

Ауторски рукопис и историја уметности: живопис спратних одаја нартекса и трема Свете Софије охридске и зидно сликарство Охрида и суседних области *

Милан Радујко**

Филозофски факултет у Београду, Институт за историју уметности

UDC 75.052(497.7 Ohrid)»13»
75.033.046.3:75.071.1
DOI 10.2298/ZOG1135155R
Оригиналан научни рад

Предмет рада је састав сликарских дружина уопслених на живописању спратних одаја нартекса (друга половина четврте декаде XIV века) и трема (пре 1346) Свете Софије охридске, као и рад чланова тих сликарских дружина на млађим споменицима Охрида, у Љуботену и Марковом манастиру.

Кључне речи: опис стила и историја уметности, ауторски рукопис, средњовековне цркве Охрида, Јован Теоријанос, Љуботен, Марков манастир

The paper deals with the members of the groups of painters engaged in painting the upper bays of the narthex (second half of the fourth decade of the fourteenth century) and the porch (before 1346) of St. Sophia in Ohrid, as well as the work of the members of those groups of painters in later monuments in Ohrid, in Ljuboten and the Monastery of King Marko.

Key words: Description of the style and the history of art, specific authorial features, medieval churches of Ohrid, John Theorianos, Ljuboten, Monastery of King Marko

Захваљујући круто објективистичкој концепцији стваралаштва, у којој није било превише места за лични печат аутора, средњи век гледа на уметника као на занатлију, који и делом и примером треба да служи заједници и вери. Истрајавању на овом уверењу додатно је доприносила околност да су остварења уметника – ликовна дела на најочигледнији начин – по правилу обједињена, у великој мери и подређена заједничком подухвату, да су неретко била плодови рада једног или више тимова, па и читавих нараштаја, и да је највише што су аутори као појединци могли да оставе у спомен на себе био потпис исписан на којем од низа дела рађених њиховом руком.¹ Будући да се теорија у средњем веку, уосталом као ни данас, не поклапа обавезно са стварношћу, да уметник није могао, а повремено није ни желео да потисне лични израз, историчари уметности успевају да у колективном делу, у фреско украсу једне цркве нпр, препознају руку појединца и да опишу његово дело. С друге стране, чињеница да су ова настојања, упркос развијеном инструментаријуму атрибуционог метода, у опреци и са уметничком праксом и са средњовековним поимањем стваралачког чина један је од

извора одавно уочених слабости у истраживањима овог типа, посредно и узрок све очитијег опадања занимања за сабирање података запретених у рукопису аутора.² Није прилика за осврт на начелне проблеме стилских проучавања ликовног дела средњег века, поготову за залажење у спор о утицају ових трагања на концепт историје уметности.³ Биће довољно ако подсетимо на оно што је одавно уочено и издалека видљиво, на чињеницу да попуњавање празнина у повесном ткиву историје уметности средњег века, пре свега у слици о организацији уметничког живота, зависи у највећој мери од читавања у рукопис појединаца. Тема изабрана за предмет овог прилога на најбољи начин оправдава повратак могућностима описа стила и атрибуционог метода. За последњих пола века фреско украс спратних одаја нартекса и трема Свете Софије охридске и његове

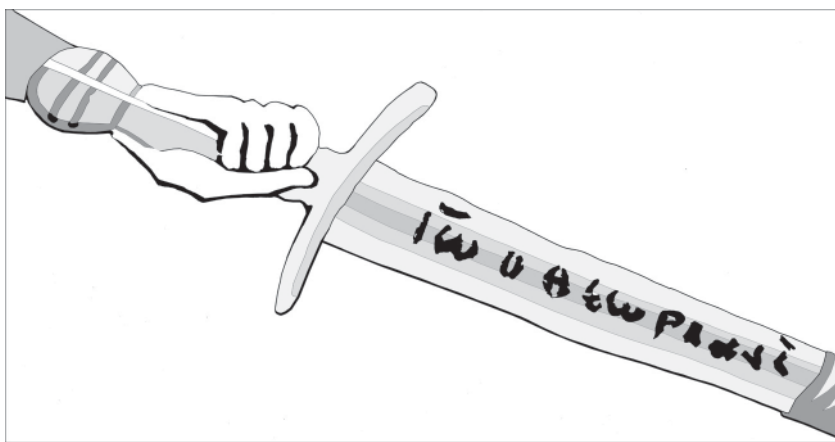
* Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (ев. бр. 177036) финансираног средствима Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

** milanradujko@yahoo.com

¹ S. Kalopissi-Verti, *Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions*, CA 42 (1994), 139–158. V., такође, С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 1–3.

² J. Ackerman, *Style*, in: J. S. Ackerman, R. Carpenter, *Art and Archaeology*, Englewood Cliffs 1963, 123–131; D. Whitney, *Style and History in Art History*, in: *The Uses of Style in Archaeology*, ed. M. W. Conkey, Ch. A. Hastorf, Cambridge 1993, 18–31; J. Елснер, *Стил*, in: *Критички термини историје уметности*, ed. P. С. Нелсон, P. Шиф, Нови Сад 2004, 133–147. Укратко о истом питању С. Радојчић, *op. cit.*, 2–3, 98–101. Овај суд се на стање у нашој науци може применити, пре свега, што изучавање стила од краја седамдесетих година није у фокусу медијевистичких студија. Чињеница да је занимање за проблеме стила у последње четири деценије, статистички узев, одржало равнотежу са истраживањима иконографије у доброј мери, међутим, прикрива стварно стање у овој области. За разлику од историје уметничких токова и односа уметности Србије према збивањима у Византији и земљама њеног културног круга, у чије нас тајне уводе постојећи прегледи, унутрашњи живот ликовне сцене на тлу српске државе и са њим повезана природа збивања у локалним и регионалним оквирима, строго узев, још чекају не само уопштавање већ и систематичан рад на прикупљању нових и на провери и повезивању евидентираних података. Разлог више за усредсређено и истрајно бављење проблемима ове врсте лежи у чињеници да резултати добијени у склопу последњих настојања неретко остају изоловани, будући да су углавном сабирани у оквиру рада на монографијама.

³ D. Whitney, *op. cit.*, *passim*. Укратко о истом проблему и Елснер, *op. cit.*, 138–139 *et passim*.



Сл. 1. Потпис Јована Теоријана, цртеж М. Радујко и Д. Боро (према фотографији)
 Fig. 1. Signature of John Theorianos, drawing M. Radujko and M. Boro (after a photograph)

везе са зидном сликом Охрида и суседних области били су предмет знатног броја прилога, усредсређених у већој или мањој мери на проблеме стила, између осталог и једне обимне синтезе.⁴ Расположива сазнања о стилу фреско слике рађене током друге и треће четврти XIV века на тлу града и на подручјима ослоњеним на услуге његових уметника, обухватају сва важна питања категоризације појава и њиховог развоја, у једнакој мери и повесну, пре свега хронолошку, и стилско-топографску фактографију. Упркос свему томе, па и чињеници да су изучаваоци охридске уметности развили емпатичку, готово тактилну присност са изворима, повратак на основне проблеме слике назначене епохе оправдава више разлога. Већ су изучаваоци старијих нараштаја отворили питања на која у том часу није било могућно дати докраја одређен, гдекад ни било какав одговор. Данас се један део ових нејасноћа и празнина, захваљујући најпре опажању Ц. Грозданова о сликарима трема охридске катедрале и у међувремену добијеним подацима о делатности сликара Свете Софије изван Охрида⁵, може отклонити и попунити. Услед погодности које савременом изучаваоцу на располагање ставља дигитална технологија, у могућности смо, с друге стране, да из стилског ткива слике отргнемо немали корпус нових података, важан за изоштравање постојеће представе о појединим делима охридске уметности и њиховим ауторима, колико и за употпуњавање сазнања о збивањима на ширем плану. Ако би међу важећим представама о уметничком животу Охрида из раздобља о коме је реч ваљало тражити тему нарочито подесну да се, после свега што је до сада на истраживању овог питања учињено, оправда повратак основним проблемима слике, била би то, дакако, представа о аутору који се, стицајем прилика, нашао у епицентру историографских расуђивања о најзначајнијем сегменту епохе на коју се наш рад односи. Право на излазак из анонимности, на простору византијског културног утицаја стечено сразмерно касно и сразмерно ретко коришћено⁶, сликар Јован Теоријан потврдио је потписом (Ἰωάννης ὁ Θεοριανός), забележеним на мачу анђела Господњег из сцене Покајање Давидово, на северном зиду спрата изнад нартекса охридске катедрале (сл. 1), живописаног, изгледа, у другој половини четврте декаде XIV века, на захтев архиепископа Николе.⁷ Откривен у време појачаног очекивања да ће мање-више анонимна

историја уметности византијског света бар за раздобље позног средњег века моћи да се персонализује не само анализом стила већ и именима аутора, Јованов потпис дочекан је у науци са емфазом, и што је важније, послужио као полазиште за уобличавање упадљиво заокружене представе, с једне стране, о аутору записа, а са друге о уметничком животу Охрида, при чему је представа о последњем питању везана не само за време настанка украса спратних одаја западног дела саборног храма, приписиваног нашем мајстору, већ за добар део XIV века, и не само за Охрид.⁸ Независно од вредности података на којима је речени наратив саздан, помна анализа живописа у црквама довођеним у везу са Теоријаном и његовим атељеом, уверава нас да је пут од имена до индивидуалности, кад је реч о уметнику средњег века и иначе запреченом странпутицама⁹, и у овом случају приметнији него што се чинило почетком седамдесетих година прошлог века. Наш први задатак, због свега тога, биће да се вратимо на почетак, да се посветимо претходним пословима и Теоријаново дело разлучимо од дела његових сарадника. Тек пошто овладамо подацима битним за препознавање начина рада аутора Покајања Давидовог, упустићемо се у потрагу за одговором на захтевнија питања, у утврђивање његовог удела у украшавању Свете Софије и проверу постојећих представа о Јовановом уметничком и педагошком деловању. Расправљање недоумица везаних за начин рада и дело Јована Теоријана обавезује нас да се дотакнемо још неколико сликарских целина, посредно и прилика које су у уметности Охрида и јужних области државе Немањића и њихових наследника владале по живописању одаја изнад припрате и спрата трема Свете Софије. Реч је о ансамблима и токовима који су у науци,

⁴ Преглед литературе о назначеном сегменту фреско украса Свете Софије са поузданим историографским судовима о старијим написима доноси В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 80–83. Целовит увид у све битне аспекте охридског монументалног сликарства XIV века, укључујући и опажања о стилу живописа нартекса и трема Свете Софије и податке о стању овог питања у историографији, пружа синтеза Ц. Грозданова, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 67–101. После појаве овог дела на исте ансамбле осврћу се С. Grozdanov, *Sveta Sofija Ohrid*, Zagreb 1981, 12–33; С. Коруновски, Е. Димитрова, *Византиска Македонија*, Скопје 2006, 181–186 (Е. Димитрова) и М. Радујко, *Прво сликарство Љуботена: тематика, стил и мајстори*, Patrimonium.mk 7–8 (2010) 171–196.

⁵ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 100–101; idem, *Sveta Sofija*, 16–33; Радујко, *op. cit.*, xxx.

⁶ Kalopissi-Verti, *op. cit.*, passim.

⁷ В. Ј. Ђурић, *Црква свете Софије у Охриду*, Београд 1963, I–XI (X–XI), сл. 45; idem, *Марков манастир – Охрид*, ЗЛУМС 8 (1972) 131–160 (151). За испис и фотографију натписа cf. Kalopissi-Verti, *op. cit.*, 139, fig. 3. О портрету архиепископа Николе са јужне стране источног зида и његовим заслугама за настанак ансамбла Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, ЗЛУМС 2 (1966) 207–214; idem, *Охридске белешке*, Зограф 3 (1969) 12–13. О разлозима за датоване у назначено раздобље Радујко, *op. cit.*, 192.

⁸ О улози Јована Теоријана у осликавању Свете Софије, као и о деловању овог мајстора и његових ученика у Охриду и суседним областима Македоније cf. Ђурић, *Црква свете Софије*, X–XI; idem, *Марков манастир – Охрид*, 151–154; idem, *Византијске фреске*, 68–69; Грозданов *Охридско зидно сликарство*, 53–54, 79–80, 100–101; idem, *Sveta Sofija*, 16–33. V. и Коруновски, Димитрова, *op. cit.*, 181–186 (Димитрова); Радујко, *op. cit.*, 183–188.

⁹ Довољно је сетити се у литератури најчешће помињаног примера, сликарства Михаила (по свој прилици Михаила Астрале, сина Евтихијевог) и Евтихија. Cf. М. Марковић, *Уметничка делатност Михаила и Евтихија. Садашња знања, спорна питања и правци будућих истраживања*, Зборник Народног музеја XVII/2 (2004) 95–118, нарочито 108–110 (са новим закључцима и исцрпно наведеном литературом).

на темељу закључака о Теоријану, довођени у везу било са овим уметником било са његовим ученицима и следбеницима. Преиспитивање података који говоре о саставу дружина ангажованих на Светој Софији пружа – тако се бар чини – подлогу за нешто одређенији, у појединостима и другачији суд, на једној страни, о односу сликара катедрале и аутора живописа у овим црквама, а на другој, о саставу дружина и о уметничким уверењима појединих мајстора упуслених на њиховом украшавању.

* * *



Сл. 2а. Покајање Давидово, а) Давид на коленима пред Натаном (фото Ј. Ђурић)

Fig. 2a. David's repentance; a) David on his knees before Nathan (photo J. Ćirić)

Потпис Јована Теоријана опазео је, прочитао га и јавности скренуо пажњу на њега В. Ј. Ђурић, у популарној монографији посвећеној Светој Софији (средина XI века), седишту охридског архиепископа и најугледнијег градског храма.¹⁰ Настојећи да одговори на питања која се поводом открића ове врсте иначе постављају, аутор је прегао да оживи личност скривену иза имена са мача анђела Господњег и да проникне у улогу Јована Теоријана у живописању Свете Софије и у уметности Охрида. Полазећи од језика на ком је потпис донет, закључио је да је Теоријан био Грк и, на основу надимка-топонима у служби породичног имена, довео га у везу са местом Перитеорион, близу Дrame.¹¹ Теоријан је, при томе, на основу дела, оцењен као „највеће име међу уметницима града у време српске власти“ (од 1334), уједно и као носилац најнапреднијих токова епохе и предводник дружине која током друге четвртине XIV столећа ради на најамбициознијим подухватима и на поруџбинама од највећег значаја за верски живот Охрида.¹² У својим потоњим освртима на Теоријана, Ђурић је настојао да опише стил и назначи рукописне одлике његовог дела, па и да изоштри прве закључке, ублажавајући их и мењајући у појединостима. Тако би живопис на спрату трема Свете Софије уз Теоријана радили, не мајстор који Јовану помаже у нартексу, већ други помоћници, док у Малим светим врачима са њим слика „његов мање способан друг“, конзервативних уверења, далеких Теоријану.¹³ Чињеница да су се схватања исказана под сводовима Свете Софије у Охриду одржавала и током наредних деценија, навела је, најзад, аутора на закључак да је Теоријан у граду имао радионицу, те да су његови ученици оставили за собом



Сл. 2б. Анђео Господњи. Спрат нартекса Свете Софије (фото Ј. Ђурић)

Fig. 2b. Angel of the Lord, St Sophia in Ohrid, narthex, upper floor (photo J. Ćirić)

значајна дела, у Охриду старији украс Богородичине цркве из градске четврти Болница и икону Ваведња Богородице, а изван Охрида добар део живописа Марковог манастира.¹⁴ У науци се представа о Јовану Теоријану, изграђена током седме деценије прошлог века, у целини узев, држи и данас. У појединостима она је, ипак, дорађивана и мењана. Тако би према Ц. Грозданову Теоријан са сарадницима – не истим, разуме се – радио једино у Малим светим врачима и у нартексу. Будући да у групи упусленој на трему нема трагова његове оданости класицизму и пластици, аутор синтетичке студије о охридској зидној слици XIV века закључује, при томе, да је живописање здања додатог 1313–1314. године испред првобитне приправе, на захтев и средствима Григорија I, једног од претходника архиепископа Николе, поверено Теоријановим ученицима.¹⁵ У међувремену је К. Балабанов, кратко и без образложења, напоменуо да на живопису западних одаја Свете Софије ради више мајстора но што се сматра¹⁶, док се Е. Димитрова, уверена да трем осликавају припадници

¹⁰ V. нап. 7.

¹¹ Ђурић, *Црква свете Софије*, X–XI.

¹² *Ibid.*

¹³ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 151–152; *idem*, *Византијске фреске*, 69.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Грозданов *Охридско зидно сликарство*, 53–54 (за Мале свете врач), 79–80 (за нартекс), 100–101 (за галерију); *idem*, *Sveta Sofija*, 16–33.

¹⁶ К. Балабанов, *Сликарство во Охрид и Охридско од IX до крајот на XIX век*, in: *Охрид и Охридско низ историјата*, I, red. К. Битоски, Скопје 1985, 374. Аутор је уверен да Теоријану „помагаат повеќе различни сликари“ али се не упушта у атрибуциону анализу.



Сл. 3а. Непознати великосхимник, детаљ, спрат нартекса Свете Софије Fig. 3a. Unknown megaloschemos, detail, St Sophia, narthex, upper floor

Теоријановог круга, још корак удаљила од првих уверења В. Ј. Ђурића.¹⁷ Резултати анализе спроведене за једну другу прилику уверили су – рецимо на крају – аутора овог прилога да Теоријан није радио ни у Малим светим врачима.¹⁸ И нехотице се, при томе, показало да представа о његовој уметничкој личности није изоштрена у мери у којој то извори допуштају, такође да је његов удео у извођењу фреско украса у нартексу Свете Софије пренаглашен.

Зидно сликарство неговано на тлу државе краља и цара Стефана Душана, разуме се, и живопис суседне Византије, одликује сразмерно разуђен низ дивергентних па и супротстављених стилских токова, заснованих добрим делом на преиспитивању замисли претходног нараштаја епохе Палеолога.¹⁹ Фреско украс пространог спрата изнад нартекса охридске катедрале²⁰, усредсређен на естетске проблеме, сврстан је у круг најнапреднијих токова епохе и описан као израз нарочитог, „новог сензибилитета“. Истраживачи старијих нараштаја слажу се да живопис одаје изнад нартекса, мада у целини дели наведене вредности, није ни у једнакој мери ни на исти начин посвећен актуалним проблемима слике. Као потврда разлика назначени су прикази светих монаха са западног зида, приписани сараднику Јована Теоријана, у поређењу са главним мајстором мање склоном прозачном, лаком потезу и ведром колориту, конзервативнијем у мери у којој се ослања на сликарство с краја XIII века,



Сл. 3б Свети Сава Освећени, детаљ, спрат нартекса Свете Софије Fig. 3b St Sabas the Sanctified, detail, St Sophia, narthex, upper floor

али и мање умешном од Теоријана.²¹ За поуздан суд о саставу дружине упуслене на осликавању спрата нартекса, па и реченој атрибуцији, ваља сачекати нова истраживања конзерватора.²² Узимајући у обзир податке који нам данас стоје на располагању, о већини наведених питања – недавно је то потврдила провера спроведена за

¹⁷ Коруновски, Димитрова, *op. cit.*, 181–182 (Димитрова).

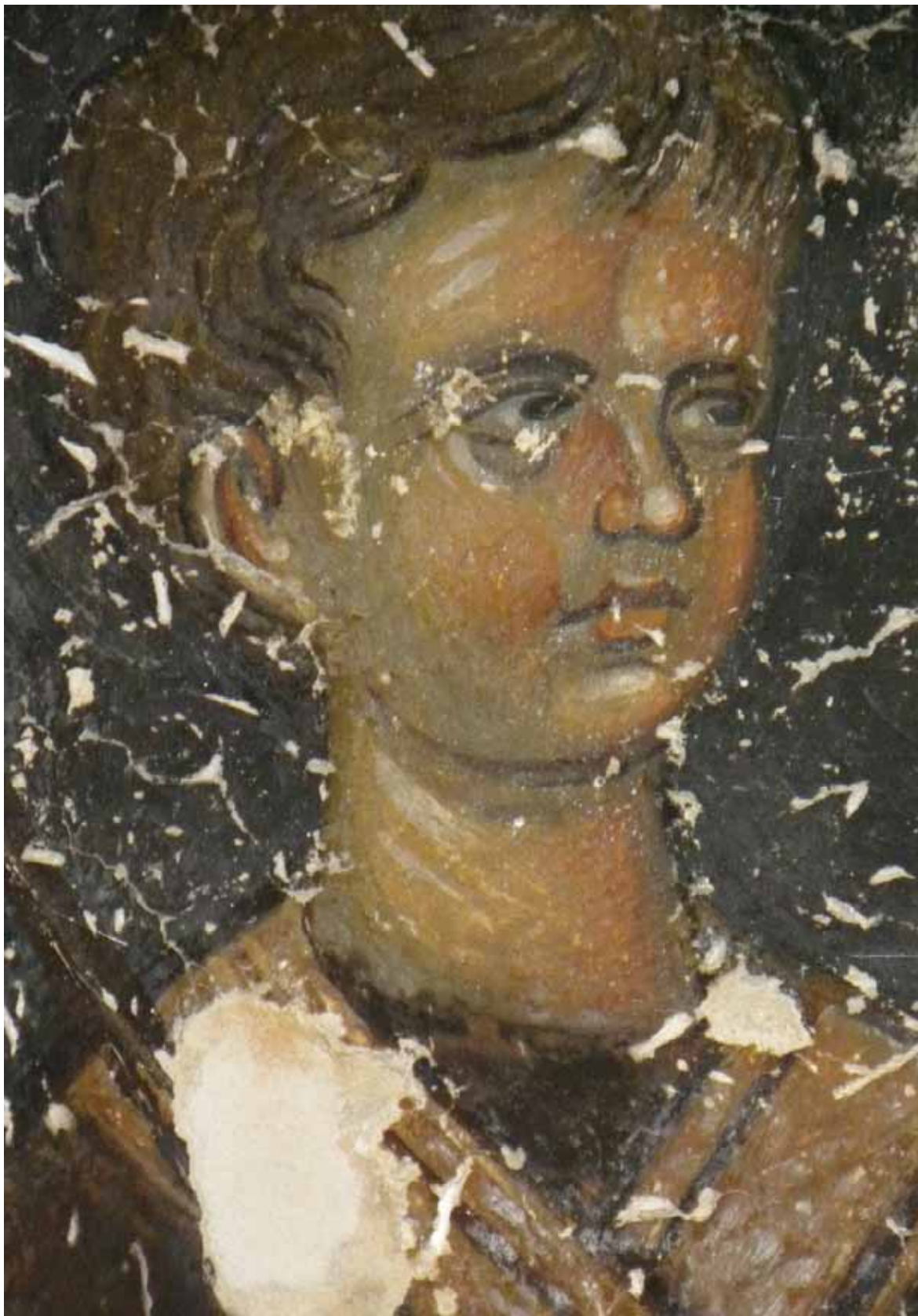
¹⁸ Радујко, *op. cit.*, xxx.

¹⁹ Будући да је рад усмерен на предмет уског опсега, од написа посвећених овом питању довољно је у виду имати осврте и синтезе О. Демуса (O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinischen-Kongress*, München 1958, 1–63), С. Радојчића (*Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, in: *idem, Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 125–154), В. Ј. Ђурића (*Византијске фреске*, 55, 60, 61, 78), Ц. Грозданова (*Охридско зидно сликарство*, 53–54, 79–80. и 100–101) и И. Ђорђевића (*Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995, 145–147).

²⁰ О сликарству одаје на спрату изнад нартекса Свете Софије cf. Ђурић, *Црква свете Софије*, X–XI; *idem, Марков манастир–Охрид*, 151–154; *idem, Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79–80; *idem, Sveta Sofija*, 11–14 (трећи и четврти рад са прегледом литературе). V., такође, Коруновски, Димитрова, *op. cit.*, 172–214 (Димитрова) и Радујко, *op. cit.*, 183–188.

²¹ Ђурић, *Црква свете Софије*, X–XI; *idem, Марков манастир–Охрид*, 131–160 (152 sq); *idem, Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 48–100; *idem, Sveta Sofija*, 12–33.

²² Ни од новог захвата конзерватора се – што због знатне оштећености украса свода и северног дела западног зида, што због склоности мајстора већем броју, гдекад и сасвим различитих поступака – не може очекивати да отклони главне препреке сагледавању првобитних вредности живописа, али би и сасвим мало увећање обима података о поступку сликања и колориту, поготову о боји пути и завршној обради, могло отворити пут до поузданије слике о „ауторској топографији“.



Сл. 4. Трећи васељенски сабор, детаљ, спрат нартекса Свете Софије
Fig. 4. Third Ecumenical Council, detail, St Sophia, narthex, upper floor

други прилог – могућно је изградити оквирну представу. Пре свега, нема сумње да екипа мајстора ангажованих на осликавању спрата изнад нартекса Свете Софије није само бројнија већ и мање уједначена него што се чини. Ктитор овог ансамбла, архиепископ Никола, упустио је скупину у којој се умећем и као уметничке индивидуалности издвајају тројица мајстора, повезана заједничком наклоношћу према „новом сензибилитету“, двојица окружена сарадницима, међу којима има следбеника претрајалих и свежих уверења, при томе у неједнакој

мери прилагођених захтевима рада у скупини.²³ Ако је судити према илустрацији Покајања Давидовог, на којој се Теоријан потписао (сл. 2а и 2б), „највеће име међу уметницима града који су радили у време српске власти“ негује гибак и отмен цртеж, гдегде упадљиво сведен, гдегде сасвим осамостаљен, у основи грађен меком линијом, углавном мрком, и сразмерно расветљен колорит, коме печат даје склад топлих и хладних и светлих и

²³ Радујко, *op. cit.*, 183–188.

тамних боја, у инкарнату тамномаслинасте протоплазме и ружичасте пути, на широј страни лица и руку светле, на образима нешто јаче, по ободу облика умирене плавичасто-сивим тоновима, а у сенци ојачане црвеном (печени окер). Ведрини и отмености које Теоријановој слици дају цртеж и колорит, одговара мање-више блага пластика, изведена на два начина, на лицима, делом и на удовима, поступно и меко, како то чине поједини сликари друге деценије XIV stoleћа, али са благим рецидивима графичке разраде морфолошких појединости (нос, чело, колена и листови анђела Господњег, нос пророка Натана чело персонификације Мудрости), а на одећи час „полирањем“ форме (лазурни намаз креча преко основне боје), због чега хитон пророка Натана изгледа као да је у гипсу ливен (сл. 2а), час сасвим линеарно (само контуре или контуре и набори преко једнолично обојене тканине) или „ташетистички“, тако да је израда униформе небеског ратника у целини сведена на слагање отисака четке (сл. 2б). Јовановој руци, осим Покајања Давидовог, може се приписати већина фигура из фриза пустиножителя и монаха испод ове сцене, у најмању руку подвижника насликаних источно од излаза на спрат, Четврти, Пети²⁴, делови Шестог и Седми васељенски сабор, са половине свода на истој, северној, страни одаје²⁵, могућно и који од монаха са јужне половине западног зида (Јован Каливит и монах јужно од њега).²⁶ На уверења блиска Јовану Теоријану ослањају се мајстор већине преподобних са средишњег дела западног зида (сл. 3а), у чијем је поимању пластике препознат утицај аутора Богоро-

дике Перивлепте²⁷, и аутор светог Саве Освећеног (сл. 3б) и монаха из суседног северног травеја западног зида. Први, јер са Јованом дели однос према хармонијама плавичасто-сивих и ружичастих тонова у инкарнату, у извесној мери и према чврстој моделирању тканине и графичкој разради морфологије лица, други стога што се у завршној обради лица и руку служи кратким, паралелним потезима танке четке, што пут боји тамном ружичастом, а браду и акценте на лицу нијансира валерски, управо онако како видимо још једино на ногама анђела Господњег из Покајања пророка Давида (сл. 2б). Ако је судити по дометима и опсегу украса који му се може приписати, аутор Трећег васељенског сабора (сл. 4) – уз Јована, најизразитија уметничка личност – лако је (као први мајстор једног дела скупине) могао са Теоријаном предводити осликавање нартекса. Мада са аутором Покајања Давидовог дели све основне вредности, он се препознаје лако, захваљујући, с једне стране, знатно дубљим а звучним хармонијама у колориту инкарната, укључујући и подлогу (тамна маслинасто-окер) и стога што боју тела – за разлику од Теоријана и његовог круга, који пут оживљавају ружичастом – у доброј мери потчињава руменој (црвенкастом океру) и црвеној (печени окер), појачаној не само на скраћеној страни лица и на боку носа, већ и на образима и челу, а са друге, по лазурном намазу, широком потезу, гдекад чак отвореној фактури, нарочито по сасвим благим акцентима светлости, изведеним ретким, меким ударима четке, у односу на Теоријана, гипкијим и сочнијим.²⁸ Сразмерно таман колорит лица из Ефеског сабора, коме печат, у мањој или већој мери, дају румени и печени окер, прати се на много места спратне одаје нартекса, претежно у јужној половини просторије, на приказима Првог, Другог и Шестог сабора (нижи појас), на портрету ктитора, архиепископа Николе²⁹ и на фигури његовог патрона, светог Николе, словенских светитеља, Климента и Наума, по-



Сл. 5. Непознати великосхимник, детаљ, спрат нартекса Свете Софије, јужни зид
Fig. 5. Unknown megaloschemos, detail, St. Sophia, narthex, upper floor, south wall

²⁴ На овај закључак, упркос поједностављеном, скоро цртачком, поступку у изради лика упућују и колорит инкарната, подударан оном са лика пророка Давида из главног Теоријаноког дела, и цртачке појединости, какве су извијене обрве.

²⁵ У недавном, летимичном покушају скицирања Теоријановог опуса (*ibid.*) уломак Шестог васељенског сабора и још неке површине приписали смо Јовановом следбенику.

²⁶ Разлога за размишљање у овом правцу има приближно колико и за супротан суд. У прилог би му ишли изразито светла, ружичаста пут и блажа пластика, са „полирањем“ тканине уз помоћ лазурног намаза преко основног тона, и слабија заступљеност графизма у обради лица, и – у односу на атлете са северне половине средњег травеја (*v. infra*) – крхкија телесна конституција поменутих монаха.

²⁷ Као нарочиту уметничку индивидуалност аутора монаха са западног зида препознају и старији истраживачи. Cf. Ђурић, *Црква свете Софије*, X–XI; *idem*, *Марков манастир–Охрид*, 151–152; *idem*, *Византијске фреске*, 68; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79–80; *idem*, *Sveta Sofija*, 16.

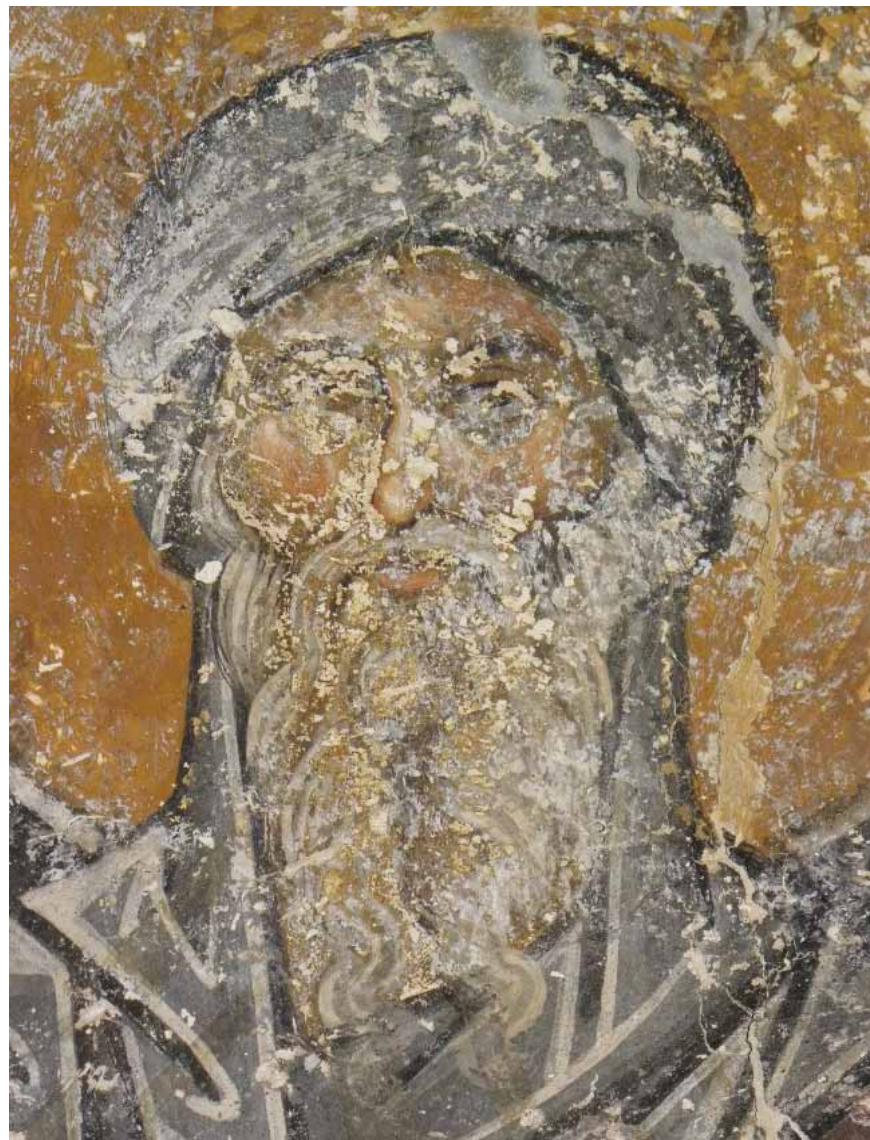
²⁸ Будући да Теоријан и сликари везани за њега очну јабучицу осветљавају педантно сликаним луком који елипасту зеницу, типичну за радионицу у целини, уоквирује са три стране и рефлекс назначавачу са три хоризонталне линијице, мек и сочан акценат у углу ока представља рукописну особеност сликара Трећег васељенског сабора, уосталом као и јак, бели акценат-зарез испод ока, данас најбоље видљив на глави непознатог монаха насликаног изнад некадашњег улаза на северну галерију.

²⁹ Портрет архиепископа Николе и лик светитеља који за њега посредује у молитви за спасење откривају на најбољи начин у којој су мери Теоријан и сликар Трећег васељенског сабора могли да приближе рукописе. Да ове две фигуре ради последњи мајстор а не Теоријан, како се повремено верује (Радујко, *op. cit.*, 186), открива, између осталог, начин извођења ока на портрету ктитора, са сасвим лежерним, сочним акценатом у углу, типичним за сликара Трећег васељенског сабора, уједно и без аналогije у опусу приписаном Теоријану.



Сл. 6. Богородица из Деизиса, детаљ,
спрат нартекса Свете Софије
Fig. 6. Virgin from the Deesis, detail,
St. Sophia, narthex, upper floor

луфигурама и фигурама монаха са источног зида северног травеја, у украсу јужног, делом и прве зоне северног зида. Занимљивост за себе лежи у чињеници да се на лицима приказаних на овим површинама опажају разлике у поступку и колориту, при томе у сразмерно широком распону, од светлог, блиставог инкарната Кирила Александријског и ликова иза њега, са десне половине горње зоне Другог васељенског сабора, заснованог на равнотежи топлих и хладних боја и употреби сиве у ободу осветљене стране лица, а црвене у сенци, до скоро монохромног, руменог окера, типичног за ликове хетеродоксних из доње зоне ове сцене и Шестог концила (сл. 21а).³⁰ Иако не треба сумњати да део ових површина ради који од ученика (десна половина горње зоне Другог сабора), нема разлога да се објашњење за поменуте разлике тражи у навикама уиграних сарадника: истоветно варирање, у само нешто ужем распону, понавља се у оквиру исте композиције, примера ради, на лицима учесника Трећег васељенског сабора, где је део глава сликан сасвим лазурно и меко, светлијим нијансама маслинасте и руменог окера (сл. 17б), а остатак једнако меко али исликавањем и шрафирањем и уз употребу тамне контуре (сл. 4). Извесно је, уза све то, да сликар Ефеског сабора, као и Теоријан, има у нартексу уметничке сроднике. Први би могао бити сликар неколико ликова из Четвртог и горње зоне Шестог васељенског сабора и пустиножитеља изнад улаза на спрат, са суседног, северног зида, аутору Трећег васељенског сабора близак по колориту, само ослоњен на сирове и суве тонове бледог окера, румене и црвене, док би други био аутор Другог сабора, Визије Петра Александријског, полуфигуре Давида Солунског, чини се и мученика и монаха испод њих,



Сл. 7. Непознати свети песник, детаљ,
спрат нартекса Свете Софије
Fig. 7. Unknown holy hymnographer, detail,
St. Sophia, narthex, upper floor

у првој зони јужног зида (сл. 5), за најбољег сликара овог круга везан изразито меким цртежом, широким потезом и пригушеним сазвучјима, но због очите наклоности тамним вредностима маслинасте, окера, повремено и љубичасто-мрке, слабијем уделу црвене у маслинастом океру инкарната и тешким односима сиве, љубичасте и маслинасте у одећи најмање осетљив на захтеве „новог сензибилитета“.³¹

Досадашњи опис стила Јована Теоријана („нежност целине, витке фигуре са главама ружичастог инкарната, бледих светломаслинастих сенки и благих акцената светла изведених танким линијама“³²) може се – у целини узев – применити на мањи део ансамбла но што се чини, при томе на уломке Канона Јована Дамаскина из следе калоте, ктиторску композицију, на леву половину Првог васељенског сабора, ликове монаха са јужне поло-

³⁰ У поређењу са ликовима из Првог и Трећег сабора, представе хетеродоксних из ове две сцене рађене су по правилу грубље и схематичније. Објашњење треба тражити у већој слободи у обради јеретика пре него у уделу неке друге личности. Тешко би, иначе, било објаснити истоветност и, повремено видљиву, исту лакоћу и поузданост поступка.

³¹ Као посебну уметничку индивидуалност, аутора наведених представа издваја и Ц. Грозданов (*op. cit.*, 80).

³² Ђурић, *Византијске фреске*, 68.



Сл. 8. Апостол Петар, Страшни суд, детаљ, западни зид трема Свете Софије
 Fig. 8. Apostle Peter, Last Judgement, detail, St. Sophia, porch, west wall



Сл. 9. Апостол Марко, Страшни суд, детаљ, западни зид трема Свете Софије
 Fig. 9. Apostle Mark, Last Judgement, detail, St. Sophia, porch, west wall

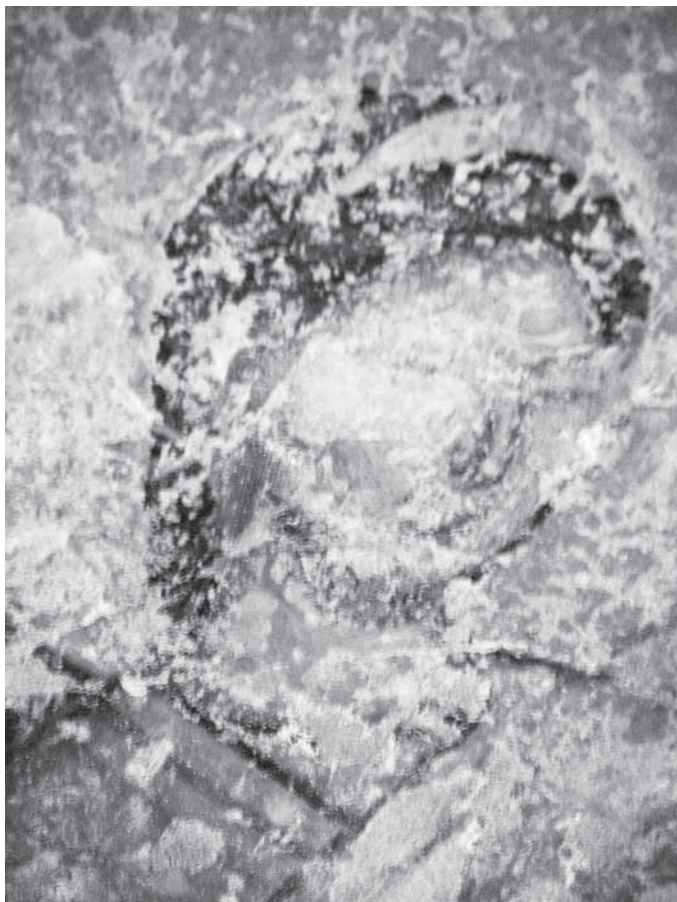
вине западног травеја и песника са северног дела источног зида пре него на Покајање Давидово и пажљиво компоновану илустрацију Трећег васељенског сабора. Само за себе ово опажање не говори много, поготову што се поједине црте наведеног описа срећу на разним местима у ентеријеру. У очи, ипак, пада да се уломак Канона Јована Дамаскина на Успење Богородице видљив са пода (сл. 14б), Деизис из ктиторске композиције (сл. 6)³³ и свети песници (сл. 7) разликују од већ издвојеног украса нартекса, такође да су између себе повезани у тој мери да не треба сумњати да уз Теоријана и аутора Сабора у Ефесу, тачније између њих, у калоти и на средишњим деловима источног зида, северно и јужно од троделног отвора према наосу храма, ради још један поклоник „новог сензибилитета“. Посреди је, такође, изразита сликарска индивидуалност, аутор ослоњен на „идеализам“ друге деценије XIV столећа доследније од Теоријана и сликара Трећег васељенског сабора. Уместо зеленом или окер маслинастом, протоплазма је бојена доста светлом смеђемаслинастом, а инкарнат расветљен и засићен ружичастом, изузме ли се обод шире стране лица, где је умирује бледосива, и печени окер у уским, прелазима повезаним сенкама, разливеденом по читавој гликоплазми. Ако се изразито топла, ружичаста пут појављује

као особеност сликара светих песника, његови ликови препознају се по малим и чулним, моделованим уснама, његове фигуре по издуженим, крхким телима, сразмерно малим главама и широким, гдекад чак угластим раменима, а обрада по танкој контури, поузданој и пажљиво подређеној форми, изведеној или печеним окером и печеном умбром или само кестењастом, најзад и по начину



Сл. 10. Рука Христа Праведног Судије, детаљ, источни зид трема Свете Софије
 Fig. 10. Hand of Christ the Just Judge, detail, Last Judgement, detail, St. Sophia, porch, east wall

³³ Портрет архиепископа Николе и лик светитеља који за њега посредује у молитви за спасење откривају на најбољи начин у којој су мери Теоријан и сликар Трећег васељенског сабора могли да приближе рукописе. Да ове две фигуре ради последњи мајстор а не Теоријан, како је понегде запажано (Радујко, *op. cit.*, 186), открива, између осталог, начин извођења ока на портрету ктитора, са сасвим лежерним, сочним акцентом у углу, типичним за сликара Трећег васељенског сабора, уједно и без аналогије у опусу приписаном Теоријану.



Сл. 11. Анђео Господњи, Страшни суд, детаљ, северни зид трема Свете Софије
Fig. 11. Angel of the Lord, Last Judgement, detail, St. Sophia, porch, north wall

грађења пластике, на лицима моделоване, а на тканини разломљене у плитки рељеф изобразан белим линијама, повученим сигурним брзим потезом уз тамни набор. У прилогу закључку за који се залажемо ишле би, на крају, и појединости карактеристичне за ауторски рукопис, примера ради, осмишљен систем акцената светлости, прилагођених пажљиво морфологији лица око очију, или жустри рефлекси у виду два-три косо положена, мање-више паралелна потеза, кроз средину ојачана сасвим танким линијама чистог, густог креча (сл. 6 и 146).

Осликавање предворја спратне одаје нартекса Свете Софије, тачније постројења изнад приземља отвореног трема, подигнутог, како смо напоменули 1313/1314. године, залагањем и новцем архиепископа Григорија I, последњи је велики сликарски подухват изведен у склопу охридске катедрале.³⁴ Предузет је, судећи по представи изнад улаза у спратну одају нартекса, на захтев српске владарске породице, дакако самог Стефана Душана, несумњиво пре 1346. године.³⁵ Упркос делимичном неслагању у погледима на ауторе ансамбла, истраживачи су неподељени у уверењу да је живопис трема генерички везан за схватања оваплоћена у украсу нартекса.³⁶ Прозрачан и лак али звучан колорит, комплементарних, у целини нешто топлијих хармонија, пригушена, недоследно грађена пластика, динамична композиција (ако је судити по Покајању Давидовом) и дискретно подвучена линија, својствени живопису припрате, дају печат и фреско украсу галерије. Кад је реч о теми нашег рада, и овде су рукописне навике остале у сенци занимања за типологију стила. Отвореним се морају сматрати и састав и устројство дружине, после свега малочас казаног, и однос сликара галерије и нартекса. На први поглед су разлике у

односу на нартекс најочитије у колориту, у јачању, с једне стране топлих, а са друге хладних боја и сазвучја, поготову што у приказу пута ружичаста и љубичасто-ружичаста постају безмало искључиво средство описа, али се трем издваја и по широком или сасвим детаљном опису облика, по поједностављеном и стилизованом третману тканине, нешто наглашенијој и тврђој, но још увек гипкој контури, па и по успостављању природнијег односа фигуре и простора. Иако је усаглашеност личних израза очитија него у припрати³⁷, и на трему се руке, захваљујући разликама у цртежу, схватању пластике, па и у самом начину сликања, издвајају мање-више јасно. Крајњи израз разлика у односу аутора према сликарској материји оличавају, с једне стране, нешто тамнија, а са друге, нешто светлија пут. Данашње стање фресака не допушта поуздан суд о величини скупине и потпуно разграничавање руку, али је, сем два типа израза, без већих тешкоћа могућно издвојити и по неколико њихових заговорника. Тамнији инкарнат негују најмање двојица сликара. Највише простора за рад добио је, чини се, сликар Трибунала дванаесторице из Страшног суда (сл. 8, 9)³⁸, коме се уз ову епизоду могу приписати сцена Јосиф препричава сан оцу и браћи, призори циклуса о Прекрасном Јосифу са јужне половине источног зида, киторска композиција (?), епизоде Канона на исход душе

³⁴ Ђурић, *Црква свете Софије*, X; *idem*, *Марков манастир—Охрид*, 151–154; *idem*, *Византијске фреске*, 68–69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79–101 (два последња рада са прегледом литературе); *idem*, *Sveta Sofija*, 16–33.

³⁵ За киторски портрет изнад улаза на спрат нартекса сф. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 81–87 (са подацима о старијим написима). Чињеница да се у траговима владарских фигура лако разликују владар, владарка (о чему говори украс на њеној хаљини) и детете не оставља простор за сумњу у овај закључак.

Украс галерије дагује се оквирно, при томе неуједначено, час у прве деценије XIV века (податке о томе доноси Ђурић, *Византијске фреске*, 69, п. 79), час у средину века, између 1346–1350 (*ibid.*) или око 1355. (Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79–101), час у другу половину овог столећа, између 1365 и 1368. (*ibid.*, 86) или између 1355. и 1371 (Р. Љубинковић, М. Ћоровић-Љубинковић, *Средновековното сликарство во Охрид*, Зборник на трудови, Охрид 1961, 129–130, 136–137; С. Радојчић, „*Чин бивајемо на раздучење души от тела*“ у *монументалном сликарству XIV века*, in: *idem*, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, 71; *idem*, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 155; Grozdanov, *Sveta Sofija*, 12–33). Једини опипљив оријентир за даговање ансамбла пружа, одиста, портрет владарске породице. У прилог 1346. години као граници после које портрет није настао ишао би размештај фигура у целини. Изглед костима фигуре са северне стране, како је недавно показано (М. Живковић, *Владарски портрети у Григоријевој галерији Свете Софије у Охриду и њихов програмски контекст*, саопштење прочитано на Петој националној конференцији византолога), не оставља сумњу да је посредни владарка. Податак да је фигура у средини осетно ужа од владаркине говори, опет, да приказује дете, тј. престолонаследника. Да је портрет настао пре проглашења царства у то нас, одређеније речено, уверава чињеница да се Урош између оца и мајке, истина с прекидима, слика до 1345. године, такође да би његова фигура – да је настала после ове године – заузела више простора.

³⁶ Према Ђурићу (*Црква свете Софије*, X–XI; *idem*, *Марков манастир—Охрид*, 151 sqq; *idem*, *Византијске фреске*, 69) и нартекс и трем, како смо рекли, живописе Јован Теоријан, само са различитим помоћницима. Насупрот Ђурићу, Ц. Грозданов (*Охридско зидно сликарство*, 100–101; *idem*, *Sveta Sofija*, 12–33) сматра да украс трема раде Теоријанови ученици. И овај и млађи истраживачи (Коруновски, Димитрова, *op. cit.*, 181–182; Радујко, *op. cit.*, 182–188), мада подељени у појединостима, прихватају Ђурићеву оцену о повезаности сликара два ансамбла у погледу уметничких уверења.

³⁷ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 101–102.

³⁸ Поступак монументализације типичан за овог мајстора, заснован на стилизацији набора на тканини седећих апостола, препознаје се и на остацима западне половине Трибунала, насликане изнад последње трифоре са северне стране, али то није довољно да се овај део Страшног суда с пуним поуздањем прикључи опусу мајстора о коме је овде реч.



Сл. 12. Сусрет Јакова и Јосифа, детаљ,
трем Свете Софије, северни зид
Fig. 12. Meeting of Jacob and Joseph, detail,
St. Sophia, porch, north wall

из тела са јужног зида и неколико попрсја са западног зида, пре свега тројице мученика са надступља првог ступца. Препознатљив по фигурама јаке грађе, упркос стилизацији набора, и по доследнијем грађењу пластике, нарочито по томе што облицима тела у композицијама већих формата, уз помоћ дискретних, исликавањем изведених акцената светла, даје порцулански сјај, аутор Трибунала покрива расветљене делове коже мрким тоновима ружичасте, додатно обуздане сенкама, на неосветљеној страни тамним, црвенкасто-ружичасто-браон, на осветљеној (уским) плавичасто-сивим, и дубоким тоном основе, маслинастим, окер-маслинастим и зеленим.³⁹ Прилагођавању овог аутора захтевима илустрације ваљало би приписати појаву цртачког поступка при сликању одеће (Сан фараонов са пратећим епизодама, Постављање Јосифа за управника Египта). Чињеница да су осветљене површине лица из циклуса о Јосифу са јужне половине источног зида још уже него другде и изведене у мање потеза, да се уместо маслинасто-окер у основи инкарната среће сива маслинаста или тамнозелена, најзад да се уместо дискретне појављује трома, сразмерно широка контура, наводи на помисао да са сликаром Трибунала ради један помоћник. У одлике његовог рада могли би се уврстити јача употреба сирових тонова маслинасте, окера и зелене и тешки односи ових боја и тамноплаве и љубичасте, то-

лико атипични за класична сазвучја украса горњих зона, али се не стиче утисак да је он деловао самостално. Чини се, уз то, да овај сликар није једини сарадник сликара Трибунала.⁴⁰ На суседним површинама, у северном делу галерије и у зони попрсја, препознају се руке још двојице заговорника уверења првог сликара прве групе, за чији се рад, у целини или делимично, могу узети Јован Претеча и Христос из Деизиса у првој зони северног зида и ниши усеченој у првобитно прочеље, као и свети лекар Козма, свети Самон и свети Авива, са надступља трећег и четвртог (до Претече) ступца у колонијади која са запада носи трем. Најупадљивију особеност њиховог начина рада представљају инкарнат и грађење волумена: уместо тамноружичасте, осветљене делове руке Праведног судије покрива, тако, неоплемењени окер, нанет преко једва видљиве маслинасте основе и то без прелаза и акцената (сл. 10), али расветљен за нијансу блеђом, широко и лагано нанетом нијансом исте боје, док трећу димензију

³⁹ Размишљање у овом правцу допушта начин на који су сликани крило јужно од седећег Христа и набедреник светог архијереја, исликавани пажљиво, до цизелирања, уз наглашавање ивице сасвим танком, белом линијом, како то сликар Трибунала ради и другде, примера ради описујући кодексе у рукама апостола.

⁴⁰ Лик трећег апостола са севера, апостола Марка, одступа донекле од начина на који су рађени ликови других Христових ученика: маслинасто-окер подлога осетно је шира, улога црне контуре мање наглашена, а ушна шкољка, изведена реалистички и слојевито, а не схематски, у виду овалне шкољке, изведене уском, белом линијом, како видимо код суседних чланова Трибунала. Будући да ни у колориту ни у поступку сликања нема других разлика, објашњење би ваљало тражити или у учешћу којег другог сликара припрате, имамо или на уму облик ушне шкољке и однос основе и боје пути, најпре сликара светог Дамјана (v. infra), који се за ову прилику прилагодио начину рада „главног“ мајстора, или у уобичајеном – овде због ограниченог узорка, непотврђеном – средству, које исти мајстор користи настојећи да избегне монотонију.



Сл. 13. Проналажење сребрне чаше у врећи Венијамина,
детаљ, трем Свете Софије, јужни зид
Fig. 13. Silver cup found in Benjamin's sack, detail,
St. Sophia, porch, south wall



Сл. 14а. Јосифова смрт, детаљ, трем Свете Софије
Fig. 14a. Joseph's death, detail, St. Sophia, porch

шака сугерише уска линија дубоке црвено-мрке сепије, стиснута уз црну контуру. Духу украса галерије још су даљи тамнопута фигура Јована Крститеља и попрсје светог Козме: лице и руке бојени су тамним, мрким окером, с тим што живописац при обради шаке светог лекара осенчене партије шрафира, као што сликар Трибунала обрађује ружичасте печате на образима, због чега се стиче утисак да на изради Деизиса суделују још две руке, с обзиром на удео који имају у целини, рекло би се такође двојице помоћника.

Мајстори наклоњени звучнијем колориту инкарната, занатски мање испреплетени, чине круг за себе, за повест охридске уметности идућих деценија – изгледа по свему – важнији од прве групе сликара краља Душана. Најмаркантнија уметничка личност међу њима, аутор грандиозне визије Христа у Слави, са врха северног зида, средишње теме Страшног суда (сл. 11 и 26б), укључујући Богогодицу и Претечу, који, у пратњи арханђела, предстоје Страшном Суду у Слави, и бар дела епизода Канона на исход душе из тела са западног зида (последња строфа девете песме), негује хроматско, светло сликарство. Иако се у многочему држи вредносног система и поступака својствених аутору Трибунала, понекад у тој мери да се стиче утисак како ради са њим⁴¹, мајстор најмонументалније сцене у мање-више интимном украсу трема има веће декоративне амбиције и крхкији, лирски израз. Склонији сликовитости и цртежу него пластици и стилизацији, он слику гради на равнотежи и промишљеном ритму контраста, на супротстављању топлог и хладног, светлог и тамног (љубичасто, тамноплаво и окер, окер и љубичасто, тамноплаво и светлозелено) и на опредељењу за једноставнију обраду. Уместо отменог, но тамног и монотоног, он посеже за живописним колоритом инкарната, одбацујући нијансирање у сликању одблесака светла, и лица боји светлијом, јарком ружичастом са љубичасто-ружичастим печатима на образима, који појачавају утисак ведрине. Местимично је топла пут у тој мери звучна а сенка стиснута уз контуру, сведена



Сл. 14б. Химна Јована Дамаскина на Успење Богородице, детаљ, калота изнад спратне одаје нартекса Свете Софије
Fig. 14b. John Damascene's hymn on the Assumption of the Virgin, detail, St. Sophia, narthex, upper-floor room, calotte

на уска поља мање или више тамне плавичасто-сиве (сл. 11 и 26б), да му ликови изгледају напудерисано (први анђео с леве стране иза Христовог престола). У сликама мајстора Христа у Слави, насупротив Трибуналу и првим епизодама повести о Јосифу, преовлађује елегантан човек, класичних мера (7,5/8:1) или издужене, стилизоване фигуре (Христос на престолу, Јован Претеча, поједини анђели у визији последњег суда, Богородица, Христос или душа из последње строфе девете песме Канона), чију пластику, ионако невелику, додатно сузбија танка а јака, црна контура. Углађеном, тамном, псеудомонументалном, стилу сликара Трибунала најупадљивије се, ипак, супротставља отмени, лирски живопис прве зоне западног и јужног зида. Украс уских површина преграде између трема и јужне куле и стубаца у аркади галерије, иако по схематичној обради драперије близак делу првог живописца прве групе, знатно је расветљенији и од површина приписаних сликару Христа у Слави и од украса галерије у целини одељен склоношћу деликатним прелазима у обради пути и низом рукописних појединости (сл. 12, 13, 14а, 23а и 24а). У очи, пре свега, пада да се основа једва где пробија у први план, те да се у боји инкарната ружичаста јавља као детаљ, на тамним странама образа и чела, носа и врата, и то у мањем обиму и у блажим вредностима него код мајстора Христа у Слави, а на осветљеним местима још светлије нијансе ове боје,

⁴¹ Дело ове двојице мајстора на најбољи начин оправдава оцену истраживача о стилској уједначености фреско украса галерије (v. p. 34 supra). Сличност и подударане протежу се на готово све чиниоце језика слике, на пластику, пропорције, колорит, добрим делом и на цртеж, па и на бројне појединости. Логичан закључак био би да су обојица стасавала у истој средини. Посматрани из угла развоја уметности у другој половини XIV века, нешто наглашенија контура, за мало плића пластика и издуженија фигура, поготову звучнији колорит инкарната и осамостаљен потез у слици мајстора Христа у Слави, представљају меру искорак који квалитативно разграничава уметност средине столећа од уметности седме, осме и девете деценије.



Сл. 15а. Арханђео Михаило, Чудо у Хони, детаљ. Црква арханђела Михаила у Радожди, фото Д. Николовски
 Fig. 15a. Archangel Michael, Miracle at Chonae, detail, Church of the Archangel Michael at Radožda (photo D. Nikolovski)

уравнотежене светлим тоновима сиве, коришћене обилно. По наклоности деликатностима у немалој мери налик најтоплијем украсу нартекса, ово се сликарство у живопису галерије издваја и по осетљивом, изнијансираном цртежу и контури, за разлику од живописа приписаног мајстору Христа у Слави, подређених форми, мекших и, сем црном (на осенченој страни), изведени топлом, где светлијом, где тамнијом (на осветљеним деловима тела) смеђом. Ни живопис везан за овог мајстора, рецимо на крају, није хомоген. У прве две зоне јужног зида видимо ликове кратких носева, плитких носница, благо ојачане у корену (сл. 13 и 23а), речју налик онима са главног дела Јована Теоријана. Другачији су и облици глава младих учесника приче о Јосифу, овални и сабијени, као што у пластици лица маслинаста подлога изнова стиче важну улогу. Знатно отворенији потез у завршној обради, појава руменог тона у тамнијој нијанси ружичасте и бледог окера у обради ширег образа, поготову појава смеђе контуре и тамо где се на западном зиду види црна, говорили би да речене површине ради други аутор, сликару прве зоне западног зида изразито близак, но за разлику од њега, озрачен утицајима са стране, делом, може бити, мајстора Трибунала, делом сликара Христа у Слави. Сем прве и друге зоне јужног зида, њему би ваљало приписати попрсје светог Дамјана, а није искључено да је управо он аутор често репродуковане бисте мученика Пигасија.

* * *

Мада су предмет претходног излагања били рукописи појединаца и састав скупина, и нехотице су се у први план пробијала питања општијег значаја, понајпре празнине у тренутном познавању радионица ангажованих на осликавању одаја изнад нартекса и



Сл. 15б. Анђео Господњи, Покајање Давидово, детаљ, спрат нартекса Свете Софије
 Fig. 15b. Angel of the Lord, David's repentance, detail, St. Sophia, narthex, upper floor

трема Свете Софије. Због питања отворених у оквиру предложеног погледа на састав извођачких тимова, макар кратак осврт захтевају и међусобни однос двеју скупина и улога појединаца у деловању дружина и устројство двеју екипа. Заокружену представу не би у овом часу могла да пружи ни уже усмерена трагања, али је на један број непознаница могућно понудити оквирне одговоре. Прво, све изнето потврђује закључак Ц. Грозданова да нартекс и галерију Свете Софије живопису различите групе мајстора.⁴² Ништа се, с друге стране, не може одузети ставу да творци две целине деле иста уверења.⁴³ На правој страни, у припадности мајстора истом занатском кругу, тражени су и узроци блискости чланова две скупине. Схватања особена за изразе сликара галерије имају без изузетка изворе у украсу нартекса.⁴⁴ Не звучи, чак, пресмело ни више пута поновљена мисао да су водећи живописци трема стасавали у близини сликара старијег здања. Ближе занатске везе могу се утврдити за бар тројицу аутора.

⁴² Grozdanov, *Sveta Sofija*, 16.

⁴³ V. n. 8 и 34 supra.

⁴⁴ Симбиозу маслинасте или зелене у основи и ружичасте на осветљеним деловима тела (апостол Марко из Трибунала, свети Дамјан, младићи из приповести о Јосифу у прве две зоне јужног зида) срећемо, примера ради, на ликовима великосхимника са јужног зида или у илустрацији Трећег васељенског сабора, грађење пластике уз помоћ уских сенки са дискретним прелазима (Христос из Деизиса на северној половини источног зида) на фигурама монаха изнад улаза и са северне половине западног зида, тамну гаму инкарната, засновану на слагању маслинасте, ружичасто-кестењасте и црвено-мрке (апостоли из Трибунала итд), у сценама Теоријановог следбеника који слика Други васељенски сабор и на лицу гардисте из илустрације Трећег васељенског сабора, симбиозу бледих ружичастих и сивих у боји пути (сликари западног и доњих зона јужног зида) на сликама приписаним Јовану Теоријану, на лицима монаха са јужне половине западног зида средњег травеја, а лазурно наносење боје пути преко мрке основе (средишњи део доње зоне источног зида) на лицима учесника Другог васељенског сабора итд.

Тамна гама топле пути и шрафирање сенки танким прецизним и меким линијама црвено-мрке, типични за сликара Трибунала, важан су чинилац обраде низа ликова из Трећег васељенског сабора, као што хармоније ведрих ружичастих и светлосивих, из инкарната сликара аркаде, представљају најочитију стилску црту Канона Јована Дамаскина на Успење Богородице из калоте нартекса и светих песника са источног зида припрате. Степен блискости светих песника и украса калоте из старијег здања (сл. 7, 14б) и доњих зона западног и јужног зида галерије (сл. 12, 14а и 24а) такав је, штавише, да није неосновано говорити о непосредној повезаности сликара, па и о руци истог извођача.⁴⁵ Аутор поменутих дела из припрате могао је утицати и на уметничко профилисање мајстора Христа у Слави⁴⁶, али је његов стил, због свега изнетог, синтеза поступака видљивих у делу сликара Трибунала и издужених пропорција, плитке пластике и ружичасте пути, својствених већем броју представа из нартекса (Деизис, свети песници), и црне или умбра печене контуре, на коју се од сликара архиепископа Николе ослањају и живописац светих песника (повремено) и сликари склони тамнијем инкарнату. После свега што смо напред навели, тешко је, с друге стране, бранити уверење да узрок блискости, како скупина уполсних на нартексу и трему тако и њихових чланова, лежи у зрачењу или у педагошком деловању једне личности. Упркос тежњи појединаца да удовоље стилском јединству целине, екипу из припрате чини више уметничких индивидуалности, у нијансама узев, састав шаролик и по оријентацији и по способностима. Чињеница да се Теоријан потписао, и то не било где већ на сцени кључној за програм у целини⁴⁷, одиста је важна и иде у прилог тврдњи да је аутор Покајања Давидовог предводио дружину, да је архиепископ Никола управо са њим склопио посао. Ако би се пак судило на основу удела појединих мајстора у остварењу целине, тим ангажован на осликавању нартекса тешко би се могао сврстати међу радионице „патријархално“ типа.⁴⁸ Било како било, Јован Теоријан није једини „учитељ“ у екипи, чини се ни мајстор са доминантним утицајем на сараднике. Данас се о приликама под којима је настао млађи ансамбл мало шта поуздано може рећи. Извесним се тек чини да дружина уполсена на нартексу, уколико уопште делује у Охриду⁴⁹, није у часу припрема за украшавање задужбине Григорија I била на располагању поручиоцу фреско украса отменог трема Свете Софије. У науци се размишљање о односу живописа нартекса и галерије и нехотице своди на однос сликара млађег здања и Теоријана.⁵⁰ Узајамности које В. Ј. Ђурић узима за основу својих закључака неспорне су и бројне. Строго узев, ове сличности ретко кад прелазе раван стилске типологије. Мало шта, одређеније речено, допушта да се поводом екипе уполсене од стране владарске породице говори о атељеу Јована Теоријана. Начин на који аутор Христа у Слави упрошћава обраду форме нема ничег заједничког са скицом (панцир и плашт анђела Господњег у Покајању Давидовом). Ако се опет у обзир узме дело сликара Трибунала, тешко је у размишљању о мајсторима припрате допустити чак и претпоставку о Теоријановом уметничком кругу.⁵¹ Ни о организацији млађе дружине, будући да на галерији није нађен потпис сликара, не знамо ништа. То што се данас чини да је сликар Трибунала покрио нешто више зидних површина и имао већи број помоћника него аутор Христа у Слави

и живописац западног зида не значи аутоматски да је екипу предводио један мајстор, па ни сам овај аутор.

Начело индивидуализма које уметника приморавало на само њему својствен опис облика испољава се током средњег века у општим формама, заснованим – за разлику од личног израза аутора неких других епоха – на свесној тежњи за овладавањем стилем. Мајстори спрата изнад нартекса Свете Софије – видели смо већ – деле уверења савременика који се, настојећи да превладају идеале естетски строго дефинисане слике првих декада XIV века, приклањају умекшавању форме и „поетизовању“ колорита.⁵² Потреба за оплемењивањем хладног класицизма раног раздобља епохе Палеолога осећа се још у првим декадама XIV века.⁵³ Мозаици Христа Хоре (1315–1321), цариградске задужбине ученог писца, државника и дипломате, Теодора Метохита, потврђују не само наклоност мањем контрасту и сазвучјима топлог колорита, између осталог и ружичастој пути, већ и настојање да се у опису облика измире пластичност и линеаризам.⁵⁴ Теоријан се од класицизма с почетка века удаљио највише у последњем сегменту слике.⁵⁵ Иако се према волумену, поготову према пластици тела, односи савесно, држећи се – некад и тешће него што у први мах изгледа – поука старијег нараштаја, тканину је готово

⁴⁵ На размишљање о непосредној повезаности аутора два сегмента живописа нартекса и трема наводи, пре свега, начин израде глава и руку Јована Дамаскина и апостола из Канона на Успење и неких ликова из епизода Проналажење сребрне чаше и Јосифова смрт. Иста су, уз то, широка, овална лица младих људи са малим чулним уснама и водораван или мало нагнут, али оштро наглашен корен носа и вертикални прегиб у углу усана. На помисао да би могло бити речи о делу истих руку упућује, с друге стране, начин израде лица из ове две композиције, између осталог појава дискретних но хитро повучених акцената на осветљеној страни чеља, положених угоско, изнад ока, и кроз средину озарених двома линијицама кречног белила. Недостатак овако очигледног подударана на осталом материјалу обавезује, међутим, да се у погледу последње могућности задржи неопходни опрез.

⁴⁶ Упркос разликама које деле сликара Христа у Слави и западног зида, ни у припрати ни на трему нема једне личности у чијем се сликарству са више разлога може трагати за генезом стила аутора о коме је реч.

⁴⁷ Ђурић, *Црква свете Софије*, XI; С. Радојчић, *Фреска покајања Давидовог у охридској Светој Софији*, in: idem, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, 128–135. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 75.

⁴⁸ Колико знам, ово питање није истраживано систематично. О организацији атељеа у Византији: А. Kazhdan, G. Constable, *People and Power in Byzantium. An Introduction to Modern Byzantine Studies*, Washington 1982, 49; R. S. Nelson, *Theodore Hagioepitrites: a late Byzantine scribe and illuminator*, Wien 1991, 120 sqq; S. Kalopissi-Verti, *op. cit.*, 149). Средњи век познаје радионице устројене у складу са патријархалним начелом и оне које предводи више мајстора.

⁴⁹ Независно од тога да ли је поручилац млађег украса свесно трагао за заговорницима свежијих стилских уверења, први живопис Љуботена, изведен најмање коју годину по окончању рада на задужбини архиепископа Николе, открива да су сликари нартекса бар кратко време радили изван Охрида (Радужко, *op. cit.*, passim).

⁵⁰ Ђурић, *Црква свете Софије*, XI; idem, *Марков манастир–Охрид*, 151 sq; idem, *Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 53–54, 79–80, 100–101; idem, *Sveta Sofija*, 16; Коруневски, Димитрова, *op. cit.*, 181–182 (Димитрова).

⁵¹ Реалнијом се чини помисао да је посредни шири круг сликара чији је један део, сам или са једним или двојицом сарадника, у време осликавања нартекса, предводио Јован Теоријан.

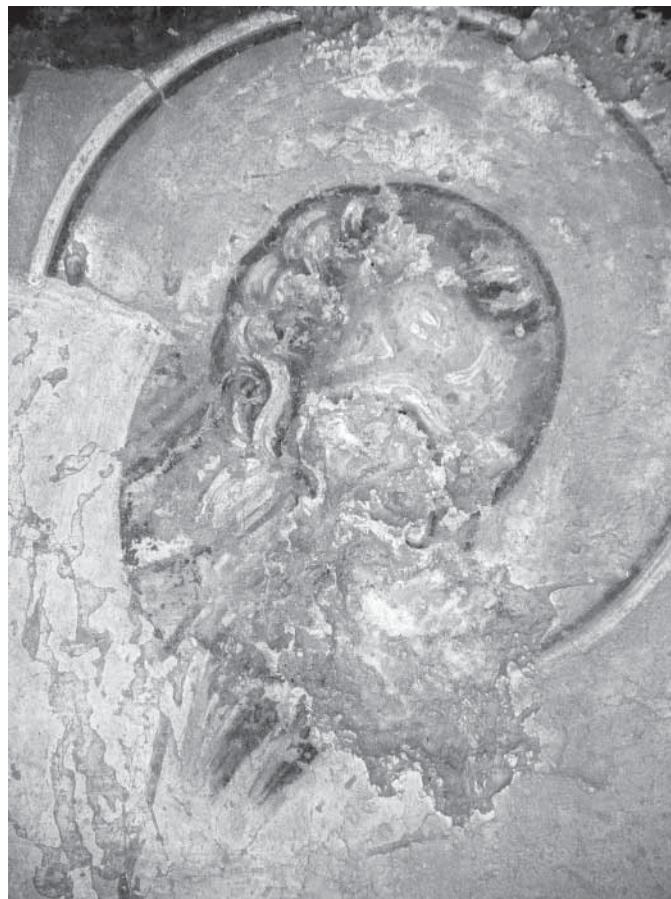
⁵² V. n. 53 infra.

⁵³ Demus, *op. cit.*, 11–13; Радојчић, *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, 134, 139 sqq, 142–143, 145, 147 et passim; idem, *Византијско сликарство од 1400. до 1453*, in: *Моравска школа и њено доба. Научни скуп у Ресави, 1968*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 3.

⁵⁴ P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 1–3, New York 1966–1968, 2; The Mosaics. Plates, 118, 135, 139.

⁵⁵ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79.

лишавао тежине. Лик анђела из Давидовог покајања, у цртежу налик арханђелу из Чуда у Хони са јужног зида пећинске цркве архистратига небеских сила изнад охридског села Радожда (сл. 15а и 15б),⁵⁶ грађен је слично предводнику анђела из испоснице, уз помоћ широке, но доброј мери умекшане моделације и идеализовања форме, док су крила, туника, панцир и плашт остављени плоским, чак и у скици. Јован Теоријан био је сликар озбиљне културе, образован у средини отвореној за проблеме стила али оптерећеној противречностима наслеђа са самог почетка XIV века (осмишљена композиција и јасно одређен облик) и тежњама друге декаде овог столећа (занимање за ефекте плоскости, упрошћавање и „откривање“ поступка сликања). Изузмимо ли донекле ликове монаха из средишњег травеја западног зида, живопис нартекса има у целини стилске и занатске изворе у тежњама утканим у дело Јована Теоријана, али се, кад је реч о мајсторима појединачно, може говорити и о засебном односу према збивањима на уметничкој сцени. Нежна, топла кожа човека из илустрације Канона Јована Дамаскина и светих песника спада у наслеђе нарочите струје, препознатљиве по томе што хладној, скулпторалној, отмености противставља виталну, ружичасту пут (параклис светог Јефтимија из 1302/1303 у солунској базилици Светог Димитрија, део мозаика у Метохитовој цркви Христа Хоре итд), док сликар Трећег васељенског сабора, најмање одан класицистичком



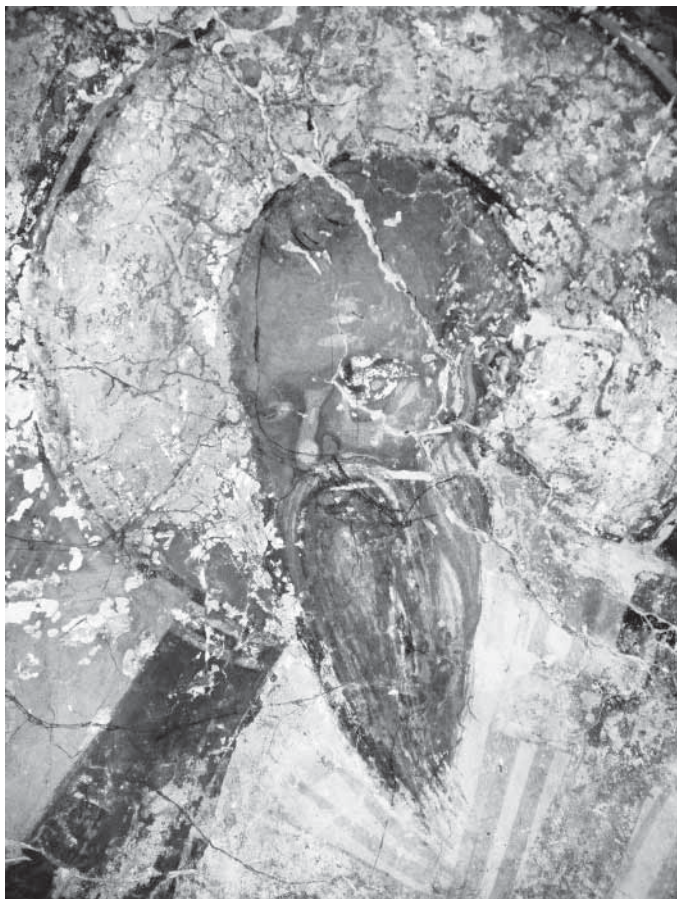
Сл. 17а. Вазнесење Богородичино, детаљ,
Fig. 17а. Assumption of the Virgin, detail, Ljuboten



Сл. 16. Вазнесење Богородичино, детаљ, Љуботен
Fig. 16. Assumption of the Virgin, detail, Ljuboten

поимању пластике и колорита и најмање упућен на поступке уметника с почетка века, показује сразмерно изражену тежњу ка јачем контрасту, повремено и жустријем потезу па и стилизацији црта лица, у чему се препознају први знаци схватања које ће недуго потом постати тежиште нарочитог стилског тока. У науци је већ истакнуто, малочас донекле и потврђено, да се живопис галерије према фреско украсу нартекса односи као епилог према прологу, укључујући, разуме се, и стилске супротности. Нема сумње, уз то, да разлике два ансамбла представљају израз процеса особеног за уметност у ширим оквирима. Отопљавање и јачање хроматског ткива слике у делу аутора Христа у Слави (пре свега у боји инкарната) и мајстора западног зида, и поједностављивање и графичко разграђивање пластичности фигуре, у нешто другачијем виду потврђени почетком прве и крајем друге декаде XIV века и у Солуну и у Цариграду, донеће зреле плодове у уметности треће четврти овог столећа, док се живописац Трибунала, упркос особинама које га вежу за уверења сликара Трећег васељенског сабора, развијао у смеру супротном од живописаца нартекса, антиципирајући академизам (снажна моделација, затамњен колорит) друге половине XIV века. Не желећи да се упуштамо у потрагу за изворима уверења и решења која аутору Трибунала дају нарочито место међу сликарима Свете Софије, треба приметити да су занатски поступци типични за његов рад у области Охрида, ако је судити по ликовима стар-

⁵⁶ Сем овалне форме главе и образа, о томе сведоче распоред светла и сене, поготову кратак нос, са плитким носницама, ушљен на врху, а у корену упадљиво широк и од чела одељен јаком контуром, савијање обрве у изразит лук, па и начин извођења и распоред акцената. Извијање обрва у висок лук понавља се код Теоријана и у изгледу младих гардиста, и може служити за један од ослонаца при трагању за делом овог мајстора.



Сл. 17б. Трећи васељенски сабор, детаљ,
спрат нартекса Свете
Fig. 17b. Third Ecumenical Council, detail,
St. Sophia, narthex, upper floor



Сл. 17в. Успење Богородичино,
Мали свети врач, детаљ
Fig. 17c. Dormition of the Virgin, detail,
Holy Anargyroi in Ohrid

ца Архипа и Јована Каливита из Радожде, неговани и раније. Заједничком наслеђу припадају и чврсто саткана и углађена форма и колорит тамног инкарната апостола из Страшног суда и широко моделовање и цизелирање облика и оживљање форми јаком, светлом контуром, толико наглашеном у опису намештаја и архитектуре, али и појединости пејзажа.⁵⁷

* * *

Индивидуална повест зидног сликарства Охрида средине и друге половине XIV века „скицирана“ је, према уверењу старијих истраживача, у доброј мери при живописању нартекса и трема Свете Софије.⁵⁸ Закључци напред изнетих опажања о живописцима спрата приправе и трема не доводе у сумњу главне оцене наших претходника. Допуњена подацима о рукописима извођача две целине, представа уметничког живота града и деловања мајстора Свете Софије у северним пределима јужних области државе Стефана Душана и његових наследника ипак је рељефнија. Будући да сада на располагању имамо одређенији поглед на састав мајстора Свете Софије, задатак излагања које следи биће да у упоредној анализи живописа приправе и трема главног храма Архиепископије и целина приписаних Теоријану и његовим ученицима и сарадницима покушамо да утврдимо ко су одиста били њихови аутори. Из разлога практичне природе, држаћемо се хронолошког реда и најпре се посветити потрази за сликарима нартекса, и тек потом се окренути подацима који указују на начин рада својствен сликарима трема.

Одељени између себе сразмерно лако уочљивим разликама, сликари ангажовани на живописању спрата

изнад нартекса препознају се и изван Свете Софије без већих тешкоћа. Степен очуваности и стање претеклих фресака не допуштају увек потпун опис рукописа, отуд ни целовит увид у састав дружина, али се израз особен за поједине уметнике сагледава мање-више јасно. Покажу ли се исправним изложени закључци, у ауторима старијег фреско украса Љуботена, Малих светих врача и онима који раде добар део куполе, сводова и највиших површина зидова у Марковом манастиру, уместо Јована Теоријана и мајстора који се у литератури описују синтаagmaма „Теоријанови ученици“, чланови „Теоријановог атељеа“ и припадници Теоријановог „круга“ у низ примера, с мање или више поуздања, можемо наслутити поједине од малочас издвојених

⁵⁷ Свему наведеном треба додати и однос подсликане основе и боје пути, податак да аутори оба ансамбла сликају ушне шкољке истоветних облика (пуни, правилни овал, са јасно оцртаном ресицом, завршеном тачком), описаних чврстом белом контуром, ако је судити по доста нејасној форми иза фигуре арханђела Михаила из Чуда у Хони, и рудиментаран вид апстрактног оквира у позадини за издвајање нарочито важних представа.

⁵⁸ Руци Јована Теоријана приписан је знатан део украса у Малим светим врачима, а његовим „ученицима“ живопис у параклиси и трема Богородице Перивлепте, у наосу Свете Софије, Богородици Болничкој, Богородици Пештанској, онај из горњих зона у Марковом манастиру, најзад и у Климентовој цркви светог Пантелејмона. Cf. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 151–154; idem, *Византијске фреске*, 69 (Мали свети врач), 73–75 (целине са зидова у млађим здањима Богородице Перивлепте, Богородица Болничка, Пештани); Љубинковић, Ћоровић-Љубинковић, *op. cit.*, 134 (Пештани); Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 121–149. Библиографију за споменике појединачно доносимо на одговарајућим местима у наставку излагања.



Сл. 18. Крштење Христово, Марков манастир, детаљ
Fig. 18. Baptism, detail, Monastery of King Marko



Сл. 19. Вознесење Христово, Марков манастир, детаљ
Fig. 19. Ascension, detail, Monastery of King Marko

сликара архиепископа Николе или настављаче њиховог начина рада.

Место за себе међу целинама блиским живопису нартекса Свете Софије заузима старији фреско украс Љуботена (најшире узев, између 1337. и 1343, по свој прилици између 1338/1339. и 1342), властеоске задужбине сазидане 1336/1337. године на једном од ћувика Скопске црне горе. Упркос ограниченом узорку и незавидном стању уломка некадашње целине, нема сумње да је поручилац првог живописа, изгледа сама ктиторка храма, госпођа Даница, на зараван испод села Љуботен довела сликаре одаје изнад нартекса охридске катедрале.⁵⁹ Најкраће речено, и живопис Љуботена одликује поједностављен простор, умекшана пластика, оплемењен облик и колорит, најзад и нешто већа наклоност за топла сазвучја, између осталог за топли, румени (црвенкасти окер, подсликан окер-маслинастом) инкарнат. По свему што нам данас стоји на располагању, у првој кампањи Љуботен украшавају најмање двојица живописаца, сликар Вознесења Богородице, Успињања на крст и Сретења, и аутор композиција Дванаестогодишњи Христос у храму, Мироносице на гробу и Опроштај Мајке Божије са ближњима.⁶⁰ Упоредно одмеравање резултата анализе фресака западних одаја Свете Софије и љуботенског живописа пружило је недавно основу да се у делу првог сликара задужбине госпође Данице препозна начин рада особан за аутора Трећег васељенског сабора из нартекса Свете Софије, истовремено и бољег живописца црквике Малих светих врача, а у рукописним навикама другог учесника сличности са сликарским поступком једног од следбеника

Јована Теоријана, па и самог мајстора Покајања Давидовог из приправе Свете Софије.⁶¹ Кад је реч о сликару Вознесења Богородице и Распећа, његову повезаност са нартексом Свете Софије, са аутором Васељенског сабора у Халкидону, потврђују и типологија (сразмерно широка и округла лица са крупним очима и меснатим носевима) и мека, смеђе-црвена контура и лак, прозачан намаз, на мах довољан себи, на мах дограђиван исликавањем, и инкарнат са окер-маслинастом у подлози, црвеном у сенци и руменим окером на осветљеној страни, и акценти, са ретким, углавном усамљеним, меким блесцима светлости на искусно одабраним местима (сл. 16 и 17а), али и мноштво рукописних детаља.⁶² Драматичнији, контрастнији односи колорита у инкарнату, са дубљим сенкама, нарочито око

⁵⁹ Радујко, *op. cit.*, *passim* (са малобројним подацима о старијим освртима на први живопис Љуботена).

⁶⁰ *Ibid.* Фрагмент сцене Пут на Голготу наводи на помисао да је уз њих радио још један мајстор, препознатљив по насклоности према шрафирању тканине, али правих услова за поуздан суд нема, будући да је уломак исувише мали, а први сликар и овде и иначе наклоњен синтези различитих поступака.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Меснате носеве и носнице са осветљене стране лица описује, примера ради, црвена контура, спојена у један потез, врх носа, као и ретке акценте светла, по правилу, један кратак и лак намаз, неретко у виду тачке, док су испупчени делови лица у фази подсликавања изведени светлијом нијансом маслинасто-окер, а дланови уз помоћ тамних усека који, испод палца иду с краја на крај шаке, подељени на режњеве



Сл. 20а. Успелење Богородичино, Мали свети врач, детаљ
Fig. 20a. Assumption of the Virgin, detail,
Holy Anargyroi in Ohrid

очију и усана, местимично и изразитија кинетика потеза показују у ком се правцу сликар Вазнесења Богородице мењао између Свете Софије и Љуботена.⁶³ Занимљивост за себе, рецимо на крају, лежи у чињеници да се на Вазнесењу Богородице уочавају блискости и са украсом светософијске галерије. Доследно грађење пластике (напоредо са цртачком обрадом тканине⁶⁴) и уважавање класичних начела хармонизације колорита откривају оно што се у нартексу, због природе теме, није могло видети, не бар у слици мајстора Трећег васељенског сабора, да су сликари обе екипе, између осталог, баштинили искуства старијег нараштаја, па и да су однеговани у истој радионици.

Изучавање остатака фреско украса цркве Светих лекара Козме и Дамјана прате недоумице везане и за састав и за обим извођачке екипе.⁶⁵ Резултати упоредне стилске анализе сликаног украса црквине са југоисточне градске падине и Свете Софије дају за право истраживачима увереним да је живопис Малих светих врача настао у један мах.⁶⁶ Ни потрага за датумом осликавања храма није донела усаглашено решење: засновани на стилу, докази навођени у прилог датовању пре осликавања нартекса Свете Софије и они у прилог настанка ансамбла око средине века привлачни су колико су и мањкави.⁶⁷ Није се, међутим, тешко сагласити са оценом да живопис Светих бессребреника раде двојица мајстора, различитих уверења и неједнаких способности: изразито умешан аутор западног, делимично и јужног зида окренут је водећим струјањима епохе, док је „малокрвни“



Сл. 20б. Крштење Христово, детаљ, Марков манастир
Fig. 20b. Baptism, detail, Monastery of King Marko

живописац источног зида и неколико ликова са јужног однегован на претрајалим схватањима.⁶⁸ Неспорно је, најзад, да је први сликар одиста чврстим нитима везан за украс нартекса Свете Софије. На то указују тип физиономија, колорит, изглед и распоред акцената

⁶³ *Ibid.* Најпотпунију слику ове оријентације откривају представе из виших зона. На лицима апостола Јована и Јуде, из Тајне вечере, црте се продубљују и стилизују, на тренутке до изобличења, извођење се поједностављује, као што печени окер, тј. црвена – доминантна већ на лицима монаха са северне стране источног зида светософијског нартекса – јача на рачун румене, потез поприма својства геста, а акценат светла испод ока на широј страни лица, код апостола Луке из Вазнесења још увек декор (сл. 16), претвара у блесак, на лицу издајника Јуде изразитији јер је и румен на образима нанета гестом.

⁶⁴ Описана сродност, знатно мања од разлика које одвајају храм Светог Николе и галерију, потврђује оно што о начину рада љуботенских мајстора откривају и Мали свети врач и Света Софија, наиме да је ослањање на разнородне, па и сасвим другачије поступке једна од важних особености њиховог рада. О навиди мајстора овога круга да посежу за различитим поступцима сликања Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 138.

⁶⁵ За живопис Малих светих врача cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 48–54 (оба дела са старијом литературом); Балабанов, *op. cit.*, 374; П. Миљковић-Пепек, *Црквата Мали Свети Врач во Охрид*, Културно наследство 19–21 (1992–1994) 81–136 (90–95).

⁶⁶ Ђурић, *Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 48–54.

⁶⁷ За датовање у време око 1350. године залаже се Ђурић, *Византијске фреске*, 69 (са подацима о старијим, углавном неприхватљивим и оквирним покушајима датовања). Његову тезу прихвата Балабанов (*op. cit.*, 374), док се Грозданов (*Охридско зидно сликарство*, 48), узимајући у обзир архаичност стила „другог“ сликара Малих светих врача, одређује за године које претходе настанку фреско украса западних одаја катедрале, што заправо значи „око четврте деценије“. За образложење нашег датовања v. infra.

⁶⁸ Ђурић, *Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 52–53.



Сл. 21а. Први васељенски сабор, детаљ,
спрат нартекса Свете Софије
Fig. 21a. First Ecumenical Council, detail,
St. Sophia, narthex, upper floor



Сл. 21б. Силазак Светог Духа,
Марков манастир, детаљ
Fig. 21b. Descent of the Holy Spirit, detail,
Monastery of King Marko

светла али и појединости.⁶⁹ Ништа чиме располажемо, међутим, не оправдава често понављан закључак да Свете враче живописише Теоријан.⁷⁰ Даровитији и водећим токовима ближи сликар храма двојице најштованијих међу светим бессребреницима дели схватања особена за Трећи васељенски сабор и њему сродне представе из припрате.⁷¹ Наглашена употреба црвене (наношене, углавном, такође шрафирањем), топлог, руменог, окера и дубоке маслинастозелене у обади инкарната, овална, широка лица младића, средовечни људи са шпицастим и старци са отежалим носевима, континуирана, смеђе-црвена, унутрашња контура носница и носа, поготову наношење светла уз помоћ осамостаљених, акцената, међу којима је карактеристичан онај што се у виду блеска низ осветљенији образ спушта испод ока (сл. 17в, 20б и 22а) – све су то појединости толико особене за бољег сликара Светих Козме и Дамјана, које у Охриду срећемо само у нартексу катедрале, при томе само у делу овог сликара. На доследније грађеним ликовима, какав је Јован Богослов у Успењу, потез је чак и у подлози прилагођен кинетици облика, што опажамо и на гардисти из Ефеског сабора (сл. 4). Потпуности ради, треба поменути да два дела, уз неспорне подударности, одвајају једнако очите разлике. Са изузетком ликова из зоне стојећих фигура, сликарски поступак првог мајстора Малих светих врача знатно је жустрији, склоност стилизацији, укључујући графизам (шрафирање) у обради драперије, и отвореност форме, наглашенији, а целина експресивнија (сл. 20б и 22а). Објашњење за разлике може се тражити на више страна, с највише разлога у хронолошком одстојању две целине. Чињеница да се решења којих нема у Светој Софији у Љуботену срећу у нешто блажем, а у знатно млађем Марковом манастиру, гдекад у истом, гдекад у много наглашенијем виду (сл. 18, 19, 20а, 21б и 22а), говорила би да у основи разлика о којима је реч одиста лежи генеза израза, што, са своје стране, истовремено значи да су Мали свети врач пре могли бити украшени након припрате него обрнуто.⁷² Какав год да став наука заузме према времену настанка живописа Козме и Дамјана, закључку наших претходника не може се, сем исправке везане за круг аналогича са спрата нартекса, пребацити ништа битно: Мале свете враче, са једним „мање способним другом“, ради један од сликара нартекса охридске катедрале, нама се чини аутор Трећег васељенског сабора.

Према писцу утицајне студије посвећене односу монументалног живописа Марковог манастира и Охрида, фреско украс главне задужбине владарске породице Мрњавчевић, цркву Светог Димитрија (пре 31. августа

⁶⁹ У литератури су педантно побројана и општа стилска својства и појединости које упућују на рукописну сродност и нема смисла изнова их наводити. Cf. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 152–153; Грозданов, *op. cit.*, 53. За разлику од других истраживача претходних пет деценија, Балабанов (*op. cit.*, 374) сматра да је Мале свете враче живописао „локален сликар, кој не бил во тајфата на Теоријан“.

⁷⁰ Ђурић, *Црква свете Софије*, X; *idem*, *Марков манастир – Охрид*, 152–153; *idem*, *Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 53.

⁷¹ Радујко, *op. cit.*, 188–190.

⁷² Предложена хронологија била би ближа не само процесу који је за резултат имао сликарство Марковог манастира (v. infra), а за претходне етапе нартекс Свете Софије и Љуботен, већ и хронологији појава особених за епоху у целини: искривљења облика и осамостаљен потез не срећу се у виду у ком их овде затичемо пре средине или пре краја четврте деценије. Није, истовремено, нелогично мислити да мали храм Светих врача и нартекс Свете Софије дели знатнији период него што се чини.



Сл. 22а. Успење Богородичино, детаљ, Мали свети врач
Fig. 22a. Dormition of the Virgin, detail, Holy Anargyroi in Ohrid



Сл. 22б. Крштење Христово, Марков манастир, детаљ
Fig. 22b. Baptism, detail, Monastery of King Marko

1377), раде две групе мајстора. Прву би сачињавала тројица, а предводила двојица сликара, најбољи мајстор и његов сарадник, уметнички стасали у Охриду. Двојица мајстора, чије порекло и деловање В. Ј. Ђурић везује за Скопље, чинила би други тим.⁷³ Трагајући за пореклом чланова прве радионице, аутор, сем на јужни параклис уз Богородицу Перивлепту и Богородицу Болничку – у чијем „сликару“ види предводника ове дружине – указује на западне одаје Свете Софије и сврстава их међу ученике Јована Теоријана.⁷⁴ Ђурићево мишљење усваја и Ц. Грозданов, само што он као припаднике прве групе означава „Теоријанове ученике“ упуслене на трему Григорија I.⁷⁵ Потрагу за саставом и личностима прве групе мајстора Марковог манастира ваља препустити монографским истраживањима фреско украса задужбине Мрњавчевића. Овде је довољно запазити да прву дружину чине *заговорници два начина рада* и да је на извођењу украса у највишим деловима храма упуслен шири круг мајстора но што литература бележи. Неспорна је, заузврат, оцена да су оба дела прве скупине у област Скопља дошла из Охрида.⁷⁶ Из излагања које следи видећемо да немали број доказа одиста иде у прилог тесној повезаности Светог Димитрија и трема охридске катедрале. Крштење, Вазнесење и Силазак Светог Духа откривају, међутим, блискост са схватањем оваплоћеним у нартексу Свете Софије.⁷⁷ У припрати главног храма Охрида треба тражити порекло не једног аутора прве скупине из Марковог манастира већ стилског става бар двојице, тројице чланова дружине. Јасно је, што је важније, да аутор Крштења, Вазнесења и Духова не заступа вредности и поступке типичне за Теоријана, већ за његовог друга, за сликара Трећег васељенског сабора. Потврде ове оцене могу се наћи у свим плановима слике, али су најречитији подаци које пружа инкарнат.

Маслинасто-окер у основи, преплитање, лазурно нанетог, топлог, руменог, заправо црвенкастог, и бледо-маслинастог или хладног окера на осветљеној страни, и њихово хармонизовање са црвеном (печени окер) у сенци, полагањем неретко шрафирањем, кестењаста контура и ретки, изразито меки удари благе светлости, кратки, паралелно постављени наноси белила између ока и јагодице, у углу чела и на врату – сав се тај инструментаријум доследно грађеног а лаког поступка у задужбинама архиепископа Николе и владара из куће Мрњавчевић понавља без видних, поготову без битних разлика (сл. 18–22б).⁷⁸ Чињеница да две целине (при садашњем, чини се исувише касном, датовању млађег ансамбла) дели нешто више од три деценије не допушта да се без опреза говори о извођачима украса у задужбини Мрњавчевића. Сликарска поступак примењен у Светој Софији и у Марковом манастиру близак је, међутим, у тој мери да није неосновано у предводнику овог дела охридске групе видети живописца катедрале, ако хетеродоксне у доњој зони изводи аутор Првог никејског

⁷³ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 139–142; *idem*, *Византијске фреске*, 82–83. За тачније читање ктиторског натписа и рашчишћавање недоумица везаних за датум завршетка радова на живопису храма Ц. Грозданов, Г. Суботић, *Црква Светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 9 (1978) 29 (са старијим написима о овом питању).

⁷⁴ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 141–154; *idem*, *Византијске фреске*, 82–83.

⁷⁵ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 100–101, 178–180; *idem*, *Sveta Sofija*, 16–33.

⁷⁶ В. дела наведена у две претходне напомене.

⁷⁷ Све три сцене В. Ј. Ђурић (*Марков манастир – Охрид*, 142) сврстава међу најбоља остварења првог сликара.

⁷⁸ Ђурић, *op. cit.*, 138–142.



Сл. 23а. Проналажење сребрне чаше у врећи Јаковљевог сина
Венијамина, детаљ, трем Свете Софије, јужни зид
Fig. 23a. Silver cup found in the sack of Benjamin, son of Jacob,
detail, St. Sophia, porch, south wall

сабора (сл. 21а), тада управо њега, што заправо значи сликара Трећег васељенског концила.⁷⁹ Сем побројаних, на размишљање у том правцу наводе и друге појединости, изразити профили младих људи и анђела са чулним уснама и крупним очима, навика сликара да нос описује упоредним линијама и акцентује тачком на врху (сл. 18, 19 и 21б и 22б), поготову начин сликања руку и шака, особен по дугом, капљичастом потезу на подлактици, троугластом усеку између палца и длана или низу кратких потеза дуж хрпта длана и прстију или акценат у виду зареза испод ока на широј страни лица (сл. 18, 19, 22б). Из свега што смо напред рекли, следи, с друге стране, да дело сликара Трећег васељенског сабора није стилски монолит. У Светој Софији и Љуботену, и поред осетне лакоће извођења, мајстор се држи доследног описа облика, но већ у Светим врачима тежи да се ослободи дескрипције и израз почиње да гради на осамостаљеном, гдекад и жустром, разуме се, функционалном потезу (сл. 17в, 20б и 22а).⁸⁰ Још већи степен стилизације облика, поједностављивања описа и још независнији гест, у прва два храма само узгредна појава, то би биле главне новине на путу који је мајстор Крштења, Вазнесења и Духова прешао између Малих светих врача и велике задужбине Мрњавчевића. Природу искорака начињеног током последње фазе можда најбоље открива сцена Крштења са јужног свода Светог Димитрија: иако је лик Христа до појединости подударан са оним из Успења у Малим светим врачима, а поступак и значај исликавања остали исти, његова нага фигура (сл. 18), поготову фигура и лице Јована Претече (сл. 20а) подвргнути су јачој стилизацији а завршна обрада стопљена са гестом у мери несвакидашњој у оквирима ширим од Охрида и Србије.⁸¹ Чиниоци израза типични за Крштење, Вазнесење и Силазак Светог Духа обележили су у знатној мери рад охридске групе сликара Марковог манастира.⁸² Сазвучја окера, маслинасте и црвене (печеног окера) у инкарнату, и појединачна решења описаног начина рада дају печат немалом делу украса средишњих и источних одељака храма, у најнижем прстену тамбура, на пандантифима и на сводовима источног и бочних кракова крста.⁸³ Аутор Крштења, Вазнесења и Силаска Светог Духа није у



Сл. 23б. Успење Богородичино, Богородица пеуштанска,
детаљ (фото Валентино Паће)
Fig. 23b. Dormition of the Virgin, detail, Virgin of Peštani near
Ohrid (photo Valentino Pace)

⁷⁹ И према В. Ј. Ђурићу (*op. cit.*, 151–154) сличност два ансамбла има за изходште рукопис истог уметника, само што он делове живописа архиепископа Николе који се односе на наш предмет у целини приписује Јовану Теоријану.

⁸⁰ V. supra.

⁸¹ Лик Претече из Крштења, мада атипичан за сликарство овог мајстора у целини, индикативан је за просуђивање његових стилских и естетских стремљења. По слободи са којом је мајстор истраживао могућности деформације, са њим се, заправо, не могу мерити ни најсмелија решења „скопске групе“ сликара Марковог манастира, у чијем изразу изобличењу црта старих људи припада више него важна улога.

⁸² Упркос разликама у погледу на личност извођача, то произлази и из закључака В. Ј. Ђурића (*Марков манастир – Охрид*, 141–142).

⁸³ Према уверењу В. Ј. Ђурића (*Марков манастир – Охрид*, 137–138) „охридска група“ извела је и „све појединачне ликове у доњој зони наоса и нартекса и фреске на фасади око западног и јужног портала“. Изузмимо ли украс pročеља, правог основа за ову атрибуцију, заправо, нема. Упркос оштећењима завршног бојеног слоја, све говори да прву зону у целини, не само у олтару, како се до сада мислило, раде чланови „друге“, тзв. скопске скупине: у то нас уверавају и цртеж и колорит и пластика, најочитије наглашена склоност декорисању тканине, толико особена за ауторе украса друге зоне и толико страна сликарима виших делова храма. Пажљивијим осматрањем лако би се међу сликарима олтара и друге зоне наоса и припрате могли пронаћи аутори стојећих фигура понаособ (о мајсторима „друге“ скупине: *ibid.*, 139–140). Кад је реч о живопису јужне фасаде, ваља подсетити да је већ И. Ђорђевић – иако у размишљањима о настанку остаје при датуму из ктиторског натписа, тј. при 1376/1377. години – опазио да су ове фреске дело сликара другачијег „опредељења“ од мајстора који раде у ентеријеру и на pročељу храма (И. Ђорђевић, *Представа краља Марка на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру*, in: *idem*, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 440), те да је П. Миљковић-Пепек, у компаративној анализи овог живописа и икона са иконостаса Светог Димитрија (М. Миљковић-Пепек, *An unknown treasury of Icons*, Скопје 2001, 63–65) дошао до уверења да је украс јужне фасаде Марковог манастира дело сликара Јована Зографа и датовано га у време око 1385. године. Независно од будућих погледа на време и околности под којима настаје живопис јужне фасаде, чињеница да зону стојећих фигура ентеријера у целини раде сликари „друге групе“, рецимо на крају, отвара изнова питање хронологије осликавања унутрашњости Светог Димитрија. Није прилика за екскурсу, па ни за осврт на стару тезу према којој је прва група радила за краља Вукашина, пре Маричке битке, а друга за краља Марка, пре краја августа 1377 (В. Ј. Ђурић, *Markov manastir*, in: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 3, Zagreb 1964, 410; Радојчић, *Старо српско сликарство*, 157–160). Неспорним се, услед свега чиме располажемо, ипак чини да „охридска“ и „скопска“ група делују одвојено, а није неосновано веровати ни да делују у два различита тренутка. Шав који дели рад прве и друге групе (pontata) не простире се кроз бордуру већ десетак см испод ње (Ђурић, *op. cit.*, 137, п. 17). Исту последицу подударана ђорнате и понтате (одређује је висина скеле) видимо и у



Сл. 24а. Сусрет Јакова и Јосифа, детаљ, трем Свете Софије, западни зид
Fig. 24a. Meeting of Jacob and Joseph, St. Sophia, porch, west wall



Сл. 24б. Служење литургије, свети Јован Златоуст, Богородица Болничка, детаљ
Fig. 24b. Divine Liturgy, St. John Chrysostom, detail, Virgin Bolnička in Ohrid

начина рада. На илустрацији Рођења Христовог заједно са њим ради, изгледа, аутор Сретења⁸⁴, чијем изразу, уз прибегавање редукцији форме, типично за предводника групе, печат даје превласт бледог окера, па и ружичасте надзасићеним окером руменом у инкарнату. Сликлар малих пророка и ауторских портрета четворице јеванђелиста у пандантифима, испод њих⁸⁵, могућно и Пантократора у куполи, следи, опет, предводника групе у типологији ликова и у цртежу, али се, на супрот њему, у колориту инкарната ослања на сасвим расветљену палету, и за разлику од обојице, доследно гради форму, гдекад до „гlačања форме“ и губљења у финесама заната. Ниједан од ових мајстора није потврђен у старијим споменицима, због чега они неће бити предмет нашег осврта.

Представу о уметничком деловању сликара галерије оптерећују, услед поменутих околности, празнине типичне за рану фазу изучавања. Сведочанства о раду живописца спратне одаје трема пружали би, према Ц. Грозданову, циклус Акатиста и Страшни суд са трема Богородице Перивлепте и живопис параклиса дозиданих уз жртвеник и ђаконикон (северни – пре 1364/1365, јужни – око 1364/1365) шест деценија старије задужбине византијског хетеријарха Прогона Сгура, први украс Богородице Болничке (шеста-седма деценија XIV века), остварења прве групе сликара Марковог манастира и невелики остаци фресака Климентовог манастира Светог Пантелејмона (око 1383), док М. и Р. Љубинковић верују да о томе говоре и зидне слике Богородичине црквике у Пештанима (око 1370).⁸⁶ У текстовима В. Ј. Ђурића и Ц. Грозданова описана су до танчина стилска својства свих ових целина, издвојени су рукописи знатног броја

чланова група које раде на њима, реконструисано деловање појединих аутора и описани извори и генеза уверења оваплоћених у Марковом манастиру.⁸⁷ Полазећи од резултата изложених у првом делу овог рада, ми ћемо

вишим зонама, али је необично да је шав на споју рада прве и друге групе у Успењу оштар, идеално раван и хоризонталан (па и у односу паралеле из Марковог манастира) да би се могао поистоветити са спојем две понтате. Утисак је, заправо, да су „млађи“ мајстори, пре но што су наставили дело претходника, изнивелисали малтер, одсецајући таласасти обод ђорнате из горње зоне. Свему реченом треба додати да је украшавање ентеријера у последњем чину укључивало малтерисање и украшавање западног пара стубаца. Прилагођавајући их изгледу носача куполе, сликар је саме стубове декорисао отресањем боје са четке док је преко капитела исликао попрсја мученика. Нема сумње, на крају, да је овај посао обављен накнадно, пошто је друга, скопска, дружина напустила манастир, као што је извесно да је задатак поверен најмање угледном члану прве екипе, сликару Страдања Христових.

⁸⁴ Обе ове сцене В. Ј. Ђурић (*Марков манастир – Охрид*, 142) убраја у најбоља дела сликара Крштења, Васкрсења и Духова. Извесно је, међутим, и на први поглед да овај аутор у извођењу Сретења (у коме, за разлику од Крштења нпр, лица не прекрива јаки окер) ни не суделује, као што је извесно да Рођење (породила је и сликана и бојена на други начин) не ради сам.

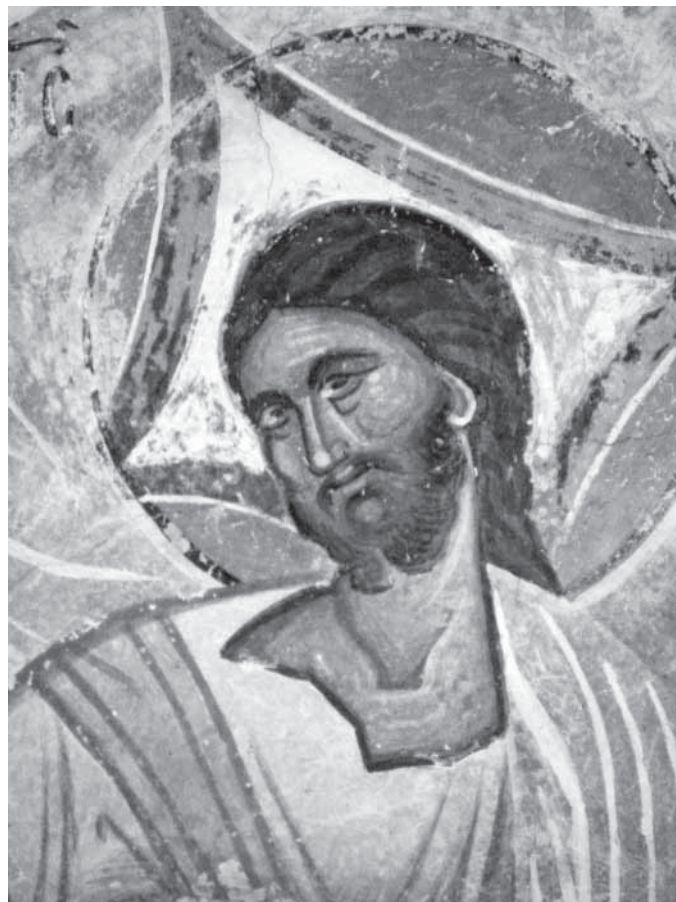
⁸⁵ Попут претходних, Ђурић (*ibid.*) обе групе представља приписује главном мајстору. Против ове могућности говоре докази наведени у претходној напомени. Идентитет овог сликара, независно од ове атрибуције, није до краја јасан. Упркос наведеним разлозима за његово препознавање као нарочите сликарске индивидуалности, привлачно звучи и могућност да је посредни сликар Сретења који на овим местима ради у измењеном, на пандантифима у иконописачком маниру.

⁸⁶ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 121–149 (са подацима о старијој литератури); *idem*, *Sveta Sofija*, 16–33; Љубинковић, Ђурић-Љубинковић, *op. cit.*, 134

⁸⁷ Ђурић, *Црква свете Софије*, X–XI; *idem*, *Византијске фреске*, 69; *idem*, *Марков манастир – Охрид*, 131–160 (152 sqq); Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 48–100; *idem*, *Sveta Sofija*, 12–33.



Сл. 25а. Васкрсење Лазарево, Марков манастир, детаљ
Fig. 25a. Raising of Lazarus, detail, Monastery of King Marko



Сл. 25б. Силазак у ад, Марков манастир, детаљ
Fig. 25b. Descent into Hades, detail, Monastery of King Marko

настојати да покажемо да су траг у уметности Охрида и суседних предела оставила схватања особена за већину живописаца краља Душана. Упркос разликама, природним за дела одељена међусобно више деценија, рука појединих мајстора прати се без тешкоћа; у неким споменицима могу се утврдити само блискости опште природе али се за неке ансамбле не може пронаћи ни таква веза.

По окончању послова на живописању галерије, прилику за значајнији сликарски подухват у граду створио је епископ деволски Григорије, који је уз помоћ градских прелата и српских велможа, предузео замашне радове на Богородици Перивлепти (манастир Светог Климента) и задужбину великог хетеријарха опремио параклисима призиданим уз проскомидију и ђаконикон и отвореним тремом подигнутим испред прочеља и преосталих површина бочних фасада.⁸⁸ У основи се резултати истраживања фреско украса одаја додатих уз Стуров храм своде на следеће: живопис северног (светог Григорија Богослова) и јужног параклиса изведен је, као и фреско украс првобитних фасада, у кратком времену; на свакој целини раде по двојица мајстора, с тим што један од сликара трема учествује и у живописању јужне капеле.⁸⁹ Чињеница да су здања додата уз католикон манастира Светог Климента у једном од последњих осврта на разматрано питање означена као место најживље активности сликара галерије⁹⁰, разлог је да се и ми с више пажње задржимо на односу млађих сликара Богородице Перивлепте и Свете Софије. Идући од севера ка југу, поменимо најпре да у капели Григорија Богослова раде – с разлогом се верује – двојица мајстора.⁹¹ Слика доњих зона и Успења Богородичиног, склон јакој контури и пљоснатим лицима, бледе, браонкасто-зеленкасте пути, даљи је ауторима трема од других мајстора

свог нараштаја. Тражећи објашњење за подударња у типологији са ликовима из прве зоне јужног зида галерије, делимично и у јакој контури (прва зона јужне половине источног зида трема), Ц. Грозданов оцењује да је такође посредник представник охридских радионица, само „конзервативног смера“.⁹² Начин на који слика аутор Свете Тројице, Уласка у Јерусалим и Вазнесења ближи је поступцима практикованим на галерији. На шакама Христа и Старца Дана са свода капеле опажају се и тамни колорит инкарната, са дубоком мрком у сенци и пепељастим окером на осветљеним деловима тела, и свођење сенке на ширину четке, особени за монохромни инкарнат Јована Претече и пластику Христа из Деизиса у првом појасу северног дела галерије. Податак да се „истакнутији уметник“ Григоријевог капеле – сем што негује мрку пут и сенку, стиснуту уз контуру, гради у валерима – користи шрафирањем, захтева опрез у процени односа два ансамбла, тим пре што је узорак из Свете Софије исувише мали за одређенији суд. Монохромија инкарната са свода Светог Григорија, вредност мрке, ширина и шрафирање сенке, понављају се и на трему Стурове цркве. Е. Димитрова руци бољег сликара капеле приписује зато првобитни украс западне

⁸⁸ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 121–144; о Григорију Деволском 103–104 (са литературом).

⁸⁹ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 137, 140–141, 143–144. За другачији поглед на број сликара cf. Турић, *Црква свете Софије*, X–XI; idem, *Марков манастир – Охрид*, 143–145; idem, *Византијске фреске*, 73–74 (са подацима о претходним написима). V., такође, Grozdanov, *Sveta Sofija*, 12–33.

⁹⁰ Grozdanov, *Sveta Sofija*, 16.

⁹¹ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 137–141; Коруновски, Димитрова, *op. cit.*, 198–199.

⁹² Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 141.



Сл. 26а. Арханђео Гаврило, Благовести,
Марков манастир, детаљ
Fig. 26a. Archangel Gabriel, Annunciation, detail,
Marko's Monastery

и јужне фасаде.⁹³ Ни однос фреско украса северне фасаде Светог Климента и спрата трема катедралног храма није био предмет усредсређеног поређења. Опажено је ипак да илустрације Акатиста, „и поред разлика у уметничким схватањима“, укључују извесна обележја особена за „ученике Јована Теоријана“, површинску обраду драперије, широка лица, поједина сазвучја колорита, и поступак сликања косе.⁹⁴ Досад су извори ових сличности, не без разлога, тражени у укрштању путева чланова две охридске радионице током „периода формације“⁹⁵, али се не чини пресмелом ни мисао да су сликари Акатиста - а по свему изгледа да их је било двојица - стасали у радионици упусленој на трему. Пре свега, у очи пада да се добар део Акатиста, од деветог до једанаестог икоса и кондака, у многочему подудару са фреско украсом прве зоне северне половине источног зида галерије. Типологија лица, уравнотежене пропорције, исликавање облика до порцуланског сјаја, дубоке, уске сенке између праменова косе и браде, па и улога цртежа у обради драперије – све је то у основи исто, а сви су изгледи да се ни теже сагледљив инкарнат не разликује битно. У недостатку рукописних подударности, најразложније је првог илустратора Химне Богородици тражити међу члановима радионице који током осликавања галерије Григорија I – уколико су јој тада уопште припадали – нису добили прилику за самосталан рад. На источном зиду, само на његовом средишњем делу, налазе се паралеле и за први део Химне Богородици, витке, лаке фигуре, са заобљеним, сразмерно малим главама на танким вратовима, изразитија склоност цртачком поступку и мека контура, али се због свега другог, поготову због појаве румене уместо ружичасте у инкарнату, одиста мора допустити додир другог сликара или са „другом охридском радионицом“ или са сликарима нартекса. Приписујући водећем охридском атељеу из средине



Сл. 26б. Анђео Господњи, Страшни суд, детаљ,
северни зид трема Свете Софије
Fig. 26b. Angel of the Lord, Last Judgement, detail,
St. Sophia, porch, north wall

XIV века сликарство Пештана, Р. и М. Љубинковић најближе паралеле сликарству малог пећинског храма налазе у украсу источног зида.⁹⁶ Мада није без основа, њихов суд не може се примити у целини: поређење је, с једне стране, потребно сузити на украс јужне половине источног зида галерије, а са друге, проширити га на ниже зоне источног зида трема. Полазиште за поређење са живописом источног зида, због стања горњег бојеног слоја у Пештанима, нуде само фигуре са десног краја Богородичиног успења (сл. 23б). Лица и фигуре апостола Павла, Луке и Филипа (?), нагнутих над подножјем одра Мајке Божије, заправо су и цртана и сликана и бојена на начин типичан за средишње епизоде циклуса о Прекрасном Јосифу (сл. 23а): иста су и мрка или црна, углавном јака контура, тамни маслинастозелени тон у сенци, и сасвим бледи, ружичасти окер, нанет лазурно, у веома танком слоју, и сазвучја зелене, мрке, маслинасте, бледе црвене и бледе љубичасте. Важне доказе блискости пружа и остали украс Богородице пештанске, само што се паралеле односе претежно на ниже зоне јужног зида галерије: грађење инкарната слагањем бледог окера са бледом руменом и ружичастим, маслинаста-

⁹³ Коруновски, Димитрова, *op. cit.*, 198–199. Тешко је, међутим, бранити тезу да је исти мајстор радио и делове украса јужне капеле (*ibid.*, 199).

⁹⁴ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 137.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Љубинковић, Ћоровић-Љубинковић, *op. cit.*, 134. Имајући по свој прилици у виду колорит десне половине Успења, В. Ј. Ђурић (*Византијске фреске*, 74) блиске аналогије живопису Пештана налази у украсу северне капеле и у илустрацији Акатиста из Богородице Перивлепте. За најцеловитији приказ живописа, укључујући и стил, cf. Грозданов, *op. cit.*, 145–148.

окер у основи, повремено свођење драперије на цртеж итд. Ако се свему овоме додају типологија, тј. широка, овална лица (Проналажење сребрне чаше) или издужене овалне главе, какве у Светој Софији има свети Пигасије, са сразмерно кратким носевима, оштро одвојеним од чела, па и профили са јаким, чулним уснама (анђели из Вазнесења, Јосиф и Рувим) и решења заснована на механици сликарских поступака, попут наносења акцената на осветљеној страни чела (два паралелна, коса потеза, тек нешто светлија од гликоплазме) и врата или сликања браде танким, слободним линијама, стиче се утисак да се не ради о узајамностима израслим на непосредном односу аутора галерије и Богородице пештанске⁹⁷

Поступци и схватања особени за друге сегменте сликарства Григоријевог трема, у малочашњем излагању заобиђени свесно, оставили су у охридској уметности треће четвртине XIV века упечатљивији, водећим токовима ближи, изгледа и очљивији траг. Међу дела блиска мајсторима склоним топлим и звучним тоновима у обради лица и руку, у науци су оквирно, без дубљег залажења у проблем ауторских рукописа, сврстана дела отменијег сликара капеле призидане уз јужну фасаду задужбине Прогона Стура (око 1364/1365), први живопис Богородице Болничке (шеста-седма деценија XIV века), петорица мученика са северног зида у наосу Свете Софије (око 1370), дела старијих сликара Марковог манастира (пре 1377) и остаци фресака Светог Пантелејмона (око 1383).⁹⁸ Прве три, последња и добар део четврте целине приписани су руци истог уметника. У литератури се овај аутор помиње као сликар Богородице Болничке, први мајстор Марковог манастира и као најбољи ученик Јована Теоријана.⁹⁹ Извори његове уметности тражени су испрва у делу предводника радионице¹⁰⁰ али је поређење целина из седме, осме и девете деценије и украса западних одаја Свете Софије поткрај прошлог столећа с добрим разлозима ограничено на трем катедрале.¹⁰¹ У низу питања која се намећу после свега овде изнетог три су веома важна: 1. да ли се рад на свим наведеним ансамблима треће четвртине XIV столећа може приписати истом уметнику, 2. да ли је „први сликар“ јужне капеле у Перивлепти, Богородице Болничке, плombe са северног зида у наосу Свете Софије, Марковог манастира и Светог Пантелејмона одиста радио на трему охридске катедрале и 3. уколико јесте, који се од назначених живописаца трема крије иза украса из друге половине века? Кад је реч о првом питању, поменуто уверење не може се прихватити у целини. Упркос подударану, очитом у композицији, колориту, поимању пластике и цртежа, па и у многим појединостима, живопис речених споменика одвајају важне разлике. Прво, бољи сликар капеле призидане уз ђаконикон цркве Прогона Стура (сл. 28а), уједно и аутор мученика из наоса катедрале, не ради у Богородици Болничкој. У поступку знатно пипавији, он је у боји пути од сликара доњоградске црквике бојажљивији. Уместо звучне ружичасте, он лица и руке боји благим, мрким тоном ове боје, ограничавајући – за разлику од онога што се данас види у четврти Болница (сл. 24б и 27а) – простирање кестењасто-ружичасте на најсветлије делове сложеног рељефа главе, док за образе и осенчене делове лица, уместо засићене ружичасте, употребљава печени окер (дубока тамна црвена), због чега се стиче утисак да се, сем на поукама сликара катедралног



Сл. 27а. Непознати мученик, Богородица Болничка
Fig. 27а. Unknown martyr, Virgin Bolnička in Ohrid

трема оданих светлијој пути, васпитавао и под упливом сликара нартекса. С друге стране, аутор старијег украса Богородице Болничке користи дискретну и меку контуру, при томе кестењасту у већој мери него црну (печена умбра, тј. црно-маслинаста), а сликар Светог Пантелејмона – да за тренутак оставимо по страни Марков манастир – сигурну и изразито црну контуру. Нијанса у ставу према сликарској материји опажа се, с друге стране, и у инкарнату, у прве две целине деликатаном, заснованом на односу светлоружичасте, светлосиве (по ободу осветљене стране, изнад усана) и тамније ружичасте у сенци и на образима, у виду печата, и благе маслинасте у подлози, а код сликара Светог Пантелејмона сведен на варијације ружичасте у одељеним плановима, са сасвим уском али тамном, плавосивом сенком. Уз ове, мање-више занатске, две групе споменика, што је нарочито важно, одвајају уверења и темперамент аутора. Сликара Богородице Болничке приказује сасвим плошне фигуре, схематских ставова и крутих покрета, као што акценте светла и сенке изводи цртачки, несигурним потезом, при томе врхом танке кичице, док их мајстор Светог Пантелејмона – код кога се замах осећа и у линији и у потезу – наноси сликарски, меким али пуним и сочним ударом четке. Логично услед свега звучи закључак да у Охриду током седме и девете деценије, уз сликаре јужне капеле, раде тројица настављача сликарских уверења из трема катедралних храма, приближених, па ипак

⁹⁷ Да мали пећински храм Свете Богородице сликају двојица мајстора уверен је и Ц. Грозданов (*Охридско зидно сликарство*, 147).

⁹⁸ Грозданов, *op. cit.*, 121–149, 179; *idem*, *Sveta Sofija*, 16–33.

⁹⁹ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 142–149; *idem*, *Византијске фреске*, 73–74; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 147; *idem*, *Sveta Sofija*, 16–33.

¹⁰⁰ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 142–149; *idem*, *Византијске фреске*, 73–74; Грозданов *Охридско зидно сликарство*, 147.

¹⁰¹ Grozdanov, *Sveta Sofija*, 16–33.



Сл. 27б. Свети Димитрије пред царем Максимјаном,
детал, Марков манастир
Fig. 27b. St. Demetrios before emperor Maximian,
detail, Monastery of King Marko

различитих израза, један енергичан, склон да помоћу контуре и набора у крхкој материји колорисане слике успостави чвршћу структуру (Свети Пантелејмон), други без извођачке страсти и у инкарнату одан колористичким деликатностима. У украсу трема охридске катедрале нема пуне паралеле ни за Богородицу Болничку и наос Свете Софије ни за Светог Пантелејмона. У млађим целинама извођење је једноставније, хармоније колорита схематичније, контрасти живљи. Живопис горњих зона северног и јужног зида и прве зоне западног зида у задужбини Григорија I, упркос томе, укључује све чиниоце битне за израз сликара друге половине XIV века¹⁰²: колористичку вредност основе, однос светла и сенке, превласт ружичасте у боји пути итд. Од нарочитог је значаја да особености уочене у међусобном одмеравању живописа млађих целина одвајају и украс галерије, што је важније, и рукописе њених сликара.¹⁰³ Мада се префињеност сазвучја у боји откривених делова тела и стрпљиво исликавање лица и руку, толико својствени мајстору прве зоне западног зида Григоријевог трема, не среће ни у наосу катедрале ни у Богородици Болничкој, привлачно, због свега другог, звучи могућност да су посредни остварења ако не мајстора који је на западном зиду галерије охридске катедрале у време краља Стефана Душана извео епизоде завршног дела циклуса о старозаветном Јосифу (сл. 12, 14а и 24а) – што се чини вероватнијим – онда његовог ученика и настављача.¹⁰⁴ Уломци фресака из Светог Пантелејмона исувише су мали

да би се на њима смела градити уопштавања ове врсте. Захваљујући компаративној грађи, тачније сликарству Марковог манастира, са последњом обновом фреско украса задужбине Климента Охридског повезаном и стилски и ауторским рукописом, с поуздањем се ипак може тврдити да се под сводовима Светог Пантелејмона, почетком девете деценије, оваплотио начин сликања особен за рад другог значајног представника друге групе мајстора Свете Софије.¹⁰⁵

Напред смо већ подсетили на став да охридску групу сликара Марковог манастира чине тројица аутора, најбољи мајстор и двојица његових сарадника, различитих могућности и израза, но сва тројица одани поукама усвојеним у радионици.¹⁰⁶ С доста разлога, први помоћник „предводника групе“, аутор Тајне вечере и Причешћа апостола, поистовећен је са „другим мајстром“ јужне капеле у Перивлепти.¹⁰⁷ Разложно звучи и тврдња да је посредни ученик малочас поменутог „првог сликара“ овог простора, али се ми на њега, будући да није суделовао у осликавању Свете Софије, нећемо освртати. Значајно место у тиму охридских сликара Светог Димитрија, упркос свему што смо рекли поводом сликара нартекса, заузима живопис озрачен схватањима својственим појединим ауторима слика са трема охридске катедрале.¹⁰⁸ У то нас уверавају иста, у односу на галерију смелија наклоност поједностављивању поступка сликања, чита како у обради одеће и косе тако и у потискивању пластике, тежња ка свођењу архитектуре на две димензије и замени пејзажа различито обојеним пољима у виду сегмента и полукруга, поготову танка, јака, контура и обиље ружичасте у боји инкарната. Није тешко наћи потврде ни за мисао да на задужбини Мрњавчевића раде управо сликари галерије.¹⁰⁹ Због свега што је опажено у досадашњим поређењима Марковог манастира, Богородице Болничке и Светог Пантелејмона, и само се по себи разуме да ауторе Светог Димитрија ваља тражити међу сликарима трема

¹⁰² Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 147.

¹⁰³ V. surga. Сликара Христа у Слави и првих епизода Канона на исход душе користи црну контуру и јаку ружичасту, док аутор западног зида облике описује мрком (црном местимично само појачава контуру) и у боји инкарната обилно користи светлосиву.

¹⁰⁴ Улога ружичастих и сивих, распоред и изглед акцената подударују се, на име, у тој мери да разлике које ове споменике деле није тешко замислити као израз прилагођавања готово интимистичког сликарства Свете Софије захтевима времена, према којима следбеник сликара западног зида и сликара Христа у Слави праве искорак већ у галерији. Да се иза сликара Богородице Болничке крије мајстор западног зида пре него његов следбеник, на то би упућивало потпуно одсуство замаха у извођењу, карактеристично за ликове у сценама са јужног зида. У прилог овој тези, са своје стране, говори и типологија лица: последњи учесник у сцени Сустрет Јакова и Јосифа са леве стране има широку сабијену, главу са размакнутима очима (сл. 24а), какву у Богородици Болничкој има Јован Златоусти (сл. 24б). Изузме ли се степен поједностављивања, иста је и топографија потеза завршне обраде, већ у Светој Софији нешто бржа и схематичнија од поступка примењеног на претходним слојевима сликарске материје лица.

¹⁰⁵ V. infra.

¹⁰⁶ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 141–142 (није сасвим сигуран у погледу трећег сликара); *idem*, *Византијске фреске*, 43–74; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 121–149, 179; *idem*, *Sveta Sofija*, 16–33 (говори само о првом и другом сликару), док Е. Димитрова (Коруновски, Димитрова, *loc. cit.*, 204–205), идући у сустрет намени публикације, питање личног стила оставља по страни.

¹⁰⁷ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 147; *idem*, *Византијске фреске*, 74; Грозданов *Охридско зидно сликарство*, 143–144; *idem*, *Sveta Sofija*, 16–33.

¹⁰⁸ Grozdanov, *Sveta Sofija*, 16–33.

¹⁰⁹ *Ibid.*

Свете Софије који се у колориту пути – за разлику од мајстора Крштења, Вазнесења или Духова (откривене делове тела боји руменом, тј. благо печеним окером) – ослањају на ружичасту. Живопис рађен на овај начин може се приписати најмање петорици мајстора од којих се у једном без већих потешкоћа препознаје аутор фреско украса трема охридске катедрале, док се за још двојицу посредна или непосредна веза са ателеом уполсеним на трему Свете Софије може претпоставити. Појава љубичасте нијансе у ружичастој, рецимо најпре, пружа ослонац да се потрага за аутором приказа Покољ витлејемске деце, који се неретко истиче као најбоље дело „првог сликара“, сузи на творца средишње сцене у светософијској илустрацији Страшног суда. Поступак типичан за мајстора Христа у Слави уочава се на свим плановима слике, пре свега у улози коју линија, у потпуности иста, танка и прецизна, у контури извучена црном и ојачана смеђом, има у опису форми, између осталог и црта лица, са бадемастим, сигурно извученим, очима и зеницама, али и у сведености инкарната на светле и тамне ружичасте и љубичасто-ружичасте, у уској, плаво-сивој, оштро одвојеној сенци и у јаким контрастима тонова и боја (сл. 25–26а). Оставимо ли на страну израженије свођење светла и сене на планове, одвајање планова и упрошћенију обраду одеће¹¹⁰, између његових слика са трема и из Светог Димитрија нема велике разлике: хармонизовање љубичасте и љубичасто-црвене и тамноплаве, скоро црне, између себе и са светлим окером, среће се већ у приказу Христа у Слави у истим вредностима. Главе побијене деце из Рахиљиног плача и уснулих апостола – по свему изгледа део Молитве у Гетсиманском врту – из Светог Пантелејмона остављају, с друге стране, утисак да је одиста реч о једном сликару, који на исти начин ради и десетак година по одласку из Марковог манастира.¹¹¹ У опус „првог сликара“ прве скупине живописаца Марковог манастира се, сем Покоља деце Витлејема, могу се прибројати неколике фигуре анђела из хора око Пантократора у куполи, фигуре Ане и Јелисавете из олтара, низ упечатљивих призора треће и четврте зоне наоса, Благовести, Преображење, Васкрсење Лазарево (сл. 25а), Силазак у ад (сл. 25б) итд. Изузму ли се израженија, гдегде робусна пластика, па и несналажење у анатомији (широки вратови, стилизовани облици, поготову одеће), што може бити израз прилагођавања захтевима рада на већој висини, његовој руци може се приписати и Распеће, али се не може до краја искључити ни могућност да је посредно дело изразито блиског сарадника „првог мајстора“.¹¹² Било како било, сликарско ткиво Распећа Христовог из Марковог манастира почива на решењима утканим у фреско украс галерије.¹¹³ Насупрот овом или овој двојници мајстора, сликар Богородице Болничке, мање сигуран и мање прилагођен захтевима монументалне слике, добио је у задужбини краља Вукашина и његовог сина Марка скромнију улогу и претежно споредне површине за рад. Његовој руци припадају четири сцене из житија патрона храма, светог Димитрија (сл. 27б), попрсја арханђела из сводова западног пара угаоних травеја. Ни он се у кратком раздобљу које Марков манастир дели од Богородице Болничке није мењао (сл. 24б и 27а): издужени овали лица, плошна обрада, сазвучја бледе и нешто јаче ружичасте са светлосивом, положеном и лево и десно од осе лица и врата и уз светлији обод, изглед и место акцената у ритмици целине остају у потпуности



Сл. 28а. Свети Димитрије, Богородица Перивлепта, јужна капела, детаљ (фото Ј. Ђурић)
Fig. 28a. St. Demetrios, detail, Virgin Peribleptos in Ohrid, south chapel (photo J. Ćirić)

исти, као и витке, издужене фигуре ломних тела.¹¹⁴ У доста приближеном живопису осталих чланова охридске групе, ниједан се сегмент украса, па ни композиција Уласка Христовог у Јерусалим, свакако дело малокрвног ученика „првог мајстора“, не може непосредно везати за Свету Софију. Због досадашњих погледа на ауторе охридских ансамбала друге четвртине века, треба ипак напоменути да се и у Марковом манастиру бољи сликар

¹¹⁰ Реч је, разуме се, о свођењу набора на цртеж, на бледе, оштро повучене линије на једноличној подлози. Елементи овог решења садржани су већ у поступку примењиваном у Светој Софији, али је он на галерији у већој мери сликарски него цртачки, утолико што свака светла линија има своју сенку.

¹¹¹ Из овог би опажања истовремено sledио закључак да живопис Светог Пантелејмона ради аутор Христа у Слави из Свете Софије. И у сасвим малом узорку украса млађег споменика може се наћи неколико појединости које би ишле томе у прилог: вредности инкарната, улога контуре, типологија, поготову склоност овалним лицима са шпицастим носевима, или доминантна сазвучја колорита. С друге стране, степен у ком је поступак примењен, у млађем ансамблу рутинизован, могао би бити сразмеран одстојању од скоро четири деценије које одвајају две целине али се не могу искључити ни друге могућности.

¹¹² Дело овог мајстора опазио је већ В. Ј. Ђурић (*Марков манастир – Охрид*, 142). Мада јасно уочава разлике које његов начин рада одвајају од „двојице првих мајстора“, аутор остаје у недоумици и питање „трећег мајстора“ такође оставља без коначног одговора.

¹¹³ Утицај сликарских уверења аутора Христа у Слави осећа се у свим сегментима слике, само што су у Распећу, уз већ поменуте неспретности, пластика, цртеж, поготову контура, и контрасти наглашенији, а колорит интензивнији.

¹¹⁴ Једину праву новину представља контура, сада мање дисциплинована, повремено и рецкава, и сасвим браон, лако могућно због слабе осветљености простора у коме мајстор ради.



Сл. 28б. Непознати мученик, детаљ, Марков манастир, лук између олтарског свода и југоисточног травеја
Fig. 28b. Unknown martyr; detail, Monastery of King Marko, arch between sanctuary vault and southeast bay

живописа јужне капеле из Богородице Перивлепте и наоса Свете Софије разликује лако од аутора старијег живописа Богородице Болничке. Он је и овде везан за сарадника с којим је радио у Охриду, само што је сада његов удео у целини несразмерно мањи и, за разлику од аутора Страдања, неретко остварен на површинама мање изложеним оку верника. Рад у вишим зонама постављао је пред сликара другу врсту изазова и допуштао му слободнију обраду него израда фигура првог појаса, па ипак ликови мученика у низу полуфигура између свода и лука на јужној страни западног крака крста, или оближње фигуре Сергија и Вакха, ђакона Дотија и Богородице и слугу из Свадбе у Кани, откривају све битне одлике и навике бољег живописца јужне капеле, и пипавији поступак и округлија лица и тамнији инкарнат са печеним окером у сенци, на крају и ушиљене врхове ушних шкољки (сл. 28а и 28б).

Опажања о охридској групи сликара Марковог манастира износили смо на више места и различитим поводима. Вреди зато поновити да је у област Скопља на позив краља Вукашина и његовог сина приспела сразмерно бројна скупина мајстора. Чинили су је, изгледа, сликари нартекса и трема охридске катедрале и млађи чланови радионице, формирани после 1346. године.¹¹⁵ За архиепископа Николу од живописаца Светог Димитрија радио је, чини се по свему, један сликар, за краља Душана један ако не двојица. Од млађих аутора, важну улогу добио је други сликар јужне капеле у Богородици Перивлепти, свакако ученик аутора Христа у Слави са трема катедрале, но нема сумње да су окосницу скупине чинили фрескисти Свете Софије. Ни овде се не може говорити о структури групе: сликари Покоља витлејемске деце и Вазнесења Христовог имају подједнак удео у целини. Досадашње представе о „најбољем мајстору“

односе се на дела ове двојице аутора. Формирани уметници већ током рада у Светој Софији, они су у задужбини Мрњавчевића дали остварења значајна у ширим оквирима. Јасно је и да су се мењали упоредо, у складу са начелом сублимације¹¹⁶, али не на исти начин и у истој мери. Изузме ли се жустрији потез, средишња сцена Страшног суда из Свете Софије укључује готово све што илустрацији Покоља витлејемске деце даје печат, и издужену, стилизовану фигуру (Христос на престољу) и плошну обраду и контрасте колорита, као што сликар Вазнесења енергичан потез, сразмерно наглашен контраст основе и боје пути, па и ефекте засноване на стилизацији облика, негује већ у Љуботену, поготову у Малим светим врачима. Разлика између светософијске галерије и западног зида црквице Светих лекара истовремено је мера одстојања у изразу двојице сликара Марковог манастира. У описима развоја ликовног стваралаштва Пелеолога друге половине XIV века дело прве групе сликара Марковог манастира заузима запажено место, пре свега због „главног мајстора“.¹¹⁷ И поред тога што је осамостаљивање потеза у делима сликара Малих светих врача уродило отворенијом фактуром, отуди упадљивијим отклоном од праксе типичне за византијску слику, аутор Христа у Слави оставио је трајнија и значајнија дела. За разлику од сликара Вазнесења, који виталне сокове црпи из достигнућа текућег, у регионалним оквирима изразито утицајног тока, утемељеног на емфатичном односу према темпераменту, он у многочему остаје одан класицистичком наслеђу зреле уметности Палеолога, у радионици из Свете Софије негованом са школским уважавањем. За поље личног израза, с тим у складу, он је одредио кинетику линије, контрасте плитких планова и, пре свега, силуету и покрет дводимензионалне фигуре, који, под утицајем старије, у византијском свету шире прихваћене праксе, још у нартексу (Деизис), постају тумачи драмских вредности наративне и литургијске тематике.

* * *

Пребацивање са извора, са уметничке фактографије, на реконструкцију промена и трајања пробни је камен за повремено оспоравано али широко прихваћено уверење да изучавање стила одиста иде у прилог историји уметности. Изведена на сразмерно пространом узорку, овде изложена анализа, упркос немалом броју питања која остају без поузданог или без икаквог одговора, потврђује колико неопходност проучавања стила, укључујући и основне послове, какви су опис, разврставање и атрибуција, толико и ограничења са којима се у трагању ове врсте и иначе рачуна. Опажања изнета на страницама нашег рада бацају покоји нови зрак светла на сразмерно широк круг целина и дела, посредно и на њихове ствараоце, на околности и време настанка изведних дела, па и на уметничку климу једне средине и једне области. Повремено се добијени подаци могу проширити до историјског

¹¹⁵ Ова се година узима као природан оријентир јер представља *terminus post quem non* за настанак сликарства галерије, у ком се њихов удео не препознаје.

¹¹⁶ Нема сумње да ће инвентар узајамности, ако икад буде направљен, показати да се начин рада двојице мајстора у деценијама које Марков манастир деле од Свете Софије мењао у непосредној, дакако и дуготрајној сарадњи.

¹¹⁷ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 141–142 (није сасвим сигуран у погледу трећег сликара); *idem*, *Византијске фреске*, 43–74; Грозданов *Охридско зидно сликарство*, 121–149, 179; *idem*, *Sveta Sofija*, 16–33.

објашњења, но све то није довољно да се постојећи мозаик – грађен током више нараштаја, пажљивим уклапањем уломака уметничког живота Охрида XIV столећа – допуни у тој мери да би се добио одређен, поготову не заокружен приказ узрочно-последичних појава. У закључку је отуда неопходно задржати опрез и, уместо на амбициозна уопштавања, пажњу усмерити на оно што се може сматрати неспорним.

Најопштији, очекиван резултат упоредног осврта на доста дуг низ стилски сродних па и међусобно непосредно повезаних сликарских целина, насталих у распону од три деценије, и на њихове творце, био би утисак да је уметничка сцена Охрида у раздобљу на које се односи наш рад нешто живља и нешто сложенија него што се чинило на основу досадашњих сазнања. Неспорно је, најпре, да на фреску украсу западних одаја Свете Софије не ради по једна већ више изразитих уметничких индивидуалности. Из тога, опет, произлази да су и дружине ангажоване на највећим целинама изведеним у Охриду током друге четвртине XIV века биле бројније. Оправдано је, сем тога, веровати и да су скупине извођача украса нартекса и трема чинили аутори различите животне доби, такође да припадност групи није искључивала разлике у начину рада, па ни у уверењима. Узимајући у обзир и предлошке који се наслућују из остварења приписаних Јовану Теоријану, делатност припадника разматраног круга обухвата, с друге стране, широк распон стилских преображаја, од естетски строго дефинисаног класицизма с почетка XIV века и потраге за мекшим и племенитијим изразом из раздобља између друге и пете деценије до макар две етапе синтезе из треће четврти овог столећа, у којој форма постаје важна сама по себи. Без довољно одређеног одговора остаје проблем унутрашње организације дружина уопслених у Светој Софији. Место које поједини мајстори добијају у остварењу целине чини разложном помисао да и у нартексу и на трему раде сложеније устројене екипе, организоване око комајстора, међутим, ако је право на потпис припадало предводнику, у првој би скупини одиста ваљало видети атеље „патријархалног типа“, са једном личношћу на челу. Живопис галерије и припрате стоје у односу дијалогске међузависности: без обзира на то да ли следе или одбацују замисли и решења уткана у украс припрате, она мајсторима трема служе као полазиште. Почетни погледи на природу стилске присности нартекса и галерије, темељени на процени о уделу Јована Теоријана у осликавању две одаје, нису ни овде издржали проверу. Много су разложнија настојања да се објашњење нађе у занатској повезаности аутора два ансамбла. Мада се у сликарству трема сразмерно ретко наилази на понављање решења остварених у нартексу, све говори да су аутори оба ансамбла припадали истом уметничком кругу, по свој прилици и истој радионици. Разложни су, такође, покушаји Ц. Грозданова да узроке разлика украса нартекса и трема објасни уверењима двају узастопних нараштаја. У рецепцији резултата овог прилога знатнију пажњу од већине других могле би побудити оцене везане за самог Јована Теоријана. Чињеница да је његов удео у осликавању нартекса сведен на сразмерно скромну меру повлачи за собом невелике па ипак неопходне исправке важеће слике о највећем међу „уметницима града који су радили у доба српске власти“. Изузвемо ли донекле двојицу сликара прве зоне западног зида нартекса, синтагма „Теоријанови ученици“ нема оправдања; поједини се сликари трема не могу уврстити ни у његов „круг“, као

што за изразе „чланови радионице Јована Теоријана“ или чланови „Теоријановог атељеа“, мада не треба очекивати да нестану из употребе, ваља тражити адекватније замене, топографска одређења (сликари Свете Софије, нартекса, галерије ...), тамо где за то постоје услови и предметне називе (сликар Трибунала итд). Осмотрена из угла последње етапе пута који је уметност XIV века прешла између нартекса охридске катедрале и задужбине владара Мрњавчевића, важећа представа о повесној улози сликарства Јована Теоријана није, међутим, битно окрњена. Став који је он заступао, мада увелико синкретичан, одиста је садржао замисли које ће одредити збивања у уметности идућих деценија: синтетички поједностављен поступак и идеализам са класицистичким идеалом лепоте, он је, посредно, одредио оквир у ком је стасао најзначајни сликар Марковог манастира.

Зидно сликарство Охрида друге и треће четвртине XIV столећа представља сразмерно разуђен организам, кадар да одговори и на замашне поруџбине и на уметничке изазове епохе. Неспорна је и оцена да су печат уметничком животу града дали сликари Свете Софије. Схватања и начин рада оваплоћени у нартексу и на трему, упркос овим менама, истрајавају четири деценије, чак и у делу сликара који су највише доприносили променама. Наша потрага за одјецима стилских уверења и потврдама ауторских рукописа препознатих у нартексу и на трему тек је један корак у правцу целовитијег сагледавања деловања живописаца охридске катедрале. Доминантан уметнички круг у граду током назначене епохе, ако је судити по расположивим изворима, чине сликари галерије и на њих ослоњени мајстори. Занимљивост за себе лежи у чињеници да споменици треће четвртине XIV столећа пружају податке о раду већине аутора трема који се данас могу издвојити, такође да поједини чланови овог атељеа и даље раде заједно. Насупрот живописцима галерије, у изворима се мајстори који за архиепископа Николу, нешто пре сликара краља Душана, украшавају нартекс појављују ређе, при томе на почетку, средином и на крају разматраног раздобља. Чињеница да старији сликари, по завршетку посла на припрати, раде у Љуботену објашњава бар донекле зашто их средином пете деценије – као групе – нема у Охриду. Састав у коме скупина из нартекса ради током треће четвртине XIV столећа не можемо пратити одређено. Остаје, ипак, утисак да у Љуботену бар један део живописаца нартекса ради заједно. То што у Малим светим врачима нема трагова руку сарадника „првог мајстора“ из задужбине госпође Данице не говори ништа о његовом односу са остатком дружине, но због свега другог, најпре због тога што их нема ни у Марковом манастиру, није неосновано мислити да се екипа распала а он, на овај или онај начин, остао везан за Охрид. Сагледана у целини, опажања о сликарству Марковог манастира говоре више о потреби за предузимањем нове, систематичне анализе рукописа чланова прве скупине живописаца Светог Димитрија него што пружају полазиште за целовит поглед на састав екипе. Какав год да буде, исход неће довести у питање закључак В. Ј. Ђурића о уделу Охрида у украшавању главне задужбине владара Мрњавчевића. За шира истраживања уметности друге и треће четвртине XIV столећа нарочит значај има чињеница да сликари ангажовани на живописању охридске катедрале уговарају послове у околини престонице Стефана Душана, а није неважно да и овде раде за друштвену елиту.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

- Ackerman J., *Style*, in: J. S. Ackerman, R. Carpenter, *Art and Archaeology*, Englewood Cliffs 1963, 123–131.
- Балабанов К., *Сликарство во Охрид и Охридско од IX до крајот на XIX век*, in: *Охрид и Охридско низ историјата*, I, red. K. Bitoski, Скопје 1985, 374 (Balabanov K., *Slikarstvo vo Ohrid i Ohridsko od IX do krajot na XIX vek*, in: *Ohrid i Ohridsko niz istorijata*, I, red. K. Bitoski, Skopje 1985, 374).
- Demus O., *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinischen-Kongress*, München 1958, 1–63.
- Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995 (Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1995).
- Ђорђевић И. М., *Представа краља Марка на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру*, in: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 440 (Djordjević I. M., *Predstava kralja Marka na južnoj fasadi crkve Svetog Dimitrija u Markovom manastiru*, in: idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 1995, 440).
- Ђурић В. Ј., *Црква свете Софије у Охриду*, Београд 1963 (Djurić V. J., *Crkva svete Sofije u Ohridu*, Beograd 1963).
- Ђурић В. Ј., *Марков манастир*, in: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 3, Zagreb 1964, 410.
- Ђурић В. Ј., *Марков манастир – Охрид*, ЗЛУМС 8 (1972) 131–160 [Djurić V. J., *Markov manastir – Ohrid*, ZLUMS 8 (1972) 131–160].
- Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).
- Елснер Ј., *Стил*, in: *Критички термини историје уметности*, ed. P. S. Nelson, P. Šuf, Novi Sad 2004, 133–147 (Elsner J., *Stil*, in: *Kritički termini istorije umetnosti*, ed. R. S. Nelson, R. Šif, Novi Sad 2004, 133–147).
- Грозданов Ц., *Охридске белешке*, Зограф 3 (1969) 12–13 [Grozdanov C., *Ohridske beleške*, Zograf 3 (1969) 12–13].
- Грозданов Ц., *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980 (Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980).
- Грозданов Ц., *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, ЗЛУМС 2 (1966) 207–214 [Grozdanov C., *Prilozi poznavanju srednjovekovne umetnosti Ohrida*, ZLUMS 2 (1966) 207–214].
- Грозданов С., *Sveta Sofija Ohrid*, Zagreb 1981.
- Грозданов Ц., Суботић Г., *Црква Светог Ђорђа у Реџици код Охрида*, Зограф 9 (1978) 29 [Grozdanov C., Subotić G., *Crkva Svetog Djordja u Režici kod Ohrida*, Zograf 9 (1978) 29].
- Kalopissi-Verti S., *Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions*, CA 42 (1994), 139–158.
- Kazhdan A., Constable G., *People and Power in Byzantium. An Introduction to Modern Byzantine Studies*, Washington 1982.
- Коруновски С., Димитрова Е., *Византиска Македонија*, Скопје 2006 (Korunovski S., Dimitrova E., *Vizantiska Makedonija*, Skopje 2006).
- Љубинковић Р., Ћоровић-Љубинковић М., *Средновековното сликарство во Охрид*, Зборник на трудови, Охрид 1961, 129–130, 136–137 (Ljubinković R., Ćorović-Ljubinković M., *Srednjovekovnoto slikarstvo vo Ohrid*, Zbornik na trudovi, Ohrid 1961, 129–130, 136–137).
- Марковић М., *Уметничка делатност Михаила и Евтихија. Садашња знања, спорна питања и правци будућих истраживања*, Зборник Народног музеја XVII/2 (2004) 95–118 [Marković M., *Umetnička delatnost Mihaila i Evtihija. Sadašnja znanja, sporna pitanja i pravci budućih istraživanja*, Zbornik Narodnog muzeja XVII/2 (2004) 95–118].
- Миљковић-Пеpek М., *An unknown treasury of Icons*, Скопје 2001.
- Миљковић-Пеpek П., *Црквата Мали Свети Врачи во Охрид*, Културно наследство 19–21 (1992–1994) 81–136 [Miljković-Peppek P., *Crkvata Mali Sveti Vrači vo Ohrid*, Kulturno nasledstvo 19–21 (1992–1994) 81–136].
- Nelson R. S., *Theodore Hagiotprites: a late Byzantine scribe and illuminator*, Wien 1991.
- Радојчић С., „Чин бивајем на разлученије души од тела“ у монументалном сликарству XIV века, in: idem, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, 71 (Radojčić S., „Čin bivajemi na razlučenje duši od tela“ u monumentalnom slikarstvu XIV veka, in: idem, *Tekstovi i freske*, Novi Sad 1965, 71).
- Радојчић С., *Фреска покајања Давидовог у охридској Светој Софији*, in: idem, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, 128–135 (Radojčić S., *Freska pokajanja Davidovog u ohridskoj Svetoj Sofiji*, in: idem, *Tekstovi i freske*, Novi Sad 1965, 128–135).
- Радојчић С., *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955 (Radojčić S., *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955).
- Радојчић С., *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, in: idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 125–154 (Radojčić S., *Postanak slikarstva renesanse Paleologa*, in: idem, *Uzori i dela starih srpskih umetnika*, Beograd 1975, 125–154).
- Радојчић С., *Старо српско сликарство*, Београд 1966 (Radojčić S., *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966).
- Радојчић С., *Византијско сликарство од 1400. до 1453.*, in: *Моравска школа и њено доба. Научни скуп у Ресави, 1968*, ed. V. J. Ђурић, Београд 1972, 3 (Radojčić S., *Vizantijsko slikarstvo od 1400. do 1453.*, in: *Moravska škola i njeno doba. Naučni skup u Resavi, 1968*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1972, 3).
- Радујко М., *Прво сликарство Љуботена: тематика, стил и мајстори*, Patrimonium.mk 7–8 (2010) 171–196 [Radujko M., *Prvo slikarstvo Ljubotena: tematika, stil i majstori*, Patrimonium.mk 7–8 (2010) 171–196].
- Underwood P. A., *The Kariye Djami*, 1–3, New York 1966–1968.
- Whitney D., *Style and History in Art History*, in: *The Uses of Style in Archaeology*, ed. M. W. Conkey, Ch. A. Hastorf, Cambridge 1993, 18–31.
- Живковић М., *Владарски портрети у Григоријевој галерији Свете Софије у Охриду и њихов програмски контекст*, у штампани (Živković M., *Vladarski portreti u Grigorijevoj galeriji Svete Sofije u Ohridu i njihov programski kontekst*, u štampi).

Specific authorial features and history of art: the frescoes of the upper bays of the narthex and porch of St. Sophia in Ohrid and the wall paintings of Ohrid and the neighbouring regions

Milan Radujko

The starting point in this paper is the place of the description of the style and the analysis of specific authorial features in writing the history of art, and its subject deals with the members of the groups of painters employed to

decorate the upper bays of the narthex (second half of the fourth decade of the fourteenth century) and the porch (before 1346) of St. Sophia in Ohrid and the work of their members on the later monuments of Ohrid, in Ljuboten and

the Monastery of king Marko. The result of the quest for the painters of St. Sophia would be as follows: beside John Theorianos (a good portion of the Ecumenical councils north of the blind calotte, the Repentance of David from the lunette on the northern wall and the figures of anchorites and monks below this scene), the narthex was painted by two more outstanding artists: “the painter of the Third Ecumenical Council” (the monks from the northern half of the eastern wall and a good portion of the councils on the southern half of the vault) and the “author of the holy poets” (the blind calotte, the Deisis and the holy poets), and with them several of their associates. The stylistic analysis of the Repentance of David, which bears Theorianos’s signature, shows John can be singled out for the mild, inconsistently elaborated modeling, subtle drawing and illuminated, complementary colouring, the hallmark of which is the incarnate (dark-olive protoplasm and rosy skin, softened around the contours with bluish-grey tint, and strengthened in the shadows with baked ochre). The author of the Third Ecumenical Council paints in a more relaxed fashion, relying on an azure impasto, and using extremely soft, vibrant accents, but he differs from John even more visibly by the darker colouring of the skin, primarily by the fact that he uses an ochre olive base in the colour of the face, instead of the rosy flush (a gently baked reddish ochre), while the painter of the holy poets relies on a brown-olive protoplasm, a brighter incarnate, suffused with a darker pink, if one excludes the contour of the broader side of the face, where it is subdued by a pale grey, and a baked ochre in the narrow shadows that deepen by degrees, spread across the entire glycoplast. The painters of the monks on the western wall would be the associates of John Theorianos, the painter of the upper zone of the Fifth Ecumenical Council and the majority of the monks on the western wall because he shares with John a kindred inclination towards harmonies of bluish-grey and of pink in the incarnate and, in some measure also, towards the firm modelation of the fabric and graphic elaboration of the shapes of the faces, the author of the monks from the northern bay of the western wall - by reason of the fact that in the final work on the faces and arms he uses the short, vivid strokes of a thin brush, paints the skin in a dark rose colour, and the beard and accents on the face in graded tones, whereas the painter of the southern wall, while very close to the painter of the Third Ecumenical Council with the soft drawing, the broad stroke and subdued harmonies, is also recognised by the dark tones of olive, ochre and purple-brown, a negligible share of red in the olive ochre of the incarnate and the heavy relations of the grey, violet and olive in the clothing. In addition, the workshop engaged in decorating the porch of the Ohrid cathedral consists of several painters, the author of the Tribunal of the Twelve apostles in the Last Judgement (eastern wall), who, it seems, worked with two assistants, can be identified by the dark harmonies in the colour of the incarnate, the painter of Christ in Glory, which is outstanding for its impressively warm, intense rosy skin-colour, and the painter of the first zone of the western wall, engaged, maybe, also in the narthex (the holy poets)

with whom his assistant worked, who was entrusted with executing the lower zone of the southern wall.

Distinguishing the authors’ specific features in the two most important ensembles of Ohrid painting from the middle of the fourteenth century, at the same time offers a more realistic picture of John Theorianos. The opinion of older researchers that this involves a very cultivated painter, educated in an environment that was open to the problems of style is reasonable. Still, one can notice that Theorianos was also burdened by the contradictions of the heritage from the beginning of the fourteenth century (a carefully devised composition and clearly defined shape) and the aspirations of the second decade of that century (an interest in the effects of a flat surface, simplification and the revelation of the painting procedure). A comparative analysis of the style and specific authorial features in the frescoes of the two ensembles confirmed, on the other hand, the belief that the frescoes of the narthex and the porch were closely linked not only in terms of understanding but also direct links of craftsmanship; one should not even exclude that the painter of the holy poets was the same person as the author of the western wall of the gallery, but none of the members of the younger team - contrary to the widely accepted belief - can be considered to have been a student of John Theorianos. Reading into the handiwork of the author of the fresco decoration of the narthex and the porch of St. Sophia also sheds some new light on the individual history of the wall painting of Ohrid and the neighbouring regions from the middle of the second half of the fourteenth century. As opposed to his predecessors, the writer of this paper is inclined to recognise in the manner of work “of the painter of the Third Ecumenical Council” in the narthex, one of the authors of the first fresco painting of Ljuboten (between 1337 and 1343) and the “master of the Dormition of the Virgin” from the Church of Mali sveti vrači (after Ljuboten), just as, proceeding from his predecessors, he finds that the decoration of the porch influenced the expression of the painters of the northern chapel and porch of the Virgin Peribleptos church and the fresco painting of Peštani church (perhaps also the work of one of the fresco painters of the porch), and that in the southern chapel of the Virgin Peribleptos, the Virgin Bolnička church and St. Panteleimon church one can distinguish the specific authorial features of the fresco painters of the porch. Finally, it should be said that in contrast to earlier researchers, the writer of this paper, in keeping with the results of the analysis of the painters of the narthex and the porch of St. Sophia, presented here, also notes the distinctions among the so-called Ohrid group from the Monastery of king Marko. The fresco painter of the Ascension would in fact be the painter of the Third Ecumenical Council from the narthex of the cathedral, the first fresco painting in Ljuboten and the co-author of the fresco decoration of the Church of Mali sveti vrači, while the authors of the Massacre of the Bethlehem Innocents and the cycle of St. Demetrius would be the painter of Christ in Glory of the porch of St. Sophia.