрали калабријског места Ђераће.<sup>124</sup> На основу описа из XVI и XVII века зна се да је на левој страни слике био представљен краљ Рожер II. Он је носио златну круну на глави и скиптар у руци, а био је одевен у владарску одећу украшену златним љиљанима. Десну страну покривао је портрет епископа Леонтија III са златном митром и огртачем. Обојица су заузимала „став девоције”, али друге појединости нису извесне.

Међу ретким до данас бар делимично сачуваним византијским сликарским целинама које непосредно повезују портрете царева и архијереја посебно место заузимају фреске на западној фасади цркве Светог Ђорђа у Курбинову.<sup>125</sup> У другој зони живописа, тамо су на левој страни, изнад представе патрона у лунети, били насликани чеоно постављени портрети неког византијског цара и царице. Вероватно је у питању онај

<sup>120</sup> P. G., t. 120, col. 1183; *Johannis Euchaitorum metropolitae quae in codice Vaticano graeco 676 supersunt*, ed. P. de Lagarde, Göttingen 1882, 42 (no. 87); Mango, *The Art*, 221.

<sup>121</sup> A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Vol. I, Paris 1968, 166, n. 1; Mango, *The Art*, 221, n. 185.

<sup>122</sup> Idem, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Vol. I, Paris 1968, 166, n. 1; A. Pertusi, *Insigne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza Bizantina*, y: *Simboli e simbologia nell'alto medioevo*, tomo II, Spoleto 1976, 542—543.

<sup>123</sup> K. Horna, *Die Epigramme des Theodoros Balsamon*, Wiener Studien 25 (1903), 184—185; P. Magdalino — R. Nelson, *The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century*, *Byzantinische Forschungen* 8 (1982), 152—153.

<sup>124</sup> M. J. Johnson, *The Lost Royal Portraits of Gerace and Cefalù Cathedrals*, *DOP* 53 (1999), 238—241.

<sup>125</sup> C. Grozdanov — D. Bardžieva, *Sur les portraits des personnages historiques à Kurbinovo*, ЗРВИ 33 (Београд 1994); Djurić, *La symphonie*, 222.

исти, у Валсамоновом епиграму поменути Исак II Анђео са својом женом Маргаритом. Наспрам њих, на десној страни фасаде назире се сасвим оштећена представа неког клирика у фелону с омофором, благо окренутог средишту композиције. Десну руку он је пружио у молитви. По свему судећи реч је о ондашњем охридском архиепископу Јовану Каматиру, под чијом се непосредном јурисдикцијом налазило Курбиново.<sup>126</sup>

Лик помесног архијереја био је прикључен владарским портретима и на Великом сакосу руског митрополита Фотија. Тај сакос израђен је у Цариграду негде између 1416. и 1418. године. На његовој десној, бочној страни,<sup>127</sup> покрај ликова византијског сацара Јована VIII Палеолога и његове жене Ане, с предње стране одежде, представљен је „свеосвећени митрополит Кијева и целе Русије Фотије”. На левом делу предње стране сакоса, насупрот царском пару, приказани су московски велики кнез Василије I Димитријевич (1389—1425) и кнегиња Софија. Митрополит је попут Јована VIII и Ане приказан у пуном инсигнолошком сјају. Одевен је у сакос с омофором, око главе има нимб и фронтално је постављен.<sup>128</sup> Василије I и његова жена не само да су добили мање угледно место од византијског савладарског пара већ су одевени у знатно скромније кнежевско рухо. Осим тога они не стоје на супедионима, заузимају скромнији, молитвени став и немају нимб. Идејно сложена портретска целина са Фотијевог сакоса показује ромејско виђење сложених хијерархијских односа који су владали између цариградског и московског двора, али и односе тих дворова према кијевском митрополиту као суфрангану цариградског патријарха. Византијски сацар приказан је као представник врховне световне власти, односно као сизерен руског кнеза. Са друге стране, портрет кијевског митрополита доведен је у непосредну програмску везу с представом Јована VIII, а не с ликом Василија I. О томе сведочи место на којем је архијереј представљен, као и чињеница да је попут византијског сацара, а за разлику од московског кнеза и његове жене, означен натписом на грчком језику.<sup>129</sup> Пошто је представљен чеоно и попут Јована VIII и Ане има нимб, Фотије је и по достојанству приближен младом ромејском василевсу. Приказан на бочној страни сакоса, лик митрополита који је својим грчким пореклом потцртавао потчињеност Руске цркве Цариградској патријаршији, нашао се ипак у хијерархијски подређеној позицији према сацару. По својој сложености и природи свог идеолошког дискурса портретска целина с Фотијевог сакоса доста је слична оној из милешевске припрате. Једна од важнијих разлика између њих садржана је, међутим, у настојању да се на сакосу јасно дефинише однос ромејског василевса и поглавара помесне цркве у другој држави. Такво настојање имало је оправдање у чињеници да Кијевска митрополија, за разлику од Српске архиепископије, није била аутокефална.

Понуђени преглед заједничких представа владара и архијереја у византијској уметности јасно указује на њихову дуговековност и постојаност. Реч је о столећима негованој и географски широко распрострањеној традицији. Већ стога, тешко је појаву тих слика разумети првенствено као сведочанство о некаквим посебним споразумима и савезима

<sup>126</sup> Grozdanov — Bardžieva, *Sur les portraits à Kurbinovo*, 74—80.

<sup>127</sup> Посматрачу се та страна показује као лева.

<sup>128</sup> E. Piltz, *Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique*, Uppsala 1976, 31—32, 35, 48, figs. 33, 46, 51—52; eadem, *A Portrait of a Palaiologan Emperor*, *Византијскиј временик* 55/2 (1998), 222—226.

<sup>129</sup> Piltz, *Trois sakkoi byzantins*, 31—32, 36, 48, pl. 35, 48.

између владара и црквених достојанственика. Заједничко стајање двојице поглавара пред поданицима имало је давно утврђену ритуалну симболику која се у најширем смислу дотицала односа двеју власти. Након што би се целивали у Христу, показујући да су по достојанству равни, цар и патријарх стајали су током одређених церемонијала и у доба Палеолога један поред другог, као на описаним представама.<sup>130</sup> Сlike су, попут церемонијала, преносиле превасходно мисли Византинаца о трајној природи и теоријском односу двеју власти. Додуше, када је то било потребно, избијао је на површину и постајао видљив конкретан повод за настанак заједничких представа владара и архијереја. Такав случај је, рецимо, с портретима у Светом Аполинарију in Classe у Равени. Може се, наравно, одмах приметити да је повезаност с извесном правном радњом и те како утицала на особену иконографску уобличеност равенске слике — у њеном средишту истакнута је примопредаја свитка с привилегијама. По том иконографском детаљу равенска слика одваја се од свих осталих овде побројаних представа, па и од оних српских. Наравно, особен повод бивао је истакнут нарочитом иконографијом или садржајем натписа и на заједничким ктиторским представама владара и архијереја. По томе су српске представе такође сличне византијским.

Веома поучно може бити пажљивије разматрање још неких византијских примера. Сасвим је извесно да се у Цариграду након победе поштовалаца икона осетила нарочита потреба да се на поменутој свечаној слици у царском Хрисотриклинију крај Богородице представе у православљу сабрани василевс и патријарх са својим сарадницима. Та слика, међутим, ни изблиза није била непосредни иконографски одјек историјског догађаја из 843. године. До коначне победе иконофила дошло је пре свега залагањем свете царице Теодоре и светог патријарха Методија. С друге стране, на мозаику у Хрисотриклинију, насталом најмање тринаест година после тријумфа православља,<sup>131</sup> у улози „прогонитеља” велике јереси могли су бити представљени само цар Михаило III и тадашњи патријарх Фотије. Уместо да фактографски меморише догађаје, слика из Хрисотриклинија одговара другачијој намени. Она се позива на благодатни плод поодавно минулог сабора као на претпоставку за измирење „царства” и „свештенства” и њихово „симфонично” садејство. Слика је на тај начин величала две сувремене личности као носиоце старе идеје о сагласју двеју власти, остварене захваљујући победи православља. У ствари, победом поштовалаца икона окончан је дуготрајан спор царства и свештенства, односно државе и Цркве. Овде ваља подсетити и на посланицу којом су се, поводом сазивања Седмог васељенског сабора, јерарси с Истока обратили светом патријарху Тарасију. У њој је, још 787. године, речито указано на дубоку повезаност васпостављања православља и симфоније двеју власти: „Свештенство благосиља царство, а царство даје снагу свештенству; о овоме је један мудри владалац и побожни цар рекао: 'Највећи дарови којима је Бог удостојио човечанство, то су свештенство и царство, од којих једно управља небеским делима, а друго, уз помоћ праведних закона, води земаљске послове'; сада су духовна и световна власт опет срећно уједињене и ми који смо до сада били на поругу свима нашим суседима, поново се веселимо”.<sup>132</sup>

<sup>130</sup> Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, 238<sup>22</sup>–27.

<sup>131</sup> Grabar, *L'iconoclasme*, 211; Mango, *The Art*, 184, n. 7.

<sup>132</sup> Cf. Mansi, vol. XII, col. 1130; Острогорски, *Однос цркве и државе*, 233.

Описујући заједничке слике цара и патријарха и објашњавајући њихову суштину, Јован Мавропод и Теодор Валсамон, како се видело, не помињу никакве посебне поводе њиховог настанка, нити наводе било какве нарочите споразуме или савезе који су их могли изнедрити. Напротив, они у први план истичу опште врлине и међусобно надопуњујућа својства представника двеју власти као добар разлог за појаву заједничких портрета. И цар и патријарх су богоизабрани, обојица се старају за исто словесно стадо, сваки у својој сфери деловања, и чине обиље добродетели (поменутих у множини!), па доликује да буду узвеличани на слици један крај другог.

По својој иконографији размотрени српски примери нису се у основи разликовали од византијских. Разложно је, стога, закључити да портретске целине које обједињују ликове наших владара и црквених достојанственика и по значењу одговарају византијским. Као ни убедљива већина византијских, оне се не могу на задовољавајући начин објаснити посебним споразумима и савезима у српској држави. То не показује само хронологија настанка појединих од њих, попут оне из Светог Димитрија у Пећи, или спорно препознавање архијереја у Матеичу, о чему ће тек бити речи.<sup>133</sup> Значајни су и подаци до којих се долази након пажљивијег сагледавања других споменика. Подсетимо у вези с тим на чињеницу да архиепископска титула крај портрета Јоаникија II у дечанској припрати никада није била преправљена и усаглашена с Душановом царском титулом. Изостанак преправке је нарочито упадљив с обзиром на то да је натпис крај лика цара Душана, са суседног зида, доживео опсежну прераду.<sup>134</sup> Та околност представља знатну препреку при сагледавању портрета из Дечана као идеолошко-пропагандне потпоре заједничком уздицању српске државе и Цркве на ранг царства и патријаршије.<sup>135</sup> Без значаја није ни то што се у време неколико српских владара из XIV века заједничке представе суверена и архијереја јављају учестало и готово истовремено у Рашкој и Македонији. Оне настају и у задужбинама монарха и при архијерејским седиштима различитог ранга. Та паралелност и трајност показују да је највероватније реч о јединственој појави, присутној током дужег периода на територији целе државе. Могуће је да су поједина актуелна државна и еклисиолошка питања подстицала у извесној мери њихово умножавање. Међутим, тај утицај није био ни искључив ни пресудан.

Пораст броја заједничких портрета владара и архијереја умногоме је последица повећане продукције достојанственичких представа у српском зидном сликарству XIV века. Сачуван је нарочито велик број портрета баш из средине тога столећа. Када је Стефан Душан у питању, ваља истаћи да су познати многи његови портрети који нису постављени уз ликове актуелних архијереја. Такав случај је у Кучевишту, Карану, Добруну, Дуљеву, Трескавцу, Љуботену, Полошком, Светом Јовану код Сера, на три места у Дечанима, а вероватно у Палежу и над улазом у Свете арханђеле крај Призрена.<sup>136</sup> С обзиром на то да је уклопљен у хоризонталну генеалогску представу, Душанов

<sup>133</sup> Изгледа да у Матеичу није реч о портрету поглавара Српске цркве већ о скопском митрополиту. Cf. *infra*.

<sup>134</sup> Војводић, *Портрети*, 285, 286—288, сл. 7, 9.

<sup>135</sup> В. Ђурић (*La symphonie*, 211) прелази преко те препреке, чини се, олако.

<sup>136</sup> Радојчић, *Портрети*, 50—57, 122—124 (белешке С. Петковића са новијом литературом); I. Djordjević, E. Kyriakoudis, *The Frescoes in the Chapel of St. Nicholas at the Monastery of St. John Prodromos near Serres*, *Cyriilomethodianum* 7 (Thessaloniki 1983), 168, Pl. 1; Д. Војводић, *О времену настанка зидног сликарства у*

лик није могао бити придружен портрету неког сувременог архијереја ни у Ђурђевићевим ступовима у Будимљи.<sup>137</sup> Нарочито је занимљиво да портрета актуелног архиепископа нема крај владарских представа у Григоријевој галерији Свете Софије Охридске.<sup>138</sup> Чини се, стога, да и Кристофер Валтер без довољно оправдања истиче многобројност портрета јерарха насталих у Србији на територијама освојеним од Византије, и то у доба прекида односа између Цариградске и Српске цркве.<sup>139</sup> Уосталом, досије Кристофера Валтера не поткрепљује баш најбоље тезе тог аутора, на које смо скренули пажњу нешто раније. Најпре треба уочити да је већи број ликова историјских личности из Валтеровог досијеа настао пре закаснелих оспоравања из Цариграда и анатеме патријарха Калиста, бачене 1350. године на цара Душана, патријарха Јоаникија и свештенство Српске цркве.<sup>140</sup> Реч је о портретима с фасаде Светог Николе Болничког и у припрати Леснова, а вероватно и о лику скопског митрополита Јована на хиландарској плаштаници. Нема никакве потврде ни за то да су портрети архиепископа Николе у Светој Софији Охридској настали после 1350. Осим тога врло је вероватно да су ликови српских архијереја били представљани на подручјима освојеним од Византије још у доба краља Милутина. О томе би сведочио лик архиепископа Саве III у Старом Нагоричину. Најзад, при размишљању о знатном броју портрета српских јерарха из XIV века не би требало губити из вида ни стару склоност српске средине ка портретисању својих архијереја, испољену још у XIII столећу.

На постављање ликова охридских архиепископа крај портрета српског краља Душана и цара Уроша у црквама Охрида нису утицале само нарочите наклоности српске средине. Од значаја су биле, по свему судећи, и древне византијске традиције неговане на подручју охридске дијецезе. Нажалост, о најстаријем портретном сликарству у области Охрида знамо врло мало. Заједничке представе византијског цара и охридског архиепископа на фасади Курбинова показују, међутим, да су портретске целине у Светом Николи Болничком и Григоријевом параклису уз Богородицу Перивлепту имале чврсто утемељење у старијој уметности Охрида. Делотворност тих традиција читава се, изгледа, и изван уметности у служби владарске идеологије. Треба приметити да је лик поглавара охридске цркве укључиван у ктиторске композиције и на зидовима властеоских задужбина. Архиепископ Никола насликан је, тако, уз деспота Јована Оливера и чланове његове породице у параклису Светог Јована Претече уз Свету Софију Охридску (сл. 14).<sup>141</sup> Лик црквеног прелата с образом цркве у рукама, можда охридског архиепископа, прикључен је портретима припадника неке властеоске породице и на фасади цркве Светог Николе Челничког у Охриду.<sup>142</sup>

Сви овде сабрани византијски и српски примери заједничког представљања владара и архијереја дозвољавају да се изнесу још нека запажања. Уочљиво је да су влада-

*Палезу*, Зограф 27 (1998—1999), 124—127; Д. Војводић, *Српски владарски портрети у манастиру Дуљево*, Зограф 29, 143—159.

<sup>137</sup> И. М. Ђорђевић — Д. Војводић, *Зидно сликарство сивољацине припаднице Ђурђевићевих сивољацина у Будимљи код Берана*, Зограф 29 (2002—2003), 171—174.

<sup>138</sup> Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 81—87, црт. 23.

<sup>139</sup> Walter, *Portraits of Bishops*, 291, 298.

<sup>140</sup> О тим оспоравањима и анатемама сф. *Историја српског народа I*, Београд 1981, 530, 552.

<sup>141</sup> Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 158, црт. 39, сл. 53; Walter, *Portraits of Bishops*, 293.

<sup>142</sup> Нажалост, не тако давно откривено зидно сликарство ове цркве још није проучено и објављено.

ри осим крај црквених поглавара приказивани и крај архијереја нешто нижег ранга. Рекло би се да је разлика у рангу архијереја остављала јасног трага у поставци, иконографији и смислу тих представа. Већ смо изнели мишљење да је владар, увек када су то дозвољавали услови, добијао угледније место у средишту или на левој страни слике, без обзира на достојанство архијереја крај којег је сликан. Ипак, изгледа да је црквени поглавар био у свему другом по значају изједначен с владарем. Представе осталих архијереја заостајале су у иконографским знацима достојанства за царским портретом утолико више што је ранг насликаног архијереја био нижи, а владара уздигнутији. У том смислу изузетак не представљају ни позни ликови кијевског митрополита и сацара Јована VIII на Фотијевом сакосу. Напротив. Грађа из српских споменика нарочито јасно указује на то да је портрет црквеног поглавара, кад год је поуздано идентификован, хијерархијски сасвим приближен владарском. Тако је било у Жичи, Светом Димитрију у Пећи, Сопоћанима и припрати Дечана. Охридски архиепископи Никола и Григорије II, за разлику од српских црквених поглавара, нису приказивани у строго чеоном ставу, већ у молитви, с рукама подигнутим у страну. Важно је, стога, приметити да молитвени став, насупрот византијском цару, заузима и охридски архијереј на фасади Курбинова.

Могло би се приметити да је охридски архиепископ Никола представљен с рукама подигнутим у молитви и на своја два портрета у Светој Софији Охридској.<sup>143</sup> Ваља, међутим, уочити да је у тим портретским целинама он добио знатно истакнутију хијерархијску позицију, него када је сликан у близини владара. Нарочито је речито решење из параклиса Светог Јована Претече. Тамо је архијереј насликан испред чланова породице најмоћнијег великаша царства, и „појављује се у улози посредника и заступника” деспота и његових ближњих пред патроном параклиса.<sup>144</sup> Осим тога, за разлику од Јована Оливера, Ане Марије и њихових синова, архиепископ је портретисан с нимбом око главе (сл. 14).<sup>145</sup> Тиме је нарочито истакнута узвишеност његовог достојанства у односу на деспотово. Хијерархијских разлика има још. Положај ногу чланова ктиторске породице показује да се они крећу надесно, ка патрону. С друге стране, ноге архиепископа Николе насликане су тако да се добије утисак како он, попут светог Јована и других светих, стоји целим телом окренут посматрачу. Такво истицање архиепископа у односу на световног достојанственика приближава се оном које показују знатно старији портрети из припрате Милешеве.

Наклон и молитвено подигнуте руке обележавају, такође, представе архијереја насликаних крај српске владарске породице у Матеичу и апсиди јужног параклиса Дечана. У Бањи је лик локалног епископа добио наглашено подређено место у односу на владарске портрете. Поред тога, јерарси на поменутих представама носе полиставрион уместо сакоса — уобичајене литургијске одеће српских црквених поглавара у XIV веку.<sup>146</sup> Као да све наведено даје за право оним истраживачима који сматрају да у

<sup>143</sup> Cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 62—65, 75—76, црт. 9, 18.

<sup>144</sup> Ibidem, 62, 64.

<sup>145</sup> Walter, *Portraits of Bishops*, 293.

<sup>146</sup> Cf. Цветковски, *За ктиторската композиција од Матеиче*, 526, 532. Због недовољне очуваности мајичке представе мора се, ипак, задржати извештај опрез.

дечанском параклису и Матеичу није био насликан архиепископ, односно патријарх Јоаникије.<sup>147</sup> Поједини од њих настоје да докажу да је у Матеичу, уз владарску породицу, крај Богородице Црногорске представљен скопски митрополит Јован.<sup>148</sup> Поред осталог, уочили су да је уз јерарха у Матеичу насликан свети Јован Претеча, у својству имењака-покровитеља, док се у зидном сликарству из средине XIV столећа као заштитник српског црквеног поглавара јавља свети Јоаникије.<sup>149</sup> Запажа се, међутим, да архијереј из Матеича има тонзуру. Скопски митрополит Јован, с друге стране, на свом портрету с хиландарске плаштанице нема обријано теме и носи фелон.<sup>150</sup> Питање је, ипак, колико је творац плаштанице, спутан особеношћу медија, могао да буде прецизан. Сви свети оци на тој плаштаници носе фелоне, што је прилично необично за средину XIV века. Исто тако, мора се приметити да су суфрангани скопског митрополита носили тонзуру, по старом обичају српског свештенства. О томе јасно сведочи портрет злетовског епископа Јована у Леснову.<sup>151</sup> Стога би тонзура на темену митрополита Јована била сасвим очекивана.

Уз ликове владара и архијереја у припрати Дечана и на фасади параклиса Светог Григорија уз Перивлепту Охридску били су насликани и игумани манастира Арсеније и Јован. Њихови портрети добили су место на крају низа црквених достојанственика. На тај начин јасно је истакнута хијерархијска подређеност двојице игумана, потцртана и скромном монашком одеждом коју носе, односно изразито молитвеним гестовима које чине. Полуокренут надесно, с рукама подигнутим у молитви приказан је и игуман Макарије на северном делу источног зида матеичког храма. Тај лик свакако стоји у широј програмској вези с портретима архијереја и владара на јужној страни источног дела цркве.<sup>152</sup> И он је у портретску целину укључен на зачељу низа црквених достојанственика. Јасно је да су своје право да буду насликани наспрам владара као изабрани представници клира сва троица игумана стекла непосредним трудом око подизања и украшавања цркава. Показује се као правило и то да, за разлику од архијереја, они нису приказани у непосредној иконографској вези са световним господарем.

Нема сумње да је повезивање представе владара у византијској и српској уметности с ликовима црквених достојанственика различитог ранга увек служило, бар на одређен начин, истицању садејства световне и духовне власти. Повод су најчешће чинили замашни ктиторски подухвати. У њих су владари и клирици били непосредно укључени као задужбинари или су их само наткриљавали својим законодавним и канонским ауторитетима. То је нарочито јасно дошло до изражаја у Светом Николи Дабарском и Сисојевцу захваљујући атрибутима који насликане владаре и архијереје

<sup>147</sup> Бабић, *Богородичин Акаџисџи*, 158; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 368, 443; С. Радојчић, *Старине црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 16; Цветковски, *За кџиџторскаџа комџозиџија од Маџејче*, 532—535.

<sup>148</sup> Радојчић, *Старине*, 16; Цветковски, *За кџиџторскаџа комџозиџија од Маџејче*, 532—535. Оваква идентификаџија, међутим, мора се одбаџити ако су тачно прочитани остаци натписа крај српског архијереја у Матеичу (cf. Димитрова, *Кџиџторска комџозиџија*, 184).

<sup>149</sup> Цветковски, *За кџиџторскаџа комџозиџија од Маџејче*, 526—527, 532—533.

<sup>150</sup> Walter, *Portraits of Bishops*, 296—298, fig. 45; Ј. Радовановић, *Плаштаница скопског мџиџројолиџа Јована у ризници манастира Хиландара*, Зограф 31 (2006—2007), 175, 182—183, сл. 9.

<sup>151</sup> С. Габелић, *Манастир Лесново*, Београд 1998, 208, сл. 118.

<sup>152</sup> Djurić, *L'art impérial serbe*, 40; Димитрова, *Кџиџторска комџозиџија*, 185—186, црт. 1, сл. 6.



истовремено обележавају као ктиторе. Рекло би се, међутим, да је смисао слике надилазио жељу да се сачува успомена на ктиторско дело и изрази нада у спасење око њега окупљених достојанственика. Сарадња у подизању и украшавању црквеног здања могла ја и на слици прерасти у метафору о градњи црквено-државног организма у сагласју световне и духовне власти на различитим нивоима. То сагласје добијало би, ипак, израз савршене пуноће тек на оним представама које су обједињавале ликове владара и црквеног поглавара. О ширем значају хармоничног задужбинарског садејства предводника државе и Цркве за благостање и спасење целог народа сведоче и српски књижевни састави. Данилов ученик, рецимо, даје поетску слику узорне сарадње краља Стефана Дечанског и архиепископа Данила II поводом изградње Дечана. Он надахнуто вели: „Ови су, да тако кажем, љубављу вере срдачне у Господу једну вољу имали у телу и на Једнога гледајући, Светим Духом спремљени за борбу и Христовом благодаћу овенчани, чинили су добар пример и богољубље свима у отачаству српске земље”.<sup>153</sup> У складу с учењем о симфонији, у средиште њиховог односа постављен је, дакле, Христос као извор сваке добродетељи коју сложне вође преносе на народ.

\*

С разлогом се може поставити питање да ли се усвајање описаних иконографских решења исказивало као одраз потпуног прихватања ромејског модела односа Цркве и државе у Србији од почетка XIV столећа. Да би се пружио колико-толико заснован одговор на то питање, ваља најпре приметити да је учење о сагласју царства и свештенства у Византији представљало испрва само теорију, чијем се остварењу у различитим епохама тежило с мање или више ревности и успеха.<sup>154</sup> Понекад је стварни однос ромејског цара и васељенског патријарха остајао потпуно удаљен од прокламованог идеала. Но, и сам тај идеал био је неретко довођен у питање различитим тумачењима с цезаропапистичком или папоцезаристичком тенденцијом.<sup>155</sup> Најпоузданији оријентир при сагледавању званичних и шире прихваћених схватања о идеалном односу двеју власти и подели сфера њихове доминације у Византији пружао је церемонијал.<sup>156</sup> Њему се, стога, треба обратити и при покушају да се утврди у којој је мери српска средина заиста била „византинизовала” теорију односа владара и црквеног поглавара.

Недостатак детаљнијих изворних података о дворским обичајима у Србији ствара при том знатне потешкоће. Може се ипак уочити да је српски двор и у Душаново доба неговао неке обичаје стране схватањима Ромеја. Међу њих је спадала и страторска служба коју је краљ вршио у почаст црквеном поглавару, водећи његовог коња за узде.<sup>157</sup> Симболичким језиком церемонијала, та служба одсликавала је такав однос владара и црквеног поглавара какав је био потпуно неспојив с ромејским схватањем до-

<sup>153</sup> Данилови *наставаљачи*, 58. Иначе, Данилов ученик настоји да покаже како је краљ Стефан Дечански укључио архиепископа Данила II међу ктиторе Дечана (*Ibidem*, 56).

<sup>154</sup> Острогорски, *Однос цркве и државе*, 224—237; Дагрон, *Цар и првосвешћеник*, *passim*.

<sup>155</sup> Дагрон, *Цар и првосвешћеник*, *passim*.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> *Византијски извори за историју народа Југославије*, том VI, Београд 1986, 402—403; Г. Острогорски, *О страторској служби владара у византијско-словенском свету*, у: *Сабрана дела Г. Острогорског*, књ. V, Београд 1970, 330—352; С. Пириватрић, *Сирајтор*, у: *Лексикон српског средњег века*, Београд 1999, 717—718.

стојанства царске власти. Разумљиво је стога да сличне церемоније није било, нити је могло бити у Византији.<sup>158</sup> Позновизантијски цар се, рецимо, званично обраћао патријарху са „мој господару” и „господине”,<sup>159</sup> али љубио је руку архијереја само за време богослужења.<sup>160</sup> Воља српског владара при избору свештеноначелника аутокефалне цркве и решавању многих црквено-државних питања била је по правилу одлучујућа, слично као у Византији. Ипак, српски владар се повиновао церемонији неспојивој с византијским традицијама јер је уздизала архијерејско достојанство изнад царског. Краљ Душан за узде је водио коња на којем је јахао његов бивши логотет, што је управо по краљевој вољи постао архиепископ, а касније и патријарх Јоаникије.

Очевидно је, дакле, да је између одређених делова церемонијала, као тумача идеологије, и стварности постојао несклад. Међутим, ма какво да је било порекло страторске службе владара у Србији,<sup>161</sup> може се приметити да она не стоји у нескладу с разматраном теоријом хијерархијских односа српских краљева и архиепископа из XIII столећа. Та теорија, одражена у књижевности и ликовној уметности, истицала је достојанство духовне власти као хијерархијски узвишеније. Као да су у идеологији српске државе и Цркве средином XIV века још увек постојали извесни, незанемарљиви рецидиви из ранијих фаза друштвеног развоја. Одређена морална супрематија духовне власти јасно провејава и из оновремених писаних извора. Трагови те супрематије и духовног очинства црквеног поглавара над владарем уочавају се и у српској „етикецији” XIV века. У време краља и цара Душана суверен црквеног поглавара не назива само, по реципроцитету, својим „господином” већ га ословљава и са „оче”.<sup>162</sup> Тако идеализован, очински статус духовне власти према световној утврђују и извесни наративни извори. Архиепископ Данило II приповеда како је краљ Милутин, након смрти архиепископа Саве III, молио Бога да му за новог црквеног поглавара подари „мужа света и праведна”, као што је „даровао на просвећење душе многочасном Јоасафу преподобнога оца Варлаама”.<sup>163</sup>

На заједничким представама српских владара и архијереја из XIV века не могу се уочити значајнији одједи поменутих схватања. Хијерархијско првенство на тим сликама, сем можда у Жичи, уак има владар. Због тога се намеће закључак да заједничка

<sup>158</sup> Cf. Острогорски, *О сѣрајторској служби владара*, 333—337.

<sup>159</sup> Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, 254, et passim. О обраћању патријарха и митрополита цару cf. J. Darrouzès, *Ektthesis néa. Manuel des pittakia du XIVE siècle*, REB 27 (1969), 54, 55.

<sup>160</sup> Пошто се новокрунисани цар причестио у олтару са свештеницима, и пошто је на крају литургије узео „антидорон” (нафору) и примио благослов патријарха и других прелата, он љуби руке патријарху и архијерејима, након чега се пење на посебну трибину (Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, 268<sub>3</sub>—269<sub>2</sub>). Иначе цар и патријарх су као међусобно равни током церемонијала целивали један другог у уста, док су остали архијереји љубили цара најпре у руку, а потом у образ (cf. *ibidem*, 238<sub>22</sub>—239<sub>2</sub>).

<sup>161</sup> О њеном могућем пореклу cf. Острогорски, *О сѣрајторској служби владара*, 350—351.

<sup>162</sup> *Стара српска писма из руског манастира Св. Пантелејмона на Светој Гори*, прилог арх. Леонида, ГСУД 24 (1868), 239; *idem*, *Хрисувоља цара Стефана*, 289; *Monumenta Serbica*, 143; *Actes de Chil.*, 476<sub>12</sub>; 511<sub>34—36</sub>, 513<sub>2—4</sub>, 516<sub>9</sub>; Ивић, Грковић, *Дечанске хрисувоље*, 69, 137, 309; *Сјом. на Мак.*, II, 351<sub>340—341</sub>; С. Мишић, *Повеља цара Стефана Душана о манастиру Светој Пейтра Коришкој из 1355. године*, ИГ 1—2 (1993), 125; Р. Михаљчић, *Мљешке исјаве цара Уроша*, ССА 3 (2004), 73<sub>20—21</sub>; С. Мишић, Т. Суботин-Голубовић, *Светоарханђеловска хрисувоља*, Београд 2003, 111<sub>1026—1027</sub>, 113<sub>1096—1097</sub>; Само по изузетку црквени поглавар у владарским повељама није назван оцем. И према повести Даниловог ученика, краљ Стефан Дечански, а потом и краљ Душан, обраћају се архиепископу Данилу II речима: „Господине мој и оче” (*Данилови насѣављачи*, 56, 69, 70).

<sup>163</sup> Данило, *Живоји*, 142—143.

слика световне и духовне власти, прихваћена из Византије, није баш у потпуности одговарала идеологији, тј. теорији међусобних односа световног и духовног поглавара у Србији. Парадоксално, она је зато била ближа реалности.<sup>164</sup> То, међутим, не значи да слике које су сведочиле о дијархијском складу између српских владара и архијереја нису задржале неке традиционалне црте, укорењене у древним схватањима. За разлику од византијских дијархијских представа, српске су биле често уклопљене у портретске целине с особеним династичко-еклисиолошким нагласцима. Лик светог Саве добио је изузетно истакнуто место крај портрета владара и архијереја у Светом Димитрију у Пећи и Дечанима. Његова улога зачетника српске аутокефалне цркве и члана породице Немањића, служила је да укаже на дубоке и особене везе српске владарске куће и народне цркве. Она је истицала древне основе садејства владара и црквених поглавара. Сасвим дискретно и не нарушавајући у основи нову, из Византије преузету представу о дијархијском сагласју, стара идеја о „крвном сродству” државе и Цркве у Србији и о „Новом изабрању Божијем” обезбеђивала је тако своје присуство и у портретској уметности из прве половине XIV века. Слични династичко-еклисијални мотиви избијали су на површину и у оквиру других дијархијских портретских целина. При томе је српски владар — чешће но византијски цареви на сличним представама — портретисан крај престолонаследника, односно престолонаследника и супруге. У Светом Николи Болничком у Охриду ликовима владара и архијереја придодате су представе светог Саве и светог Симеона, а у сопоћанској припрати замонашених Немањића. Свака од поменутих група портрета на тај начин додатно је богаћена особеним и сасвим одређеним идејним акцентима. Но, ти династички и еклисијални нагласци увек су изниicali из још увек живих идеолошких корена српске културе XIII столећа.

Dragan Vojvodić

## THE IMAGE OF SECULAR AND SPIRITUAL AUTHORITIES IN SERBIAN MEDIEVAL ART

### Summary

Portrait wholes which join the portraits of rulers and heads of church are preserved in several monuments of Serbian medieval visual art. The ones in Mileševa, the parekklesion of St. Simeon in Studenica and Arilje originated in the 13<sup>th</sup> century. As opposed to the previously expressed scientific opinion, these portrait wholes did not express the Byzantine idea of the dierarchical agreement, i.e. the symphony of secular and spiritual authorities. In the mentioned Serbian monuments the images of archpriests have a distinct hierarchical priority over the images of rulers. This priority was conveyed through the position of their portraits in the program and in many other iconographic details. This hierarchical prioritizing of archpriests in comparison with the representative of the dynasty was not in accordance with the Byzantine doctrine of dierarchical symphony. It stressed the symmetry of the dignity of the emperor and patri-

<sup>164</sup> За став да у средњовековној Србији у стварности није владао дијархијски принцип поделе и симфоничног садејства власти, већ да је убедљиву премоћ, као и у Византији, имала световна власт cf. L. Matomatis, *Le monastère reflet du royaume*, у: *Осам векова Хиландара. Историја, духовни животи, књижевности, уметности и архиепископура*, Београд 2000, 7—8.

arch as well as their equal significance for the life of their subjects. Besides that, in Studenica and in Arilje, opposite a row of portraits of Serbian archbishops stood the painted images of Serbian rulers who entered the monastic order. They could not be seen as the incarnation of the earthly power in the representation which talks about the dierarchical symphony, because rulers were glorified exactly for giving up the earthly power. After becoming monks, St. Simeon Nemanja and his first heirs to the throne became subordinates of the clergy. In any case, in Serbia, like in Byzantium, becoming a monk was incompatible with authority. In Arilje it is also visible that the portraits of current rulers and archbishops were not at all immediately connected in the program, although, in Byzantine understanding, they were the ones who incarnated the idea of symphony. Finally, it is noticed that in Studenica and Arilje, and especially in Mileševa, the representatives of archpriests and the dynasty were not consistently divided into two separate and parallel processions. There is, therefore, a certain intertwinement between the processions, which was a consequence of the fact that the Serbian church and state were unusually closely connected, especially because of the members of the royal family. A greater number of the members of the Nemanjić family represented the pillars of the national church as monks and archpriests. More than in Byzantium, where there was a dierarchical division between the “sacralized autocracy on the one hand and church on the other”, in Serbia in the 13<sup>th</sup> century prominence was given to the “idea of the unity of people, the idea of the gathering of God’s people”, which was “extremely ecclesiological in character”. Originally, such a model in the Serbian setting was taken from the messianic, Old Testament tradition, comprehended in accordance with the interpretations of Orthodox church fathers. In the Serbian literary opus of this period this model was also carefully developed. This opus reveals an aspiration to stress the higher dignity of spiritual authority in comparison with secular authority.

Since the end of the 13<sup>th</sup> century, when Serbia was swept by a strong wave of “Byzantination”, significant changes in worldviews occurred. Serbian society was ideologically redefined under the influence of Byzantium and it became more susceptible to the learning of agreement between the royal and clerical strata. In accordance with that, the relationship between the ruler of the state and the ruler of the church in Serbian art was conformed with new ideas and iconographical patterns. The images of the leaders of the church and the state were increasingly more connected and there was an aspiration to achieve a greater symmetry in expressing their dignity. Yet, the portrait of the rulers, which permanently acquired all important iconographical characteristics of a Byzantine imperial image, now received a certain hierarchical priority. It is already visible in the Virgin of Ljeviša, where developed series of archpriests and members of the dynasty were still painted. However, since the first decades of the 14<sup>th</sup> century there were images (Christmas Hymn in Žiža) and portrait wholes (St. Dimitrije in Peć, the exonarthex in Sopoćani and the narthex in Dečani), where the immediate facing of the portraits of rulers and heads of church strived to define the symphonic dierarchical relationship of two authorities. In the south part of the country Serbian rulers were painted alongside archbishops of Ohrid (St. Nikola Bolnički and the Virgin Peribleptos in Ohrid) and maybe alongside the metropolitans of Skoplje (Mateič). As a rule, these portraits were not made as a reaction to immediate historical events, as it had been thought. The chronology of their creation testifies of this, as well as their iconography, accompanying inscriptions and symbolism. This characteristic symbolism becomes clearer thanks to the Byzantine ceremonial and older Byzantine representations. Ancient Byzantine paintings which united the portraits of emperors and archbishops are known mostly through written sources. Certain, traditionally determined local traits would still continue to live in the symbolism and iconography of Serbian dierarchical images even during the 14<sup>th</sup> century. The paper also draws attention to some joint portraits of Serbian rulers and local bishops. The lower the rank of an archpriest, the clearer his hierarchical inferiority was stressed in comparison with the ruler.