

М. ПОПОВИЋ | С. ГАБЕЛИЋ | Б. ЦВЕТКОВИЋ | Б. ПОПОВИЋ



ЦРКВА
СВЕТОГ НИКОЛЕ
У СТАНИЧЕЊУ

**ЦРКВА
СВЕТОГ НИКОЛЕ
У СТАНИЧЕЊУ**

АРХЕОЛОШКИ ИНСТИТУТ
Посебна издања, књига 44



MARKO POPOVIĆ
SMILJKA GABELIĆ
BRANISLAV CVETKOVIĆ
BOJAN POPOVIĆ

Belgrade, 2005

ЦРКВА СВЕТОГ НИКОЛЕ У СТАНИЧЕЊУ

The Church of St Nicholas in Staničenje



МАРКО ПОПОВИЋ
СМИЉКА ГАБЕЛИЋ
БРАНИСЛАВ ЦВЕТКОВИЋ
БОЈАН ПОПОВИЋ

Београд, 2005.

АРХЕОЛОШКИ ИНСТИТУТ У БЕОГРАДУ
Посебна издања, књига 44

Издавач
АРХЕОЛОШКИ ИНСТИТУТ
Београд, Кнез Михаилова 35

Уредник
МИЛОЈЕ ВАСИЋ

Рецензенти
БРАНИСЛАВ ТОДИЋ
МИЛОЈЕ ВАСИЋ

Планови и цртежи
ДАНИЈЕЛА ТАСИЋ
ЗОРАН ТУЦИЋ

Фотографије
НЕБОЈША БОРИЋ

Лектор
МИРЈАНА РАДОВАНОВИЋ

Преводилац
МАРИНА АДАМОВИЋ

Дизајн и техничко уређење
ДАНИЈЕЛА ПАРАЌКИ

Штампа
ПУБЛИКУМ, Београд

Тираж
1000 примерака

ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE – BELGRADE
Monographs, volume 44

Published by
ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE
Belgrade, Knez Mihailova 35

Editor
MILOJE VASIĆ

Reviewed by
BRANISLAV TODIĆ
MILOJE VASIĆ

Plans and drawings
DANIJELA TASIĆ
ZORAN TUCIĆ

Photographs
NEBOJŠA BORIĆ

Lector
MIRJANA RADOVANOVIĆ

Translated by
MARINA ADAMOVIĆ

Graphic design by
DANIJELA PARACKI

Printed by
PUBLIKUM, Belgrade

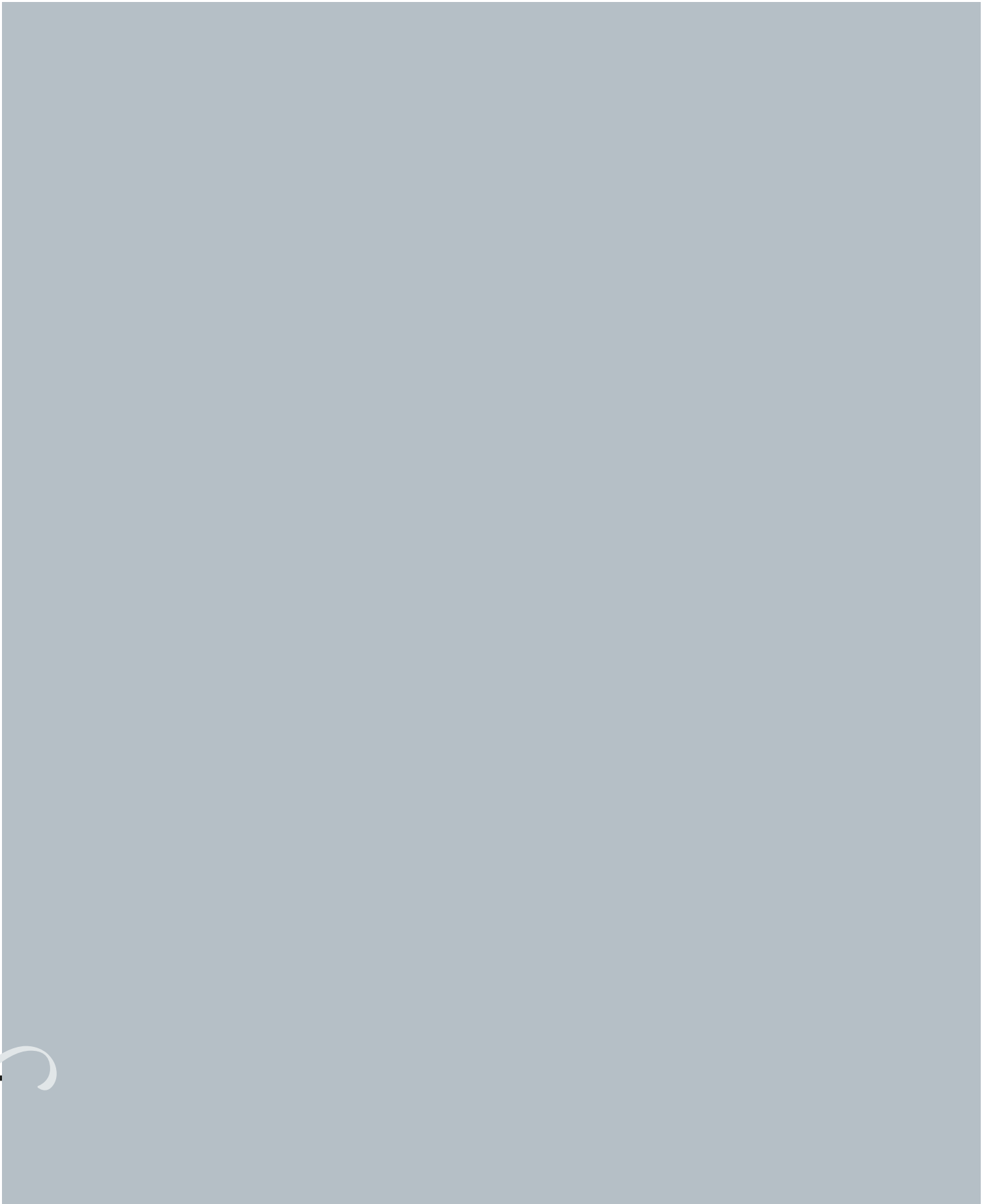
Printed in
1000 copies

ISBN 86-80093-50-5

*Књига је штампана уз финансијску помоћ:
Министарства за науку и заштитиу животног средине
Министарства културе и медија Републике Србије
Citadel Group*

САДРЖАЈ

УВОДНО РАЗМАТРАЊЕ (Марко Поповић)	7
ТРАГОВИ У ИСТОРИЈСКИМ ИЗВОРИМА (Марко Поповић)	9
ИСТРАЖИВАЊА ЦРКВЕ СВЕТОГ НИКОЛЕ У СТАНИЧЕЊУ (Марко Поповић)	13
Археолошка ископавања	14
Истраживања архитектуре	18
Откривање и истраживање живописа	19
АРХИТЕКТУРА ЦРКВЕ И ЕТАПЕ ГРАЂЕЊА (Марко Поповић)	21
ГРОБОВИ У ЦРКВИ И НЕКРОПОЛА (Марко Поповић)	31
Антрополошки подаци	32
Начин сахрањивања и гробне конструкције	32
Гробови ктиторске властелске породице	35
Археолошки налази – гробни прилози	37
КАТАЛОГ ГРОБОВА (Марко Поповић)	45
ЗЛАТОВЕЗ ХАЉИНЕ СА ИМЕНОМ ЦАРА ИВАНА АЛЕКСАНДРА (Бојан Поповић)	57
КТИТОРСКИ ПОРТРЕТИ (Бранислав Цветковић)	79
Ктитори и ктиторски натпис	79
Портрети	84
СЛИКАРСТВО ЦРКВЕ (Смиљка Габелић)	113
Наос	117
Олтар	146
Припрата	173
КАТАЛОГ ФРЕСКО-НАТПИСА (Смиљка Габелић)	183
ЦРКВА У СТАНИЧЕЊУ ТОКОМ ТУРСКЕ ВЛАДАВИНЕ (Марко Поповић)	191
ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА (аутори)	197
SUMMARY: The Church of St Nicholas at Staničenje	203
ПРИЛОГ I: Чишћење, конзервација и рестаурација живописа (Зденка Живковић)	213
ПРИЛОГ II: Иконостас и иконе храма Свете Петке у Станичењу (Мирослав Лазић)	217
СПИСАК СКРАЋЕНИЦА	229



Уводно размајрање

У околини Пирота, око 10 km ка западу, под планином Белавом, налази се стара црква Св. Николе. Подигнута је на издигнутој заравни над обалом Нишаве, на прилазу селу Станичењу, недалеко од ушћа Темштице. Сада, али и у столећима која претходе нашем времену, позната је као храм Свете Петке чије су мошти некада почивале у бугарском престоном граду Трнову, а потом у Београду и у Цариграду. Стара храмовна посвета мирликијском чудотворцу поуздано је утврђена тек пре три деценије, када је испод слојева малтера и креча откривен давно заборављен живопис.¹

Иако се налази недалеко од главне комуникације која од Ниша води ка Софији, станичењска црква је дуго остала непозната научној јавности. Скромних димензија и скривена познијим доградњама, она није привлачила пажњу истраживача усмерених ка изучавању значајнијих остварења средњовековног наслеђа. Тек 1966. године су под познијим наслагама уочени фрагменти живописа, који су већ тада опредељени у рани 14. век.² Убрзо потом, 1972. године, у току радова на истраживању манастирског комплекса у недалекој Темској, цркву у Станичењу обишао је Радивоје Љубинковић, научни саветник Археолошког института у Београду. Поред тога што је дао опис затеченог стања, он је том приликом указао на изузетан значај цркве и предложио је да се овом споменику посвети посебна пажња.³ Била је то иницијатива на основу које су већ наредне године започети први неопходни радови на санирању оштећења која су угрожавала ово значајно здање.

Систематски истраживачки радови у организацији Завода за заштиту споменика културе у Нишу и Археоло-

шког института у Београду трајали су, с прекидима, од 1974. до 1979. године. Археолошка ископавања у цркви, с дограђеним анексима, као и у делу порте који цркву непосредно окружује, изведена су у току прве две године под руководством Радивоја Љубинковића. Архитектонско-конзерваторска истраживања обавио је арх. Александар Радовић, који је и аутор изведеног пројекта презентације споменика у целини. На чишћењу фресака од малтера и кречних премаза радио је Петар Балабановић, сликар конзерватор из Новог Сада, а прву документацију новооткривеног живописа израдио је Миодраг Анђелковић, из Завода за заштиту споменика културе у Нишу.⁴ Финалну конзервацију и рестаурацију живописа извршила је, 1975–1978. године, Зденка Живковић, сликар конзерватор из Београда.⁵

Након завршених теренских радова очекивало се објављивање изузетно значајних открића до којих се дошло у станичењској цркви Св. Николе. Међутим, несрећним стицајем околности, припремајући монографију о Станичењу Радивоје Љубинковић је преминуо. Грађу спреману за објављивање покушала је да среди и објави Мирјана

1 Р. Љубинковић, Црква Светог Николе у Станичењу, *Зограф* 15 (1984), 76–82.

2 Р. Николић, М. Лађевић, *Чување и одржавање зидних слика*, Београд 1968, 24–29.

3 Извештај Р. Љубинковића са обиласка терена 1972. године, у документацији Археолошког института у Београду.

4 Миодраг Анђелковић је након чишћења фресака снимео комплетан распоред живописа у размери 1:10.

5 Р. Љубинковић, нав. дело, 76.

Љубинковић, али су је позне године у томе спречиле. Ипак, успела је да приреди за штампу прелиминарно саопштење свога супруга и објави га 1984. године као прво сазнање о станичењским налазима.⁶ Ту је указано да је у питању мала властeosка задужбина – породични гробни храм, са изузетно значајним и занимљивим живописом. Њен настанак, према делимично сачуваном ктиторском натпису са фреске изнад западног портала, датован је у 1331/32. годину. Нешто касније, проблемима живописа цркве у Станичењу позабавила се Смиљка Габелић исправљајући неке закључке изложене у Љубинковићевом раду, а посебно оне који су се односили на тумачење имена владара поменутог у ктиторском натпису. Оба ова дела, која се у извесним ставовима међусобно разликују, рађена су без целовитог увида у теренску документацију и, посебно, у археолошке налазе. Будући да се очекивало објављивање монографије, извесна питања нису разматрана, што је имало утицаја на доношење појединих закључака које је поново требало преиспитати. У међувремену, споменичко наслеђе у Станичењу, иако недовољно обрађено, постало је предмет интересовања и других истраживача. Тако је Стефан Смјадовски, 1994. године, објавио исцрпну текстолошку анализу ктиторског натписа и других текстова преосталих на живопису.⁷ Годину дана касније станичењске фреске су укључене у монографију Лилијане Мавродинове о зидном сликарству на подручју средњовековне Бугарске.⁸ Један од најзначајнијих налаза из Станичења – остатке златовеза са хаљине цара Ивана

Александра – недавно су објавиле Александра Нитић и Жељка Темерински, али без увида у целокупан контекст налаза.⁹

Свесни ове чињенице, после готово три деценије од завршетка теренских радова обавили смо припреме за целовито објављивање резултата и сазнања до којих се дошло током истраживања цркве Светог Николе у Станичењу. Прикупљена је обимна документација, која се чува у Заводу за заштиту споменика културе у Нишу. Део документације сачуване у породичној заоставштини, са исписима и драгоценим запажањима истраживача, љубазно нам је уступио Ненад Љубинковић, коме дугујемо посебну захвалност. У Народном музеју у Београду ауторима је било омогућено проучавање конзервираних делова златовеза одоре цара Ивана Александра, као и фрагмената фресака откривених током систематских ископавања у припрати цркве. Нажалост, остали археолошки налази из некрополе, који су доспели у Народни музеј одмах након теренских истраживања, остали су нам недоступни. Они су обрађени на основу исцрпних података сачуваних у теренској документацији са археолошких ископавања.

У овом колективном делу – монографији посвећеној цркви Св. Николе у Станичењу – изложени су целовити резултати истраживања и закључци до којих су аутори дошли. Презентовањем тог изузетног споменика желимо да се научној јавности омогући укључивање у разматрања неких сложених питања станичењског комплекса на која смо и ми овом приликом покушали да одговоримо.

⁶ Р. Љубинковић, нав. дело, 76–82.

⁷ С. Смјадовски, Надписите кџм стенописите от цџрквата »Св. Никола« край с. Станичене, Нишко (1331/1332 г.), *Paleobulgarica XVIII* (1994), 37–42.

⁸ Л. Н. Мавродинова, *Сџеннаџа живоџис в Бџлџарџа до края на 14. век*, Соџия 1995, 54–55.

⁹ А. Нитић, Ж. Темерински, Остаци одежде цара Ивана Александра из цркве Светог Николе код Станичења, *Саоџишџења XXXII–XXXIII* (2000–2001), 7–25.

Трагови у историјским изворима

О цркви СВЕТОГ НИКОЛЕ у Станичењу нема писаних спомена у средњовековној историјској грађи. У трагању за евентуалним изворним подацима изнета је претпоставка да се ова црква под својом новом храмовном посветом Св. Петки Трновској помиње у једном турском документу из времена владавине султана Мехмеда III (1595–1603).¹⁰ Наиме, у катастарском попису подручја Пиротског кадилука, који је извршен 1595. године, поред осталих обвезника према царском фиску убележени су од хришћанских светилишта само манастири с пореским давањима, али нису и мање сеоске цркве. Међу њима пописан је и »манастир Света Петка у селу Црвенчево«, са обавезом плаћања високе суме од 1.000 акчи на име житних десетака и осталих дажбина, као и млина с једним каменом (жрвњем).¹¹ У покушају да се одреди локација овога ишчезлог манастира, чији трагови нису уочени на подручју садашњег села Црвенчево, претпостављено је да би се податак могао односити на стару цркву Св. Николе у суседном Станичењу. Међутим, у истом дефтеру помиње се и »село Рђило, другим именом Станичани«, без података о неком манастиру, што доводи у сумњу изнету претпоставку. У једном млађем документу, пак, који је као жалба упућен Царском дивану крајем марта 1707. године, помиње се калуђер који изјављује да живи у Пиротском кадилуку, у »манастиру Рђилници«. ¹² Остаје отворено питање који би то могао бити манастир у пиротској области и да ли се на основу сличности с другим станичењским топонимом може прихватити предложена идентификација са старом црквом Св. Николе.

У односу на изнету претпоставку могуће је изложити и неке супротне доказе. Као што је познато, црква Св. Нико-

ле – скромна властеоска задужбина окружена некрополом – релативно је малих димензија, а на заравни где је подигнута нема трагова здања која су могла припадати неком манастирском комплексу. То је чињеница која је потврђена током археолошких истраживања, а о њима ће даље бити више речи. С друге стране, веома је занимљива и околност да је од свих 11 манастира пописаних у Пиротском кадилуку највеће пореско задужење 1595. године имао управо онај у Црвенчеву, посвећен светој Петки, што би указивало на његов значај и његову величину. Примера ради, у исто време манастир Св. Јована Богослова у Поганову имао је пореско задужење од свега 100 акчи, а онај Св. Ђорђа код Темске – 500 акчи. Изгледа очигледно да је ишчезли манастир Св. Петке крајем 16. века у области око Пирота био најпросперитетнији. За његовом локацијом без сумње треба трагати, али за сада нема поузданих елемената који би указивали на могућност изједначавања овог манастира са старом станичењском црквом.

Иначе, село Станичење се помиње и у другим турским документима. Налазимо га у списку целепкешких дажбина из 1576–1577. године, где је уписано као *Исџаничене*, са два домаћинства која плаћају овчарину. Поменуто је као *Исџаниче* и у списку отоманских војника из 1606. године.¹³

¹⁰ Р. Тричковић, Манастири у околини Пирота крајем 16. века, *Зограф* 12 (1981), 80–87.

¹¹ Исто, 87, нап. 142.

¹² Исто, 87, нап. 147.

¹³ Ј. Ђирић, Насеља Горњег Понишавља и Лужнице, *Пиротски зборник* 8–9 (1979), 171–172.



За позније раздобље, у недостатку историјских извора значајна су забележена казивања која осветљавају судбину цркве у Станичењу крајем 18. и у првим деценијама 19. века. Пре једног столећа забележено је сећање станичењског проте Алексе Минчића, који наводи: »Одавно, сигурно је то било још крајем 18. века, овде у цркви станичењској изгинули су и свештеници и сав народ који се ту затекао, и црква после није радила више од тридесет година. А то је било овако: Једне године, баш на Благовести, свештеници су служили свету литургију и било је много народа у цркви и у порти црквеној. Одједном ударе крцалије и нападну на народ у цркви и у порти, и поче најужасније убијање и клање. Изгинуше свештеници и силан свет, који се затекао у цркви и порти. Све је опљачкано па и црква не само што је опљачкана, него је готово и разрушена. И дан дањи где год се нешто почне копати у црквеној порти, наилази се на човечије кости. Те су кости

од погибије на Благовести. Од тада црква у Станичењу није могла више служити, све до 1829. године. А није имала ни свештеника, јер су свештеници често страдали. Те године Станичењци добију свештеника и замоле спахију да им допусти да опет цркву оправа и да могу у њој служити. Спахија им изађе у сусрет, али под условом да му сваке године, на дан црквене славе – 26 јула – село даје по једну јалову овцу. Станичењци оправа цркву и она поче служити, а спахија је од тада сваке године о св. Петки добијао јалову овцу од села на поклон.«¹⁴

Захваљујући неким сачуваним записима наведени догађај се може поуздано датovati у 1796. годину. У једној богослужбеној књизи из манастира Св. Димитрија код Беле

¹⁴ Влад. М. Николић, Из живота наше цркве под Турцима, *Прејлед Ејархије Нишке. Свеска за јуни и јули*, Ниш 1934, 217.



Сл. 1. Црква Св. Николе – ошћини изглед пре радова (снимљено 1972. године)

Паланке остало је забележено да су те године крцалије попленили и спалили многа села и градове.¹⁵ Исти догађај се помиње у запису попа Николе на једном рукописном јеванђељу које се сада чува у Софији.¹⁶ У поменутом походу крцалија и јаничара, који су наишли од истока, пострадали су Пирот и сва села у долини Нишаве, а међу њима и Станичење.

Последње страдање станичењског храма догодило се непосредно уочи ослобађања од Турака. Приликом повлачења пред наступањем српске војске, у јесен 1877. године, Черкези су у општој пљачки оскрнавили и цркву у Станичењу и спалили су све богослужбене књиге.¹⁷ Приликом обнове, која је уследила убрзо након ослобођења, ова стара црква добила је своја прва звона. На једном од њих налази се рељеф св. Саве и натпис: »После 500 година ропства под Турцима први пут салисмо звоно за спомен нашим потомцима а за славу цркве Св. Петке – општина

станичењска«. При дну звона налази се година: 1882. На другом звону постоји само натпис: »У спомен нашег ослобођења од Турака а у славу нашем краљу Милану М. Обреновићу I салисмо ово звоно – житељи села Станичења за нашу цркву Св. Параскеву«. По ободу на дну звона уписана је ливница »Ђорђе Бота и синови« и година: 1882.¹⁸

¹⁵ Исто.

¹⁶ Љ. Стојановић, *Стари српски записи и најновији, књига 5*, Београд 1987, 250, бр. 8834.

¹⁷ Влад. М. Николић, нав. дело, 217.

¹⁸ Звоноливница породице Botta, у другој половини 19. века, налазила се у Вршцу. Један од предака ове породице, Јоан Botta, излио је 1812. године звоно за београдску Саборну цркву, а учествовао је и у раду устаничке тополивнице која се налазила у Доњем граду Београдске тврђаве, види: В. Radojković, *Zvono*, *Enciklopedija likovnih umjetnosti 4*, Zagreb 1966, 649.

У покушају да дође до још неког податка из евентуалних предања и заосталих сећања, Р. Љубинковић је током археолошких радова вршио и анкету међу најстаријим житељима села. Том приликом је сазнао да црква за последњих сто година (што значи, после ослобођења 1877. године) није значајније обнављана и дограђивана, те да је свој коначни облик у коме је затечена пре почетка истраживања добила још у време турске владавине.¹⁹ Забележио је и предање да се главна црква у атару села, посвећена св. Јовану Крститељу, некада налазила недалеко од садашњег гробља и да је тек након њеног рушења садашња црква Св. Петке постала сеоски храм.²⁰

Завршавајући овај кратак преглед расположивих историјских података, ваљало би напоменути да је у време

оснивања Српског археолошког друштва члан-повереник за пиротски крај био г. Јован Поповић, учитељ из Станичења. У првом броју *Сџаринара*, за 1884. годину, објављени су његови извештаји са терена, односно налази са подручја села. Ту се помињу локалитет Градиште, са остацима касноантичке архитектуре, затим, остаци утврђења крај ушћа Темштице и неко старо гробље на једном бресту крај Нишаве. Забележио је и налазе античког, рановизантијског новца, као и примерак »сребреног новца бугарског цара Асена«, које је послао Друштву за збирку.²¹ Занимљиво је да овај, без сумње веома образован, учитељ не помиње међу сеоским старинама станичењску цркву, очигледно не препознајући у том скромном и тада већ направљеном здању средњовековно наслеђе.

¹⁹ Податак из бележака Р. Љубинковића.

²⁰ Р. Љубинковић, нав. дело, 78, нап. 15. У току археолошких истраживања 1974. године Р. Љубинковић је посетио локалитет који се налази северно од сеоског гробља, односно, црквине посвећено »св. Јовану Биљоберу« – празнику Рођења св. Јована Претече (Ивањдан), који се прославља 7. јула. Евидентирани су остаци старије цркве коју су, према казивању М. Пешића из Станичења, мештани обнављали, али је поново у рушевинама. Према очуваним остацима могло се закључити да је стара црква била већа једнобродна грађевина с полукружном апсидом. Имала је зидове грађене ломљеним каменом и малтером. Млађи под у апсиди био је од опека димензија 30 × 30 см. Према конфигурацији терена могло се претпоставити да се испред наоса налазила припрага (Дневник археолошких ископавања од 30. 07. 1974. год., у документацији Археолошког института у Београду).

²¹ *Сџаринар I*, свеска 1 (1884), 45; *истио*, свеска 3, 118; *истио*, свеска 4, 144–145.

Исцрживања цркве Свећог Николе у Станичењу

СТАРА СТАНИЧЕЊСКА ЦРКВА подигнута је на издуженој равни која се благо спушта ка десној обали Нишаве. Конфигурација терена по оси запад–исток омогућила је њену сасвим правилну оријентацију, с минималним одступањем олтарског дела за неколико степени ка северу. Црква је затечена у веома лошем стању: распуклог свода, са оронулим кровним покривачем и остацима живописа под слојевима малтера и креча. Испред ње се налазила пространа припрата, грађена у бондруку над каменом зиданом супструкцијом која је такође била рушевна и склона паду. Црквена порта, углавном чиста, била је доступна за археолошка ископавања. Целина локалитета нарушена је само са источне стране изградњом парохијског дома и, нешто даље, школе. Приликом подизања тих зграда, према казивањима мештана, откривено је мноштво скелета, а све до близу обале Нишаве забележени су и трагови гробова.

Систематска археолошка истраживања у Станичењу, под руководством Радивоја Љубинковића, обављена су током две кампање. Започета су средином јула 1974. године а окончана почетком августа следеће године. Трајала су укупно око 90 дана. У току прве године истражена је унутрашњост цркве, са остацима четири сахране испод равни пода и с неким ишчезлим детаљима архитектуре, затим, простор с јужне стране, где су откривени трагови познијег анекса, и део некрополе са 21 гробом. У сличном обиму истражен је северни део порте до трагова некадашњег оградног зида, где је откривено 35 гробних укопа. Посебна пажња током те прве кампање била је посвећена истраживањима у источној половини бондручне припрате, где су откривени зидови првобитног нартекса и

зидана гробна конструкција која се налазила испод равни некадашњег пода. У истраженом простору некадашње припрате уочено је шест старијих сахрана а забележени су и расути трагови неколико млађих гробова. Наредне, 1975. године, након рушења позније бондручне припрате, ископавања су била усмерена углавном на простор западно од цркве, где су откривени остаци отвореног нартекса-трема, подигнутог над рушевинама првобитне припрате, а истражено је и више десетина гробова. У знатно мањем обиму, археолошким ископавањима био је обухваћен и простор уз источну страну цркве где су, поред ретких старијих гробова, констатовани углавном укопи млађе некрополе из 18. века.

Пре приступа истраживачким радовима технички је снимљено затечено стање цркве са бондручном припратом и демонтирана је дрвена олтарска преграда из 19. века. На простору предвиђеном за археолошка ископавања постављена је квадратна мрежа са квадратима $2,5 \times 2,5$ m, који су од истока ка западу обележени словима абецеде – од а до ј, а од севера ка југу римским бројевима – од I до VII. За нулту тачку висинских мерења – коту 0,00 – одређена је подна опека испред часне трпезе, односно раван затеченог пода.

Истовремено са археолошким ископавањима рађено је на чишћењу, превентивној заштити и документовању сачуваних површина старог живописа. Такође, у оквиру припрема за приступање конзерваторско-рестаураторским радовима вршена су и архитектонска снимања цркве са детаљима њене архитектуре.

У покушају да што тачније прикажемо сазнања до којих се дошло у току истраживања комплекса цркве у Стани-

чењу, прво ћемо изложити опште резултате археолошких ископавања према истраживаним целинама, а затим детаљно обрадити архитектуру храма у оквиру издвојених грађевинских фаза. Након тога наша пажња биће усмерена ка налазима из некрополе, где је истражено укупно 113 гробова укључујући и оне из цркве са припратом. У завршном делу изнећемо наше закључке који се односе на првобитну функцију, одлике фунерарне праксе – посебно када су у питању гробови породице ктитора, а потом и оне у вези с датовањем властеоске задужбине и позније доградње цркве у Станичењу.

АРХЕОЛОШКА ИСКОПАВАЊА

Истраживања су започета у унутрашњости цркве. Под који је ту затечен, био је од опека различитог формата. Претежно су биле заступљене квадратне опеке, димензија $22,5 \times 22,5 \times 2,5$ cm, намењене поплочавању, али било је и масивнијих: $25 \times 24 \times 5$ cm и $35 \times 25 \times 4,5$ cm. Део око олтарске преграде и у простору ђаконикона био је поплочан опекама такозваног старог формата ($29 \times 14 \times 4,5$ cm), које су коришћене и на другим местима за накнадне поправке. Посматрано у целини, могло се уочити да је млађи, односно затечен под на више места пробијан ради прекопавања. То је јасно видљиво у северозападном и југозападном углу, затим, у средишњем делу наоса и уз северни зид. Обновљене површине опека утопљене су у малтерну подлогу или, као што је то случај око олтарске преграде, новије опеке су положене на слој песка. Иначе, и очувани оригинални делови првобитног пода лежали су на малтерној подлози која се по свом саставу разликовала од оне настале током каснијих обнова. Испод подлоге млаћег пода, на већем делу површине, налазио се слој светломрке земље, дебљине 6–7 cm, који је затварао археолошку ситуацију јасно препознатљивим површинама које су у разним епохама прекопаване. Само на мањем делу сачувана је подлога старијег, могло би се рећи, првобитног пода којим су затворени непоремећени слојеви. У питању је ниво набијене светложуте земље, сличне иловачи, над којом се налазио слој трошног малтера са доста креча и чија дебљина није прелазила 2 cm. Ова старија подлога очувана је на јужној половини средишњег дела наоса, код западног зида и у претежном делу олтара, односно апсиди и простору пред нишом проскомидије. Ниво поменутог трошног малтера према јужном зиду кре-

ће се између кота – 0,16 и – 0,19 cm. У олтарском простору та подлога првобитног пода лежи на здравици коју чини речни седимент са доста песка и облутака разних величина. На траси порушене зидане олтарске преграде, као и у подлози првобитне часне трпезе, прислоњене уз апсидални зид – о чему ће касније бити речи – откривена је већа концентрација набијеног камена. У питању су, по свему судећи, остаци њихових темељних супструкција. Слојеви прекопаних простора веома су хетерогени по своме саставу. Уочени су рецентни укопи, посебно у југозападном углу и средишњем делу наоса, који су према налазима новца датовани у раздобље после 1956. године. На осталим, нешто старијим прекопаним површинама, које су делом затворене иловастим набојем, у слоју је шут са доста фрагмената фресака (претежно урушених са свода), нагорелог камења и комада сиге. На једном профилисаном блоку сиге, вероватно с венца порушене олтарске преграде, очуван је и део фреске. Занимљиви су налази дебљих комада малтера с једном углачаном страном, који би се могли довести у везу с неком зиданом конструкцијом чији су трагови уочени у простору ђаконикона.

У унутрашњости цркве откривени су остаци четири гробна укопа. Два међу њима, гробови 22 и 23 у јужној половини наоса, остали су делом непоремећени испод раније уочене преостале супструкције старијег пода. Гроб 24, уз северни зид, откривен је у великој мери девастиран, док о постојању четвртог, у средишњем делу наоса, сведоче само расуте кости измешане са шутом. Ископ у средишњем делу цркве завршен је на дубини од око једног метра, односно на нивоу на коме леже гробови. Испод ове равни је здравица истог квалитета као и у олтару, где је откривена знатно плиће, на коти – 0,30 m.

Затечени ниво терена са спољне стране источног дела цркве налазио се на коти око + 0,50 m. У питању је позније наслојавање у коме је констатовано више укопа млађе некрополе, који нису посебно истраживани нити су евидентирани. Ископавањима у унутрашњости храма откривено је да су бочни зидови веома плитко утемељени и да им дубина не прелази 0,30–0,40 m. Са спољне стране северног зида уочено је да његов темељ лежи на претходно изливеној малтерној кошуљици, која је нешто шири и излази из фасадне равни за 12–26 cm.

У току археолошких ископавања 1974. године, у источној половини новије бондручне припрате, односно пред западним зидом цркве откривени су остаци првобитног нартекса. Истраживања западног дела настављена су на-

редне године након рушења бондручне конструкције с тремом. Ради лакшег праћења, резултати археолошких ископавања обе кампање биће приказани збирно будући да је у питању јединствена целина.

На целој површини бондручне припрате, унутрашњих димензија $10,10 \times 5,60$ m, уклоњен је на коти $+ 0,15$ m под који је рађен од опека »старог формата« ($29 \times 14 \times 4,5$ cm) на слоју црвеног нишавског песка. Према својим конструктивним одликама тај под је истоветан са обнављаним површинама око иконостаса у цркви. Испод слоја песка налазио се жут глиновит набој, дебљине око 3 cm, који је прекривао цео простор припрате. Важно је истаћи да је на његовој горњој површини, поред осталих налаза, откривен и један примерак турског бакарног новца од 10 пара, кованог у време султана Абдула Мецида (1839–1861).²² Овим слојем набоја била је затворена археолошка ситуација која одсликава више етапа грађења на простору најмлађе, бондручне припрате, порушене 1974. године ради наставка истраживања.

Уочено је да северни и јужни зид, над којима се налазила бондручна конструкција, нису једнако грађени. Њихови источни делови, ближи цркви, рађени су у мешаном слогу ломљеног притесаног камена и речних облутака, док су западни, очигледно познији делови, грађени нешто солидније, уредно сложеним ломљеним, притесаним каменом повезаним малтером. На споју ова два различита начина грађења јасно је уочљива спојница, која сведочи да међу њима није постојала конструктивна веза. Након уклањања пода, на правцу тих спојница, откривен је попречни зид који преграђује простор срушене бондручне припрате (сл. 3) и конструктивно се везује за источне делове њених бочних зидова, с којима је подударан и у техници грађења. Ти зидови се наслањају на углове западне фасаде цркве и делом их обухватају, али с њима нису у грађевинској вези. Дебљина зидова је неједнака: са северне и јужне стране креће се између 0,56 и 0,60 m, а са западне стране износи око 0,65 m. Слично осталима, и тај зид је плитко утемељен – до $- 0,30$ m, а очуван је до висине $+ 0,08$ m. И остаци бочних зидова, са северне и јужне стране, сачувани су до приближно исте висине, али су у време грађења бондручне припрате надзидани за један до два реда камена. Поменути зидови са западном фасадом цркве образују простор некадашњег нартекса-трема, унутрашњих димензија $6,20 \times 4,60$ m, који је претходио изградњи бондручне припрате. У овом простору, непосредно испод нивелационог слоја набоја, откривен је ниво

интензивног шута. Већ после скидања првог откопног слоја указали су се остаци зидова првобитне припрате, чији положај није у целини подударан с млађим зидовима, о којима је управо било речи. Највеће одступање уочено је код северног зида, где старији, првобитни, не наставља правац одговарајућег зида цркве већ за 6–7 степени скреће ка југу. Услед тога, зид познијег, односно некадашњег нартекса-трема лежи само делимично над остацима старијег настављајући правац северног зида цркве. С јужне стране старији зид је само делимично очуван, али је јасно уочљиво да су им трасе подударне и да је млађи зид утемељен на остацима старијег (сл. 84). Трасе западног зида сасвим су различите. Западна фасада првобитног нартекса повучена је ка истоку за око 1,25 m. Због фрагментарне очуваности средишњег дела овога зида нису откривени трагови некадашњих врата која су се, без сумње, налазила у истој оси с порталом цркве.

У току даљих истраживања уочено је да се у међупростору између старијег и млађег западног зида, који је у току археолошких ископавања означаван као »простор А«, налазио релативно танак слој шута са свега неколико уломака фресака. За разлику од тога, у простору првобитног нартекса ситуација је била сасвим другачија. На целој површини откривени су слојеви интензивног шута који се састојао од камена, уломака опека и малтера, као и мноштва фрагмената фресака. Било је и обрушених блокова зидне масе са очуваним комадима фреске. Дуж северног зида уочене су веће количине танких опека, као и читави блокови зидне масе грађени опекама. У овом шуту, уз бројне коване гвоздене клинове, нађено је и неколико комада дрвених греда. Изгледа да је простор првобитне припрате прекопан како пре обрушавања њених горњих конструкција, тако и након њега. Уочено је чак и да шут делом залази под плитко заснован темељ северног зида припрате. Ови укопи са шутом у њеном северном и средишњем делу прате се све до коте $- 0,70$ m. Испод шута је релативно чиста растресита иловаста земља с траговима костију неког од плићих разорених укопа. Уз јужни зид је откривена добро очувана зидана гробница, а над њим је био слој пепела. Поред гробнице, са северне стране, постоји још једна, делом разорена, гробна конструкција а ка истоку, односно зиду цркве налазе се два децја гроба. У северном делу припрате откривен је само један непоремећен укоп.

22 N. Pere, *Osmanlılarda madeni paralar*, Istanbul 1968, br. 905.

Остаци пода у првобитној припрати нису откривени. Његову некадашњу раван могуће је одредити на основу трагова најнижих зона живописа. Поред већих површина преосталих на западном, фасадном зиду цркве, мањи трагови остали су очувани и у северозападном углу првобитне припрате. У питању је приземна зона која се завршава на коти око $-0,25$ m, што би указивало на подну раван између $-0,20$ m и $-0,25$ m.

У унутрашњем простору западног дела порушене бондручне припрате, испод пода од опека и слоја набоја, уочен је нивелациони насип подзидан бочним каменим зидовима, а са запада је омеђен супструкцијом трема. Овај насип до некадашње равни тла био је релативно чист – без трагова шута и с ретким археолошким налазима углавном новијег порекла. Ваља поменути једну укопану конструкцију испод равни пода а покрај југозападног угла бон-

дручне припрате. У питању је мањи простор (42×54 cm), омеђен вертикално постављеним плочама шкриљца, у коме је откривен мањи гвоздени ливени крст са рељефном представом Распећа на једној страни, а на другој – сценом Крштења (сл. 86-а).

Након ових истраживања новији зидови камене супструкције бондручне припрате, будући плитко утемељени, уклоњени су ради наставка истраживања некрополе. На простору квадрата **hij/I-V** истражено је преко 20 гробова. Том приликом уочено је да западни зид познијег нартекса-трема, који је претходио изградњи простране бондручне припрате, лежи преко старијих гробова бр. 65, 68, 72, 78–80 и 98, укопаних испред западне фасаде првобитне припрате. Под северни зид овога нартекса залази гроб бр. 55, а делом и гроб бр. 27 – оба укопана уз спољно лице старијег здања.



Истраживања простора јужно и северно од цркве обављена су током 1974. године. На простору линија квадрата V–VI, уз јужни зид цркве, одмах испод површине откривени су остаци зидова једног призиданог анекса издужене правоугаоне основе, ширине око 4 m, а дужине 15,45 m (сл. 4 и 85). Зидови, дебљине око 0,65 m, грађени су солидно, без уочљивих трагова употребе малтера, у мешаном слогу речних облутака и ломљеног, притесаног камена, а местимично се појављује и понеки уломак опеке. Плитко су утемељени и дубина им не прелази коту – 0,30 m. Источни зид анекса је у равни са одговарајућим зидом цркве, док су остаци северног зида прислоњени с једне стране уз јужну фасаду цркве, а са друге – западне – уз зид супструк-

ције бондручне припрате. Између тог зида, грађеног каменом с малтерним везивом, и прислоњеног сухозида анекса не постоји грађевинска веза. Јасно се уочава да је у питању млађа конструкција грађена након заснивања бондручне припрате. У простору анекса, до дубине од око – 0,50 m, јављају се слојеви светломрке растресите земље са доста речног облутка. Уочљиви су трагови прекопавања, уз местимичну појаву шута и фрагмената фресака који су налажени и до дубине од 0,60 m.

У овом слоју има такође и делова растуриених скелета који би могли потицати од неких познијих уништених укопа. На дубинама између – 0,75 и – 1,50 m у чистој земљи квалитета здравице откривено је око 20 гробних укопа,

Сл. 2. Црква Св. Николе – изглед пре радова 1974. године и стање после обнове (снимљено 2004. године)



очуваних у већој или мањој мери. У два случаја су то биле зидане гробне конструкције: гроб бр. 15 – уз темељ јужног зида првобитне припрате, о коме ће даље у више наврата бити речи, и уз њега, делом разрушен, гроб бр. 12. Преко неких од гробова, који су само делимично могли бити истражени, прелазе зидови анекса. Тако, под источним зидом леже гробови бр. 2, 3 и 6, под јужним – гробови бр. 5, 16 и 21, а под северним – гробови бр. 7, 82 и 83 (сл. 4).

На простору северно од цркве истражено је око тридесет гробова. У површинским слојевима квадрата **de/II** уочени су нејасни трагови попљочавања порте у виду зона с каменом у слогу калдрме. Испод остатака тог каменог застора, на 0,10–0,20 m, откривена су четири новија укопа која би одговарала млађој некрополи 18. века, од којих су два била покривена каменом, облацима и уломцима рановизантијских опека донетих, по свој прилици, са оближњег локалитета Градиште. Паралелно са северним зидом цркве откривена су три већа грубо обрађена средњовековна надгробна споменика, клесана у виду ниских слемењака. Два су монолитна, док је трећи, постављен најисточније, био састављен из два дела. Будући да су били засути познијим наносом, пре ископавања су се само наслућивали у равни тла. На око 2–3 m од цркве откривени су остаци зида који је порту ограђивао према северу (сл. 4). Приближним правцем пружања запад–исток зид није паралелан одговарајућој страни цркве пошто на свом западном делу од ове осе одступа 6–7 степени према југу. Његов положај, односно правац, који је паралелан са северним зидом првобитне припрате, био је, по свему судећи, условљен изохипсом која дефинише руб заравни, иза кога је према северу терен у паду. Овај оградни зид, дебљине 0,65 m, грађен је од ломљеног камена и крупнијих комада облутака, без малтерног везива. Фрагментарно је очуван будући да је био плитко утемељен између – 0,40 и – 0,20 m, а неки његови делови су уклоњени током археолошких ископавања. Уочено је да траса зида прелази – делом или у целости – преко гробова бр. 48, 49, 51, 56 и 57.

Археолошка ископавања мањег обима вршена су и са источне стране, у квадратима **ab/I–V**. Скинут је слој до првобитне равни терена, а посебно уз олтарску апсиду где је дебљина зида износила и до 0,50 m. На овом простору, поред ретких средњовековних укопа, констатовани су претежно гробови млађе некрополе која се простирала источно од цркве.

На истраживаним просторима око цркве, у слојевима изнад хоризонта гробова – што значи, између кота + 0,50 до + 0,30 и – 0,20 до – 0,40 m – откривено је релативно мало археолошких налаза. Доминирају углавном гвоздени клинови – кованице, као и уломци керамичких посуда за свакодневну употребу. Међу налазима новца најзаступљеније су турске аспре из 17–18. века, обично бушене и дуго коришћене као накит. Најмлађи примерак турског новца припада ковању султана Абдула Мецида (1839–1861),²³ из квадрата **j/II** са коте – 0,07 m. Откривена су и четири жетона која одговарају познатом типу са текстом: *non plus ultra*. Од осталих налаза, из овог млађег културног слоја потиче и један мањи напрсни ливени крст с рељефном представом Богородице са Христом (сл. 86–δ).

У хоризонту старијих, средњовековних укопа, не рачунајући гробне прилоге, има веома мало других налаза. Најчешће су у питању ретки уломци керамике, који хронолошки одговарају времену гробних укопа. Поред гроба бр. 22, у наосу, откривен је фрагмент посуде fine фактуре са спиралним украсом сликаним у енгоби, који се као уобичајен орнамент појављује на керамици 14. века. Истом раздобљу, по свему судећи, одговара и фрагмент зделе грубље фактуре, с пластичном траком испод обода, откривен у равни гроба бр. 12. Из прекопаних слојева у првобитној припрати, поред више других фрагмената, потичу и две фрагментоване посуде – лонац с профилисаним ободом и зелено глеђосана здела (сл. 84). Обе би се према својим основним одликама могле датовати у 15–16. век.

ИСТРАЖИВАЊА АРХИТЕКТУРЕ

Истовремено са археолошким ископавањима вршена су и истраживања архитектуре цркве ради утврђивања њеног некадашњег изгледа, добијања података за санацију грађевине и даље конзерваторско-рестаураторске радове. У току археолошких истраживања добијени су подаци о стању плитко укопаних темеља, структури тла на коме је црква подигнута и о остацима првобитне припрате, која је у целости била негирана током познијих грађевинских фаза. Такође, поуздано су утврђени равани некадашњег пода и првобитне нивелете терена на простору око цркве.

²³ Исто, бр. 909.

Ради истраживања стања зидова обијен је малтер са фасада цркве па је уочено да је он у више наврата био обнављан. Трагови првобитног малтера откривени су само на јужној фасади, што је омогућило да се наслути некадашња спољна обрада зидова. Неравна, грубо зидана фасадна платна прекривао је слој малтера на којем је, изгледа, била осликана имитација грађења правилним квадерицама са низовима либажних слојева опека, на шта указује и сликани модел цркве.

На зидовима цркве затечена су два прозорска отвора пробијена приликом једне од познијих обнова, највероватније оне која је изведена после 1829. године. Пробијањем новог, источног прозора у оквиру олтарске апсиде у целисти су уништени остаци старијег оригиналног отвора (сл. 2). Нови прозор пробијен је и у јужном зиду наоса, при чему је оштећен део живописа у првој зони, с приказом једног св. ратника (сл. 40 и 46). Изнад тог новог, а у висини друге зоне живописа на јужном зиду, откривени су остаци зазиданог старијег, знатно мањег прозора (сл. 6). Након уклањања позније зазиде уочено је да је он релативно добро очуван, с траговима фреско-декорације на бочним странама.²⁴ Ово откриће је омогућило да се и прозору на олтарској апсиди врати некадашњи изглед.

Посебна пажња у оквиру архитектонских истраживања била је посвећена тешко оштећеном своду, који је затечен распуцнут и склон паду. После уклањања кровног покривача и обијања малтера јасно су уочене подужне пукотине, проузроковане померањем, односно размицањем слабо утемељених подужних зидова цркве. Ова оштећења настала су у неком ранијем раздобљу које није било могуће прецизније временски одредити. У једној од познијих обнова цркве уграђене су три попречне дрвене затеге, које својим крајевима излазе на бочне фасадне стране цркве (сл. 87). Тим затегама је покушано да се спречи даље размицање зидова на које се свод ослања. У исто време, и распукла сводна конструкција била је разупрта дрвеним оплатама које су се ослањале на греде затега. Овом конструкцијом, која је била примерена могућностима доба у коме је настала, за дуже време је заустављено даље нагињање зидова и спречено урушавање свода. Добијени резултати ових истраживања, поред сазнања о некадашњим интервенцијама на цркви, послужили су и као основа за израду пројекта статичке санације, који је успешно реализован.

Приликом истраживања горњих зона зидова нису откривени оригинални остаци ни завршног венца, ни нека-

дашњег кровног покривача. Црква је затечена с кровом покривеним каменим плочама, које су током ранијих обнова сигурно мењане. Недостатак трагова кровних опека на самом објекту, као и у археолошким слојевима око цркве, искључио је могућност да је тим материјалом био покривен првобитан кров. По свему судећи, и некадашњи кровни покривач био је од камених плоча.

ОТКРИВАЊЕ И ИСТРАЖИВАЊЕ ЖИВОПИСА

Први трагови живописа, уочени 1966. године, скренули су пажњу посленицима службе заштите споменика културе на цркву у Станичењу.²⁵ Приликом своје прве посете Станичењу, 1972. године, Р. Љубинковић се детаљно упознао са стањем затеченог живописа, које описује следећим речима: »Већи део површине зидова у самој црквици, налази се данас под дебелим слојем малтера, који је уз то прекривен наслагама кречних премаза. Међутим, местимице, и то на већој површини северног зида, у западном углу, затим на мањој површини средином тога зида, потом у олтарској конхи и најзад на јужном зиду непосредно уз иконостас, обурвао се познији малтерни слој и под њим су се јавиле површине старе фреско декорације некадашње прве фигуралне зоне. Ова зона је архитектонски издвојена од даљих виших зона профилисаним корнишом – што је за тако мали објекат карактеристично и симптоматично. Његов закошени профил украшен је карактеристичним флоралним орнаментима у наизменичном црвено-зеленом низу.«²⁶

Нешто касније, 1974. године, у оквиру започетих истраживачких радова на иницијативу Р. Љубинковића, ангажован је П. Балабановић, сликар рестауратор, са екипом из Покрајинског завода за заштиту споменика културе Војводине у Новом Саду, који је извршио претходно чишћење живописа у цркви, односно уклањање слоја малтера и кречних премаза. Том приликом откривен је и први пут прочитан оштећен ктиторски натпис из 1331/32. године, са западног зида а изнад улаза у наос.²⁷

²⁴ После обнове првобитног, новији прозор у јужном зиду је зазидан.

²⁵ Р. Николић, М. Лађевић, *нав. дело*, 24–29.

²⁶ Белешке из заоставштине Р. Љубинковића, извештај са рекогносцирања 1972. године, сада у документацији Археолошког института у Београду.

²⁷ Извештај о радовима 1974. год., из заоставштине Р. Љубинковића.

Након овог грубог чишћења целокупан очувани живопис, како у самој цркви тако и на спољној страни западног зида, технички је снимљен у размери 1:10 и контурно исцртан према ономе што се тада могло видети.²⁸ Током те и наредне, 1975. године, истовремено са археолошким ископавањима, Р. Љубинковић се посебно бавио истраживањима новооткривеног живописа проучавајући иконографију композиција, делове натписа и, нарочито, ктиторске портрете припремајући грађу за монографију коју није стигао да напише.²⁹

Друга етапа истраживања живописа цркве Св. Николе у Станичењу обављена је у време радова на конзервацији и рестаурацији фресака, у раздобљу од јесени 1975. до лета 1978. године.³⁰ Била је то прилика да се детаљније сагледају финално очишћене композиције, израде калкови свих очуваних натписа, или њихових трагова, и обаве фотоснимања.

Нова детаљна фотоснимања целокупног станичењског живописа обављена су у лето 2003. године за потребе израде ове монографије.³¹

28 Цртеже распореда живописа израдио је М. Анђелковић, из Завода за заштиту споменика културе у Нишу.

29 Грађа у заоставштини Р. Љубинковића, сада у документацији Археолошког института у Београду.

30 Истраживања је вршила С. Габелић, тада члан конзерваторске екипе.

31 Фотоснимања целокупног живописа обавио је Н. Борић, из Археолошког института у Београду.

Архијектура цркве и њено грађење

Издигнута зараван изнад обале Нишаве у локалном микроамбијенту представља доминантан положај. Структуру тла на коме је подигнута црква сачињавају речни седименти – земља, с песком и ситним шљунком, и мноштво камених облутака разних величина, од веома ситних до оних пречника 20–30 cm. У профилима ископа овога седимента нису уочени слојеви наплавина, што је, уз чињеницу да је у питању вис издигнут у односу на речну обалу за преко 15 m, код истраживача изазивало недоумице. Постојала је дилема да ли се ту ради о природној геолошкој формацији, или је у питању вештачка творевина – можда, тумул попут оног на коме је подигнута Петрова црква код Новог Пазара.³² Ова недоумица отклоњена је отварањем једне сонде јужно од цркве где је до коте – 3,90 m констатован компактан речни седимент који лежи на слојевима беле лапоровите глине, што јасно указује на то да се ради о природној геолошкој формацији.

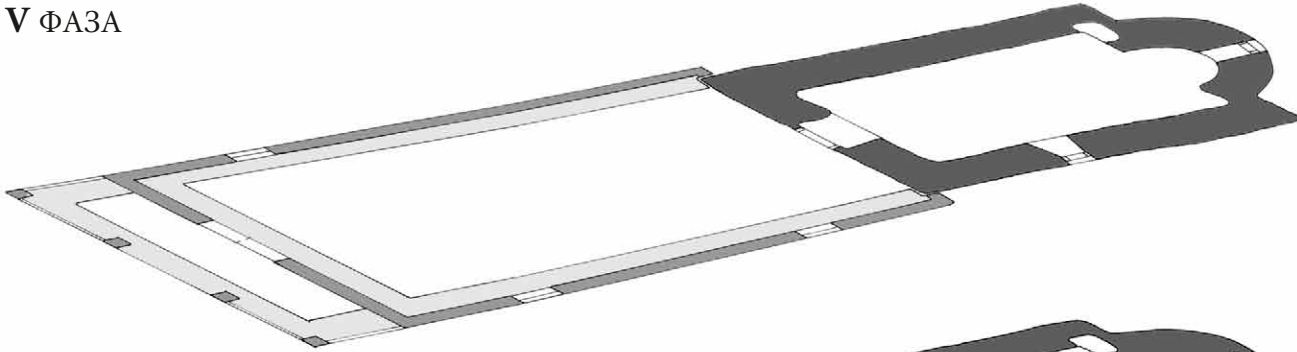
У току археолошких истраживања констатовано је да се најстарији културни слој на локалитету образује у време грађења цркве. Усамљено откриће једне рановизантијске фибуле, затим налази опека, или, чешће, њихових уломака уграђених као сполије, као и преклесаног жртвеника у функцији стуба позније часне трпезе не указују на постојање античког слоја. Током истраживања цркве са околним делом порте уочено је више грађевинских фаза, односно етапа у коришћењу овог сакралног здања кроз неколико столећа, од којих би најстарију фазу означавало грађење властеоског храма Св. Николе, уз који је убрзо дограђена припрата, а цео ансамбл живописан је 1331/32. године. У другој етапи, након рушења припрате, а, по свему судећи, и извесног протока времена, на њеном месту

подигнут је отворени нартекс, односно трем. Ова доградња није прецизније временски одређена, али би се могло претпоставити да није била млађа од краја 16. века. Наредне две етапе доградњи могу се поуздано датовати у 18. век, односно пре 1796. године, када је стари станичењски храм тешко пострадао. У трећој етапи је на месту ранијег трема дограђена пространа бондручна припрата након чега је уз јужну страну цркве призидан анекс издужене правоугаоне основе, што смо определили у четврту етапу грађевинских интервенција на овом храму. У пету етапу сврстана је обнова старе станичењске цркве изведена 1829. године, када је она добила облик у коме је затечена 1972. године. Условно речено, последњу грађевинску фазу на овом здању представљали би конзерваторско-рестаураторски радови извођени од 1973. до 1976. године, када је обновом отвореног нартекса-трема црква Св. Николе у Станичењу добила свој садашњи изглед.

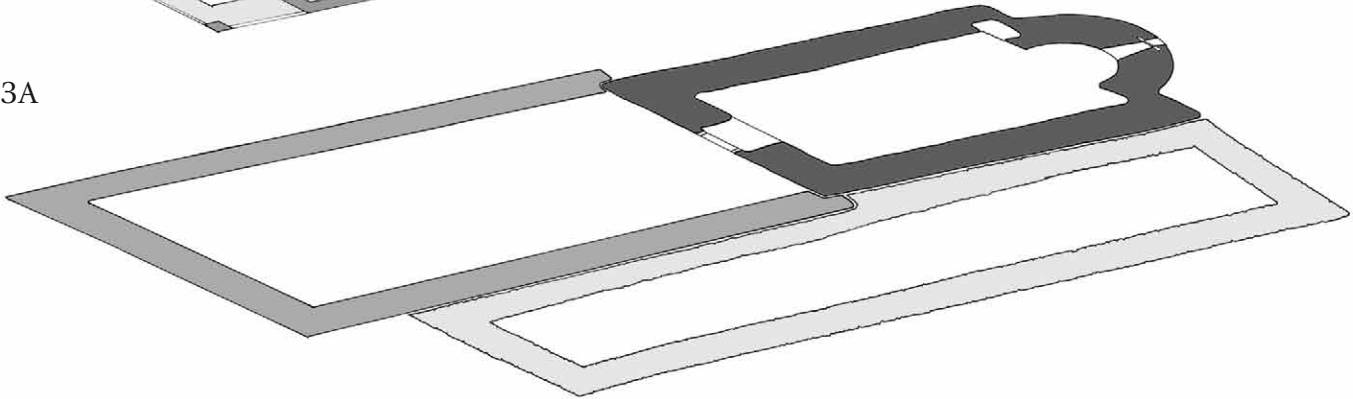
Црква Св. Николе, подигнута у првој фази, представља скромно здање правоугаоне основе с полукружном олтарском апсидом на истоку, укупне дужине 8,90 m, а ширине 5,10 m. Засведена је полуобличастим сводом грађеним од тесаника сите, чије је теме око 5,60 m изнад равни пода (сл. 8). Зидови цркве су веома грубо грађени, с неравнинама које се уочавају и на површинама прекривеним живописом. Дебљина им је неуједначена и смањује се према вишим зонама. Код северног и јужног зида при поду се креће око 0,90 m, док у равни базе свода не прелази 0,70–0,80 m. Слична појава уочава се и код зида

³² Р. Љубинковић, нав. дело, 78, нап. 14.

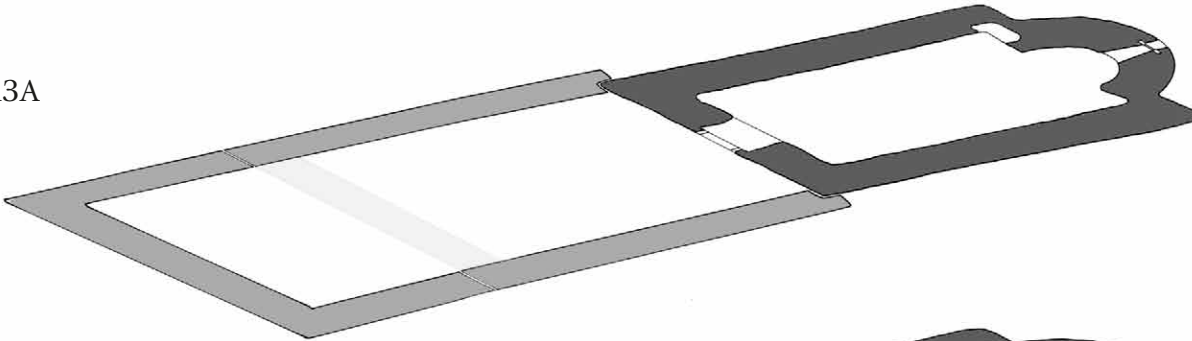
V ФАЗА



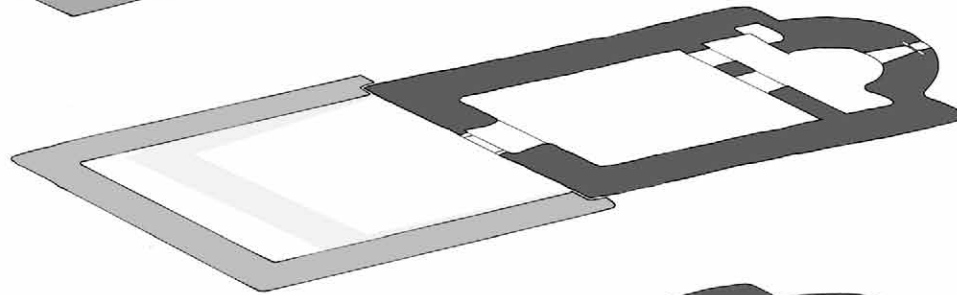
IV ФАЗА



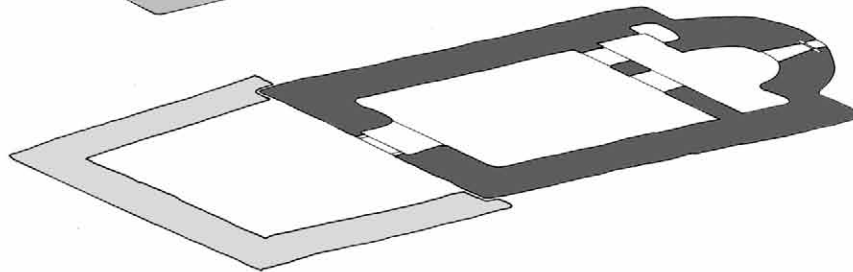
III ФАЗА



II ФАЗА



I ФАЗА



Сл. 3. Етапе грађења цркве Св. Николе у Станичењу

олтарске апсиде, који је у равни тла нешто масивнији – дебљине је преко 1 m. Темељ зидова је веома плитак (0,30–0,40 m) и грубо је грађен уливањем зидне масе у неправилно, односно коритастро укопан ров. Градиво у зидовима готово искључиво чине речни облаци с малтерним везивом. Зидови су били ојачани дрвеним арматурама – сантрачима. Према ономе што се могло видети у лицу зидова рекло би се да су у питању биле греде квадратног пресека, димензија од 15 × 15 m до 18 × 18 m, које су се налазиле у структури зидне масе – по две паралелно постављене у хоризонталним нивовима на међусобном растојању по вертикали од 0,70 до 0,80 m. У равни спољног лица зида јављају се само испод кровног венца и у истом нивоу пресецају основу оба забата. Са унутрашње стране спољна греда, прекривана само слојем фреско-малтера, уочена је једино у бази свода.

У западном зиду се налази скромно моделован улаз с каменим прагом и плитким довратницима који нису посебно обрађени, односно клесани, већ излазе из зидне масе бочних страна (сл. 5). Архитравни надвратник чини низ гредица квадратног пресека. У том оквиру налазила се дрвена конструкција с двокрилним вратницама. Унутрашњи простор храма био је осветљен само кроз два мала прозорска отвора. Један прозор, високо издигнут (око 3 m) изнад равни пода, налазио се непосредно испод почетка свода на средишњем делу јужног зида (сл. 6). Био је моделован у виду полукружно засведене нише, с релативно уским отвором на спољном лицу зида. У некој познијој фази био је зазидан, али је његов изворни облик са остацима фреско-декорације остао сачуван. Сличан прозор постојао је и изнад часне трпезе у зиду олтарске апсиде. Он је у познијој обнови замењен већим прозорским отвором, а приликом конзерваторских радова обновљен је по узору на онај с јужног зида.

По свему судећи црква је првобитно, као и у наше време, била покривена каменим плочама. На то указује и чињеница да у току археолошких ископавања није било значајнијих налаза кровних опека, а ни трагова који би над сводом указивали на постојање оловног покривача. Кровни венац, који није остао сачуван у изворном облику, вероватно је чинио низ грубо обрађених камених плоча. Фасаде цркве биле су малтерисане а, врло вероватно, и осликане. Ако је судити према моделу приказаном у оквиру ктиторске композиције, ту су могли бити исцртани нивози квадера раздељени тракама либажних слојева опека.

Унутрашњи простор храма био је у целости осликан фрескама, о чему ће посебно бити речи,³³ и подељен зиданом олтарском преградом која је у једној познијој фази уклоњена. О њеном некадашњем изгледу делимично се може судити према очуваним отисцима на бочним зидовима и траговима супструкције откривене приликом археолошких ископавања (сл. 7). Грађена је у виду масивног зида дебљине 0,55 m и висине око 2,30 m. Поред лучно засведених царских двери имала је, вероватно, и један мањи пролаз уз северни зид. С горње стране била је завршена профилисаним венцем који се продужавао дуж северног, западног и јужног зида, издвајајући прву зону живописа с галеријом ктиторских портрета³⁴ и фреско-натписом из кога се, поред имена задужбинара Арсенија, Јефимије и Константина, сазнаје и да је црква осликана 1331/32. године.

Постављањем зидане олтарске преграде издвојен је наос, димензија 4,20 × 3,35 m, од невеликог олтарског простора. Услед ограничене површине у олтару, првобитна зидана часна трпеза постављена је уз апсидални зид. Од ње су преостали само отисак на околном живопису, оивичен црвеном бордуром, и супструкција откривена приликом археолошких ископавања. Била је висока око 1 m, с плочом, приближне ширине 0,70 m, која је стајала на зиданом ступцу. У североисточном углу олтара сачувана је полукружно засведена ниша проскомидије. Са супротне стране, у простору ђаконикона, преостали су трагови једне ишчезле конструкције. Судећи према очуваним отисцима у малтеру живописа, ту се у простору између источног и јужног зида, као и зида олтарске преграде, могао налазити уграђен дрвени ковчег, димензија у основи 0,80 × 0,80 m, а висине око 0,65 m. Масивни комади малтера, откривени у шуту близу тог простора, потичу можда од оплате његове слободне северне стране. С обзиром на место на коме се налазио, претпостављен ковчег је могао служити за похрањивање и чување богослужбених књига и одежди.

О изгледу некадашњег пода у цркви тешко је судити будући да су само местимично сачувани трагови супструкције са слојем трошног малтера. Није искључена претпоставка да је под био од опека, али за поузданији закључак нема довољно елемената. Испод њега у наосу су

33 Види поглавље *Сликариство цркве*, стр. 113–182.

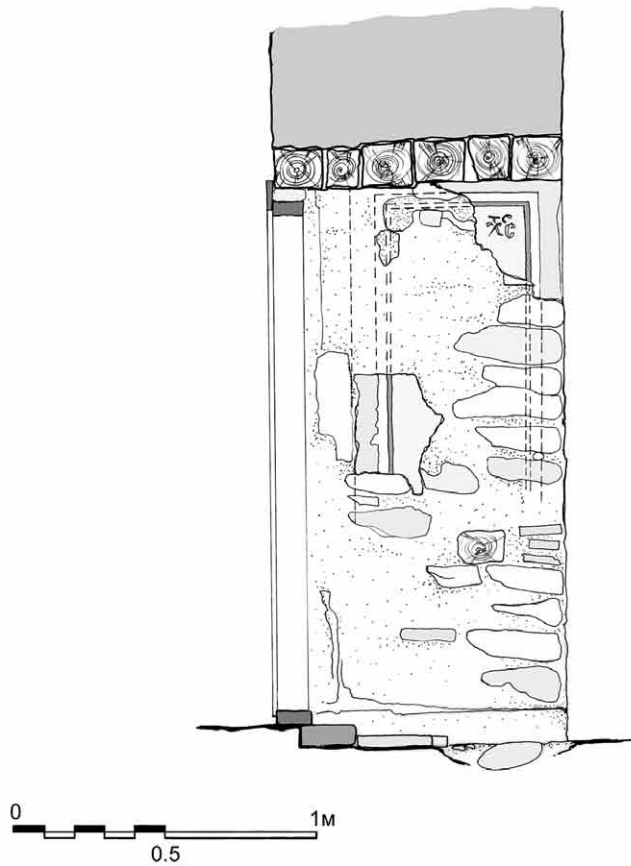
34 Види поглавље *Кийијорски њорјреји*, стр. 79–111.



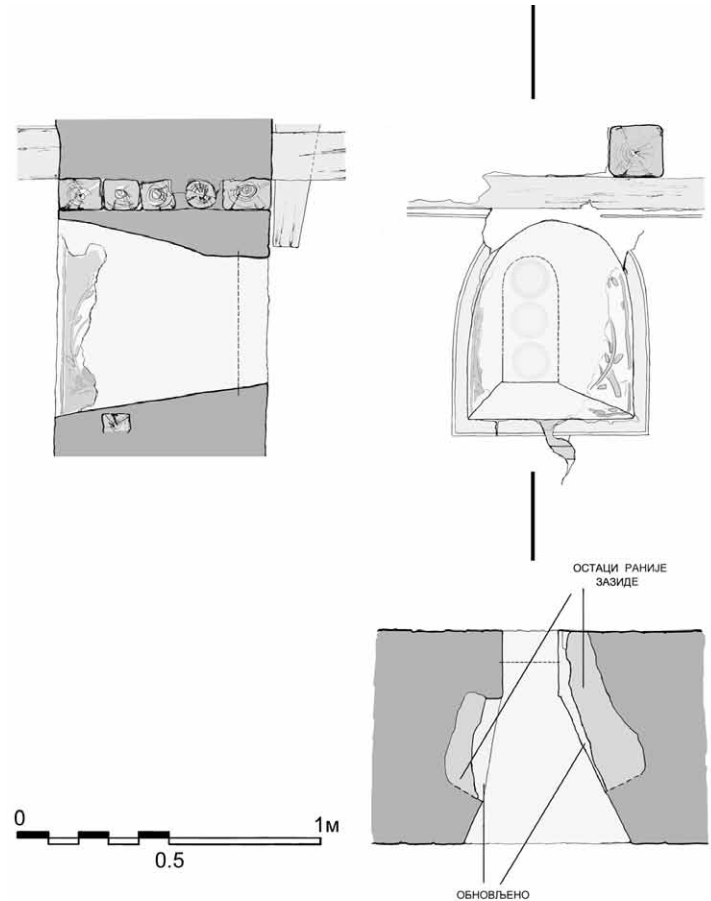


Сл. 4. Црква Св. Николе
у Сїјаничењу – сїйуациони план
са гробовима некрополе





Сл. 5. Зајадни йоршал – основа и йрсек (P = 1:25)



Сл. 6. Јужни йрозор – основа, изјлед и йрсек (P = 1:25)

постојала четири гробна укопа, о којима ће даље бити више речи. Нема очуваних трагова који би упућивали на закључак о томе да ли су ови гробови били обележени плочама у равни пода, што није искључено. Изнад једног од њих (гроб бр. 23) сачувана је подна супструкција која само указује на чињеницу да је тај, чини нам се, првобитан под био постављен након извршене сахране. Међутим, како је он изгледао – остаје непознато.

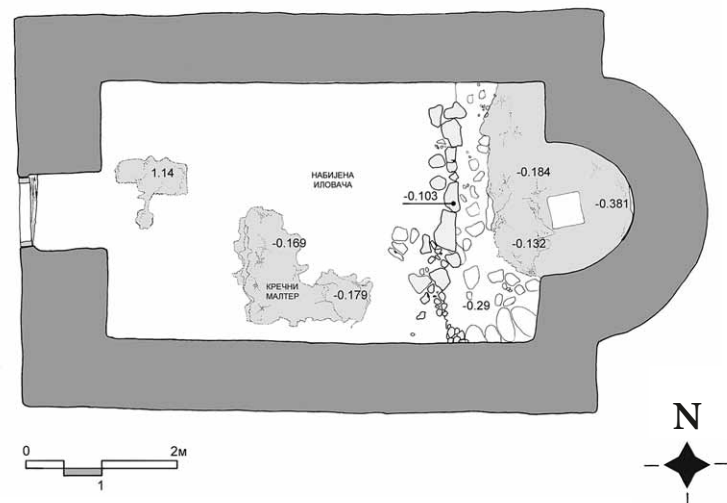
Убрзо након изградње цркве дограђена је првобитна приправа трапезасте основе, која је својим бочним зидовима обухватила углове њене западне фасаде. Услед несумњиво блиског времена подизања, призиђивање приправе посматрано је у оквиру прве грађевинске фазе настанка овог сакралног здања. Дужина унутрашњег простора приправе износила је 4 m, док јој је, због поменутог скретања трасе северног зида, ширина неједнака. Уз фасадни зид цркве она износи 4,60 m, а са западне стране је око 4 m.

За разлику од цркве, зидови припрате грађени су претежно ломљеним каменом уз обилну употребу уломака равновизантијских опека, које су свакако донете са оближњег локалитета Градиште. Зидови првобитне припрате, дебљине 0,80–0,85 m, били су плитко утемељени, до – 0,30 m, те су стога само фрагментарно очувани. Под познијом преградњом нестао је знатан део јужног зида, а порушен је и средишњи сегмент западног зида с последњим остацима улаза. У надземном делу, и то углавном до висине 1–2 реда камена, сачуван је само северозападни угао те је тешко говорити о некадашњем изгледу старе припрате. Ниво некадашњег пода, између – 0,20 и – 0,25 m, чијих очуваних остатака више нема, посредно је уочен на преосталим траговима зидова.

Судећи према налазима из шута могло би се закључити да је припрата имала свод од опека. Међутим, имајући у виду основу над којом је могао бити подигнут, поставља се питање како је свод изгледао и да ли је уопште постојао. Уз закључак да би ово питање за сада требало да остане отворено, чини нам се да је за грађење једне такве конструкције било потребно знање веома искусног неимара.

Унутрашње површине зидова првобитне припрате биле су прекривене живописом који је фрагментарно очуван на њеном источном зиду, односно фасади цркве, а у последњим траговима и на преосталим деловима северног и западног зида. Међутим, у шуту је откривено мноштво фрагмената који указују на некадашњи сликани програм овога простора.³⁵ Ваља напоменути да је након прве теренске анализе ових фрагмената изнета претпоставка о постојању два слоја живописа у припрати, а наслућена је и извесна стилска разлика у односу на фреске у наосу.³⁶ После чишћења и детаљније анализе тих фрагмената, као и поновног увида у стање фресака на западној фасади, односно источном зиду припрате, ове претпоставке су одбачене, уз закључак да је живопис у целом некадашњем станичењском храму рађен једновремено.

Налази уломака фресака, као и грађевинског шута откривени су у већем делу припрате на дубинама и пола метра испод равни некадашњег пода, као и испод поткопаних темеља северног зида. Отворено је питање како је дошло до рушења првобитне припрате и радикалног прекопавања њене унутрашњости а да су при том зидана гробница у југозападном углу и неки од старијих дубље укопаних гробова били поштеђени разарања и скрнављења. Изгледа да су зидови урушени у већ раскопан простор припрате, али ову појаву је тешко растумачити на



Сл. 7. Основа цркве са остацима конструкције пода и траговима темеља олтарске припрате (P = 1:100)

основу расположиве документације и запажања истраживача у Дневнику археолошких ископавања.

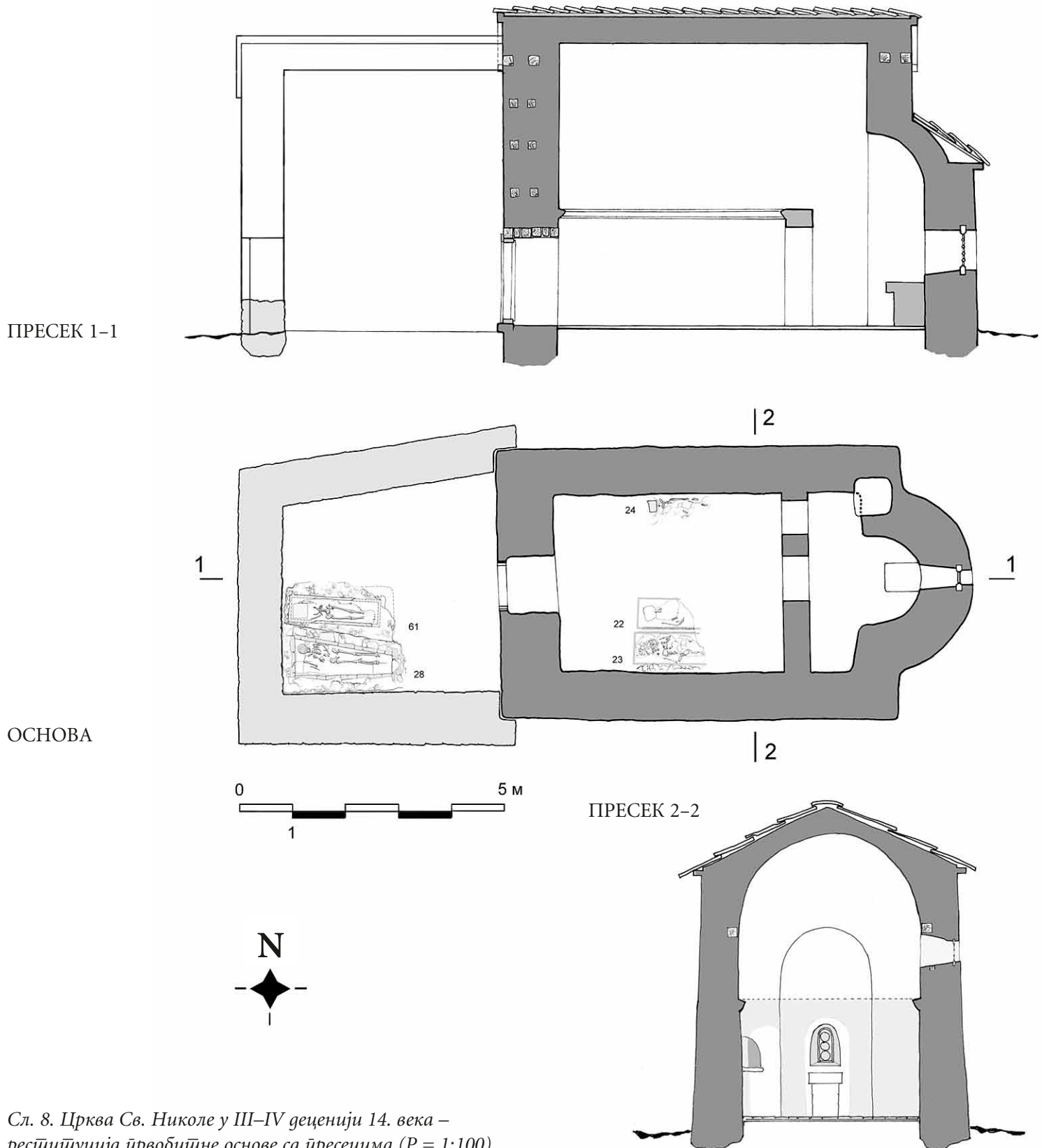
Према подацима из ктиторског натписа, као и сазнањима до којих се дошло археолошким истраживањима црква Св. Николе у Станичењу грађена је током треће деценије 14. века. У том раздобљу прво је био подигнут сам храм једнобродне основе уз који је убрзо – можда, само коју годину касније – призидана и припрата. Поменућа доградња претходила је осликавању како наоса, тако и нартекса, што је окончано 1331/32. године. Појава сукцесивне градње храма и припрате није неуобичајена када су у питању не само властеоске него и владарске задужбине. Не разматрајући детаљније овај проблем, навешћемо само временски близак пример цркве манастира Крушева, односно Добруна, где је прво подигнут једнобродан храм уз који је, вероватно одмах, дограђена припрата. Након тога је ова целина једновремено живописана, што је све било завршено пре пролећа 1343. године.³⁷

Посматран у целини, станичењски храм Св. Николе се обликом своје основе и начином грађења битно не разликује од малих властеоских задужбина и сеоских цркава,

³⁵ Види о сликарству припрате, стр. 173–182.

³⁶ Р. Љубинковић, нав. дело, 80–81.

³⁷ И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице у доба Немањића*, Београд 1994, 143–145; М. Поповић, *Средњовековни Добрун, Старијар ЛII* (2002), 103–113.

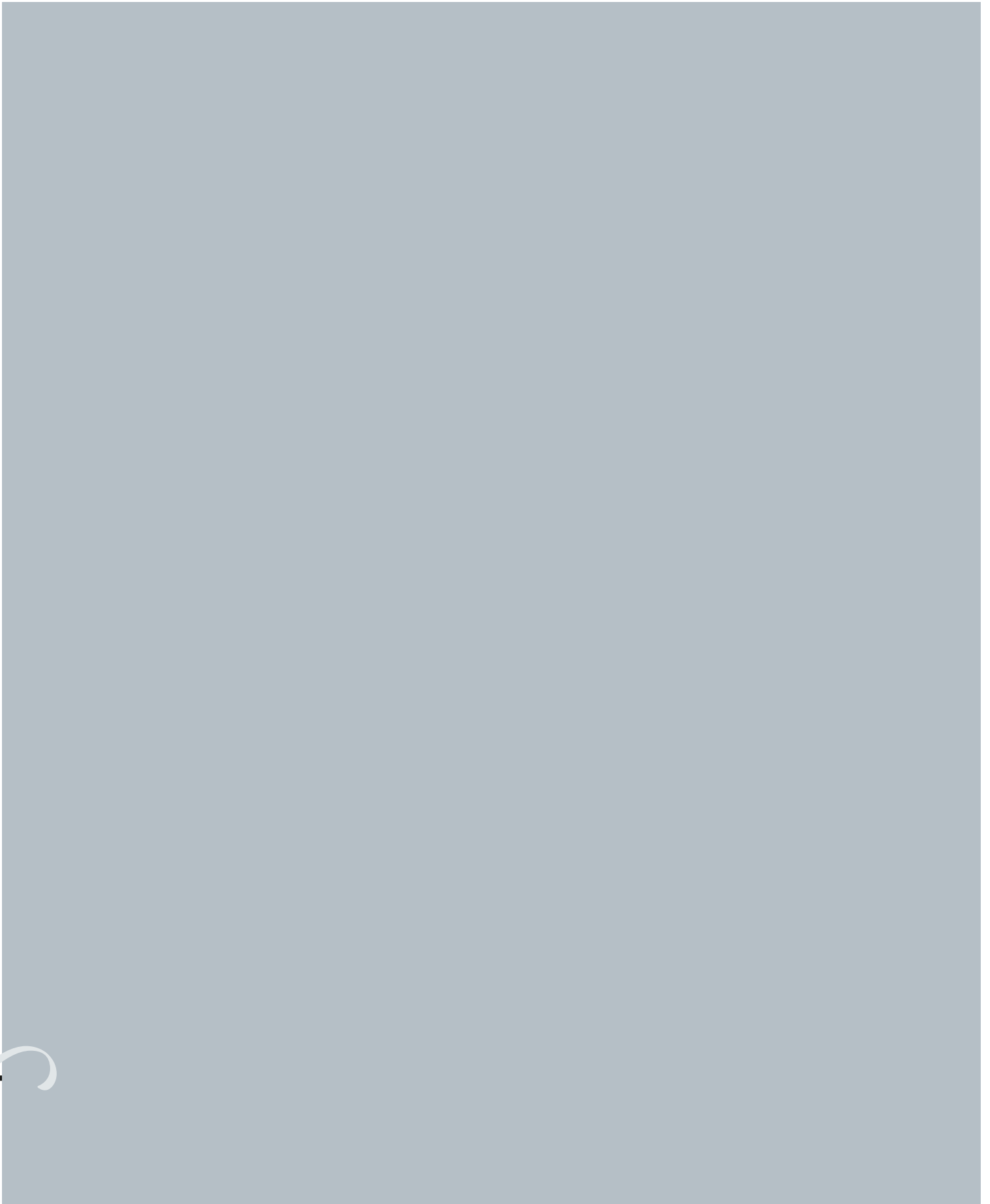


какве су грађене столећима – од ранијих раздобља средњег века па готово до савременог доба. У нашим разматрањима нећемо наводити такве, релативно бројне, познате примере с подручја Балканског полуострва. Помењућемо само аналогне и хронолошки блиске споменике из Понишавља, односно западних области некадашњег Бугарског царства. Најближу паралелу у том смислу представљала би црква у селу Беренде, датована у другу четвртину 14. века.³⁸ Иако нешто мање дужине и без припрате, та црква је обликом своје основе, начином грађења и распоредом прозора веома блиска станичењском храму.

Ваља истаћи да су им дебљине зидова и висине свода подударне, а ширина наоса слична. У овом контексту могла би се поменути и црква у селу Калотина, по величини слична станичењској, са живописом који је временски опредељен у раздобље између 1331. и 1337. године.³⁹ Изнето је мишљење да су као непосредан узор за ове скромне властеоске задужбине у Понишављу могле послужити мале једнобродне цркве престоничког племства на брегу Трапезица у Трнову, од којих су, нажалост, преостали само археолошки остаци, што отежава евентуалну компаративну анализу.

38 Е. Бакалова, *Стенописи на църквата ѝри село Беренде*, Софиа 1976, 9–12.

39 G. Gerov, A. Kirin, New data on the Fourteenth-Century Mural Paintings in the Church of Sveti Nikola (St. Nicholas) in Kalotina, *Zograf* 23 (1993–1994), 51–64.



Грбови у цркви и некропола

У ТОКУ СИСТЕМАТСКИХ АРХЕОЛОШКИХ ИСКОПАВАЊА истражени су грбови у храму Св. Николе и део некрополе на површинама ширине 5–7 m око зидова старе цркве с првобитном припратом. Услед ограничених могућности којима су располагали истраживачи, ареал распрострањања некрополе није могао бити поуздано утврђен. Уочено је да се она пружала даље према западу и југу, а у знатно мањој мери ка северу, где је терен у паду и неподесан је за сахрањивања. Са источне стране преовлађују укопи млађе некрополе 18. века, док се они старији јављају само спорадично, и то у низу који је од апсиде могао бити удаљен 1–1,50 m. Посматрано у целини, могло би се закључити да је истражен само средишњи део средњовековне некрополе (сл. 4). На том простору откривено је 115 грбова који су били очувани у целини или фрагментарно. Неки од њих могли су се само делимично истражити будући да леже под трасама зидова камене супструкције трема из II фазе, затим јужног анекса, као и оградног зида са северне стране чији остаци нису рушени. Испод конструкција бондручне припрате из последње грађевинске фазе, које су у целости уклоњене, гробни укопи су се могли неометано истраживати. Поред помнутих 115 грбова, откривени су скелетни остаци још преко 20–25 покојника, који су били комплетно дислоцирани приликом млађих упока или током неких других прекопавања, уочених посебно у простору јужног анекса.

Археолошки подаци о истраженим укупима сачувани су у Дневнику ископавања и прецизно вођеним гробним записницима са одговарајућим скицама.⁴⁰ Антрополошки подаци којима располажемо, нажалост, веома су фрагментарни будући да одговарајуће анализе нису врше-

не.⁴¹ Пол и старост покојника за већину грбова нису евидентирани. Запажања о антрополошким одликама бележио је руководиоца истраживања, који је уносио само податке за које је сматрао да су поуздани. Међутим, дужине фемура су уредно мерене и уношене у гробни записник, што је омогућило да се израчуна телесна висина покојника⁴² и дође до неких закључака о популацији која је сахрањивана уз стари станичењски храм.

Код готово свих истражених грбова уочена је правилна оријентација по оси запад–исток, уз минимална одступања. Међу старијим укупима само у два случаја – код грбова бр. 19 и 20 – постоји знатнија девијација доњег дела скелета ка југу. Код млађих упока у источном сектору група од три суседна скелета (грбови бр. 88, 90 и 91) знатно скреће ка оси ЈЗ–СИ. Сви покојници, као што је то и уобичајено, били су положени на леђа, са рукама прекрштеним на грудима, у пределу стомака или на

⁴⁰ Документација у Археолошком институту у Београду и у Заводу за заштиту споменика културе у Нишу.

⁴¹ Известан број боље очуваних скелета, или оних из значајнијих грбова био је према избору руководиоца истраживања издвојен за антрополошку анализу и упућен проф. Гавриловићу у Нови Сад. Нисмо успели да сазнамо да ли је та анализа извршена и каква је била судбина издвојеног антрополошког материјала.

⁴² Антрополошке податке из гробних записника прегледала је мр Софија Стефановић са Катедре за физичку антропологију Филозофског факултета у Београду. Она је извршила израчунавање телесних висина покојника, где је то било могуће, и указала нам на евентуалне закључке које, с обзиром на природу података, треба прихватити са опрезом. За ове драгоцене податке и запажања дугујемо јој најискренију захвалност.

карлици. Само један млађи покојник (гроб бр. 44) био је сахрањен с рукама савијеним на леђима и шакама подвученим под карлицу.

Образовање некрополе започето је након изградње храма Св. Николе, будући да ранијих укопа нема. Мада је истражен само део старог гробља, могло се закључити да је сахрањивање вршено у редовима. Са западне стране, на истраженој површини дужине око 7,5 m у односу на фасадни зид припрате, јасно се уочавају три реда гробова који су само на неколико места поремећени нешто млађим укопима. И с јужне стране се разазнају првобитних 5–6 редова гробова, док се на северној страни, где је сахрањивање било најинтензивније, првобитан поредак теже запажа. Са источне стране старији укопи су ретки и у случајевима где нема гробних прилога тешко се одвајају од сахрана које су вршене у оквиру млађе некрополе, током 18. века.

АНТРОПОЛОШКИ ПОДАЦИ

Међу истраженим гробовима било је 25 дечјих, узраста од 2 до 13-14 година, што у односу на укупан број гробова износи нешто мање од 20%. Код свега 28 гробова, где је забележен поузданије утврђен пол покојника, било је 15 мушких и 13 женских особа. У два случаја уочена је истовремена или сукцесивна сахрана млађе жене и детета. Над покојницом у гробу бр. 43 лежао је скелет детета старог око 3 године (гроб бр. 42), а исти случај био је и у гробу бр. 83, где се изнад покојнице налазио укуп детета од око две године старости (гроб бр. 82). Откривена су и два двојна дечја гроба сахрањена истовремено у заједничким дрвеним ковчезима. У гробу бр. 13–14 била су укопана два детета узраста око 6 година, а у гробу бр. 62–63, из припрате цркве, откривени су скелети деце – једног детета од 5 и другог од око 8 година старости.

Међу ретким антрополошким подацима има и неких веома занимљивих запажања. У 13 укопа код сахрањених покојника уочене су монголоидне расне одлике – брахицефална лобања и истакнуте јагодичне кости лица,⁴³ што износи око 11% у односу на укупан број истражених гробова. Поред десет одраслих индивидуа регистровано је и троје старије деце узраста око 13 година. Њихови укопи су груписани у две скупине северно и североисточно од цркве. Један од тих гробова (бр. 55) био је укопан непосредно уз северни зид првобитне припрате. О овом откри-

ћу биће речи и у даљем излагању. Ваља указати на још један особен антрополошки податак. У гробу бр. 89 откривена је лобања с јасно уочљивим трагом трепанације (сл. 15). Како је запазио и забележио Р. Љубинковић, након оперативног захвата на коштаном маси нису се појавили трагови зарастања, што указује на то да покушај излечења овог покојника није успео.

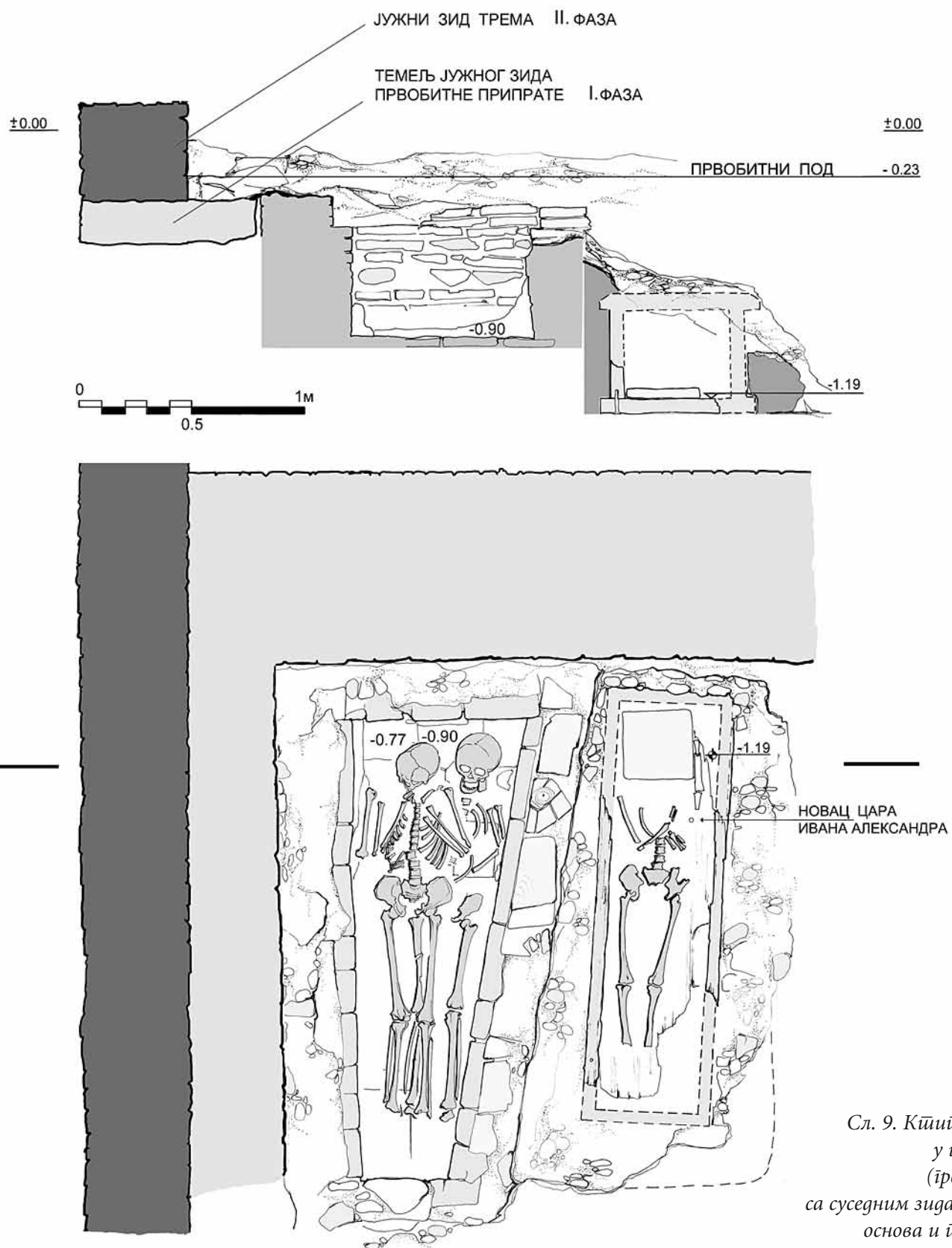
У односу на телесну висину покојника, која је израчуната на основу података о димензијама фемура, добијени су подстицајни резултати. Код мушких покојника висина се кретала између 1,54 и 1,73 m, средња – 1,62 m, а код сахрањених жена била је између 1,48 и 1,67 m, средња – 1,59 m. Просечна телесна висина сахрањених, за које су изнети поменути подаци, износила је око 1,61 m. Посебна анализа извршена је у односу на десет покојника с монголоидним расним одликама, где је установљена висина телесног раста у распону од 1,48 до 1,67 m, средња – 1,56 m. Овај резултат наводи на закључак да је поменута етничка скупина била за око 5 cm нижа од остале популације која је сахрањивана на станичењској некрополи.

НАЧИН САХРАЊИВАЊА И ГРОБНЕ КОНСТРУКЦИЈЕ

За наша разматрања су од особеног значаја гробне конструкције како оне у храму где су, без сумње, сахрањивани чланови властеоске ктиторске породице, тако и оне на некрополи у целини. У редоследу излагања задржаћемо се прво на зиданим гробним постројењима, која представљају једну од посебности станичењске цркве.

Главна гробница намењена ктитору откривена је, као што је већ наговештено, у југозападном углу првобитне припрате (сл. 9–10). Била је грађена од танких рановизантијских опека које су донете као сполије са оближњег локалитета Градиште. Имала је трапезасту основу са коју постављеним северним зидом тако да се гробна комора сужавала од запада ка истоку. Под поплочан опекама налазио се на дубини од око 0,90 m, док су зидови били високи 0,55 m. У тој равни налазило се лежиште за дрвену поклопницу. Даље, у висини од још четири реда опека, бочни зидови су били смакнути према спољној страни и

⁴³ Монголоидне расне одлике уочене су у гробовима бр. 27, 29, 30, 31, 35, 38, 39, 48, 50, 51, 52, 55 и 58.



Сл. 9. Кijевска гробница
у јријраји цркве
(гробови 28а и 28б)
са суседним зиданим гробом 61 –
основа и пресек (P = 1:25)



Сл. 10. Кийијорска гробница
након ископавања –
погледа са запада

допирали су до равни пода. Може се претпоставити да је на њих била ослоњена надгробна плоча, чији трагови нису очувани. У овој гробној конструкцији откривена су два непоремећена укопа: старији, скелет мушке особе лежао је непосредно на поду гробнице померен уз њен северни зид; над њим је откривен скелет женске особе која је била сахрањена у дрвеном ковчегу.

Зидани гробови особене конструкције откривени су у наосу, припрати, али и са спољне стране, уз јужни зид. У питању је тип гроба где је покојник полаган у ковчег од масивних дрвених талпи, дебљине око 5 cm, спојених кованим клиновима. Поклопна плоча излазила је за 2–3 cm из равни бочних страна и горњи рубови су јој били косо засечени. Такав ковчег полаган је у ширу гробну раку која је потом са све четири бочне стране испуњавана зидном масом од ситнијег камена са доста малтера, а у којој су остали јасни отисци дрвене конструкције – сада, највећим делом, ишчезле. Само у једном случају – код гроба бр. 15

– над дрвеном поклопницом ковчега образован је свод с преломљеним луком, грубо грађен од камена и уломака опека, ослоњен на зидну масу бочних страна. Код осталих укопа тог типа – гробови бр. 22 и 23 у наосу, гроб бр. 61 у припрати и гроб бр. 12 са спољне јужне стране – према очуваним остацима могло се закључити да је и над ковчегом била изливена зидна маса исте структуре као она са бочних страна.

Сахрана у дрвеним ковчезима полаганим у земљу на станичењској некрополи била је релативно ретка. У припрати цркве констатована је само код дечјих укопа – гроба бр. 64, као и раније поменутог двојног гроба бр. 62–63. И на осталом простору некрополе карактеристична је за сахране деце – гробови бр. 13–14, 66 и 67, или веома младих особа до 14 година старости – гроб бр. 46. Сахране одраслих особа у ковчегу уочене су само у три случаја, и то код гробова бр. 1, 9 и 17 на делу некрополе јужно од храма. Трагови дрвеног сандука констатовани су и у гробу бр.

106, који припада млађој некрополи 18. века. Појава дрвених талпи са бочних страна укопа уочена је само код гробова бр. 33 и 34.

Већина осталих гробова на некрополи била је слободна укопана, уз делимично ограђивање покојника речним облацима на које се наилазило приликом припреме укопа. Изузетан пример представља двојни дечји гроб бр. 13–14, где је дрвени ковчег био омеђен сухозидом од камена и уломака танких опека. У сачуваној документацији постоје и подаци да су неке гробне раке пре сахране биле поплочане облацима. У више случајева констатована је појава камена под лобањом скелета. У два гроба, од којих је један у наосу (бр. 24) а други у припрати (бр. 61), глава покојника била је положена на танку опеку која се налазила у дрвеном ковчегу.

О евентуалном постојању надгробних обележја располаже се веома оскудним подацима. Над гробовима у цркви Св. Николе нису откривени трагови надгробних плоча, које су, ако је судити према низу аналогних примера, највероватније постојале. Над гробницом у припрати то је готово извесно. У простору порте, уз северни зид цркве, откривена су три веома грубо клесана ниска стећка слемењака. Један од њих стајао је над гробом бр. 32, док је други само делимично покривао простор над гробом бр. 39. Под трећим стећком није постојао гробни укуп па се може претпоставити да је дислоциран с неког оближњег или старијег укопа. Појава овога типа надгробних споменика, карактеристична за западне динарске регије током 14–15. века, није уобичајена у централним областима Балканског полуострва.⁴⁴ То је проблем којим се овом приликом нећемо бавити. У питању је појава којој, без сумње, треба посветити посебну пажњу.

ГРОБОВИ КТИТОРСКЕ ВЛАСТЕОСКЕ ПОРОДИЦЕ

После овог општег прегледа усмерићемо пажњу на властеоске гробове откривене у цркви Св. Николе, као и оне са спољне стране јужног зида припрате. У наосу цркве, као што је већ раније напоменуто, постојала су четири гробна укопа, тешко оштећена познијим прекопавањима. Нешто боље очуван остао је само гроб бр. 23, укопан уз јужни зид (сл. 11). У храстовом ковчегу, од кога су остали уочљиви фрагменти, била је сахрањена млада властелинка. Судаћи према очуваним траговима, имала је златоткану одору на којој су се у тренутку ископавања још

увек могли препознати делови орнамената у виду двоглавих орлова. На траци од сребрних нити, пребаченој преко главе, имала је луксузне наушнице. У њеном гробу нађен је одсечак, односно трећина танког сребрног гроша.

Уз овај гроб налазио се још један сличан дрвени ковчег, од кога су преостали само мањи фрагменти (гроб бр. 22). Према минималним остацима скелета ништа се није могло закључити о сахрањеној особи. На делу где је некада почивала глава покојника, положена на камену плочу, откривен је одсечак, односно трећина танког сребрног гроша – иста као у гробу младе властелинке. Оба ковчега била су једновремено заливена малтерном масом са свим мало камена, која је остала веома добро очувана у процепу између њихових бочних страна. Урушени делови ове зидане конструкције са отисцима дрвета налажени су у околним прекопаним слојевима. Све то наводи на закључак да су обе сахране извршене истовремено. Ова појава подстиче на различита размишљања, али без довољно података за доношење поузданијих закључака. Ту се као битан елемент појављују одсечци новца од по једне трећине, који више нису доступни истраживачима, па је немогуће закључити да ли су исечени од истог примерка. За разлику од половине новчића, која као обол не представља посебну реткост на средњовековним некрополама, трећина у тој функцији, према нашим сазнањима, појављује се као усамљен пример. Не би требало искључити могућност да је ту био у питању посебан погребни обичај. Међутим, без откривених фрагмената и прецизнијих података није могуће изношење ни утемељенијих претпоставки.

Трећи гроб, бр. 24, од кога су остали очувани само мањи трагови, био је укопан уз северни зид наоса (сл. 12). Под главом покојника налазила се једна танка опека. Према откривеним остацима поуздано се може закључити да је покојник почивао у дрвеном ковчегу, али, будући да је простор гроба највећим делом прекопан, тешко је рећи да ли је и у овом случају ковчег био обзидан. Откривени су само фрагменти лобање и мањи део скелета са кости леве руке. Уз вратне пршљенове пронађен је сребрни грош цара Михаила Шишмана (1323–1330). У питању је очигледно обол, стављен покојнику у уста приликом укопа. Између гробова бр. 22 и 24 био је сахрањен још један

⁴⁴ Š. Bešliagić, *Stećci, kataloško-tipološki pregled*, Sarajevo 1971; J. Ердељан, *Средњовековни надгробни споменици у области Раса*, Београд 1996.

покојник, чије су расуте кости откривене у шуту који потиче од ранијих прекопавања.

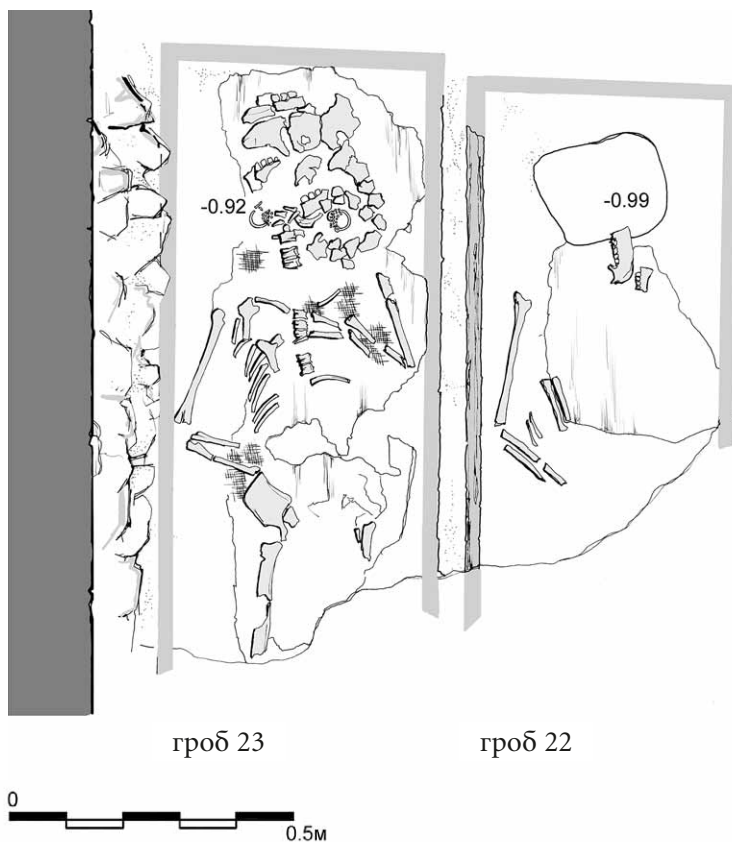
У припрати цркве, уз ктиторску гробницу у којој су сахрањена два покојника без гробних прилога, о чему је већ било речи, откривен је гроб бр. 61. Покојник је био укопан у дрвеном ковчегу положеном уз спољни северни руб гробнице, који је потом заливен зидном масом (сл. 9). У девастираној гробној конструкцији откривен је делимично очуван скелет покојника, под чијом главом се, слично гробу бр. 24, налазила једна танка опека. И поред чињенице да је гроб делом прекопан, уз остатке покојника нађен је један сребрни грош цара Ивана Александра (1331–1371) са савладарем Михаилом Асеном, кован, можда, пре 1355. године.

У северном делу припрате откривен је гроб бр. 64, где је у дрвеном ковчегу било сахрањено дете узраста око 12 година. Уз скелет је било остатака тканине, али у очуваној документацији нема детаљнијег описа како је она изгледала. Поред тога, у припрати је откривен и двојни дечји

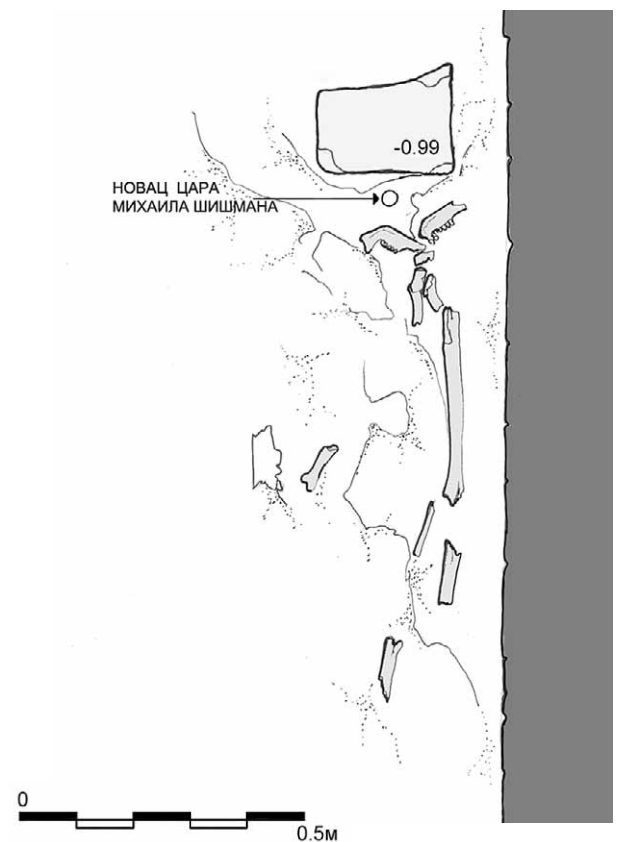
гроб, бр. 62–63, о коме је већ било речи. У овом случају оба покојника сахрањена су истовремено у једном ковчегу укопаном између источног руба гробнице и одговарајућег зида припрате. Приликом поменутог укопа уништен је старији гроб, чији се однос према ктиторској гробници није могао утврдити. Није искључено да је у питању била старија сахрана крај ногу ктитора (*ad pedes*).

Место ктиторске гробнице предодредило је, по свему судећи, положај већ више пута помињаног гроба бр. 15, укопаног са спољне стране јужног зида припрате (сл. 13 и 14). Дрвени ковчег био је обзидан и засведен особеном конструкцијом, о којој је већ било речи. На трошним остацима покојника – мушке особе млађе старосне доби – откривени су фрагменти одоре са 27 сребрних лоптастих дугмади и златовезом, где су поред орнаменталних детаља сачуване и натписне метопе са именом цара Ивана Александра.

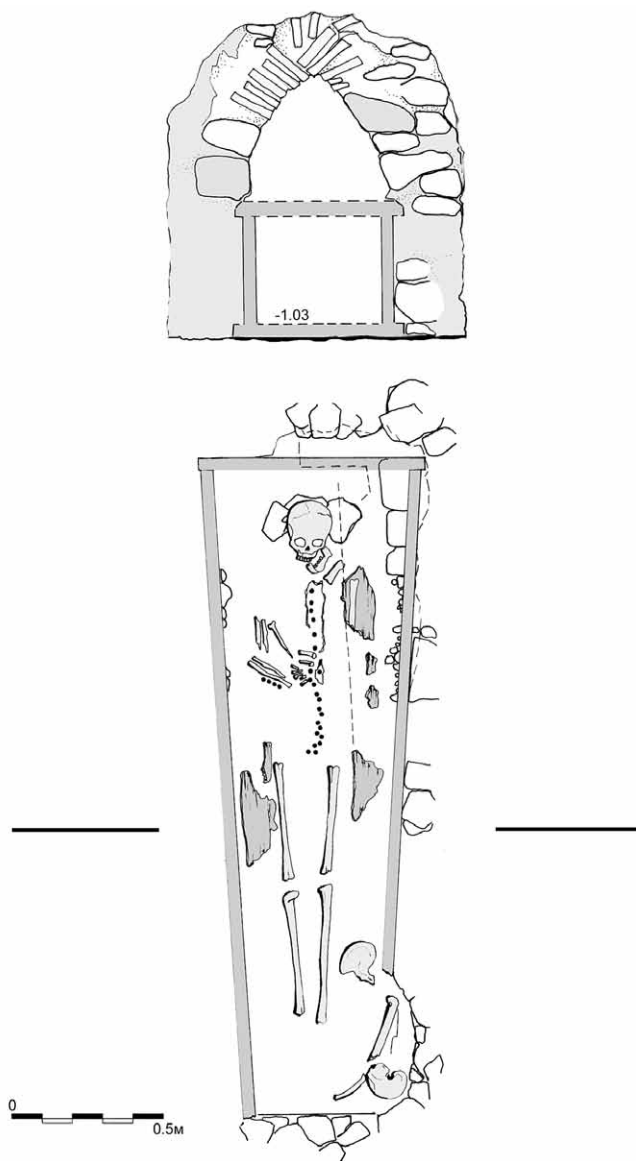
Уз јужну страну овога гроба, у коме је почивао неки угледнији члан властееоске ктиторске породице, уочене су



Сл. 11. Грбови 22 и 23 из наоса цркве



Сл. 12. Гроб 24 из наоса цркве



Сл. 13. Гроб 15 уз сивољну сивољну јужној зида и припраше – основа и пресек (P = 1:25)

три сукцесивне сахране означене као гроб бр. 12. У питању су остаци конструкције која је аналогна по типу са укопима у цркви, односно с гробовима бр. 22, 23 и 61. Приликом укопа покојника положеног у дрвени ковчег, који је потом обзидан (гроб бр. 12-*b*), уништен је старији гроб бр. 12-*a*, од кога су преостале расуте кости утопљене у малтерну масу и трагови гробних прилога – лоптаста посребрена дугмад. Конструкција гроба бр. 12-*b* делом је разрушена касније приликом укопа млађег гроба бр. 12-*c*.



Сл. 14. Гроб 15, зашечена гробна конструкција у ишоку ископавања – поглед са зајага

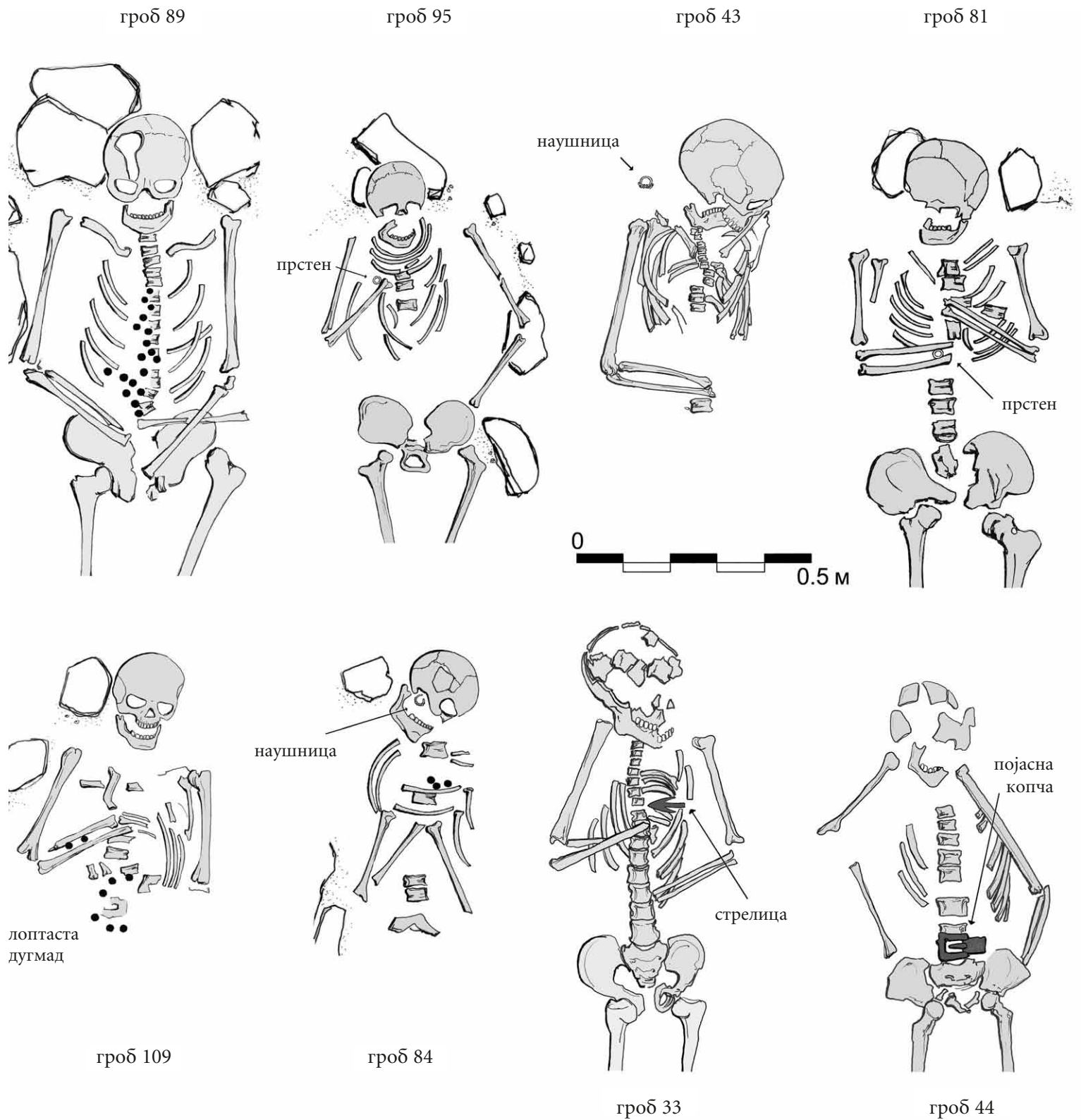
Затечене кости покојника, са остацима гробних прилога – 9 округлих дугмади, положене су са југоисточне стране изван гробне конструкције.

АРХЕОЛОШКИ НАЛАЗИ – ГРОБНИ ПРИЛОЗИ

У гробовима станичењске некрополе налази су откривени уз остатке око 30 покојника. У односу на укупан број истражених укопа то би значило да је у око 27% њих било гробних прилога. Најчешће су у питању налази који су чинили део ношње, односно одеће – метална дугмад и, знатно ређе, златоткани текстил (18 гробова), затим накит – наушнице и прстење (9 гробова) и новац, који се као гробни прилог јавља у 8 укопа (сл. 15).

Међу налазима златотканог текстила најзначајнији су фрагменти из гроба бр. 15, који су посебно обрађени.⁴⁵

⁴⁵ Види поглавље *Злајковез хаљине са именом цара Ивана Александра*, стр. 57–78.



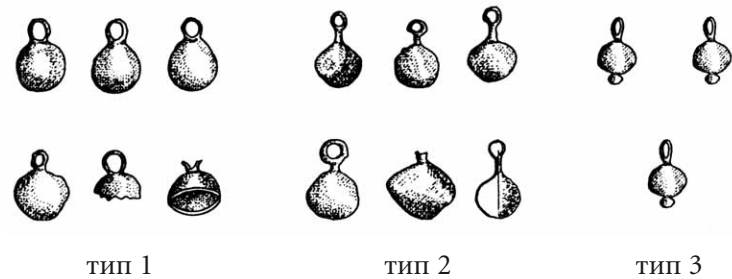
Сл. 15. Детаљи неких скелеџа сџаничењске некрополе са џоложајем џробних џрилоџа

Драгоцени фрагменти уочени су и приликом откривања гроба бр. 23 у наосу цркве. На неким од њих се у ткању препознавао орнаментални мотив двоглавог орла, а било је и трагова трака са уплетеним сребрним нитима. Нажалост, ови остаци из гроба бр. 23, који представља један од првих укопа, ако не и најстарији укуп станичењске некрополе, више нису доступни истраживачима.⁴⁶ Мањи комади златотканог текстила нађени су и у гробу бр. 25 који се, судећи према налазима новца, не би могао датovati пре 16–17. века. Трагови тканине, али без сребрних или златних нити, уочени су у гробу бр. 64 у припрати, а нити текстила као и веома кородираних фрагмената малих копчица било је и у гробу бр. 83. Остаци богате ношње проткане срмом, затим комади пурпурне тканине, појаса са пафтама и седефних украсних плочица откривени су у гробу бр. 106 млађе некрополе, датоване у 18. век.

Као најбројнији налаз на станичењској некрополи издвајају се округла шупља дугмад с петљицом, рађена од посребрене бронзе, а ређе од сребра. Нађено је укупно 83 комада у 11 гробова. Према облику петљице и декоративним детаљима поделили смо их у три основна типа. У тип 1, најбројније заступљен са 63 примерка, сврстана су дугмад с петљицом која је непосредно везана за лоптасти део. Код 17 примерака, издвојених у тип 2, петљица је извучена на ваљкастом продужетку. Лоптаста дугмад, пречника 9 mm, с једном декоративном гранулом на доњој страни, опредељена су у тип 3 (сл. 16).

Лоптаста дугмад с петљом на горњем делу, једноставна или украшена гранулама, представљају честе налазе на средњовековним локалитетима. Позната су са више некропола а налажена су и у насељима. Начињена од бронзе, сребра, са позлатом или без ње, дуго су употребљавана у средњем веку као саставни део тадашње ношње. Судећи према досадашњем стању публикованих налаза најчешће су коришћена током 14–16. века, али су познате и позније варијанте. Старији примерци са налазишта 11–13. века ситнији су, обично пуно ливени и без орнамената.⁴⁷

Блиски аналогни примерци онима из Станичења уочавају се међу налазима некропола у Миријеву (15. век),⁴⁸ Новом Брду (14–15. век),⁴⁹ код Петрове цркве у Новом Пазару,⁵⁰ затим у оставама из Прокупља (крај 14. – почетак 15. века)⁵¹ и Доброг Дола код Пирота,⁵² као и на више других локалитета у Србији. Познати су и са налазишта истог раздобља у Босни, Македонији,⁵³ као и у источним областима Балкана.⁵⁴ Посебно су занимљиви налази са некрополе из села Дебнево (Ловешки округ) у Бугарској,

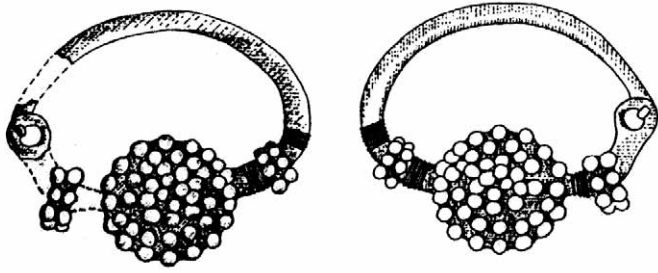


Сл. 16. Типови металних лоптастих дугмади са станичењске некрополе (P = 2:3)

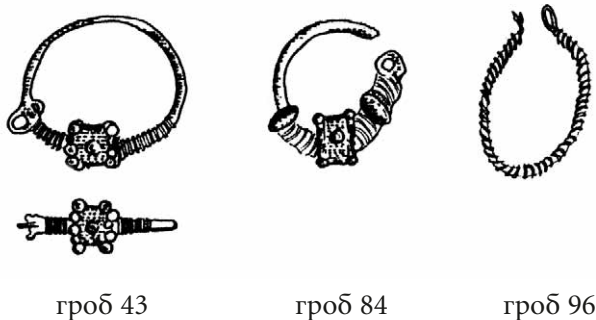
где су лоптаста дугмад слична станичењским откривена у гробовима заједно с новцем цара Ивана Александра.⁵⁵ Аналогни примерци налажени су и на другим бугарским локалитетима: у цркви Св. Софије у Софији и некрополама у Ловечу, Трнову, Калиакри и др.⁵⁶

Налази округлих дугмади с петљицом из Станичења, разврстани у три основна типа, према бројним аналогама са ширег простора Балканског полуострва могу се оквирно датovati у раздобље 14–15. века. Примерци из

- ⁴⁶ Фрагменти текстила са осталим налазима послати су ради конзервације у Народни музеј у Београду, где им се губи траг (Уговор о конзервацији с Народним музејом бр. 505/9, од 22. 12. 1976. године).
- ⁴⁷ Д. Минић, Остава накита из средњовековног Трговишта, *Новојазарски зборник* 8 (1984), 24.
- ⁴⁸ М. Бајаловић-Бирташевић, *Средњовековна некропола у Миријеву*, Београд 1960, 31–32.
- ⁴⁹ Г. Марјановић-Вујовић, Г. Томић, *Накити на тлу Србије. Капиталној изложбе*, Београд 1982, 77–78, кат. бр. 482–483, 490.
- ⁵⁰ М. Љубинковић, Некропола цркве Св. Петра код Новог Пазара, *ЗНМ VI* (1970), 202.
- ⁵¹ М. Ђоровић-Љубинковић, Прокупачки налаз српског средњовековног накита, *ЗНМ I* (1958), 153.
- ⁵² Г. Тривунац-Томић, Сребрна остава из Доброг Дола код Пирота, *ЗНМ III* (1962), 193–194.
- ⁵³ Б. Алексова, *Демир капија*, Скопље–Београд 1966, 59–60; Е. Манева, *Средновековен накит од Македонија*, Скопље 1992, 34–36, т. 99–100.
- ⁵⁴ Б. Нешева, Приноси към проучването на облеклото през Втората българска държава, *Археологика* 2/1976 (София 1976), 23–24; И. Бъчваров, *Јајиренски некрополи*, Велико Търново 1993, 39–40.
- ⁵⁵ И. Захариев, Средновековен некропол, м. Калето при с. Дебнево, Ловешки окръг, *Археологика* 1/1978 (1978) (гробови 19 и 26), 44–45.
- ⁵⁶ Л. Бобчева, Некрополът од 13–14. век в Калиакра, *Известия на Народния музей Варна* 14 (1978), 159–169; В. Јовановић, Разматрања о средњовековној некрополи Луковит-Мушат у Бугарској, *Сѣриинар XXXVIII* (1987), 111–132.



Сл. 17. Сребрне наушнице из гроба 23 у наосу цркве (P = 1:1)



гроб 43

гроб 84

гроб 96

Сл. 18. Наушнице из гробова станичењске некрополе (P = 1:1)

гроба бр. 15, где је откривена и највећа скупина од 27 лоптастих дугмади типа 1, могу се и знатно прецизније временски одредити у средину 14. века. Примерци са станичењске некрополе, посматрани у оквиру једног гроба према месту налаза и њиховом броју, наводе на размишљања о евентуалним различитим функцијама издвојених типова. Уочено је да се, као најбројнији, тип 1 налази обично распоређен с више примерака дуж грудног дела, какав је био случај са гробовима бр. 15 и 89 (19 ком.), а вероватно, и са растуреним гробом бр. 12-б. Дугмад су, без сумње, служила за предње копчање дугачке горње хаљине. За разлику од тога, типови 2 и 3 налажени су у мањем броју примерака, и то од 1 до 4 комада, по правилу увек уз вратни део скелета. Само у случају гроба бр. 109, где је нађено 8 комада, распоређена су дуж костију руку, што указује на то да су служила за закопчавање отвора на рукавима.

У групу одевних предмета могла би се сврстати и гвоздена, веома кородирана појасна копча са благо трапезастим горњим делом, очуваним трном и правоугаоним делом који је служио за спајање са кожним ременом (сл. 21).

Откривена је на скелету дечака (сл. 15) у гробу бр. 44 који би могао припадати најстаријем хоризонту сахрањивања уз храм Св. Николе. Иначе, сличне скромно рађене појасне пређице уобичајен су налаз на балканским локалитетима 12–15. века.

Налази накита из гробова некрополе уз цркву Св. Николе у Станичењу су релативно ретки и ограничени су готово искључиво на примерке наушница и прстења. Од осталих налаза ваља поменути неколико ситних перли од стаклене пасте и пар укосница веома оштећених корозијом услед чега им се некадашњи изглед не може поуздано сагледати.

Међу наушницама, и накитом уопште, издваја се пар луксузних примерака из гроба младе властелинке сахрањене уз јужни зид у наосу цркве (сл. 17). У питању је тип масивне сребрне наушнице са већом гранулираном јагодом и бочним коленцима од по два низа сличних гранула, за који нам нису познате непосредне аналогије. Појава слично моделоване гранулиране јагоде на масивној алки, иако ретка, није неуобичајена на средњовековном подручју Србије и Бугарске. Један примерак тога типа – истина, датован у 11–12. век – чува се у Народном музеју у Београду.⁵⁷ Стилски блиска је и наушница с једне од некропола средњовековног Браничева, која је временски одређена у 13. век.⁵⁸ На подручју Бугарске сличне наушнице са гранулираном јагодом датоване су у 13–14. век.⁵⁹ Станичењски налаз представља, без сумње, развијенију варијанту ове скупцене врсте накита чије порекло треба тражити међу старијим остварењима византијског златарства. Захваљујући поузданом датовању гроба из кога потичу, уз анализу историјских околности које су пратиле подизање цркве Св. Николе, за наушнице младе властелинке из Станичења могли бисмо закључити да су настале највероватније крајем 13. или у првим деценијама 14. века као производ неке златарске радионице, по свему судећи, са подручја Бугарске или производних центара блиских Константинопољу.

Друге две наушнице са станичењске некрополе, откривене као појединачни налази у гробовима бр. 43 и 84, стил-

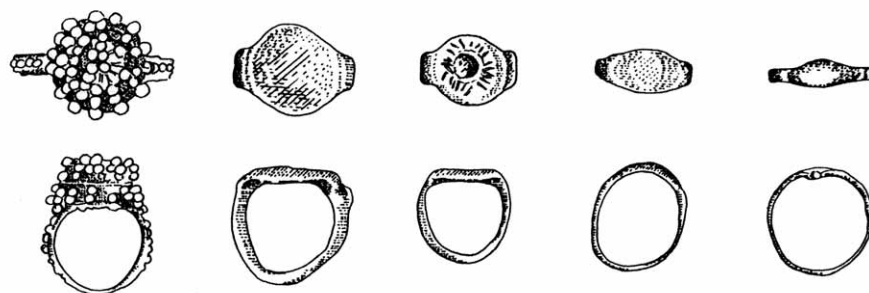
57 М. Ђоровић-Љубинковић, *Метал раносредњовековни, Историја примењене уметности код Срба I*, Београд 1977, 74, сл. 8 на стр. 97.

58 Д. Спасић, *Средњовековна некропола »код гробља« у Старом Костолцу, Viminacium 4–5 (1989–1990)*, 171, гроб 7.

59 П. Гатев, *Накити от погребения от 11–12. в., Археологія 1/1977 (1977)*, 33–35, тип VIII-1; И. Бъчваров, *нав. дело*, 37–38.



Сл. 19. Сребрена аџрафа из гроба 111 (P = 1:1)



гроб 21

гроб 81

гроб 95

гроб 83

гроб 58

Сл. 20. Прстѣње из гробова стѣничењске некрополе (P = 2:3)

ски су веома сличне (сл. 18). Обе су са по једном јагодом око које се налазе декоративни намотаји сребрне жице. На једној од њих постоје и мала бочна колѣнца. На обе наушнице јагода је обрађена готово идентично. Квадратног је пресека, односно, моделована је у виду мале коцке са по једном гранулом на сваком углу и у средини стране. Поменут главни декоративни мотив представља посебност тог типа наушница за који нам нису познате паралеле са централнобалканског подручја. Међутим, на подручју средњовековне Бугарске уочена су слична или идентична остварења међу материјалом који се датује претежно у раздобље од 13. до позних деценија 14. века. Не залазећи у појединости, навешћемо само аналогне налазе са неколико истраживаних некропола. На некрополи у Луковиту код Ловеча откривена је једна наушница нешто скромније израде са сличном јагодом (гроб бр. 108), а занимљиво је да постоје и наушнице са по две (гроб бр. 28)⁶⁰ или три такве јагоде. Исти тип јагоде јавља се као декоративни елемент на више наушница у гробовима некропола у Јантри.⁶¹ За наша разматрања значајна је чињеница да су неки од гробова некрополе у Луковиту, као и више гробова из Јантре, а међу њима и један са наушницама овога типа, датовани новцем цара Ивана Александра са савладарем Михаилом Асенем (1331–1355).⁶²

Сасвим особен налаз представљају две аџрафе нађене у пару уз лобању скелета бр. 111 на положају који би одговарао наушницама (сл. 19). Према очуваним траговима могло се наслутити да су биле повезане златотканом траком која је прелазила преко главе. Остаје непознато који је део ношње у овом случају био повезан аџрафама

за поменути траку. Судаћи према ликовним изворима, првенствено владарским и властeosким ктиторским портретима, луксузним аџрафама су спајани обично крајеви огртача.⁶³ Налази малих кружних аџрафа изузетно су ретки у археолошком материјалу. Једини познати аналогни примери овима из Станичења, али нешто луксузније израде, потичу из скупног налаза откривеног у цркви Св. Димитрија у Прилепу, датованог доста поуздано у средину 14. века.⁶⁴

Од пет прстенова са некрополе у Станичењу само један се издваја својом луксузнијом израдом (сл. 20). У питању је сребрни примерак из гроба бр. 21 који је био укопан јужно од цркве. Основни декоративни мотив овог масивног прстена јесу сребрне грануле које украшавају како главу прстена тако и алку. Гранулација као орнаментална техника на прстењу представља појаву дугог трајања, али се готово по правилу среће у комбинацији са уметнутим каменом. Примерци из Браничева,⁶⁵ Трњана⁶⁶ и

⁶⁰ С. Станчев, И. Начева, Средновековен бугарски некропол до Луковит, *Известия на Българския археологически институт XXIII* (1960), 71–97; В. Јовановић, нав. дело, 111–130.

⁶¹ И. Бъчваров, нав. дело, типови XIV, XVII и XIX, 33–37.

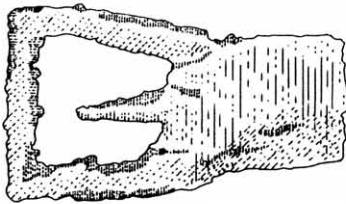
⁶² *Исто*, 35.

⁶³ Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 44–45, 65–66, т. XXV–XXVII и I.

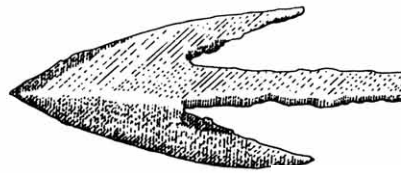
⁶⁴ Е. Манева, нав. дело, 27–28, т. 97.

⁶⁵ Д. Спасић, нав. дело, 160, гроб 13.

⁶⁶ Г. Марјановић-Вујовић, *Трњане, српска некропола (крај 11 – почетак 13. века)*, Београд 1984, 87–88, сл. 187.



гроб 44



гроб 33

Сл. 21. Појасна пређица из гроба 44
и стрелица из гроба 33 (P = 2:3)

Ниша,⁶⁷ као и неких других налазишта у Србији који су датовани у раздобље 12. до прве половине 13. века, поред камена у средишту имају и ситније, правилно распоређене грануле по његовим рубовима као и на делу алке. У поређењу са познатим налазима, станичењски примерак нема ближих паралела. Он, без сумње, представља особено остварење настало на старијим традицијама. Према начину обраде, а посебно по величини и распореду гранула, веома је сличан наушницама из гроба бр. 23 у наосу цркве. Чини нам се да нећемо погрешити ако претпоставимо да су оба примерка производ исте златарске радионице из раздобља краја 13. и првих деценија 14. века.

Остала четири прстена са станичењске некрополе далеко су скромнија те их је на основу облика знатно теже датовати. Слични примерци налажени су на бројним некрополама дугог временског распона – од 11. па све до 15. века. За наша разматрања би било значајно утврдити завршно раздобље њихове појавности на некрополи уз цркву Св. Николе, али на основу расположивих налаза из гробова бр. 58, 81, 83 и 95 то није једноставно. У односу на положај укопа из којих потичу они би се само оквирно могли датовати у 14. век и прву половину 15. века.

Налази новца, као што је већ наговештено, откривени су у осам гробова. У већини случајева где су нам познати прецизни услови налаза у питању су оболу који су у тренутку сахране полагаани покојнику у уста. Најстарији примерак – сребрни грош, откривен у гробу бр. 24 уз северни зид наоса, припада ковању цара Михаила Шишмана (1323–1330).⁶⁸ Према изгледу и величини могло би се закључити да су и две трећине из гробова бр. 22 и 23 у наосу биле исечене од сличног сребрног гроша. У припрати, у гробу бр. 61, призиданом уз ктиторску гробницу, нађен је новац цара Ивана Александра са савладаром Михаилом Асеном (1331–1371).⁶⁹ У питању су изузетно драгоцене налази који омогућавају датовање гробова у станичењској цркви Св. Николе у раздобље друге четвртине 14. века.

Са простора око цркве у четири гроба је нађен турски новац. Најстарији примерак – сребрена акча султана Мурата II (1421–1451)⁷⁰ – откривен је у гробу бр. 113, на рубу старије некрополе недалеко од југоисточног угла цркве. У гробу бр. 25 нађене су две танке сребрене акче, а у гробу бр. 49 откривена је једна акча. Четврти сличан примерак, али пробушен, потиче из дечјег гроба бр. 67. Лоше очувани и излизани, ови примерци се нису могли ближе одредити већ су само по типу опредељени у раздобље позног 16. века, односно у 17. век.

На крају треба поменути и један налаз који се само условно може назвати гробним прилогом. У питању је врх гвоздене стрелице медитеранског типа, откривен уз кичму скелета из гроба бр. 33, који је проузроковао насилну смрт покојника (сл. 21). Тај тип оружја био је у широкој употреби током 12–14. века на подручју Западне Европе и јадранског приморја, у Дубровнику и у средњовековној Србији. Коришћен је и у Византији, и то претежно варијанта са трном, али знатно ређе него остали типови стрелица. Са раздобљем у којем почињу турска освајања овај стари тип стреле ишчежава из употребе.⁷¹ Његова појава на станичењској некрополи могла би се оквирно датовати у 14. век.

На основу расположивих података, како већ изнетих тако и оних о којима ће тек бити речи, доста поуздано се може одредити хронологија настанка и трајања некрополе у Станичењу. Храм Св. Николе са властеоским гробовима ктиторске породице неоспорно представља среди-

67 С. Ерцеговић-Павловић, Средњовековна некропола у Нишу, *Старијар XXVIII/1976* (1977), 96, гроб 34.

68 Ј. Јурикова, В. Пенчев, *Български средновековни печатии и монети*, Софија 1990, бр. 64.

69 *Исџо*, бр. 72–80.

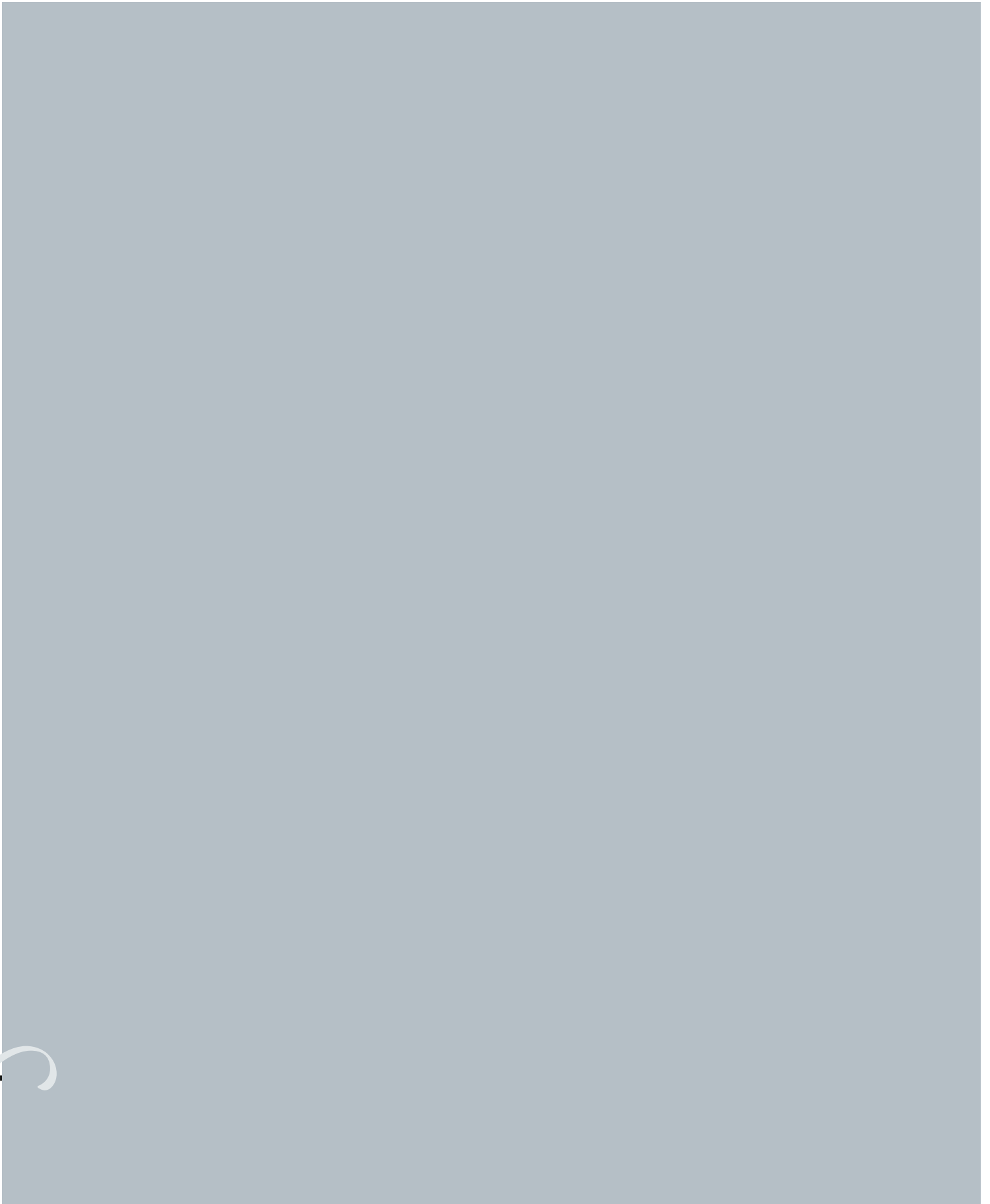
70 N. Pere, *Osmanlılarda madeni paralar*, İstanbul 1968, 62.

71 Ђ. Petrović, *Dubrovačko oružje u 14. veku*, Beograd 1976, 63.

ште око којег се образовала некропола. Релативно правилни низови гробова, од којих се неки могу и поузданије датовати, одликавају сахране које су на овом простору вршене током више деценија – од тридесетих година 14. века па све до турских освајања у наредном столећу. Према ономе што би се на основу резултата са истражених простора могло закључити, има се утисак да то није била обична сеоска некропола, већ гробље где су сахрањивани сродници и људи у служби ктиторске властеоске породице. У том смислу занимљива је појава посебно груписаних гробова покојника са монголоидним антрополошким одликама у северном делу некрополе. Могло би се помишљати да се овде ради о делу куманске популације насељене на властеоском поседу, будући да међу сахрањенима има и деце. Ти гробови само делимично прате низове укопа, а у појединим случајевима овим сахранама су поремећени старији скелети на поменутом простору. У питању је очигледно процес сахрањивања ко-

ји је трајао две или више генерација, што се уочава и на другим деловима некрополе. Након турског освајања изгледа да на станичењској некрополи током дужег раздобља сахрањивање престаје. Спорадични укопи, према датованим налазима али и другим стратиграфским запажањима, настављени су крајем 16. или у току 17. века. Поред поменутих примерака новца у гробовима бр. 25, 49 и 67, на позније укопе указују и налази фрагмената фресака у гробној земљи као, на пример, у случају гробова бр. 69, 86 и 93.

До поновног сахрањивања уз стару станичењску цркву је дошло, чини се, тек у 18. веку. Међутим, млађа некропола се протирала искључиво на просторима источно од цркве где су старији укопи били веома ретки. На истраженим просторима старе некрополе западно и јужно од цркве није констатован ниједан млађи укуп из 18. века, док су са северне стране констатована само четири плитка укопа из тога раздобља.



Каталог гробова

Гроб 1 – квадрат cd/V , дубина укопа – 0,55 m

Мушки скелет одрасле особе, неодређене старосне доби, дужине 1,68 m. Телесна висина: око 1,70 m. Судаћи према траговима дрвета и налазу гвозденог клина, покојник је био сахрањен у дрвеном ковчегу, ширине око 0,50 m, ограђеном низом речних облутака.

Без гробних прилога.

Гроб 2 – квадрат c/V , дубина укопа – 0,77 m

Делимично откривен слабо очуван скелет, неодређеног пола и старосне доби, очуване дужине 1,02 m. Делом доњих екстремитета залази испод источног зида јужног анекса. Био је слободно укопан и ограђен низом ситнијих облутака. Без гробних прилога.

Гроб 3 – квадрат c/V , дубина укопа – 0,95 m

Део скелета фрагментарно очуван, преостала само лева нога, дужине 0,85 m, док су остале кости дислоциране приликом укопа гроба бр. 8. Пол и старосна доб неодређени. Претпостављена телесна висина: око 1,68 m.

Без гробних прилога.

Гроб 4 – квадрат d/V , дубина укопа – 0,96 m

Делимично уништен женски скелет, неодређене старосне доби, од кога су преостали доњи екстремитети, карлица и део кичме, у дужини од око 1 m. Телесна висина: око 1,65 m. Био је слободно укопан и ограђен низом крупнијих речних облутака.

Без гробних прилога.

Гроб 5 – квадрат c/VI , дубина укопа – 1,05 m

Делимично откривен, а делом и уништен скелет, неодређеног пола и старосне доби. Телесна висина: око 1,60 m. Десна страна скелета залази под јужни зид анекса, док му је горњи

део уништен при укопу гроба бр. 10 и суседног гроба бр. 8. Део десне руке прекрштен је на левом рамену. Био је укопан непосредно у земљу, без трагова гробне конструкције. Без гробних прилога.

Гроб 6 – квадрат c/V , дубина укопа – 0,74 m

Слабо очуван скелет, неодређеног пола и старосне доби, од кога су преостале кости грудног коша са карлицом и фемуrom, док му доњи део ногу залази под источни зид анекса. Био је слободно укопан и ограђен низом речних облутака. Без гробних прилога.

Гроб 7 – квадрат c/V , дубина укопа – 0,75 m

Мушки скелет, средње старосне доби (*adolescens* II), дужине 1,66 m. Телесна висина: око 1,62 m. Био је слободно укопан крај јужног зида цркве и ограђен речним облутком. Делом залази под северни зид анекса.

Без гробних прилога.

Гроб 8 – квадрати dc/VI , дубина укопа – 1,05 m

Мушки скелет средње старосне доби, дужине око 1,50 m. Телесна висина: око 1,54 m. Био је слободно укопан и делимично ограђен речним облацима.

Гробни прилог:

– фрагментовано бронзано лоптасто дугме – пуце са очуваном петљицом (тип 1), нађено уз вратне пршљенове /тер. инв. 10/.

Гроб 9 – квадрат e/V , дубина укопа – 0,77 m

Скелет особе неодређеног пола, средње старосне доби, очуване дужине 1,36 m, без цеваница које су откривене у траговима. Телесна висина: 1,57 m. Био је сахрањен у дрвеном ковчегу, ширине око 0,60 m, ограђеном речним облацима. Без гробних прилога.

Гроб 10 – квадрат d/VI, дубина укопа – 0,93 m

Фрагментарно очуван скелет особе неодређеног пола и старосне доби, оштећен познијим укопом гроба бр. 16. Био је слободно укопан, са траговима ограђивања речним облацима. Испод овог скелета откривене су дислоциране кости старијег укопа.

Без гробних прилога.

Гроб 11 – квадрат g/VI, дубина укопа – 0,97 m

Мушки скелет покојника позније старосне доби, дужине око 1,50 m. Телесна висина: око 1,54 m. Био је слободно укопан, са траговима ограђивања око главе и раменог дела. Има се утисак да је приликом укопавања овога гроба делом уништена јужна страна зидне масе суседног гроба бр. 12.

Гробни прилози:

– четири бронзана лоптаста дугмета – пуцета с петљицом (тип 1), пречника 10 mm, откривена на грудном делу скелета /тер. инв. 6/.

Гроб 12 – квадрати gf/V–VI, дубина укопа – 1,12 m

Скелет млађе особе, неодређеног пола, дужине 1,55 m, у целини добро очуван осим цеваница које су преостале у траговима. Телесна висина: око 1,60 m. Био је сахрањен у старијој зиданој гробној конструкцији која је откривена делом разрушена.

Судећи према отисцима дрвета у зидној маси, првобитна сахрана била је извршена у дрвеном ковчегу дужине око 1,75 m, ширине 0,65–0,70 m, а висине око 0,40 m, постављеном уз јужну бочну страну зиданог гроба бр. 15 и потом залитеном масом камена и малтера. Од те зидане, делом разорене конструкције преостали су северни и источни зид, као и део западног, док је јужни зид у целости разорен укопом гроба бр. 11. На северном зиду учача се раван, односно отисак дрвене плоче – поклопнице ковчега, дебљине око 3 cm. Детаљном анализом откривених остатака могле су се уочити три сукцесивне сахране:

– укопом зидане гробне конструкције уништен је старији гроб (бр. 12-а) чије су неке кости као и трагови гробних прилога откривени у њеној малтерној маси;

– у укопаној јами на месту старијег гроба сахрањен је покојник у дрвеном ковчегу (бр. 12-б) који је био положен уз јужни руб зидане конструкције гроба бр. 15. Након полагања у јаму сандук је био залитен зидном масом малтера и речних облутака. У преосталим деловима ове конструкције очувани су отисци северне стране и бочних страна дрвеног ковчега, као и раван поклопнице;

– у једном познијем раздобљу зидана конструкција је делом разрушена ради новог укопа (бр. 12-в). Затечене кости издачене су и положене са југоисточне стране, али изван старије гробне конструкције. Уништеном гробу бр. 12-в припадају прилози који су, расути, откривени испод најмлађег укопа;

– у делом разрушену гробну конструкцију сахрањена је млађа особа неодређеног пола, чији је скелет откривен *in situ* – гроб бр. 12-с. У земљи којом је овај скелет био засут нађена су три фрагмента фреско-малтера.

Гробни прилози:

– седам целих и два фрагментована бронзана дугмета – пуцета с петљицом (тип 1), пречника 10 mm. Откривена су расута на поду гробне конструкције испод млађег скелета те се могу приписати гробу бр. 12-б /тер. инв. 7/;

– два фрагментована пуцета и једно слично цело пуце (тип 1), пречника 12 mm, откривена у малтерној маси. Чинила су, вероватно, део прилога старијег уништеног гроба бр. 12-а /тер. инв. 9/.

Гробови 13 и 14 – квадрати b/V–VI, дубина укопа – 0,82 до –0,91 m

Двојни дечји гроб са два скелета, дужина 0,70 и 0,82 m, старосне доби око 6–7 година, у једном дрвеном ковчегу. Око ковчега се налазио сухозид од уломака византијских опека и камена. Истим материјалом била је прекривена и гробна хумка. Преко западног дела ове конструкције лежи источни зид јужног анекса.

Без гробних прилога.

Гроб 15 – квадрати gf/V, дубина укопа – 1,03 m (сл. 13 и 14).

Веома грошан скелет мушке особе млађе старосне доби, дужине 1,67 m. Старост покојника у тренутку смрти утврђена је на основу стања очуваности зуба. Од скелета су преостали предњи део главе с вилицом, делови фемура и цеваница, затим део десне надлактице и кости шака. Према очуваним траговима могло се закључити да су покојникове руке биле прекрштене на грудима. За разлику од већег дела скелета који је био непоремећен, откривене су само карличне кости дислоциране у североисточном углу, крај леве ноге покојника. Скелет је лежао у делимично оштећеној зиданој конструкцији на којој су сачувани сви елементи што указују на особен начин укопа. Покојник је био сахрањен у дрвеном ковчегу благо трапезастог облика, дужине око 2,05 m, ширине на западном крају 0,55 m, а на источном, крај ногу покојника – око 0,40 m. Унутрашња висина ковчега износила је око 0,50 m. Ковчег је израђен од дрвених талпи које су, судећи према очуваним отисцима у малтерној маси, имале дебљину од 4,5 до 5 cm. Међусобно су биле спојене клиновима, а горња поклопница је прелазила вертикалу бочних страна за 1,5 до 3 cm. Ковчег је био положен у гробну јаму укопану уз темељ јужног зида припрате, а потом до равни поклопца залитен масом камена и малтера. Над овом конструкцијом подигнут је свод са преломљеним луком, грађен доста неправилно у комбинацији танких опека и камена. Западни део сводне конструкције уништен је при неком ранијем покушају пљачкања гроба, док је форма некадашњег дрвеног ковчега остала јасно одсликана у виду отиска у малтерној маси.

Гробни прилози:

– дуж леве стране скелета, од рамена до изнад колена, откривени су остаци веома оштећене златоткане текстилне одоре обрубљене натписном траком везеном златном жицом, са украсом од стилизоване лозе са двоглавим орлом у централном делу /тер. инв. 17/;

– преко груди, од врата до испод карлице, откривено је 27 лоптастих дугмета – пуцета с петљицом (тип 1), пречника око 6 mm, рађених од позлаћеног сребра /тер. инв. 18/;

– под левом и десном подлактицом откривено је неколико ситних декоративних дугмади од уплетених златотканих нити, као и изванредан број мањих каричица, о којима у сачуваној документацији нема прецизних података.⁷²

Гроб 16 – квадрат e/V, дубина укопа – 2,05 m

Скелет особе неодређеног пола, млађе старосне доби, дужине 1,50 m. Телесна висина: око 1,54 m. Био је слободно укопан, а мањим делом залазио је под јужни зид анекса.

Без гробних прилога.

Гроб 17 – квадрат e/V, дубина укопа – 1,09 m

Делимично откривен скелет особе неодређеног пола и старосне доби. Телесна висина: око 1,70 m. Већим делом залази под правоугаону површину попличану једним до два реда камена, за коју су истраживачи сматрали да представља сухозидани темељ северног зида анекса прислоњеног уз спољну страну јужног зида цркве, те стога није у целости истражен. Има се утисак да је у питању конструкција којом је гроб био обележен површински, будући да одступа од јасно уочљивог правца супструкције северног зида анекса. Покојник је био сахрањен у дрвеном ковчегу од кога су преостали делови јужне бочне стране поклопне талпе, дебљине 7 cm, и неколико гвоздених клинова. Око ковчега су били насатично постављени речни облаци.

Без гробних прилога.

Гроб 18 – квадрат e/V, дубина укопа – 1,14 m

Већим делом уништен скелет од кога је *in situ* преостала само лобања. Према очуваним траговима могло се закључити да је покојник био сахрањен у дрвеном ковчегу, дужине око 1,65 m, и ограђен низом речних облутака.

Без гробних прилога.

Гроб 19 – квадрат h/V, дубина укопа – 1,50 m

Скелет женске особе, млађе до средње старосне доби, дужине 1,50 m. Телесна висина: око 1,68 m. Био је слободно укопан и са бочних страна ограђен с неколико речних облутака.

Гробни прилози:

– четири лоптаста бронзана дугмета – пуцета с петљицом (тип 2), пречника 15 mm, и неколико мањих фрагмената на вратном делу скелета /тер. инв. 12-1/;

– две јако кородирание кружне – овалне главе, пречника око 20 mm, које вероватно чине део укосница, али без сачуваних трагова игле /тер. инв. 12-2/.

Гроб 20 – квадрати h/V–VI, дубина укопа – 1,26 m

Скелет одрасле особе, неодређеног пола и старосне доби, дужине око 1,50 m. Телесна висина: 1,57 m. Био је слободно укопан и делимично ограђен низом каменова.

Без гробних прилога.

Гроб 21 – квадрати ef/VI, дубина укопа – 2,08 m

Скелет млађе особе неодређеног пола, дужине 1,34 m. Телесна висина: 1,46 m. Био је слободно укопан и у пределу горњег дела омеђен низом каменова, а под главом се налазио већи облук.

Гробни прилог:

– већи сребрни прстен, пречника 24 mm, с кариком ширине 5 mm која је украшена низом гранула. Глава прстена је на ваљкастој бази, пречника 19 mm, опточена низом гранула. Цела горња површина прекривена је са три степенаста низа гранула и једном гранулом истакнутом у средишту (сл. 20). Откривен је на прсту леве руке покојника /тер. инв. 13/.

Гроб 22 – квадрат d/IV, у наосу цркве уз гроб бр. 23, дубина укопа – 0,99 m (сл. 11)

Веома оштећен скелет особе неодређеног пола и старосне доби. Кости су трошне и при додиру се распадају. Преостали су трагови лобање положене на речни облук и део са десном руком прекрштеном на стомаку. Остатак скелета је уништен приликом ранијих прекопавања. Скелет је првобитно лежао у дрвеном ковчегу од кога је преостала »масивна« јужна страна постављена паралелно са одговарајућим делом ковчега гроба бр. 23, а на међусобном растојању од свега 4 cm. Над остатком скелета сачуван је део дрвене поклопнице. Урушени комади зидне масе са отисцима дрвета, откривени у шуту девастираног простора, јасно указују да је ковчег након полагања у земљу био заливен малтером и каменом.

Гробни прилог:

– једна трећина јако кородираниог сребрног новца /тер. инв. 23/.

Гроб 23 – квадрат d/IV, у наосу цркве, уз јужни зид, дубина укопа – 0,92 m (сл. 11)

Слабо очуван скелет млађе женске особе (око 14 година ?), откривен у дужини 1,02 m. Делови фемура и цеванице не достају услед ранијих прекопавања, док су остале кости *in*

⁷² Види поглавље *Злајковез хаљине са именом цара Ивана Александра*, стр. 57–78.

situ, али се при додиру распадају. Покојница је била сахрањена у дрвеном ковчегу укопаном уз јужни зид цркве, од кога су преостали део поклопнице и северна бочна страна коју је чинила масивна дрвена талпа. Под лобањом, која је фрагментована, налазио се речни облукат. Простор изнад гроба је прекопан будући да у њему има фрагмената фресака и урушеног малтера, али том приликом већи део скелета остао је непоремећен. Трагови малтерне масе са каменим и отисцима дрвета код главе указују на то да је ковчег након полагања у земљу био делом обзидан, слично гробовима бр. 12, 15 и 22. Није искључена могућност да су сахране у гробовима бр. 22 и 23 извршене у кратком временском интервалу и да су након тога оба ковчега заливена зидном масом.

Гробни прилози:

- пар масивних сребрних наушница са бочних страна остатака лобање. Једна је фрагментована (сл. 17). Припадају типу са крупном средишњом округлом гранулираном јагодом на чијим се бочним странама налазе мања коленаца образована од по два низа гранула. Између јагоде и коленаца је декоративни намотај сребрне жице. Алка је масивна и на једном крају има кружни отвор и кукицу за затварање /тер. инв. 22/;
- трагови од сребрних нити указују на траку ношену преко главе на којој су висиле наушнице;
- трагови упредене сребрне жице крај десног и левог рамена;
- трагови златотканог текстила на грудном делу и ниже према карлици;
- текстилне траке од златоткане и сребрне жице у пределу доњег трбуха;
- једна трећина јако кородираниог сребрног новца /тер. инв. 21/.

Гроб 24 – квадрат d/III, у цркви уз северни зид наоса, дубина укопа – 0,99 m (сл. 12)

Скелет већим делом уништен познијим прекопавањима, неодређеног пола и старости. Преостали су делови лобање која је лежала на једној танкој фрагментованој опеци античког или рановизантијског порекла, затим кости леве руке и део фемура. Под очуваним остацима скелета уочени су трагови масивне талпе, што указује на то да је покојник био сахрањен у дрвеном ковчегу.

Гробни прилог:

- сребрни грош цара Михаила Шишмана (1323–1330) откривен под вратним делом скелета, који је приликом сахране вероватно као обол био положен у уста покојника /тер. инв. 24/.
- Аверс: Христ на трону и сигнатура ИС–ХС
- Реверс: Цар на коњу и сигнатура МХ–ЧР
- Литература: Ј. Юркова, В. Пенчев, *Бългaрски средновековни илчaиши и монети*, бр. 64.

Гроб 24-а – квадрат d/III–IV, дубина укопа неодређена

У шуту који потиче од ранијих прекопавања, у централном делу наоса налажене су дислоциране кости које би могле припадати истом скелету. Вероватно су у питању остаци једног у целости уништеног гроба који је могао бити укопан на простору између гробова бр. 22 и 24.

Гроб 25 – квадрат c/II, дубина укопа – 0,37 m

Добро очуван скелет одрасле мушке особе неодређене старосне доби, дужине око 1,70 m. Телесна висина: око 1,63 m. Био је слободно укопан у земљу, без трагова гробне конструкције.

Гробни прилози:

- фрагменти златотканог текстила откривени на грудима и у пределу подлактица /тер. инв. 30/;
- веће фрагментовано пуце, или прапорац, пречника око 28–30 mm, откривено поред леве лопатице /тер. инв. 35-1/;
- неколико мањих бушених пужића испод лобање скелета /тер. инв. 35-2/;
- два мала новчића од танког сребрног лима, пречника 11–12 mm, вероватно турског порекла, нађена уз кичмене пршљенове /тер. инв. 31/.

Гроб 26 – квадрат f/II, дубина укопа око – 0,55 m

Добро очуван скелет одраслог детета старости око 13 година, дужине 1,36 m. Био је слободно укопан, без гробне конструкције на месту старијег укопа гроба бр. 41 који лежи испод њега.

Без гробних прилога.

Гроб 27 – квадрати ef/II, дубина укопа – 0,60 m

Добро очуван скелет одрасле особе неодређеног пола и старосне доби, дужине око 1,40 m. Телесна висина: око 1,49 m. Лобања је брахикефална, са одликама монголског расног типа. Био је слободно укопан уз спољно лице северног зида првобитне припрате, без трагова гробне конструкције. Над њим делом лежи зид млађе припрате из II грађевинске фазе. Без гробних прилога.

Гроб 28-а и б – квадрат fg/IV, зидана гробница у југозападном углу првобитне припрате (сл. 9 и 10)

Гроб зидан од опека трапезасте основе, дужине 2,04 m, са закошеним северним зидом тако да западни део у равни пода има ширину од око 0,80 m, а источни само 0,37 m. Гробна комора има висину од 0,55 m, где постоји лежиште за дрвену поклопницу. Над овом равни бочни зидови, смакнути у поље, дизали су се за још четири реда опека, односно око 0,30 m, од којих су два откривена *in situ*, а два су дислоцирана у шуту. У односу на под првобитне припрате дно гроба је лежало на дубини од око 0,90 m. Под гроба био је рађен од танких опека, димензија 0,30 × 0,29 m, утопљених у малтерну

подлогу. Зидана конструкција гроба у целини је добро очувана. Дрвена поклопница, делом иструлела, пала је преко скелета где је готово непоремећена и откривена. У горњим зонама, над остацима поклопнице, откривен је шут са уломцима фресака, костима растурених гробова и са доста пепела.

Гроб **a** – Непосредно испод остатака дрвене поклопнице, на дубини од – 0,77 m, откривен је непоремећен скелет, вероватно женске особе, неодређене старосне доби, дужине 1,57 m. Телесна висина: око 1,57 m. Судећи према добро очуваним остацима дрвета са бочних страна, као и делова поклопца, могло се закључити да је покојница приликом тог млађег, горњег укопа била положена у зидану гробну конструкцију у ковчегу рађеном без металних клинова. Уочено је, такође, да је приликом ове позније сахране тело претходног покојника било померено ка северном зиду гроба. Будући да су кости старијег скелета откривене непоремећене и у анатомском положају, млађа сахрана је вероватно уследила убрзо, односно пре декомпозиције тела претходно укопаног покојника.

Гроб **b** – Испод остатака гроба **a** откривен је, на дубини од – 0,90 m, непоремећен скелет одрасле особе, неодређене старосне доби, дужине 1,64 m. Телесна висина: око 1,62 m. Над остацима покојника уочен је танак слој креча који је на целој површини гробнице затварао ниво старије сахране. За разлику од претходног, кости овога скелета биле су у фази распадања. Приликом укопа покојник је на дно гробнице положен на дрвеној дасци или, можда, вуненој простирци, али без ковчега.

Уз оба скелета није било гробних прилога.

Гроб 29 – квадрат b/II, дубина укопа око – 0,55 m

Скелет одрасле особе, неодређеног пола и старосне доби, са оштећеним цеваницама, очуване дужине 1,44 cm. Телесна висина: око 1,57 m. Лобања је брахикефална, са одликама монголског расног типа. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције. Иза главе су уочена два већа камена за које је тешко рећи да ли се могу довести у везу са овим гробом. Без гробних прилога.

Гроб 30 – квадрат b/II, дубина укопа – 0,56 m

Слабо очуван скелет одрасле особе, неодређеног пола и старосне доби, са цеваницама које су највећим делом уништене, очуване дужине 1,26 m. Телесна висина: 1,63 m. Лобања је брахикефална, са одликама монголског расног типа. Уочена је и деформација кичменог стуба. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције. Приликом тог укопа дислоцирани су остаци старијег гроба чије су кости откривене уз бочне стране новосахрањеног покојника. Без гробних прилога.

Гроб 31 – квадрати ef/II, дубина укопа – 0,67 m

Скелет одрасле особе, неодређеног пола и старосне доби, дужине 1,57 m. Телесна висина: око 1,55 m. Лобања је брахикефална, са одликама монголског расног типа. Био је слободно укопан недалеко од северног зида припрате, без трагова гробне конструкције. Без гробних прилога.

Гроб 32 – квадрат c/II, дубина укопа – 0,65 m

Слабо очуван скелет, са оштећеним цеваницама, млађе особе неодређеног пола, очуване дужине 1,12 m. Телесна висина: око 1,49 m. Са бочних страна био је ограђен нивозима речних облутака. На површини тла, уз северни зид цркве, над овим гробом се налази надгробно обележје састављено од два релативно уска камена блока са грубо обрађеном горњом површином у виду »крова на две воде«. Без гробних прилога.

Гроб 33 – квадрат c/II, дубина укопа – 0,62 m (сл. 15)

Скелет мушке особе млађе старосне доби, дужине 1,71 m. Телесна висина: 1,70 m. Са бочних страна уочени су трагови дрвених талпи. Међу пршљеновима кичменог стуба откривена је стрелица, која је очигледно проузроковала смрт.

Гробни прилог:

– врх гвоздене стрелице медитеранског типа, са трном и два бочна издужена пера у виду ластиног репа, дужине 76 mm /тер. инв. 36/ (сл. 21).

Гроб 34 – квадрат c/II, дубина укопа – 0,50 m

Делимично очуван скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,40 m. Телесна висина: око 1,49 m. Био је слободно укопан у земљу, а са јужне, односно десне стране скелета уочен је траг дрвене талпе. У односу на претходна два гроба представља нешто млађи укуп. Без гробних прилога.

Гроб 35 – квадрат d/II, дубина укопа око – 0,64 m

Слабо очуван скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,52 m. Телесна висина: око 1,44 m. Лобања је брахикефална, са одликама монголског расног типа. Био је слободно укопан између гробова бр. 36–39, од којих је млађи па се није могло поуздано утврдити да ли је био омеђен каменом и речним облацима. Има се утисак да је са северне стране имао низ каменова са фрагментима танких опека, који делом леже преко старијег гроба. У односу на суседне укопе овај гроб је, изгледа, био најмлађи. Без гробних прилога.

Гроб 36 – квадрат d/II, дубина укопа око – 0,78 m

Скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,62 m. Телесна висина: око 1,57 m. Био је слободно укопан, без трагова

гробне конструкције. Низ каменова, који би могао припадати конструкцији гроба бр. 35, лежао је над десном половином скелета, што указује на то да је у питању нешто старији укоп.

Без гробних прилога.

Гроб 37 – квадрат е/II, дубина укопа – 0,80 m

Скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,51 m. Телесна висина: око 1,49 m. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције. Има се утисак да овом укопу одговара надгробна плоча грубо клесана у виду »крова на две воде«, сада делом дислоцирана према северном зиду цркве где нису констатовани гробни укопи.

Без гробних прилога.

Гроб 38 – квадрат е/II, дубина укопа – 0,66 m

Добро очуван скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,41 m. Телесна висина: око 1,60 m. Лобања је брахицефална, са одликама монголског расног типа. Био је слободно укопан а са северне и, делом, јужне стране омеђен низом камених блокова и речног облутка.

Без гробних прилога.

Гроб 39 – квадрат е/II, дубина укопа – 0,80 m

Добро очуван скелет старијег детета, дужине 1,62 m, без трагова гробне конструкције. Лева страна скелета мањим делом залази под бочни низ каменова конструкције суседног гроба бр. 38, што указује на то да је у питању нешто старији укоп.

Без гробних прилога.

Гроб 40 – квадрат fg/II, дубина укопа – 0,77 m

Релативно добро очуван скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,51 m. Телесна висина: око 1,57 m. Са десне стране скелета дислоциране су кости старијег уништеног укопа. Био је слободно укопан, с неколико каменова чело главе.

Без гробних прилога.

Гроб 41 – квадрат f/II, дубина укопа – 0,95 m

Слабо очуван скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,60 m. Телесна висина: 1,65 m. Налазио се испод раније истраженог млађег гроба бр. 26. Био је делимично омеђен низом од ситнијих и крупнијих речних облутака.

Без гробних прилога.

Гроб 42 – квадрат h/II, дубина укопа – 0,80 m

Добро очуван дечји скелет, старосне доби око 3 године, дужине 0,78 m. Био је слободно укопан изнад нешто старијег гроба бр. 43. Крај главе су се налазила два мања речна облутка.

Без гробних прилога.

Гроб 43 – квадрат h/II, дубина укопа – 0,95 m (сл.15)

Добро очуван скелет жене млађе старосне доби, 17–20 година, дужине 1,52 m. Телесна висина: око 1,62 m. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције и лежао је непосредно испод млађег укопа гроба бр. 42. Није искључена могућност да је у питању гроб мајке и нешто позније сахрањеног детета у млађем укопу.

Гробни прилог:

– сребрна наушница, с једном јагодом квадратног пресека, односно коцкастог облика димензија 7 × 7 mm, са гранулираним бочним странама. На обе стране јагоде су декоративни намотаји сребрене жице. Алка наушнице, пречника 18 mm, затварала се помоћу мање петље (сл. 18). Откривена је са десне стране лобање /тер. инв. 38/.

Напомена: У Дневнику ископавања забележено је да су кости лобање доста робустне, са одликама монголоидног расног типа. Та констатација није унета у гробни записник.

Гроб 44 – квадрати ef/I–II, дубина укопа – 0,70 m (сл. 15)

Добро очуван скелет особе, вероватно мушког пола, старосне доби 13–15 година, дужине 1,36 m. Био је слободно укопан, са уочљивим траговима низа ситних облутака дуж бочних страна. Занимљиво је запажање да су руке покојника биле положене под леђа тако да су му кости шака откривене испод карлице.

Гробни прилог:

– гвоздена пређица са благо трапезастом, готово правоугаоним алком, очуваним трном и јако кородираним оковом од гвозденог лима за причвршћивање на кожни ремен (сл. 21). Откривена је на појасном делу покојника. Дужина: 65 mm; ширина лежишта за кожни ремен: 25 mm /тер. инв. 39/.

Гроб 45 – квадрат fg/II, дубина – 1,05 m

Добро очуван скелет мушке особе, средње старосне доби, дужине 1,75 m. Телесна висина: око 1,54 m. На костима лобање уочено је изразито ниско чело. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције. Са бочних страна скелета откривене су две лобање и дислоциране кости старијих уништених укопа.

Без гробних прилога.

Гроб 46 – квадрат е/II, дубина укопа – 0,55 m

Добро очуван скелет особе неодређеног пола, старосне доби око 14 година, дужине 1,46 m. Био је укопан у дрвеном ковчегу од кога су уочени трагови бочних страна поклопнице, али без остатака металних клинова.

Без гробних прилога.

Гроб 47 – квадрат d/II, дубина – 0,70 m

Добро очуван скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,65 m. Телесна висина: око 1,68 m. Лобања је брахице-

фална, са одликама монголског расног типа. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције.

Гробни прилог:

– јако кородирана кружна гвоздена плочица, пречника 2,2 cm, пробушена на средини. Откривена је између бутних костију покојника /тер. инв. 41/.

Гроб 48 – квадрат d/I, дубина укопа – 0,66 m

Добро очуван скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,60 m. Телесна висина: око 1,68 m. Лобања је брахикефална, са одликама монголског расног типа. Био је слободно укопан, са неколико речних облутака дуж бочних страна.

Гробни прилог:

– бронзано лоптасто дугме – пуце с дугом петљицом (тип 2), пречника 8 mm, откривено испод лобање /тер. инв. 44/.

Гроб 49 – квадрати cd/I, дубина укопа – 0,57 m

Скелет особе женског пола, неодређене старосне доби, дужине 1,52 m. Телесна висина: око 1,57 m. Био је слободно укопан, са траговима ограђивања речним облацима дуж бочних страна. Код карлице скелета откривена је гомила костију старијег уништеног укопа.

Гробни прилог:

– турска акча од танког сребрног лима, пречника 10 mm (17. век), откривена испод лобање /тер. инв. 45/.

Гроб 50 – квадрати bc/I, дубина укопа – 0,48 m

Слабо очуван скелет детета, старосне доби око 8 година, дужине 1,15 m. Лобања је брахикефална, са одликама монголског расног типа. Руке су биле опружене уз тело. Слободно је укопан и ограђен низом ситнијих речних облутака. Без гробних прилога.

Гроб 51 – квадрати bc/I, дубина укопа – 0,39 m

Скелет старијег детета, узраста око 13 година, дужине 1,18 m. Лобања је брахикефална, са одликама монголског расног типа. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције. Преко гроба прелази траса познијег оградног зида са северне стране цркве. Без гробних прилога.

Гроб 52 – квадрат b/I, дубина укопа – 0,60 m

Делимично истражен горњи део скелета до карлице, у дужини од 0,75 m. Лобања је брахикефална, са одликама монголског расног типа. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције. Без гробних прилога.

Гроб 53 – квадрат b/I, дубина укопа – 0,30 m

Слабо очуван скелет детета, узраста 2–3 године, дужине 0,68 m. Кости руку су биле опружене уз тело. Био је дели-

мично ограђен каменом и ситнијим речним облацима. Трагови дрвета нису уочени.

Без гробних прилога.

Гроб 54 – квадрат fg/II, дубина укопа – 1,10 m

Фрагментарно откривен скелет који је већим делом лежао под трасом познијег оградног зида северно од цркве. Био је слободно укопан, без гробне конструкције.

Без гробних прилога.

Гроб 55 – квадрат f/II, дубина укопа – 1,02 m

Откривена је само лева страна скелета будући да његов остатак залази под темељ северног зида припрате из II фазе. У питању је била одрасла особа телесне висине око 1,60 m. Лобања је брахикефална, са одликама монголског расног типа. Био је слободно укопан, без уочљивих трагова гробне конструкције.

Без гробних прилога.

Гроб 56 – квадрат f/I, дубина укопа – 1,08 m

Откривена само десна страна скелета одрасле особе, неодређеног пола, телесне висине око 1,46 m. Остатак скелета залази под темељ познијег оградног зида северно од цркве. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције.

Без гробних прилога.

Гроб 57 – квадрат e/I, дубина укопа – 0,62 m

Делимично откривена десна страна доње зоне скелета одрасле особе, телесне висине око 1,57 m. Остали већи део залази испод темеља познијег оградног зида северно од цркве. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције.

Без гробних прилога.

Гроб 58 – квадрат b/I, дубина укопа – 0,59 m

Добро очуван скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,55 m. Телесна висина: око 1,62 m. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције.

Гробни прилог:

– бронзани прстен са танком алком, пречника 19 mm, и је-два наглашеном издуженом елипсоидном главом, ширине 6 mm (сл. 20). Откривен је међу костима леве шаке која је била прекрштена на грудима /тер. инв. 43/.

Напомена: У Дневнику ископавања забележена је констатација о уочавању монголоидних расних одлика на лобањи скелета, али то није унето у гробни записник.

Гроб 59 – квадрат bc/I, дубина укопа – 0,65 m

Добро очуван скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,58 m. Телесна висина: 1,65 m. Са јужне стране уочени су остаци ограђивања укопа низом речних облутака.

Без гробних прилога.

Гроб 60 – квадрати fg/II, дубина укопа – 1,25 m

Фрагментарно очуван скелет, делом уништен укопом млађег гроба бр. 45. Преостао *in situ* грудни део скелета са прекрштеним рукама. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције.

Гробни прилог:

– бронзано лоптасто дугме – пуце на издуженој петљици (тип 2), откривено код десног рамена.

Гроб 61 – квадрати gf/IV, уз северни зид гроба 28 у припрати, дубина укопа – 1,16 m (сл. 9 и 10)

Делимично девастирана гробна конструкција са фрагментарно очуваним скелетом одрасле особе неодређеног пола, дужине око 1,50 m. Телесна висина: око 1,55 m. Очуван је доњи део скелета са карлицом, десном руком и фрагментима кичменог стуба. Некадашњи положај главе дефинисан је једном рановизантијском опеком. Према очуваним остацима могло се јасно закључити да је покојник био сахрањен у дрвеном ковчегу дужине око 2 m, ширине између 0,45 и 0,50 m, а висине око 0,45 m. Конструкција је била спојена гвозденим клиновима, од којих је откривено 12 комада. Након укопа гробна јама око ковчега, чију је једну страну чинила конструкција гроба бр. 28, била је заливена масом малтера и камена. Доњи део конструкције са отисцима страна ковчега сачуван је у зидној маси, а и у њеним дислоцираним блоковима у шуту. Од дрвене конструкције преостали су патосница и знатни комади бочних талпи. Значајно је напоменути да се поменуто опека под главом покојника налазила у ковчегу будући да су под њом откривени остаци дрвене патоснице. Горњи – готово у целости разорен део ове конструкције, судећи према мањим сачуваним фрагментима, могао је имати неку врсту сводне конструкције сличне оној над гробом бр. 15.

Гробни прилог:

– сребрни грош цара Ивана Александра (1331–1371), кован можда пре 1355. године, откривен крај остатака скелета у земљи испретураној при девастирању гроба. Пречник: 20 mm /тер. инв. 49/.

Аверс: Христ стоји и благосиља, и легенда ИС–ХС.

Реверс: стојеће фигуре Ивана Александра и Михаила Асена који држе лабарум; легенда нечитка.

Литература: Ј. Јорукова, В. Пенчев, *Бџларски средновековни њечайши и монетиши*, бр. 72–80.

Гробови 62–63 – квадрат f/IV, југоисточни део припрате, дубина укопа – 0,95 m

Двојни, истовремени укуп двоје деце сахрањене у истом ковчегу, од кога су преостале масивне бочне дрвене талпе и гвоздени клинови. Северно и јужно од ковчега уочен је траг обзиђа од камена и речних облутака. Приликом тог двојног укопа уништен је старији гроб чије су дислоциране кости откривене са бочних страна дечјих скелета.

Гроб 62 – слабо очуван скелет детета, старосне доби око 8 година, дужине 1,17 m.

Гроб 63 – слабо очуван скелет детета, старосне доби око 5 година, дужине 0,84 m.

Без гробних прилога.

Гроб 64 – квадрати gf/III, северни део припрате, дубина укопа – 1,15 m

Делимично очуван скелет детета, узраста око 12 година, дужине 1,22 m. Девастирањем гроба уништена је лобања од које је очуван део доње вилице. Покојник је био сахрањен у ковчегу од кога су преостали делови дрвених талпи и више гвоздених клинова.

Гробни прилог:

– фрагменти тканине крај потколенице скелета.

Гроб 65 – квадрат h/4, дубина укопа – 0,50 m

Откривене су само цеванице скелета, који својим средњим делом лежи испод западног зида припрате из II фазе. Глава и рамени део су уништени вероватно при укопавању гроба бр. 78. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције. Без гробних прилога.

Гроб 66 – квадрат j/V, дубина укопа – 0,94 m

Релативно добро очуван скелет детета, узраста 12–16 месеци, дужине 0,68 m. Ретки трагови дрвета и ковани клинови указују на постојање ковчега.

Без гробних прилога.

Гроб 67 – квадрат j/V, дубина укопа – 0,89 m

Дечји скелет, дужине 0,69 m, који је био укопан у дрвеном ковчегу.

Гробни прилог:

– сребрна пробушена танка турска акча, пречника 10 mm, у устима покојника (17. век ?) /тер. инв. 70/.

Гроб 68 – квадрати hi/IV, дубина укопа – 1,06 m

Скелет женске особе, средње старосне доби, откривене дужине 1,35 m. Телесна висина: око 1,68 m. Доњи део ногу лежи испод западног зида припрате из II фазе. Био је омеђен каменим облацима. Дно гробне раке било је прекривено слојем камена, чија је ширина местимично досезала и до једног метра. У земљи којом је гроб био засут нађен је комад фреско-малтера.

Гробни прилог:

– три лоптаста сребрна дугмета – пуцета, састављена од две полулопте, с петљицом на горњој страни и филигранском капљицом са доње стране (тип 3). Пречник: 9 mm. Нађена су уз вратни део скелета.

Напомена: У Дневнику археолошких ископавања је забележено да је слична појава поплочавања раке каменом уочена

и код неких других гробова, што се истиче као једна од карактеристика сахрањивања на овој некрополи уз цркву у Станичењу.

Гроб 69 – квадрат hi/III , дубина укопа – 0,96 m

Скелет женске особе неодређене старосне доби, дужине 1,75 m. Телесна висина: 1,57 m. У горњем делу, око главе, био је омеђен с неколико већих речних облутака. Без гробних прилога.

Гроб 70 – квадрат i/III , дубина укопа – 1,00 m

Скелет детета, узраста око 11 година, дужине 1,12 m. Био је делимично омеђен речним облацима. Без гробних прилога.

Гроб 71 – квадрат j/IV , дубина укопа – 1,05 m

Скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,62 m. Телесна висина: око 1,68 m. Био је ограђен низом речних облутака. Уз скелет је откривена гомила дислоцираних костију старијег уништеног укопа. Без гробних прилога.

Гроб 72 – квадрат hi/III , дубина укопа – 0,98 m

Слабо очуван дечји скелет, откривене дужине 0,67 m. Доњи део ногу залази испод западног зида припрате из II фазе. Био је слободно укопан у земљу, без трагова гробне конструкције. Без гробних прилога.

Гроб 73 – квадрат j/III , дубина укопа – 1,20 m

Слабо очуван скелет одрасле особе мушког пола, дужине 1,38 m. Телесна висина: око 1,55 m. Био је ограђен низом камених облутака. Поред гроба су откривене дислоциране кости старијег уништеног укопа. Без гробних прилога.

Гроб 74 – квадрат i/III , дубина укопа – 1,10 m

Делимично очуван двојни дечји гроб код кога је измерена дужина једног скелета од 0,95 m, док се за други скелет могла одредити само приближно – око 0,88 m. Судаћи према осталим костима, покојници су били сличног узраста: један – око 7, а други – око 5 година. Уочено је да су сахрањени једновремено. Оба скелета била су заједно ограђена низом облутака. Без гробних прилога.

Гроб 75 – квадрат i/III , дубина укопа – 1,14 m

Скелет мушке особе, неодређене старосне доби, дужине 1,47 m. Телесна висина: око 1,73 m. Био је слободно укопан у земљу, са траговима ограђивања речним облацима. Без гробних прилога.

Гроб 76 – квадрат j/III , дубина укопа – 1,13 m

Добро очуван скелет мушке особе, неодређене старосне доби, дужине 1,47 m. Телесна висина: око 1,49 m. Био је ограђен низом речних облутака. Без гробних прилога.

Гроб 77 – квадрат i/II , дубина укопа – 0,73 m

Релативно добро очуван скелет одрасле особе женског пола, дужине 1,65 m. Телесна висина: око 1,60 m. Био је ограђен низом већих речних облутака. Без гробних прилога.

Гроб 78 – квадрати hi/IV , дубина укопа – 1,20 m

Делимично откривен дечји скелет чији доњи део, карлица и ноге залазе испод западног зида припрате из II фазе. Откривена дужина: 0,47 m. Био је ограђен каменим облацима. Без гробних прилога.

Гроб 79 – квадрат h/III , дубина укопа – 0,58 m

Откривени су само доњи екстремитети скелета одрасле особе, који већим делом залази испод зида припрате из II фазе. Телесна висина: око 1,62 m. Без гробних прилога.

Гроб 80 – квадрат h/III , дубина укопа – 0,88 m

Као и код претходног, откривени су само доњи екстремитети скелета који већим делом залази под зид припрате из II фазе. Уз овај гроб су откривене и дислоциране кости старијег укопа. Без гробних прилога.

Гроб 81 – квадрат j/IV , дубина укопа – 1,15 m (сл. 15).

Добро очуван скелет млађе особе, односно старијег детета, дужине 1,47 m. Телесна висина: око 1,51 m. Био је ограђен низом крупнијих речних облутака.

Гробни прилог:

– јако кородиран прстен са кружном главом (сл. 20), пречника 18 mm, откривен на средњем прсту десне руке /тер. инв. 18/.

Гроб 82 – квадрат h/V , дубина укопа – 1,10 m

Слабо очуван скелет детета, узраста до две године, очуване дужине 0,58 m. Био је ограђен каменим облацима. Лежи непосредно над гробом 83. Без гробних прилога.

Гроб 83 – квадрат h/V , дубина укопа – 1,19 m

Добро очуван скелет женске особе, млађе старосне доби, дужине око 1,50 m. Био је ограђен речним облацима и укопан уз југозападни угао припрате из II фазе. Лежао је непосредно испод гроба бр. 82 па се може помишљати на истовремену

или временски веома блиску сахрану, при чему је, према откривеном положају, дете било сахрањено на грудима жене, односно раније преминуле мајке. Поред скелета се налазила скупина дислоцираних костију старијег укопа.

Гробни прилог:

- бронзани прстен са танком алком, пречника 20 mm, која се проширује у елипсоидну, нешто масивнију главу, ширине 7 mm, која је била без орнамената (сл. 20). Откривен је на десној руци прекрштеној на грудима /тер. инв. 78/;
- трагови копчи и нити текстила.

Гроб 84 – квадрат j/III, дубина укопа – 1,05 m (сл. 15).

Слабо очуван скелет детета, вероватно девојчице, узраста 10–12 година, дужине 1,21 m. Уочени су трагови ограђивања речним облутком.

Гробни прилози:

- три бронзана лоптаста дугмета – пуцета с петљицом (тип 2), пречника 12 mm, откривена на грудима /тер. инв. 75-1/;
- сребрна наушница с једном централном јагодом квадратног пресека, односно коцкастог облика, са грануираним странама и бочним цветеликим коленцима (сл. 18), између којих су декоративни намотаји жице. Алка наушнице на једном крају има мању кружну петљу. Пречник: 18 mm; пресек јагоде: 7 × 7 mm. Откривена је у лобањи скелета /тер. инв. 75-2/;
- једна фрагментована каричица /тер. инв. 75-3/.

Гроб 85 – квадрат j/III, дубина укопа – 1,10 m

Добро очуван скелет детета, узраста око 6 година, дужине 0,93 cm. Био је омеђен речним облацима. Без гробних прилога.

Гроб 86 – квадрат a/I, дубина укопа – 0,28 m

Остаци скелета одрасле особе, без костију лобање које су уништене каснијим прекопавањима. Очувана дужина: 0,98 cm. Телесна висина: око 1,60 m. У питању је укоп без трагова гробне конструкције. У земљи којом је гроб био засут откривен је фрагмент фреске. Испод овог гроба откривени су доњи екстремитети дубље укопаног старијег гроба бр. 52. Без гробних прилога.

Гроб 87 – квадрат a/I, дубина укопа – 0,53 m

Слабо очуван скелет одрасле мушке особе, дужине 1,71 m. Телесна висина: око 1,70 m. Био је слободно укопан у земљу, без трагова гробне конструкције. Без гробних прилога.

Гроб 88 – квадрати a, a'/I–II, дубина укопа – 0,68 m

Средње очуван скелет одрасле особе мушког пола, дужине 1,68 m. Телесна висина: око 1,70 m. Био је слободно укопан и положен на облутке. Без гробних прилога.

Гроб 89 – квадрат a/II, дубина укопа – 0,50 m (сл. 15)

Добро очуван скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,51 m. Телесна висина: око 1,62 m. На левој страни темена лобање уочен је покушај трепанације, али без трагова зарастања. Био је слободно укопан и делимично омеђен речним облацима.

Гробни прилози:

- 19 бронзаних посребрених лоптастих дугмета – пуцета с петљицом (тип 1), сачуваном у целости само на три примерка, пречника 10 mm. Откривена су у низу дуж грудног дела – од врата до карлице /тер. инв. 76/.

Гроб 90 – квадрат a'/I, дубина укопа – 0,65 m

Слабо очуван скелет одрасле особе неодређеног пола, очуване дужине 1,36 m. Телесна висина: око 1,60 m. Био је слободно укопан у земљу, без трагова гробне конструкције. Без гробних прилога.

Гроб 91 – квадрат a'/I, дубина укопа – 0,70 m

Слабо очуван скелет одрасле особе мушког пола, дужине 1,58 m. Телесна висина: око 1,65 m. Био је слободно укопан у земљу, без трагова гробне конструкције. Без гробних прилога.

Гроб 92 – квадрат j/II, дубина укопа – 1,15 m

Добро очуван скелет одрасле особе мушког пола, дужине 1,53 m. Телесна висина: око 1,63 m. Био је омеђен речним облацима. Без гробних прилога.

Гроб 93 – квадрат i/V, дубина укопа – 1,15 m

Скелет особе неодређеног пола и старосне доби, откривене дужине 1,14 m. Цеванице покојника залазе испод западног зида познијег јужног анекса. Био је омеђен низом речних облутака. Без гробних прилога.

Гроб 94 – квадрат j/IV–V, дубина укопа – 1,30 m

Добро очуван скелет одрасле особе мушког пола, дужине 1,64 m. Телесна висина: око 1,65 m. Био је омеђен речним облацима. Без гробних прилога.

Гроб 95 – квадрат i/V, дубина укопа – 1,20 m (сл. 15).

Добро очуван скелет особе узраста око 14 година, откривен у дужини од око 1 m. Кости доњег дела ногу залазе испод западног зида јужног анекса. Слободно укопан у земљу, са траговима ограђивања речним облацима.

Гробни прилози:

- прстен од сребрног лима, пречника 19 mm, са кружном главом пречника 14 mm, орнаментисаном у виду плитко

урезаног круга од кога се шире четири снопа кратких линија (сл. 20). Откривен је на десној руци скелета /тер. инв. 79/.

Гроб 96 – квадрат j/V, дубина укопа – 1,25 m

Скелет одраслијег детета, вероватно девојчице, узраста око 12 година, дужине 1,23 m. Био је слободно укопан у земљу, без трагова гробне конструкције. Са јужне стране се налази неколико дислоцираних костију старијег уништеног гроба.

Гробни прилози:

– каричица од уплетене бронзане жице (сл. 18), откривена на грудном делу скелета /тер. инв. 80/.

Гроб 97 – квадрат i/III, дубина укопа – 1,23 m

Слабо очуван скелет детета неодређеног узраста, који се налазио испод млађег гроба 69.

Без гробних прилога.

Гроб 98 – квадрат h/III, дубина укопа – 1,05 m

Слабо очуван дечји скелет који својим доњим делом залази испод западног зида припрате из II фазе.

Без гробних прилога.

Гроб 99 – квадрат i/V, дубина укопа – 1,20 m

Скелетни остаци два покојника који су лежали један над другим. Преостале су им само карличне кости и фемури, док цеванице залазе испод западног зида јужног анекса. Горњи део оба скелета у целисти је уништен приликом укопа млађег гроба бр. 93. Један од покојника био је узраста око 12 година.

Без гробних прилога.

Гроб 100 – квадрат fg/VI, дубина укопа – 1,29 m

Делимично откривен горњи део скелета особе неодређеног пола и старосне доби, ограђен низом облутака.

Без гробних прилога.

Гроб 101 – квадрат f/VII, дубина укопа – 1,40 m

Слабо очуван скелет одраслог детета, узраста око 14 година, дужине 1,22 m. Био је ограђен речним обланицама.

Без гробних прилога.

Гроб 102 – квадрат f/VII, дубина укопа – 1,47 m

Откривен само горњи део скелета особе неодређеног пола и старосне доби, очуване дужине 0,78 m. Био је ограђен речним обланицама.

Без гробних прилога.

Гроб 103 – квадрат f/VII, дубина укопа – 1,36 m

Слабо очуван скелет детета, узраста око 4 године, дужине 0,80 m. Био је омеђен речним обланицама.

Без гробних прилога.

Гроб 104 – квадрати f/VI–VII, дубина укопа – 1,44 m

Слабо очуван скелет детета, узраста око 11 година, дужине 1,14 m. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције.

Без гробних прилога.

Гроб 105 – квадрати f/VI–VII, дубина укопа – 1,30 m

Горњи део скелета млађе особе неодређеног пола, очуване дужине 0,60 m. Карлица и доњи екстремитети су уништени вероватно приликом укопа гроба 104. Био је омеђен низом камених облутака.

Гробни прилози:

– пет перли од стаклене пасте на грудном делу скелета /тер. инв. 81/;

– доњи део металне оплате неке мање дршке?

Гроб 106 – квадрат a/IV, дубина укопа – 1,64 m

Добро очуван скелет одрасле женске особе, дужине 1,64 m. Телесна висина: око 1,60 m. Био је укопан у дрвеном ковчегу, уз траг омеђавања обланицама с јужне стране. Припада млађој некрополи 18. века.

Гробни прилози:

– пафте са седефастим украсом у појасном делу;

– пет седефастих правоугаоних апликација у низу на доњем делу груди;

– копча на левој страни груди;

– трагови тканине проткане сребрном нити дуж леве и десне надлактице;

– део текстила пурпурне боје крај десног колена.

Гроб 107 – квадрати ab/III, дубина укопа – 0,57 m

Фрагментарно очуван скелет одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,50 m. Телесна висина: око 1,60 m. Био је слободно укопан, без трагова гробне конструкције.

Без гробних прилога.

Гроб 108 – квадрати ab/III, дубина укопа – 0,55 m

Откривен горњи део скелета особе неодређеног пола и старосне доби, очуван у дужини од 0,68 m. Доњи део је уништен каснијим прекопавањем. Био је делимично ограђен речним обланицама.

Без гробних прилога.

Гроб 109 – квадрати ab/IV, дубина укопа – 0,44 m (сл. 15).

Горњи део скелета особе неодређеног пола и старосне доби, очуван у дужини од 0,54 m. Доњи део уништен каснијим прекопавањима. Био је омеђен речним обланицама.

Гробни прилози:

– осам сребрних лоптастих дугмади – пуцади, пречника 8 mm, са издуженом петљицом (тип 2), која су откривена уз прекрштене руке у појасном делу /тер. инв. 82/.

Гроб 110 – квадрати ab/IV, дубина укопа – 0,52 m

Очувана лева страна скелета одрасле особе неодређеног пола, дужине 1,65 m, који је био омеђен речним облацима. Телесна висина: око 1,59 m.

Без гробних прилога.

Гроб 111 – квадрати ab/III, дубина укопа – 0,63 m

Добро очуван скелет одрасле особе женског пола, дужине 1,48 m. Телесна висина: око 1,52 m. Био је делимично омеђен речним облацима. Припада млађој некрополи 18. века.

Гробни прилози:

– две сребрне кружне аграфе откривене са бочних страна лобање /тер. инв. 84/. Једна је очувана у целости, док је друга фрагментована (сл. 19).

Рађене су од по две кружне плочице, пречника 19 mm, међусобно спојене ваљкастим стубићем висине 14 mm. Површина горње плочице украшена је са шест цевастих апликација, распоређених радијално по рубу, и седам гранула на купастом постољу, од којих је једна у средишту. На површини доње плочице налази се урезан орнамент од седам скупина испуњених концентричним круговима, од којих је једна у средишту.

– трагови траке од сребрних и златних нити, која се налазила око главе.

Гроб 112 – квадрати ab/V, дубина укопа – 0,76 m

Скелет одрасле особе женског пола, дужине 1,46 m. Телесна висина: око 1,49 m. С леве стране скелета налази се низ речних облутака, а са десне – гомила дислоцираних костију старијег уништеног гроба.

Без гробних прилога.

Гроб 113 – квадрат a/V, дубина укопа – 0,80 m

Скелет одрасле мушке особе, неодређене старосне доби, дужине 1,60 m. Телесна висина: око 1,57 m. Био је слободно укопан у источном делу некрополе, без трагова гробне конструкције.

Гробни прилози:

– турска сребрна акча султана Мурата II (1421–1451), кованица Серез, пречника 12 mm, откривена у усној дупљи скелета /тер. инв 85/.

Литература: N. Pere, *Osmanlılarda madeni paralar*, Istanbul 1968, бр. 62.

Злајовез хаљине са именом цара Ивана Александра

ТОКОМ АРХЕОЛОШКИХ РАДОВА 1974. ГОДИНЕ, ДЕСЕТОГ АВГУСТА, ПРОНАЂЕН ЈЕ У ГРОБУ БР. 15 ВРЛО ОШТЕЋЕН СКЕЛЕТ ОСОБЕ КОЈОЈ ЈЕ ПРЕМА СВИМ САЧУВАНИМ ЗУБИМА У ГОРЊОЈ ВИЛИЦИ ОДРЕЂЕНА МЛАДА ЖИВОТНА ДОБ.⁷³ ПРЕМИНУЛА ОСОБА ЈЕ ИМАЛА ПРЕКРШТЕНЕ РУКЕ НА ГРУДИМА. ДУЖ ОСЕ СИМЕТРИЈЕ, ОД ВРАТА ДО ИСПОД КАРЛИЦЕ, ПРОНАЂЕНО ЈЕ 27 СРЕБРНИХ А ПОЗЛАЋЕНИХ ДУГМЕТА. НА МЕСТИМА ЗАРУКАВЉА ПРЕКРШТЕНИХ РУКУ НАЂЕНИ СУ СИТНА ДУГМАД ОД УПЛЕТЕНОГ КОНЦА И КАРИКЕ. УЗ ЛЕВУ СТРАНУ СКЕЛЕТА, У ДУЖИНИ ДО ИЗНАД КОЛЕНА, КАО И НА ГРУДИМА, УЧЕНИ СУ ФРАГМЕНТИ ЗЛАНОВЕЗА. ИАКО НИСУ БИЛЕ УОКВИРЕНЕ НА ИВИЦАМА, ОДВОЈЕНЕ ЦЕЛИНЕ ЗЛАНОВЕЗА ИПАК СЕ МОГУ НАЗВАТИ ТРАКАМА. НАЈБОЉЕ СУ ОЧУВАНИ ПОЧЕТНИ (ИЛИ ЗАВРШНИ) ДЕЛОВИ ТРАКА БУДУЋИ ДА СУ У ПОТПУНОСТИ БИЛИ ПРЕКРИВЕНИ ВЕЗОМ ОД ЗЛАНОВОГ И СРЕБРНОГ КОНЦА. СЛОВА СУ ИЗВЕЗЕНА СРЕБРОМ. САОПШТЕНИ СУ ИМЕ И ТИТУЛА БУГАРСКОГ ЦАРА ИВАНА АЛЕКСАНДРА: **ИВ(АНЪ) АЛЕ(Ъ)АНДРЪ) ЦАР(Ъ) ВЛ(Ъ)ГАР(У)М(Ъ) И ГР(Ъ)К(О)М(Ъ)**.⁷⁴ ЗЛАНОВИМ КОНЦЕМ СУ ИЗВЕЗЕНИ ПОЗАДИНА И ОКВИРИ НАТПИСНИХ ПОЉА – ТАБЛИЦА. ПРОНАЂЕНО ИХ ЈЕ СЕДАМ ПА СЕ ЗАХВАЉУЈУЋИ ЊИМА МОЖЕ УТВРДИТИ БРОЈ ТРАКА. ЗЛАНОВЕЗ У ОКВИРУ ТИХ СЕДАМ, ИЛИ ОСАМ,⁷⁵ ТРАКА ИЗВЕДЕН ЈЕ У ПРАВОУГАОНИМ ПОЉИМА ЧИЈЕ СУ ДИМЕНЗИЈЕ БИЛЕ НЕШТО ВЕЋЕ ОД САДАШЊИХ 48,3 × 8,3 см.⁷⁶ Уз таблицу, с натписом у лигатури, у златовезу се нижу ждрал, двоглави орао и јелен, између и око којих је расцветала врежа сачињена од стабљике кривудаваог раста и уских листова, која пушта пупољке и цветове. По орнаменту и димензијама издваја се једна трака чија је основна карактеристика двострука аркада надвишена низом двоглавих орлова. Тканина хаљине коју је красио златовез лоше је очувана (сл. 27).

Прву конзервацију златовеза извршила је Ђорђина Стојановић-Габричевић према реконструкцији Радивоја

Љубинковића. На три цртежа из његове заоставштине види се да су мотиви били поређани истим редом хоризонтално, осим у једном случају где је орао постављен вертикално – јер су на то указивали материјални остаци златовеза. Траке су сложене према постојећем налазу и нису идеално реконструисане.

Извесне измене у распореду одређених делова веза у оквиру целине, као и могућ распоред веза на хаљини, донеле су Александра Нитић и Жељка Темерински. Под њиховим надзором извршена је друга конзервација тканине.

Друга конзервација златовеза обављена је у периоду од априла до јуна 1998. године. Конзерватор је била Верослава Хаци-Ристић. Објављена је анализа узорака предива и конца, коју су у Лабораторији за текстилна влакна

73 Документација у Археолошком институту у Београду; Р. Љубинковић, Црква Светог Николе у Станичењу, *Зограф* 15 (1980), 76–82. Гробни налаз је објављен код: А. Нитић, Ж. Темерински, Остаци одежде цара Ивана Александра из цркве Светог Николе код Станичења, *Саопштења XXXII–XXXIII* (2000–2001), 7–25.

74 Допуна слова у речима према: Г. Бакалов, *Средновековниџи бџларски владател. Тџишулаџура и инсиџниџи*, Софија 1995, 230.

75 Поред шест делимично реконструисаних трака, од којих трака са двоструком аркадом вероватно није имала натписно поље, нађена су још два натписна поља, од којих је једно нестало, види: А. Нитић, Ж. Темерински, нав. дело, 13, сл. 6.

76 Варијације у размерама су мале. Дужина прве траке је 48,3 см. Друге траке нису очуване целом дужином, али су детаљи у истој сразмери као на првој траци. Што се ширине тиче, она варира од 7,7 до 8,4 см, види: А. Нитић, Ж. Темерински, нав. дело, 15.

Технолошко-металуршког факултета у Београду извршиле Мирјана Костић и Нада Тадић. Утврђено је да је тканина начињена од свиле. Дијего Кауци је извршио анализу EDS узорака предива, конца и металних нити. Према његовом извештају: »Тканина је израђена у кепер преплетају 1/4, са двојичним нитима основе препременим у Z увојима и једнојичним нитима потке упреденим у Z увојима (4,5 а–б). Густина ткања је око 40 двоструких жица на cm по основи и око 96 жица на cm по потки.«

Техника веза

Траке прате потку материјала, сем једне – другачијег цртежа на коме је доминантна двострука аркада. Она прати правац основе материјала, што значи да је у односу на остале била под углом од 90°. Исти случај је и с једним натписним пољем, који је приликом реконструкције погрешно уклопљен у четврту траку.

Ивице тканине нису сачуване. Грешке у ткању се примећују дуж основе у трећој траци – на ждралу и на расцветалој врежи из пете траке. Шав је сачуван на делу таблице и расцветале вреже, неуклопљеном ни у једну од шест трака, а за шивење је коришћен двоструки једнојични свилени конач, сада окер боје. Трагови шивења – рупице и делови конца – запажају се на четвртој траци. Општећења на тканини су у виду расцепа, а ивице се осипају. Вез је рађен сребрним и позлаћеним сребрним концем кружног пресека. Изведен је прихватаним бодом тако што је метална нит полагана на тканину па прихватана иглом и другим концем. Позлата је високог квалитета.⁷⁷

Реконструкција трака зависила је од самог налаза. Захваљујући појединим очуваним деловима текстила између мотива златовеза било је могуће извршити садашњу реконструкцију. Нарочито је добро очувана прва трака, за коју су се подаци о целини златовеза могли допунити помоћу треће траке пошто су делови текстила између мотива златовеза сачувани баш тамо где је прекид у првој траци. Позадина унутар мотива изгледа да је била попуњавана везом. Иако текстил унутар амблема није испитан, сва је прилика да је попуњен ланчаним бодом.⁷⁸

На везу се издвајају три или четири руке. Мајстори веза су осмишљавали целе траке, а разликовали су се међусобно у стилу и детаљима. Исти мајстор веза изводио је прву траку на којој је орнамент стилизованих, поједностављених линија. Другу траку као и почетак седме траке

радио је мајстор који се одвајао од других по уској и извијеној линији цртежа. Он није додавао капљичаст додаток на титлама и на слову Е. Остали вез је изводио један мајстор (а можда су га радила и два мајстора), јер се тај део стилски издваја по богатству орнаментике и снажном пуњењу вреже на цртежу.⁷⁹

Таблица

Све траке – и она, можда, са двоструком аркадом – почињу натписном таблицом (сл. 22). У веома слободном цртежу веза, она је оивичена и издвојена. Рељефност веза је наглашена испупченим обрубом и позадином везеном ланчаним бодом, као и на избаченом делу трупа ждрала и на глави јелена. У свакој од четири речи натписа наглашено је само по једно слово – оно уз које се везују у лигатури, или су умањена друга слова. У везовима земаља византијског културног круга честе су скраћенице имена од два до три слова у лигатури.⁸⁰ Иако је у Византији био обичај да се породично име, најчешће у медаљону, представља код велможа на одећи или на уметничким делима које су поручили,⁸¹ овде имамо нешто другачији случај. Графија станичењског натписа је особена и подсећа на царске потписе са повеља, који су могли служити као узор.⁸² Истицање имена даје снажан печат инсигније костиму који краси.

77 А. Нитић, Ж. Темерински, нав. дело, нап. 35; Д. Стојановић, *Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века*, Београд 1959, 15.

78 За технику веза види: М. Јовановић-Марковић, *Две средњовековне плаштанице, Зоџраф 17* (1986), 57–71; Д. Стојановић, нав. дело.

79 А. Нитић, Ж. Темерински, нав. дело, 22–23.

80 Р. Johnstone, *Byzantine Embroidery*, London 1967, 49.

81 Један од првих примера на тканини очуван је на тканини из Лијежа, у коме се чита име цара Ираклија, види: J. Ebersolt, *Les arts somptuaires en Byzance*, Paris 1923, 50, нап. 4, сл. 17. За бројне примере имена изведених различитим техникама у круговима, види: С. Габелић, Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса, *Зоџраф 11* (1980), 54–57, нап. 15–29. Поменућемо и митру Кантакузине Бранковић, јер се у једном од медаљона чита њено име, види: Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940, 36, т. XVII, сл. 2.

82 И. Божилков, *Фамилијата на Асеневици (1186–1460). Генеалогия и њојсоџрафия*, София 1985, нап. 158 (натпис из Јамбола, име Ивана Александра скраћено, у лигатурама, у медаљонима); П. Ђорђевић, *Историја српске ћирилице. Палеоџрафско-филолошки њрилози*, Београд–Ниш 1987², сл. 75 (повеља цара Стефана Душана Хиландару).

У везу земаља византијског културног круга запажају се два сродна примера. »Бранков појас« је златовез очуван у две траке укупне дужине 28,3 × 7,5 cm. На златовезу се истиче име Бранко, према коме је оцењено да је наручилац био севастократор Бранко Младеновић који је умро пре 1365. године.⁸³ Сличност са станичењском таблицом запажа се и код обрубне траке на плаштаници из Благоевграда.⁸⁴ Док »Бранков појас« – слично станичењском златовезу – има слободно извезено име власника, плаштаница из Благоевграда је украшена крстовима с криптограмима Ф. Х. Ф. П. (у преводу са грчког: Светлост Христова светли вечно). У крстовима се срећу и имена наручилаца плаштанице: деспота Јанине Исаула-Исауса Буоделмонтеа и његове супруге василисе Евдокије Балшић.⁸⁵ *Terminus ante quem* настанка плаштанице је 1409. година, јер би се после те године помињало име новорођеног сина. Напокон, грб често прати ктиторске и надгробне натписе.⁸⁶ Могуће је успоставити паралелу између тих примера са царским златовезом. Означено је и име власника, а не само династичко или породично име. Тамо где је на племићком златовезу грб – на царском је двоглави орао. Двоглави орао се као део грба среће још само на златовезу деспота Јанине Исаула-Исауса Буоделмонтеа.

Тракийаи о службама Псеудо-Кодина је основно дело о инсигнијама византијског двора из времена Палеолога.⁸⁷ Аутор саопштава да само деспот, једини од свих дворјана, има право да истакне сопствено име на скиадиону (врсти капе). Како се прве три титуле византијског двора одвајају од других титула »јер су царске« а деспотски чин се издваја од севастократорског и кесарског чина јер је део деспотских инсигнија истоветан с царским, могуће је да је ово деспотско право потекло из царског права.⁸⁸ Опис из изворника се умногоме поклапа с целокупним изгледом станичењског натписног поља: скиадион деспота је сав прекривен бисером. На аиру (ἄιρ– убрус⁸⁹) је име ношиоца у срменом⁹⁰ златовезу, у тракама које прате ток хаљине, или у златним гранчицама (χρυσοκλαδαρικά).⁹¹

Расцветала врежа

Врежа тече око спољних страна натписног поља (сем почетног дела) и окружује ждрала пуштајући четири пупољка (сл. 23). Стабљике у гранању прелазе једна преко друге. После прекида следи двоглави орао који једини није обухваћен врежом. Испод јелена је златна површина

која означава тло, а из ње изниче врежа пуштајући ка орлу један цвет и два пупољка. Од јелена до краја траке приказана је такође врежа немирног раста, која отвара два пупољка и један, можда, два цвета.

Један од термина за вез међу онима који се јављају у текстуалним изворима јесте хрисоклаварица. Поводом станичењског златовеза он је привукао посебну пажњу истраживача. У преводу тај термин означава златни клавус (вертикални поруб). Истакнуто је да су у Цариграду, у кругу палате, радили специјализовани мајстори за израду царских одећа (ῥάπται ῥαφεῖς), као и они који су израђивали златне клавусе (χρυσοκλαβάριοι).⁹² Златни клавуси су означавали врховне дворске титуле, укључујући и царску. Ипак, у Станичењу је пронађен златовез чији је цртеж био положен у обимно неуоквирено правоугаоно поље,

83 Л. Павловић, Прилог изучавању српског средњовековног дворског веза: Појас севастократора Бранка, *Неки споменници културе 2* (1963), 5–30; Н. Granger-Taylor, Z. Gavrilović, Embroidered Belt or Border, in: *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, London 1994 (Cat. Nr. 225), 208–211.

84 В. Герасимова-Томова, Плашеницата на деспота от янина Ιζαους, *Сборник на Димитър Анџелов*, София 1994, 292–300; Ю. Бойчева, Плаштаница от църквата Въведение Богородично в Благоевград, *Известия П* (2001), 67–72, сл. 1 (плаштаница), сл. 3 (на обе репродукције грб василисе Евдокије Балшић. Грешком у легенди пише да је на једној од репродукција грб деспота Јанине Исаула-Исауса Буоделмонтеа).

85 Ю. Бойчева, нав. дело, 69.

86 Г. Томовић, *Морфологија ћирилских напийса на Балкану*, Београд 1974, 67, 70, 72.

87 Pseudo-Codinos, *Traité des offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966 (= *De off.*).

88 *De off.*, 142 (име деспота на аиру). Преплитање царске и деспотске титуле, разлика између издигнутије деспотске и нижих, међусобно сличнијих али такође царских титула севастократора и кесара, трајна је ознака изворника који се баве дворском хијерархијом како *Тракийаи о службама*, тако и бројних листа титула племића, види: исти, 195–198.

89 Тешко је превести реч у контексту. Аир у старословенском језику према калкираној грчкој речи означава убрус – тканину, којом се прекривају црквене утвари на часној трпези. Аутор пропратног текста уз издање *Тракийаи о службама* сматра да се ради о »fond d'une etoffe« – крају тканине, види: *De off.*, 142, нап. 1.

90 Види: *De off.*, σύρμα: 142–143, нап. 3; 155, 205. Реч смо преводили нашом речју *срма*, што захтева једнакост израза. У лексци тога времена у Грчкој срма је увек од племенитог метала, или конца обложеног племенитим металом. Ако је посредни златовез, у тексту се увек прецизира.

91 Види: *De off.*, χρυσοκλαδαρικά: 142, нап. 2, 158.

92 Р. Љубинковић, нав. дело, 79; J. Ebersolt, нав. дело, 5.

док се клавус истицао наглашеним ивицама и простирањем дуж ивица текстила. Клавус је истакнута одлика позноримског костима и може се пратити до позновизантијског периода.⁹³ У *Тракийају о службама*, делу које је савремено станичењском везу, наилазимо на дублет термина хрисоклаварика – хрисокладарика (χρυσοκλαδάρικα). Овај термин је указивао пре на златом извезене гране него на златне клавусе. У истом тексту срећемо још два термина који се односе на специфичну врсту веза: ризаи (ρίζαι) – врста веза који је красио доњу хаљину – кошуљу цара и деспота, при чијем извођењу је поред златног или позлаћеног конца могао бити коришћен и бисер,⁹⁴ и маргелион (μαργελλίον) – термин који у *Тракийају о службама* означава ивичне уске украсне траке, односно оптоку, поруб.⁹⁵ Иако нам садашње знање не допушта да употребимо било који од наведених грчких термина за одређени вез, треба истаћи да је у *Тракийају о службама* и у сродним изворима јасно одређена употреба златовеза у дворској средини. Тако, у додатку Харменопулосовом *Хексабиблосу*, у листи која одражава стање из 1321. године, налазимо следеће податке: »Треба знати да се скиадион (врста капе) црвен и златан носи од паниперсеваста до великог стратопедарха; вез златном срмом од великог примикирија до куроपालата, вез од протовестијарита па све до краја. Скараникон (врста капе) носе дворјани од почетка до логотета штала, црвених орнамената од аколута до краја.«⁹⁶

У сликарству често срећемо портрете властеле чије рухо краси крупна расцветала врежа. Такви су портрети властеле у Белој Цркви у Карану, младих племића у цркви Св. Димитрија у Пећкој патријаршији, као и портрет кнегиње Озре из цркве Св. Николе у Псачи.⁹⁷

Ждрал

У наставку траке, окружено расцветалом врежом, налази се створење велике главе, уназад повијених ушију, с ђубом или роговима, с дугом отвореном губицом или кљуном, попут цртице танког, извијеног тела на две танке ноге на чијим су стопалима три канце или завршетка (сл. 23). Пар стреластих крила је водораван, сачињен од круга при телу, на коме се истиче облик налик слову Х које је настало вештим полагањем златне жице до његовог обрису, тј. до позадине која га твори. Од тог круга полази зашиљен крај, водоравно подељен. Р. Љубинковић је претпоставио да је ту представљен змај,⁹⁸ који је био чест мотив у

везу насталом на подручју византијског културног круга. Његова представа је обавезна на једном типу епитрахиља. На њему је образац »спојених медаљона«, већих и мањих, који оставља слободна поља испуњена специфичним орнаментом. Уз мања поља се смењују птице или змајеви који реповима творе срцолики облик. На завршном пољу епитрахиља у средишту се појављују двоглави орлови. У везу постоје два типа змајева. Први тип има главу и тело звери са крилима, а змијски реп. Други има само главу звери, а остатак му је змијски.⁹⁹ Сви змајеви имају уши, дугу отворену њушку и горњи врх повијен навише. Тела су им некада попут птичјих а некада су назначени предњи удови. Примећено је да су ови змајеви »у дефанзивном, припитомљеном издању«. ¹⁰⁰ Змај је један од понављајућих мотива и на »Бранковом појасу«, који се доводи у везу са станичењским златовезом.¹⁰¹ О значају змаја као царског симбола у довољној мери сведочи чињеница да је цар у рат ишао под стегом на коме је змај.¹⁰²

Стилизација фигуре са станичењског веза навела је Р. Љубинковића на погрешно закључивање. Ово биће се одаје раскошним репом, састављеним од четири растресена пера – завршетка, чије су ивице обликоване златним концем, док им је основна површина прекривена везом.¹⁰³

93 C. Cöhler, *A History of Costume* (augm. by E. von Sichart), New York 1963 (= C. Cöhler, *A History of Costume*), 116–119.

94 *De off.*, 143, нап. 3.

95 *De off.*, 142, нап. 2; 143, нап. 5.

96 J. Verreaux, *нав. дело*, 291–303.

97 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице у доба Немањића*, Београд 1994, 109–110, сл. 19 (Каран), 117–119, 172–175 (Псача); Б. Цветковић, *Фреске у западном травеју цркве Св. Димитрија у Пећкој патријаршији и култ краља Милутина, Проблеми на изкуствоито 4* (Софија 2000), 3–5, сл. 6.

98 Р. Љубинковић, *нав. дело*, 79.

99 G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin (avec la collaboration de H. des Ylouses)*, Paris 1947 (= G. Millet, *Broderies*), 10–24, fig. IX–XXII, XXIV–XXIX, XXXI–XXXIII, XL, 2. Овим светогорским и румунским епитрахиљима, насталим у 14. и 15. веку, сличан је и епитрахиљ Теотима монаха, из Св. Тројице у Пљевљима, који се датује у 15. век, види: Д. Стојановић, *Вез, у: Историја примењене уметности код Срба*, том I, Београд 1977, 321, сл. 19.

100 Р. Johnstone, *нав. дело*, 42–43.

101 Н. Granger-Taylor, Z. Gavrilović, *нав. дело*, 208–211.

102 E. McGeer, A. Cutler, *Battle Standard and Flag, ODB*, Vol. 1, 272.

103 Реп је видљив у другој и петој траци. Део ждрала који је данас у петој траци, према испитивањима, спадао је првобитно у трећу траку, види: А. Нитић, Ж. Темерински, *нав. дело*, нап. 41.



Сл. 22. Златовез са царске хаљине из гроба 15 – таблица са именом цара Ивана Александра (дејтаљ са шреће тираке)



Сл. 23. Дејтаљ ждрала са четвртне тираке и расцветала врежа њене тираке у поставку исте композиције златовеза

Увиђамо да је била приказана барска птица, ждрал или чапља. А. Нитић и Ж. Темерински тачно идентификују ждрала.¹⁰⁴

Није нам познат случај представе ждрала у везу, али су очуване његове представе у сликарству.¹⁰⁵ У Белој цркви Каранској, хаљине ктиторске породице су украшене врежом у којој су ждралови.¹⁰⁶ У текстилу западне провенијенције се среће мотив ждрала и чапље.¹⁰⁷ Нарочито је важна појава ждрала или чапље на тканини у коју су повијене мошти краља Стефана Дечанског. Мотив ждрала са ове западњачке хаљине доспео је из Кине. У тканинама и везу италијанских градова, поред доминантног византијског, јавља се исламски и кинески утицај – увек преобликован у готички стил.¹⁰⁸ Ждрал или чапља су, поред лава, најпроминентнији мотиви на тканини израђеној вероватно у Луки (Италија), а од које је начињена хаљина у којој је кнез Лазар почивао. Оне су материјалан доказ употребе хаљина западне провенијенције у земљама византијског културног круга.¹⁰⁹ На западу се чапља описује у грбовима са кукмом (ћубом) на затиљку, што одговара лику ждрала из Станичења.¹¹⁰

Ждрал је у *Физиолоју* описан као симбол будности. У сумрак, ждрал стражар узима у једну ногу камен, док на другој ноzi стоји. Камен испадне кад заспи, и то га пробуди. На једном српском средњовековном прстену приказани су ждралови крај извора живота, са јасном причесном симболиком.¹¹¹

Представа двоглавих орлова

Двоглави орао је најзаступљенији мотив у станичењском везу јер се појављује на свим тракама, па и у траци са дво-струком аркадом на којој је низ двоглавих орлова уписан у удубљена места. На осталим тракама наглашен је прекидом расцветале вреже (сл. 24). У стилизацији типичној за позновизантијски текстил тело орла је смањено. Контура елипсе трупа орла обележена је везом. На оивиченом текстилу истичу се пера изведена двома цик-цак линијама начињеним од по две узице конца које су добијене уплетањем две или три златне нити.¹¹² Осам златотканих пруга извире из тела орла: две – за вратове, две – за горњу ивицу извијених крила, две – за удове и две – за реп. Дуги вратови се преображавају у главе оштрих и наниже савијених кљунова. Код неких орлова главе су изведене обимном линијом, уз видљиву позадину. У том случају се

две златне пруге, које извиру из тела, претварају у својеврстан украс – колир.¹¹³ Такође, орлови некада имају ћубу, а некада не.¹¹⁴ Између орлова се издиже тролатични љиљан. Горња ивица крила је посувраћена и претворена у најдуже перо уз које се паралелно, стреластих завршетка, налазе још три пера чија се дужина сукцесивно смањује, остављајући текстил који је »премошћен« узицама конца. Удови су завршени двома кукама, од којих она позади представља задњу канџу, а она спреда – скупљене канџе. Реп је сачињен од седам наизменичних интервала златних пруга и текстила, а опшивен је струком позлаћеног конца.

Двоглави орао је честа појава у византијском везу. Најчешће се среће у средиштима завршних делова епитрахиља, што, према Симеону Солунском, представља

104 А. Нитић, Ж. Темерински, нав. дело, нап. 42.

105 В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1947, I, 89, II, т. 81а, 145 (изнад канона јеванђеља из Париза /Par. gr. 70/ и Парме /Palat. 5/ као украсни мотив се јављају барске птице). Ждрал је представљен на сликаној драперији испод часне трпезе у Св. Атанасију у Костуру, што је свакако сакрална употреба тог симбола (В. Ј. Ђурић, Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје, *Зограф* 6 (1975), сл. 44).

106 И. М. Ђорђевић, нав. дело, 114, 140–141, сл. 5 (у боји).

107 О. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Tübingen 1934, 40, fig. 364, 365 (аутор сматра да је овај италијански текстил из 14. века настао под утицајем исламских тканина).

108 А. С. Weibel, *The Two Thousand Years of Textiles, The Figured Textiles of Europe and the Near East*, New York 1952 (= А. С. Weibel, *The Two Thousand Years*), 60; Б. Радојковић, Примењена уметност моравске Србије, у: *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972, 198.

109 Л. Мирковић, н. м.

110 В. Змајић, *Heraldika. Sfragistika. Genealogija*, Zagreb 1971, 26.

111 Б. Радојковић, *Накији код Срба*, Београд 1969 (= Б. Радојковић, *Накији*), 120, 127, црт. 64.

112 На представама двоглавих орлова и птица, а највероватније и орлова или соколова у златовезу са појединих епитрахиља, уочава се исти поступак, види: G. Millet, нав. дело, 13–18, фиг. XXXI (епитрахиљ из Дионисијата, тела птица које творе срца), фиг. XXXII (епитрахиљ из Ставрониките); P. Johnstone, нав. дело, 44, сл. 33–34. Ауторка саопштава да је епитрахиљ са Патмоса из прве половине 15. века и да је касније прерађен, што се не односи на орнаменте на његовим крајевима које краси централни двоглави орао. За исти епитрахиљ, због сличности веза са »Бранковим појасом«, изнето је мишљење да га треба датирати у 14. век, види: Н. Granger-Taylor, Z. Gavrilović, нав. дело, 211.

113 Код орла у другој траци.

114 Код орла у првој траци.

симболику моћи и власти.¹¹⁵ По Јефрему Сирину, симболика орла се односи на Христа.¹¹⁶ Орлови су, најчешће, у потпуности изведени златним концем и редовно им је између глава љиљан.¹¹⁷ Изолован примерак, код кога је од тканине на којој је орао везен остало само неколико црвених конаца, датује се у време од 1366. до 1384. године. На прсима орла налази се круг у који је уписан други, мањи. У мањем кругу су у лигатури исписани име и титула дародавца или власника, док су у прстену они опсежно извезени. Наручилац веза био је Павле, лажни патријарх Цариграда. Орлови су крунисани љиљановим крунама, а све то заједно доприноси знаку врховне власти.¹¹⁸ Двоглави орао краси средиште јастука – супеданеума, намењеног игуману – патријарху из манастира Хиландара као подложац. Датује се у 16–17. век.¹¹⁹ Он нам помаже да схватимо развој двоглавог орла као мотива на амвонима цркава.¹²⁰ Среће се и на митри из Анкаре, из 1715. године, која је данас у музеју Бенаки у Атини.¹²¹

Једна од првих представа двоглавог орла у везу потиче из Бугарске, из цркве Св. Четрдесет севастијских мученика у Трнову.¹²² У целовитом орнаменту двоглави орлови са крстом у кругу спојени су срцоликим облицима и шаром начињеном од две паралелне црте прекрштене под правим углом. Према изгледу се може просудити да су мотиви исти као на представама властеле у Станичењу. Двоглави орао у сребрном везу нађен је у гробу из некрополе крај седишта морозвишке епископије. Вез је красио вео властелинке.¹²³

Најблискији – по значењу и употреби – станичењском двоглавом орлу јесте онај извезен у грбу Исауса (Исаула) Буоделмонтеа. У десној половини грба на црвеној основи је златоткани двоглави орао, увенчан трима крунама. Двоглави орао је извезен на два угла траке која опасује гробни покровац Марије Мангоп. У друга два угла је породично име Палеолога у лигатури.¹²⁴ У опатији у Гротаферати сачуван је текстилни омот за књигу: на плавој свили је извезено пет медаљона. У централном, највећем, налази се двоглави орао крунисан двама крунама, док је у мањим медаљонима породично име Палеолога изведено у лигатури. Између медаљона је крупна врежа која се у горњем делу претвара у љиљан. Вез се датира у прву половину 15. века.¹²⁵

У станичењском живопису двоглави орао је приказан на одећи ктитора Константина и његове супруге. У златним (окерним) круговима, који су спојени мањим круговима, налазе се златни двоглави орлови. Простори између

кругова су украшени са по два срцолика орнамента. Нема драгуља и бисера. Већ смо истакли сличност станичењског златовеза са оним из Трнова, где су између двоглавих орлова везани други орнаменти. У сликарству се ретко среће мотив већих кругова у којима је орнамент и који су спојени мањим круговима, што је чест случај на тканинама. У живопису се среће на прсном украсу Јована Оливера у наосу Леснова, као и на хаљини Лазара Мусића у Новој Павлици.¹²⁶ Сам изглед двоглавог орла сличан

115 Ю. Бойчева, Типологија и семантика на епитрахила. Иконографски схеми на изображенијата върху някои византийски епитрахили от XV–XVI век, *Проблеми на изкуството* 2 (1996), 38–43.

116 С. Габелић, *Манасџир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1997 (= С. Габелић, *Манасџир Лесново*), 212, нап. 1575.

117 У светогорском манастиру Велика Лавра налази се епитрахил, означен у евиденцији аутора као први из Лавре. У завршном делу епитрахила су два двоглава орла, осмостраног тела кривих, конкавних линија од по три латице између глава (G. Millet, *нав. дело*, 18, сл. XXIII, 2). У манастиру Света Тројица је епитрахил, орнамента сачињеног од већих кругова повезаних наизменично с мањим круговима, док се у међупростору кругова смењују орлови и змајеви који телима творе орнамент налик на срце. У завршним деловима епитрахила су два двоглава орла, са сваке стране по један, осмостраног тела кривих, конкавних линија. Три латице су између глава. Аутор посматра двоглавог орла као симбол цара и патријарха (G. Millet, *нав. дело*, сл. XXIX).

118 J. Ball, *Podia of Paul, Patriarch of Constantinople*, у: *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*, New York 2004, 495, No. 289.

119 Д. Стојановић, Црквени текстил од средине XV до почетка XVIII века – текст предат за необјављени II том *Историје њимењене уметности код Срба*, 44–49, сл. 19 (у штампани за наредни том *Зборника Музеја њимењених уметности*).

120 М. Шупут, Амвон, у: *Лексикон српској средњеј века*, Београд 1999, 10–11 (уз текст је цртеж рељефа двоглавог орла на амвонској розети Љубостиње).

121 P. Johnstone, *нав. дело*, 98, сл. 17 (ауторка сматра да је двоглави орао овде у контексту симбола патријаршије).

122 Вез се датује у 13–14. век, види: С. Георгиева, Накити и части от тъкани от двореца на Царевец, у: *Царевград Търнов 2*, София 1974, 404, 402, сл. 6; *Историја на Бџлария*, том 3, *Вџора Бџларска држава*, София 1982, 204.

123 Н. Овчаров, Изобразяването на двуглав орел като символ на владелско достоинство през XIV в., *Археолоџия* 3–4 (1994), 23 (аутор опрезно износи могућност да је сахрањена деспотица Ана Марија).

124 G. Millet, *нав. дело*, 78–81, сл. CLXII.

125 J. Ebersolt, *Les arts somptuaires*, 114, fig. 52.

126 С. Габелић, *Манасџир Лесново*, 113–115, т. 1; Б. Цветковић, Портрети у наосу Нове Павлице: Историзам или политичка актуелност?, *Саопшћења* XXXV (у штампани).



је савременим двоглавим орловима из сликарства. Од елипсаоног тела одвајају се адосиране главе, крила на којима су по четири дуга пера, ноге са по три канце и тро-краки реп. У односу на средњовизантијске представе у каменој пластици или текстилу тај симбол делује као знак, брзо и изједна изведен, готово без подизања кичице са подлоге. Сродан је другим савременим представама двоглавог орла из живописа, веза, накита...¹²⁷

Напокон, у Станичењу је у наосу, у гробу бр. 23, на једној од »фрагментованих трака установљено да су у ткању представљени двоглави орлови«.¹²⁸ Овај податак се поклапа са двоглавим орловима представљеним на портретима ктитора Константина и његове супруге.

Станичење је споменик који од истраживача изискује хијерархијско разграничавање употребе двоглавог орла. У Псеудо-Кодиновом *Тракијашу о службама* као да се наслућује различитост у његовој инсигниолошкој употреби. Цар носи обућу украшену двоглавим орловима који су израђени од драгог камења и бисера.¹²⁹ У анонимном текстуалном опису, вероватно посвећеном цару Манојлу Комнину (1143–1180), описана је одећа коју је носио на турниру. На њој су се истицали црвени кругови са адосира-

ним грифонима и посутим златним бисерима, а на црвеној обући су били бели, бисерни орлови.¹³⁰ Податак је важан због померања времена настанка обичаја забележених у *Тракијашу* пре владавине династије Палеолога.¹³¹ У уметности је то царско право представљено на два споменика на којима је портретисан цар Иван Александар. Први пример је на портрету у Четворојеванђељу Ивана Александра из Британског музеја, а други, и последњи, представљен је на жисанту – скулптури над гробом истог цара.¹³²

127 Б. Радојковић, *Накији*, 120–123.

128 Р. Љубинковић, нав. дело, 78.

129 *De off.*, 171–172.

130 Н. Maguire, *The Heavenly Court*, in: *Byzantine Court Culture from 829–1204*, Washington 1997, 253–254.

131 J. Verpeaux, *Traité des offices*, Paris 1966, 25–31. Аутор настанак дела датује у осамдесете године 14. века. Документи који су ушли у овај сводни текст сежу до времена Михаила VIII Палеолога, или раније.

132 I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, Add. 39627, 67–70, fig. 39; Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 151, нап. 109; Н. Овчаров, нав. дело, 19–24.



Сл. 24. Двоглави орао у златовезу са њрве и грује њраке

Деспот је једини дворјанин коме припада и инсигнија наглашена драгуљима. То је скараникон, пандан царској круни, који је позлаћен и украшен бисерима и драгуљима.¹³³ Ниједан други део опреме није украшен племени-тим каменом. Деспотова обућа је двобојна – боја беле и пурпурне¹³⁴ и има орлове начињене од сасвим ситних, дробних бисера.¹³⁵ На седлу су, такође, орлови изведени дробним бисером. На покривачу седла, као и на шатору, изведени су на белој позадини црвени орлићи.

Титули севастократора у *Тракији* у о службама није додељено право на украшавање драгим каменом. Севастократору су златни орлови на црвеној позадини плаве обуће, на којима је горња страна, »лице«, попут деспотског. На прекривачу седла, који је плав као обућа, налазе се четири црвена орла.¹³⁶

»Благородни – часни« – драги камен био је готово у потпуности царски знак.¹³⁷ Стога је само цару, царским титулама и царској породици припадало право на употребу драгог камена. Месазон Теодор Метохит је поседовао хаљине украшене драгуљима, али овде се ради о украсној,

¹³³ *De off.*, 143.

¹³⁴ Термин *ὄζεος* је превођен као пурпурна боја, као у: Б. Ферјанчић, *Десиоји у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 2. Верпо, међутим, термин *ὄζεος* преводи речју љубичаста, види: *De off.*, 144, нап. 1.

¹³⁵ *De off.*, 144, нап. 2. Мисли се на ситан бисер (*μαργαριταρεῖνους, σιματέινους*), јер се други изрази употребљавају ако је бисер већих димензија. Дробни бисер се помно бележи у оставама властеле у Дубровнику и разликује се од малог бисера. Иста употреба речи налази се и у народној поезији. То је ситан бисер неправилног облика, који је, пак, прекривао целокупну површину мотива, види: *Monumenta Serbica spectantia historiam Serbiae Bosnae Ragusii*, ed. F. Miklošić, Graz 1964², 489 (Дубровчани 1466. године примају опоручну оставу херцега Стјепана).

¹³⁶ Златни двоглави орлови били су царски украс. Михаило VIII Палеолог је дозволио свом брату Јовану да носи златне срмене орлове – *χρυσουφεῖς ἄετοῦς*. Јован VIII Палеолог приликом уласка у Ферару на покривачу коња има златне орлове на плишу – *χρυσοὺς ἄετοῦς ἐπὶ τοῦ χασδίου*. Сфранцес саопштава да су украси обуће последњег Палеолога, по којој је и препознат, били златни орлови – *χρυσοὶ ἄετοί*, види: Б. Ферјанчић, *нав. дело*, 25, 308, нап. 99, 102, 95.

а не церемонијалној функцији костима те изузетно уздигнуте личности.¹³⁸

Примери из сликарства се углавном слажу са текстуалним изворником. Велика је инсигниолошка разлика у употреби драгог камена и бисера код исте особе после добијања више титуле. Као севастократор у Леснову Јован Оливер има представљено драго камење – један црвени и два плава камена – само на венцу. На деспотском портрету из истог манастира драгуљи теку дуж свих рубних трака. Син Дамјан, представљен крај мајке, има опточне траке украшене такође драгуљима, чиме је издигнутији од очевог портрета у наосу храма. На раменима хаљине деспота Оливера из Леснова виде се два круга у којима су сасвим ситним, дробним бисером сачињени обриси двоглавих орлова.¹³⁹ Златни двоглави орлови красе одећу деспота Оливера у Охриду и Драгушина у Полошком. Питање је да ли је постојала права разлика између златних и црвених двоглавих орлова. У *Књизи о церемонијама* златан царев украс обично прати паралелан црвен украс дворјана. Хламида је врста плашта. Према потреби, цар носи хламиду: светлу – сјајну, златног одсјаја (златозарну), златну, а хламида дворјана је: бела, загасита, обојена пурпуром из Тира.¹⁴⁰ Из овога се може закључити да цару припада злато и пурпур на целој површини костима, а не само у детаљу као што је случај са дворјанима. Такође, злато је уздигнутије од црвене или пурпурне боје.

Плава боја двоглавог орла среће се на чеonoј страни часне трпезе Леснова,¹⁴¹ где се, с правом, доводи у везу са севастократорским статусом Јована Оливера.¹⁴² У *Тракијанију о службама* саопштава се да је Јован Кантакузин синовцима – севастократорима Јовану и Манојлу Асенима доделио венце украшене плавим драгуљима.¹⁴³ Ипак, исти цар им допушта да носе табарионе и ногавице (чарапе) попут деспотских – дакле, обојене црвеном бојом – различите од севастократорских и кесарских плавих ногавица (за табарионе се не зна какве су боје били, али, судећи по наведеном податку, може се претпоставити да су били плави). Стога, не сматрамо да је плава боја драгуља почасти, већ је уопште чињеница што су цареви штићеници добили драгуље на венцима, иако су боје нижег значаја.¹⁴⁴ У *Тракијанију о службама* се за боју севастократорског и кесарског костима користи реч *ἡράνεα*.¹⁴⁵ Упоредивши *Тракијанију* с другим изворницима, сигурни смо да ову реч треба схватити као ознаку плаве боје – *βένετος*.¹⁴⁶

Употреба двоглавог орла на станичењском текстилу, као и на портретима, у великој мери доприноси разре-

шењу појединих питања везаних за неформални костим цара и коришћење амблема код властеле. Драгуљи и бисери су били саставни део византијске амблематике, док се у западњачкој хералдици они не јављају. У дворском

- 137 К. Невострујев, Три молитве. (а) О постављању цара, (б) Тесара и деспота, (в) Кнеза, *Гласник СУД* 22 (1867), 360–370. У требнику се употребљава термин »частан камен«. У Никодимовом типичу св. Саве Јерусалимског јавља се **ДРАГЪ** наместо **ЧЪСТЪНЪ**, што је утицај народног говора. Уп. Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних јојмова*, Београд 1990², 123. У средњовековној литератури, драги камен је у симетрији са личношћу Христа, види: Фисиолог, ур. М. Лазић, у: *Фисиолог – Средњовековни медицински сѝиси (избор)*, Београд 1989, 143.
- 138 I. Djurić, *La fortune de Théodore Métochite*, *СА* 44 (1996), 149–168.
- 139 С. Габелић, *Манасѝир Лесново*, 113–115, 169–172, т. I, т. XLIV.
- 140 *Le livre des cérémonies*, I–II, ed. Albert Vogt, Paris 1935, 1940, Хламида: I, 6 (цар – светлу, сјајну), 7, 12, 17, 18, 19 (дворјани – белу), 59, 63 (цар златног одсјаја – златнозарну, патрикији са златним тавлионом, архонти – беле), 65 (цар златнозарну), 94 (дворјани – златног тавлиона), 107 (дворјани – белу), 116, 118, (патрикији – пурпурне из Тира – патрикији украшену жуто-зеленим медаљонима, евнуси украшену златним пауницама), 178 (дворјани – загасите боје); II, 41, 48 (сенат – беле и загасите), 86 (патрикији – са златним тавлионом), 93 (исто), 107, 114, 115, 123, 145, 147, 148, 160 (евнуси – пурпурне из Тира, дворјани – загаситу), 161, 162, 165, 184 (цар – златну).
- 141 С. Габелић, *Манасѝир Лесново*, 140–141, сл. 64. Сличан украс на часној трпези, чини се, постојао је само у Марковом манастиру. Нажалост, представа није преживела време егзархата, види: А. Соловјев, *Историја српској ѓрба и групи хералдички радови*, Београд 2000 (= А. Соловјев, *Историја српској ѓрба*), 84.
- 142 У наосу Леснова севастократорски ранг Јована Оливера утврђен је према плавој боји одоре, види: С. Габелић, Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса, *Зоѓраф* 11 (1980) (= С. Габелић, Нови податак), 58–60.
- 143 *De off.*, 148. Обичај даривања појединих инсигнија, чак и царских дворјанима којима следују ниже по значају, чест је случај у Византији. На пример, цар Алексије I Комнин допушта кесару Константину да носи црвену обућу, види: N. Patterson-Ševčenko, *Costume, ODB*, Vol. 1, 538–540.
- 144 *De off.*, 276.
- 145 Ово је још један сигнал да термин употребљен за плаву боју у *Тракијанију о службама* треба схватити као обичан назив за ту боју, тим пре што се изузетно ретко јавља, уп.: Du Cange, *Notae sententiarum, mathematicae, astronomicae, chymicae, iatricaе, quae apud Scriptores mediae & infimae Graecitatis occurrunt, earumque explicatio*, Index Rerum, Color aërius, 75. Занимљиво је да се обично преводи као небесноплава, види: Б. Ферјанчић, *нав. дело*, нап. 76.
- 146 Листа се налази у додатку Харменопулосовог *Хексабиблоса*, која одражава стање из 1321. године (J. Verreaux, *нав. дело*, 291–303).

костиму двоглави орао је, према текстуалном изворнику, красио обућу и поједине делове опреме цара, деспота и севастократора. У једној од листа, у којој је пописан ранг властеле, и кесару је дато право да носи двоглаве орлове.¹⁴⁷ У једном италијанском извору из 1353. године среће се употреба двоглавог орла и змаја као амблема кесара Гргура. Исти извор је значајан јер показује да су Бугари, као и Срби, имали амблеме који су у иностранству препознати као грбови.¹⁴⁸

Не можемо знати да ли је појава двоглавог орла на одећи прва три чина одлика временског развоја, да ли је он изостављен у овом изворнику који не представља кодификовано правило службе, или је то пре нацрт на коме је требало да се ради.¹⁴⁹ У сваком случају, двоглави орао се није појавио на царској церемонијалној одори пошто је она била обојена симболиком пурпура. Ретко се срећу представе двоглавих орлова на свечаном орнату цара. Изузетак је представа цара Константина Великог у Малом Граду на Преспи где се и код ктитора, кесара Новака и његове породице, запажају двоглави орлови. Вероватно је појава двоглавих орлова у овом случају одраз жеље кесара Новака да се инсигније кесарске титуле појаве као ехо на царској хаљини, чиме се наглашава царски карактер кесарског чина.¹⁵⁰

Да бисмо објаснили употребу двоглавог орла на двору, указаћемо на случајеве када га употребљавају особе које нису носиле титуле царског ранга.

Јован Драгушин, син деспота Алдамира, приказан је у манастиру Светог Ђорђа у Полошком 1343–1345. године у потпуним инсигнијама деспота.¹⁵¹

Јован Асен, син деспота Манојла Асена, посмртно је представљен у распону од 1350. до 1354. године на икони која се чувала у манастиру Мега Спилеон. Његову одећу красе кругови у којима су двоглави орлови и грифони.¹⁵²

Велики примикирије Јован Палеолог је представљен на спољном делу иконе Христа Пантократора, вероватно из 1363. године.¹⁵³ На црвеној хаљини је златан украс, сачињен од две паралелне вертикале таласастих лозица које у спајању творе поља у којима су двоглави орлови.

У аркосолијуму, који се налази на западном зиду припрате Богородице Перивлепте у Охриду, у трочетвртинском ставу представљен је Остоја Рајаковић, надимком (погуслом) Угарчић, 1379. године.¹⁵⁴ У натпису је означено да је он зет жупана Гропе, владара Охрида, и сродник краља Марка. Његову одећу урешавају двоглави орлови у круговима.

На прва два примера – код Јована Драгушина и Јована Асена – инсигније се, породично и племићки, преносе са оца на сина, иако то није био обичај двора.¹⁵⁵ Трећи, позни пример представе Јована Палеолога, са двоглавим орловима, као да упућује на процес преношења појединих царских инсигнија на све дворјане првог реда.¹⁵⁶ Јован Палеолог је, као велики примикирије, био на једанестом месту ранг-листе Псеудо-Кодина.

Остоја Рајаковић је сахрањен у време када у Србији није било царства. Ипак, он као сродник краља Марка носи двоглаве орлове.

Двоглави орао са станичењске тканине једини је материјални траг употребе двоглавог орла у неформалном царском костиму. У текстуалном изворнику се царски костим у свакодневним, незваничним приликама веома често изједначава са костимом високих дворјана.¹⁵⁷

Појава златног двоглавог орла на портретима ктитора Константина и његове супруге у Станичењу вероватно

147 Листа Матије Властара одражава стање из 1321. године, види: J. Verreaux, *нав. дело*, 311–325.

148 F. Nitti di Vitto, *Le pergamene di S. Nicola di Bari. Periodo Angionino (1343–1381)*, Codice Barese, vol. XVIII, Trani 1950, 136, према М. Шуица, О кесару Гргуру, *ЗРВИ* 34 (1995), 166, нап. 12–13; Tumbulum (= turibulum) unum de argento deaurato missum per Cesarem Sclavonie ad campanile cum xmalis quatuor ad aquilas rubeas cum duobus ... et cum duobus allis dragonibus et cum cannellis duplis de argento in quibus cannellis sunt...; за грб цара Бугарске види: С. Ђурић, *Дојуне и објашњења*, у: С. Новаковић, *Историја и ирадиција. Изабрани радови*, Београд 1982, 464, нап. 34.

149 *De off.*, 23–40.

150 В. Ј. Ђурић, Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје, *Зограф* 6 (1975), 35, 43, сл. 5, 6, 9.

151 Д. Војводић, Владарски портрети српских деспота, у: *Манасић Ресави. Историја и уметности*, Деспотовац 1995, 65–98.

152 Т. Papamastorakis, Ioannes »Redolent of Perfume« and his Icon in the Mega Spelaion Monastery, *Зограф* 26 (1997), 65–73, сл. 1–5.

153 Портретисани су оснивачи Пантократоровог манастира на Светој гори. Икона се чува у Ермитажу, види: Г. Острогорски, *Византијска и Словени*, Београд 1970, 552, сл. 27; А. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1985, 323–324.

154 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 90, нап. 121, сл. 85; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 64, 153–154.

155 A. Failler, Les insignes et la signature du despote, *REB* 40 (1982), 173.

156 Први ред дворјана сеже до титуле великог стратопедарха, тј. до великог примикирија, десете и једанаесте титуле, у зависности од извора, види: J. Verreaux, *нав. дело*, 207–208, 302, 320, 334, 347.

157 *De off.*, 201–202.



Сл. 25. Златовез јелена са њрве њраке

сведочи, уз зелену боју одоре и плаву обуће, о севастократорском или кесарском рангу ове особе, или о наслеђивању инсигнија од оца.¹⁵⁸

Последња трака, коју чине двострука аркада и двоглави орлови, јединствена је. Двострука таласаста линија подвлачи значај двоглавих орлова приказаних изнад ње.

Одговор на основно питање – да ли је двоглави орао могао да краси церемонијалну хаљину бугарског цара – свакако је одречан. Царски орнат је био неприкосновен, сакралан, ношен свега неколико пута годишње. Цар је у живопису увек у њему представљан, иако се најређе појављивао тако одевен. То је била хаљина од пурпура, багреница – црвљеница, која је од украса могла имати само венчиће бисера и златовезену или златоткану оптоку урешenu драгуљима. Али, хаљине какве су цареви носили у свакодневним приликама могле су да носе тај симбол. Такву хаљину је могла да носи и дворска елита. Сопствене хаљине које је владар даривао страним посланствима веома ретко су биле владарски орнат. Хаљине које је цар носио у другим приликама (на пример, у лову) могле су бити отуђене само ако су десакрализоване, односно, у овом случају – упрљане животињском крвљу.¹⁵⁹

Љиљан

Између глава двоглавог орла изниче симетричан, тролатични украс прекривен златовезом. Из дугачке стабљике

изничу права копљаста латица и бочне српасте латице. Прави назив тог украса је љиљан. У Станичењу га срећемо на златовезу хаљине Ивана Александра између глава двоглавих орлова. Самосталан је украс доње хаљине властелина представљеног на западном зиду, крај врата. На фрагментима фресака нађеним у припрати љиљани красе одору једне особе. Напоследку, у живопису Станичења љиљан је сликан и на одећи арханђела Михаила.¹⁶⁰

Симетричност љиљана је учинила додатни подстицај коришћењу тог мотива у Византији.¹⁶¹ Од времена Михаила Палеолога љиљан је уобичајен амблем Византинца.¹⁶² Љиљан је симбол Богородице. Ипак, ово значење љиљана

¹⁵⁸ Костим ктиторског пара доведен је у везу са високим титулама византијског двора, види: С. Габелић, Нови податак, 58–60.

¹⁵⁹ *De off.*, 183. Поводом станичењске тканине наведени су примери даривања владарске одеће, види: Р. Љубинковић, нав. дело, 79.

¹⁶⁰ Види поглавља: *Сликариство цркве*, стр. 113–172 и *Фреске у њри-њраји*, стр. 173–182.

¹⁶¹ Ј. Магловски, Символика кринова на гробу монахиње Јефимије, *Саопштења XXVI* (1994), 151–156. Аутор скреће пажњу на »савршеност« тог облика. Сматра да у уметности не треба тражити стварну ботаничку врсту, већ однос сличан зооморфним мотивима у којима фантастични бестијариј условно подсећа на постојеће животиње, и да је палмета-љиљан у уметности прави израз клијања, и то – симболичног клијања. Стога изналази термин »сугубо клијање« како би одредио симетричност раста љиљана.

¹⁶² С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994, 129–130, сл. 25.

се не јавља када је посредни хијерархијски знак.¹⁶³ Чини се да би пример љиљана који држи св. Трифун могао да помогне разумевању његовог обликовања у ликовним изворима. Св. Трифун је често представљен с љиљаном, било у хералдичком виду, било насликаног попут разлистале и расцветале биљке. Код властеле се најчешће среће представа хералдичког љиљана.¹⁶⁴

Љиљан се може сматрати знаком власти ниже од царске. Често се налази између глава двоглавог орла – попут лавова који га окружују и који представљају хијерархијски нижи знак. Самосталан, он може представљати украс одеће цара у неформалним приликама.¹⁶⁵ Прави је знак властеле – једно од знамења која одређују њихов статус. Поред бројних примера појаве љиљана на текстилу, нарочито унутар празнина поља крстастог орнаментa, типичног за византијски текстил, овај мотив се појављује и на оглављима властеле на ктиторској композицији из Беле Цркве.¹⁶⁶

Јелен

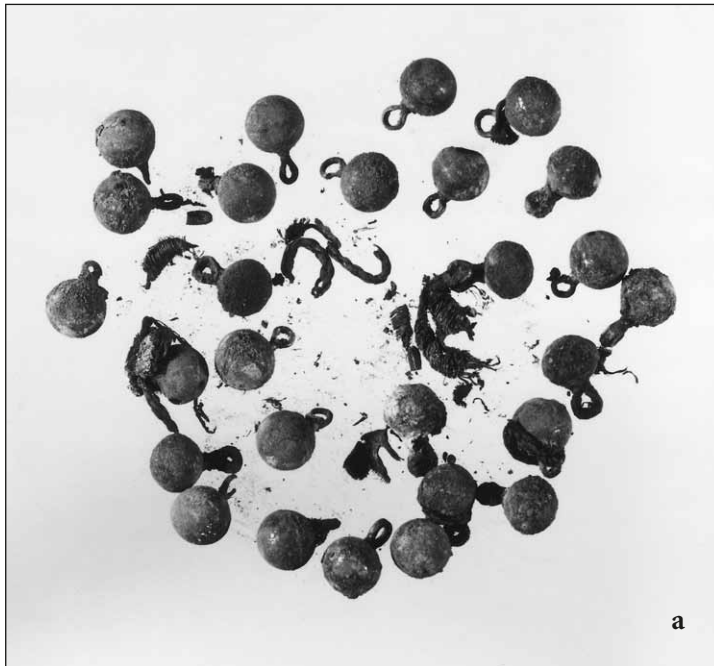
Јелен је приказан на тлу, означеном једном цртом која је задебљана у средишњем делу, како тропоће копитима и језди, издигнуте главе, с роговима посувраћеним уназад (сл. 25). Глава и удови су прекривени златовезом, док је тело од позадине одвојено струком конца. Истом позамантеријском узицом по телу су изведени неправилни ромбови. На глави јелена, оживљења и рељефности ради, изведен је низ удубљења; златан конач теч до удубљења, ту се прекида и одатле се води нови.

Јелен је у земљама византијске културе приказиван у различитим контекстима.¹⁶⁷ Од почетка византијске уметности јелени пију воду са извора мудрости, што је симболика преузета из Псалма ХЛII.¹⁶⁸ Како се чини, Христова је појава од свих животиња оличена само у јелену – у причи о св. Евстатију.¹⁶⁹ Јелену је дата снага да убије змију.¹⁷⁰ Коначно, јелен је био омиљена ловна животиња у царским парковима ван зидина Цариграда.¹⁷¹ На западним тканинама јелени се јављају као украсни мотив, што је случај и у станичењском везу.¹⁷²

Дугмад

Током истраживања гроба бр. 15 нађен је већи број дугмади (сл. 26). Од оних која су пратила централни разрез

- 163 В. Ристић, *Моравска архиепископија*, Крушевац 1996, 129; С. Ђурић, *Љубосићина. Црква Усијења Богородичиној*, Београд 1985, 58–59. Аутори тумаче љиљане у контексту преко ознаке за симбол Богородице. Изнето је и мишљење да се двоглави орлови на полијелејима не јављају као владарско обележје, већ као симболи Богородице – заштитнице Свете горе, јер носе круне од по три латице љиљана, који је у народу симбол Богородице, види: Д. Тодоровић, *Налази из старе солунске ливнице, Хиландарски зборник 8* (1991), 107, нап. 13. Иако би се ово мишљење дало поткрепити узусима Васељенске патријаршије да користи двоглавог орла као своје обележје, ипак је овај амблем био једноставно, целовито и језгровито знамење врховне власти, какве год природе та власт била (види: део текста о двоглавим орловима представљеним у олтарском простору, на хиландарском супедиону и на амвонима).
- 164 Са хералдичким љиљаном светитељ је приказан у Градцу, види: G. Millet, A. Frolov, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie. Serbie, Macédoine, Monténégro II*, Paris 1957, t. 65, fig. 4; у Кучевишту, види: И. М. Ђорђевић, *Сликаство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту, ЗЛУМС 17* (1981), 103. У Ресави св. Трифун држи разлисталу и расцветалу биљку, види: М. Кашанин, *Ресави деспота Стефана*, у: *Камена ошкрића*, Београд 1978, 93, сл. 135. За сада није утврђена текстуална основа за везу између љиљана и св. Трифуна, види: Ј. Максимовић, *Коиџорски цибориј из XIV века и камена илустрација суседних области*, Београд 1961, 73–74.
- 165 *De off.*, 195. Круна украшена љиљаном, као и круна «са четири листа», види: Д. Војводић, *Српски владарски портрети у манастиру Дуљево, Зограф 29* (2003), 143–161.
- 166 И. М. Ђорђевић, *Сликаство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту*, 114, сл. 5 (у боји); Г. Томовић, *Средњи век*, у: *Историја Титојеве Ужице (до 1918)*, Титово Ужице 1989, 141. Две кћери, као и најмлађе представљено чедо имају на главама оглавља која красе љиљани (Б. Радојковић, нав. дело, нап. 636, сл. 80).
- 167 В. Domagalski, *Der Hirsch in Spätantiker Literatur und Kunst, Unter besonderer Berücksichtigung der frühchristlichen Zeugnisse*, Münster 1990 (за приказ књиге, види: Ј. Ердџан, *Зограф 24* (1995), 107–109).
- 168 У старозаветним текстовима јелен је чест симбол. Тако је јелен симбол тежње за богом (уп.: Пс. 42, 1); леп карактером, диван и стасит (Песма 2, 9; Ис. 35, 6), нежан према потомству (Јер. 14, 5), бојажљив (Пс. 29, 9), види: Физиолог, ур. М. Лазић, у: *Физиолог – Средњовековни медицински списи (избор)*, Београд 1989, 144.
- 169 М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 579, бр. 86.
- 170 М. Лазић, нав. дело, 144; А. Karpozilos, A. Kazhdan, *Snakes, ODB*, Vol. 3, 1920.
- 171 Н. Maguire, *A Description of the Aretai Palace and its Garden*, in: *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, Aldershot 1998 (непагинирано, као текст бр. XVI).
- 172 О. von Falke, нав. дело, 48, fig. 489, 490. Аутор репродукује две петнаестовековне немачке тканине на којима су конфронтирани јелени пропети уз фантастични цвет. Главе су издигнуте, а рогови повијени уназад.



Сл. 26. Дуџмад са хаљине цара Ивана Александра: а) са њредњеј койчања; б) са зарукавља

хаљине нађено је 27 комада, промера око 6 mm. Петљице су тик уз главу дугмади. По облику су лоптаста, а по материјалу – сребрна, па позлаћена. Број од двадесет и седам дугмади дуж разреза хаљине као да одговара њиховом традиционалном распореду на хаљини. Занимљиво је да народна песма помиње тридесет дугмади на парадној хаљини.¹⁷³ Да то није само стајаћи број епике доказују гробни налази.¹⁷⁴ На хаљини кнеза Лазара је на очуваном делу разреза употребљено двадесет и једно дугме. При грлу их је било шест, а затим, с размаком између, по три. Доњи део је био отприлике исте дужине, али при крају разрез није морао бити копчан. Стога је у доњем делу било, можда, само девет дугмади, што би укупно чинило збир од тридесет.¹⁷⁵

Један од несталих станичењских налаза јесу дугмад која су се налазила на зарукављу. Она су била сачињена од уплетеног конца. На снимку се види да су била нанизана на узицу сачињену од неколико уплетених нити, рекло би се, металног конца (сл. 26).

На Западу је прављена велика разлика према изгледу, материјалу и величини дугмета.¹⁷⁶ Дугмад су спадала у накит и као права драгоценост скривана су у оставе и полагана у депозите.¹⁷⁷ На станичењским портретима дуг-

мад нису видљива зато што се хаљине копчају на десном боку где се завршава њихов преклоп.

Размештај златовеза на хаљини и кроју хаљине

Податке о кроју царске хаљине црпимо искључиво из златовеза и распореда дугмета. Златовез је био распоре-

173 В. Ђурић, *Анџолоџија народних јуначких њесамa*, Београд 1978, 167, 365, Женидба Душанова: њак доламу од њригесеј њуџаца; Смрт војводе Кајице: а њокрај њи' њригесеј њуџаца.

174 V. Drăghiceanu, La Résidence princière d'Arges, Notes historiques et archéologiques, Habillement, in: *Buletinul comisiunii Monumentelor Istorice X–XVI* (1923), 265–266, t. VIII, fig. 141–147. Т. Х. Раду Негру (1374–1385) сахрањен је у хаљини која је некада била пурпурна, а данас је боје кестена, дужине до половине бутина. Била је копчана са 30 златних дугмади, док их је на разрезаним рукавима било по 20. Хаљина и детаљи костима су западне провенијенције.

175 Избројали смо тридесет дугмади, види: Л. Мирковић, Хаљина кнеза Лазара, *Умејнички њрепег* 3 (1938).

176 Б. Радојковић, нав. дело, 29.

177 Прави пример је остава Руђине, бивше жене господина Мркше, из 1420. године, види: Љ. Стојановић, *Сџаре српске њовеље и њисма*, Београд – Ср. Карловци 1929, 406–407.

ђен бар у осам, или седам, уздужних низова, које у овом тексту називамо тракама.¹⁷⁸ Уздужни низови веза могли су бити извезени на тканини која је сечена, обрубљивана и нашивана на хаљину, или се вез могао изводити директно на хаљини (сл. 27).

Златовез је стваран и као посебан предмет који је накнадно аплициран на хаљину, што се увиђа када се погледа списак ствари које су биле предаване на чување у Дубровник. Можемо приметити да у властелинском домаћинству постоји велики број хаљина, скројених и нескројених, као и засебних везова.¹⁷⁹

Ипак, станичењски златовез је вероватно изведен директно на хаљини јер доследно прати пружање основе или потке материјала. Мотиви већине трака су паралелни са потком, док је трака са двоструком аркадом паралелна са основом. Да је везилац стварао дело на текстилу намењеном сечењу и одвајању трака, он не би издвојио траку са двоструком аркадом под углом од 90° у односу на остали вез. Овај угао се објашњава положајем који трака са двоструком аркадом заузима у односу на остале траке. Верујемо да је двострука аркада била изведена по доњем рубу. У том случају би пратила ток ткања. Доњи руб увек је био наглашен украсом. Разматрана је могућност да је двострука аркада, на извесном одстојању, пратила руб вратног отвора. Простор између руба и двоструке аркаде испунили би двоглави орлови који се, увучени, налазе у конкавним деловима двоструке аркаде.¹⁸⁰ Међутим, тако би се добила кривуља кретње те траке, а не би, како је речено, трака пратила ток основе.

Положај четири траке на хаљини је са сигурношћу утврђен преко налаза 27 дугмета, распоређених дуж предњег разреза хаљине, који је пратио осу симетрије тела. Пошто је на једном парчету златовеза пронађено зашивено дугме, потпуно је сигурно да се златовез налазио дуж разреза. По две траке са сваке стране чине дужину од 98 cm. Томе треба додати и ширину траке са двоструком аркадом над којом су двоглави орлови¹⁸¹ и која је била положена под углом од 90° у односу на друге траке (испод или изнад њих), па се добија дужина од 105,5 cm која представља и најмању могућу дужину хаљине. Поставља се питање: где су биле распоређене остале траке? Иако би се њихово место могло тражити на рукавима, боковима или задњем делу хаљине, сва је прилика да су оне биле спреда. Текле су паралелно са тракама које су пратиле разрез, вероватно на извесном растојању. То значи да је хаљина имала предњи део под везом укупне ширине 34 cm, с тим што

је између трака златовеза био размак. Властела високог ранга често као инсигнију има на хаљини изведене порубне траке које теку дуж ивица костима. Такав украс се јавља, на пример, на костиму деспота Константина, зета цара Ивана Александра, представљеног у поменутом Четворојевањелу из Британске библиотеке.¹⁸²

У бугарском двору, нарочито у плодно доба Ивана Александра, свакако је постојала дворска »кућна радиност«. Док порекло текстила хаљине није могућно утврдити, за саму хаљину, која је била изузетно једноставног кроја, можемо рећи да је скројена у дворској радионици. Сав златовез могао је бити извезен на једном парчету текстила, који је уједно чинио средишњу површину предњег дела хаљине. Она је била равнoг кроја, са проширењима са стране – од висине струка наниже. Сезала је до испод колена. Вероватно је имала дуге рукаве. На основу сачуваног веза не можемо претпоставити да ли су наруквице рукава биле извезене, што је иначе редован случај. Занимљиво је да је властела изузетно ретко приказивана у краткој и практичној хаљини каква је била станичењска.¹⁸³ Разлог за то је у чињеници што је дуга хаљина представљала инсигнију – знак њеног статуса.

Свечана царска хаљина се у грчким изворима назива сакос. У словенским језицима она је позната као багреница – црвљеница.¹⁸⁴ У позном периоду њен колорит се креће од тамноплаве, љубичасте и црвене боје до црне.¹⁸⁵

178 У гробном налазу је било седам таблица, од којих је очувано шест. Од тога да ли је и трака са двоструком аркадом имала на почетном делу таблицу зависи и број пронађених делова трака.

179 Љ. Стојановић, *Сџаре српске њовеље и њисма*, 406 (остава Руђине, бивше жене господина Мркше, из 1420. год.); А. Соловјев, *Одабрани сџоменици српској њрава (од XII до краја XV века)*, Београд 1926, 60–64, 220–223 (тестамент Стефана Косаче из 1466. године); 60–64 (поклад жупана Десе, сина краља Владислава, и матере му Белославе).

180 А. Нитић, Ж. Темерински, нав. дело, 18.

181 Димензије очуваног дела траке су 47,5 × 7,5 cm, види: А. Нитић, Ж. Темерински, нав. дело, 15.

182 I. Spatharakis, нав. дело, 67–70, сл. 38.

183 Р. Љубинковић, Хумско епархијско властелинство и црква Светог Петра у Бијелом Пољу, *Сџаринар IX–X (1959)*, 119, црт. 23 (аутор доноси цртеж портрета са северног зида наоса, који су оштећени у горњем делу); И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 151, црт. 27, сл. 13 (Ђурђе Остоуша Пећпал).

184 С. Марјановић-Душанић, Багреница, *Лексикон српској средњег века*, 28.



I трака



II трака



III трака

Сл. 27. Траке златног веза са хаљине цара Ивана Александра – сјање после друге конзервације (P = 1:2,5)

Симболизам пурпура покривао је напред изнету скалу. Површина која није била прекривена златним нашивцима оплемењена је бисерима ређаним у венчиће, тако да подсећа на камен – порфир. По кроју, то је дуга хаљина кројена уз тело, с дугим рукавима. Сlike владара сведоче о широком доњем делу костима, док очуване хаљине потврђују њено ширење од струка наниже.¹⁸⁶ Крој је постигнут новом логиком – спајањем уских уздужних клинова. У науци се та појава назива готички крој.¹⁸⁷ Запад је свакако преузео оријентални костим, вероватно преко Византије, а затим је унапредио сам поступак кројења који је омогућавао већу моделацију одеће и боље коришћење материјала. Тај карактеристичан крој наставио је да живи у ношњи племена Тоска.¹⁸⁸

185 I. Spatharakis, *нав. дело*, 209, 184–185, 237. Спатаракис описује боју костима византијских царева и царица. Цитирамо његово виђење различитости боја одоре: Манојло I (1143–1180), *Ват. гр.* 1176 – тамни пурпур; царица Марија – црвена; Андроник II (1282–1328) у хрисовуљи за Канину – плава; Андроник III (1328–1341), *Cod. hist.* 2 601, *Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart* – црна. Додајмо да се цареви византијског света представљају и у црвеној одори, што је случај са Иваном II Александром, у: *Cod. Vat. Slavo* 2, види: I. Spatharakis, *нав. дело*, 160–165, сл. 39.

186 Д. Стојановић, Тканине, у: *Историја примењене уметности код Срба*, том I, Београд 1977, 283–313; П. Васић, Српска ношња у средњем веку, *Гласник Етнографског музеја у Београду* 43 (1979), 23–54.

187 С. Cöhler, *нав. дело*, 157–161. Аутор пише о остацима хаљина скандинавских насељеника са Гренланда из 14. и 15. века. Све ове хаљине, мушке и женске, састављене су од великог броја клинова.



IV трака



V трака



VI трака

Боја – пигмент хаљине

Пигмент тканине није проучен. Данас су остаци тканине, коју још само златовез држи, »боје опеке«, црвене са примесом жуте. Црвена боја је уочљива на самој тканини, али је запажено да је приликом конзервације тканина пуштала окер боју.¹⁸⁹ Окер нијанса може да представља пигмент промењеног тоналитета или један од пигмената коришћених при бојењу.

Црвена боја је у средњем веку била толико омиљена да су глаголи *црвљити* и *бајрити* били синоними термину *бојити*.¹⁹⁰ Најскупљи и најцењенији пигмент је израђиван од тела шкољки *tirex trunculus*. Прапостојбина пурпура била је Феникија, а одатле се израда пурпурног пигмента раширила по Медитерану. Током векова, Византија је сачувала тајну израде пурпурног пигмента. Он је произвођен све до пада Цариграда. Папа Павле II је 1467. године

188 М. Јовановић, *Народна ношња у Србији у XIX веку*, Београд 1979, 175–176, 214. У фустану је сагледавана древна илирска хаљина, види: В. Ф. Нопса, *Albanien-Bauten, Trachten geraten Nordalbanians*, Berlin–Leipzig 1925, 183; исти, *Beitrage zur Vorgeschichte und Ethnographie Nord-Albanians, Wissenschaftliche Mitteilungen aus BH. XII* (1912), fig. 98a. Компликован крој фустана, који се састоји од бројних спојених клинова, подсећа у ствари на доње делове хаљина какве су се носиле у Византији и Србији од времена краља Милутина, као и на хаљине које су носили свети ратници у оквиру Небеског двора у задужбини велможа дома Музаки у Св. Атанасију у Костуру, види: С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1997², сл. 23 et passim; В. Ј. Ђурић, *Мали Град – Св. Атанасије – Борје*, 39–40, сл. 22.

189 Током друге конзервације, коју је извршила Вера Радосављевић, тканина је пуштала окер боју, види: А. Нитић, Ж. Темерински, нав. дело, нап. 32, 33.

190 Р. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb, 1971–1973, под одредницом: багр.

за кардиналске одоре увео скерлетну боју, јер је пурпурно бојење било онемогућено падом Цариграда.¹⁹¹ Чувена »кардиналска црвена« није ништа друго него синоним за скерлет – гримиз, односно крмез, који је добијан од црвца – скотних биљних ваши суптропског храста, а произвођен је и у нашим крајевима.¹⁹² Сама реч *црвен* настала је по пигменту који је добијан од црвца. Одлика ове боје је сличност са »спектрално црвеном« бојом, тј. црвеном у којој нема, или има у незнатној мери, примеса жуте или плаве боје. Реч скерлет потиче од персијске речи *sakirlāt*, која означава црвац. Дублет крмез/гримиз настао је преко санскрита *крми*, арапског *al-qirmis*, италијанског *grana*. На исти начин су настале речи: у француском – *cramoisi*, енглеском – *crimson*, немачком – *karmin*. Реч *џрана*, присутна у италијанском језику и у другим језицима Европе, означава гримиз, затим зрнце – завршни изглед пигмента, процес бојења (*teinture en graine*), сваку трајну боју. Марко Поло у чувеном путопису *Милион* описује завршни изглед обраде пигмента индига речју *зрнце* (*grana*).¹⁹³

Други извор црвеног пигмента вероватно је био *броћ*.¹⁹⁴ Он је давао »индијско црвену, турско црвену« боју, која је ишла од црвеног до наранџастог тона. Броћ не даје постојан пигмент – као ни остали пигменти биљног порекла. Ипак, можда из средњег века потиче обичај бојења у броћу код становништва у Метохији. Материја бојена посебним процесом добијала је трајну боју.¹⁹⁵

Често су коришћени и фалсификати праве црвене боје, што је и разумљиво ако се има у виду да бојење и продаја тканина више нису били византијски државни монопол који се старао о њеном врхунском квалитету.¹⁹⁶

Пурпур је у Византији приличио цару. Ипак, у позновизантијском периоду љубичаста боја одликује царску породицу и њене сроднике. Цар и деспот често носе пурпуно-белу одору.¹⁹⁷ У размишљању о томе шта је заправо пурпурно-бело опажа се да је пурпурна палата била пурпурне и беле боје, што је, у ствари, одлика порфира као камена.¹⁹⁸ Пурпурна је површина прекривена белим тачкама. Царски је орнат, пак, веома често прекривен бисерима низаним најчешће у венчиће од по три или девет бисера и тако је добијана пурпурно-бела боја.

У *Тракийају о службама* је на једном месту дат опис царске појаве свечане. Цар носи црни сакос – знак мистерије царске власти.¹⁹⁹ Цар, такође, има право на црвену боју. Занимљиво је да је она некад изједначена с пурпурном, јер, цар се потписује црвеном бојом, а деспот пурпурном.²⁰⁰ Само цар носи црвену обућу.²⁰¹ Могуће је да

је та царска црвена била гримизна боја. Врх друштва земаља византијске културе, представљен пре свега на кти-торским композицијама, изузимајући клир и монаштво, представљан је најчешће у одорама црвене боје. Занимљиво је да се црвена боја провлачи код свих титула – од царске до оне најниже.

Место настанка и даривање веза

Изнето је мишљење да је одежда Ивана Александра увезена, попут других скупоцених производа византијских радионица.²⁰²

191 А. С. Weibel, *The Two Thousand Years*, 5–10.

192 С. Радојчић, Црвац, *Зоџраф 2* (1967), 30–32; Д. Динић-Кнежевић, *Тканине у џривреди средњовековној Дубровника*, Београд 1982, 129–139.

193 А. С. Weibel, *The Two Thousand Years*, 10.

194 Скок сматра да је реч броћ у српски језик ушла преко старословенског *броштъ*, види: Р. Skok, *нав. дело*, под одредницом *броћ*. Ивић сматра да су Срби преузели реч броћ од романизованог становништва, према брактеа, види: П. Ивић, *Језик и његов развој до друге половине XII века*, у: *Исџорија српској народа I*, Београд 1980, 127.

195 О. Васић, *Вез на сеоским женским кошуљама Метохије и Косова*, Београд 1986, 6.

196 М. Медић, *Сџари сликарски џриручници*, Београд 1999, 148, 209, 219, нап. 4 (за начине добијања пурпурне боје другим пигментима или комбинацијом пигмената); Carolo du Fresne Du Cange, *Glossarium ad Scriptores Mediae & Infimae Graecitatis*, I–IV, Lugduni 1688, s. v. *φύκος* – фукус, морски лишај за румењење, руменило или кармин.

197 *De off.*, 144. У делу Георгија Пахимера често се помиње пурпурно-бела боја цара и деспота (А. Failler, *Les insignes et la signature du despote*, *REB 40* (1982), 171–187).

198 А. Failler, *нав. дело*, 176, нап. 18; L. Bouras, *Porphyrus*, *ODB*, Vol. 3, 1701; М. McCormick, А. Kahzdan, А. Cutler, *Purple*, *ODB*, Vol. 3, 1759–1760.

199 *De off.*, 199–201. За тумачење црне Милутинове одоре у Богородици Љевишкој Гордана Бабић се послужила описом из Псеудо-Кодина, јер је очигледно реч о преузимању византијских царских инсигнија, види: Д. Панић, Г. Бабић, *Бојородица Љевишка*, Београд 1973, 33.

200 А. Failler, *нав. дело*, 171–187.

201 Ипак, цар некада као привилегију дарује то право највишим чиновима. Алексије Комнин допушта кесару Константину да носи црвену обућу, види: N. Patterson-Ševčenko, *Costume*, *ODB*, Vol. 1, 538–540.

202 Р. Љубинковић, *нав. дело*, 79; А. Нитић, Ж. Темерински, *нав. дело*, 20–21.

Док су византијске тканине представљале најцењенији поклон цариградског двора, одежа цара Ивана Александра то није могла бити јер је у натписном пољу наведена владавина над Бугарима и Грцима.²⁰³ У средњовековној Србији знамо за постојање дворске радионице веза и ткања, на чијем челу је била краљица Јелена, а у време после смрти свога супруга, краља Уроша I (1277).²⁰⁴ Свакако је и у Бугарској постојала дворска радионица веза и ткања.

Истакнуто је да је ову одећу даровао цар Иван Александар непознатој особи сахрањеној у гробу бр. 15.²⁰⁵ Радивоје Љубинковић је изнео низ примера за даривање царске тканине у Византији²⁰⁶ и у земљама византијског света.²⁰⁷ Инсигниолошки значај даривања одеће, који је прешао у обичај даривања и плаћања ливрејом, јасно је истакнут у Доментијановом житију св. Саве, у коме светитељ дарује покајаног разбојника великом *оловером* украшеном лавовима.²⁰⁸ Оловера је тканина, али у средњем веку није прављена велика разлика између сашивене и несашивене хаљине, што термини свита и хаљина најбоље показују.²⁰⁹

Порекло мотива из целине веза и његово значење

Изузимајући натпис, јасног царског карактера особеног за ћирилицу палеографију 14. века, мотиви који се појављују на станичењском златовезу велике су древности. Њихово обликовање, употреба и спајање указују на утицаје и значење целине. Орао је био амблем Римске империје. Како је ромејско стало да смењује римско, и двоглави орао је преузео значење римског симбола. Двоглави орао је наглашене вертикале времена и хоризонтале распрострањености. Прати се као симбол од појаве писмености, а топографски је општеприсутан. У исламском свету био је схваћен такође као симбол власти, а на Запад је дошао посредством византијских утицаја и крсташких ратова и сматран је симболом царства.²¹⁰ Ипак, у Византији је најчешће употребљаван. Од почетка другог миленијума на византијским тканинама и скулптури срђе се двоглави орао реалистичне представе, великих размера, наглашеног »оружја«, канци и кљуна, у коме обично држи прстен или алку. Често су под њим, у складу с персијским коренима стила, уловљене – покорене животиње.²¹¹ Са текстила орнамент прелази на камен.²¹² Често га налазимо на парапетним плочама иконостаса, јер се проме-

ном материјала интерколумније затварају каменом, а не тканином. Двоглави орао или лав представљени су како покорвају ловину.²¹³ У 12. веку они постају јасан симбол власти. Представа постаје стилизована и апстрактна – занемаривањем кљуна и канци нестаје зверињи вид животиње. Западначка хералдика је, различито од византијске амблематике, истицала оружје представљених животиња моделујући их у покрету и с више детаља. Почев од крсташких ратова, међусобни утицаји, нарочито хришћанских земаља, постали су снажни. Запад је преузео источни репертоар симбола прилагођавајући га сопственом бићу. Хералди су говорили једном врстом источњачког жаргона описујући симболе или наводећи боје. Хералдика је са штита прешла на костим.²¹⁴ Амблеми византијске властеле разликовали су се од грбова племића Западне Европе.

- 203 Мишљење Д. Војводића је наведено у цитираној студији. Он закључује да цариградски двор никада не би поништавао сопствени суверенитет, види: А. Нитић, Ж. Темерински, нав. дело, нап. 21.
- 204 Архиепископ Данило, *Живоји краљева и архиепископа српских*, приредио Ђ. Даничић 1866. године у Београду, 69, нап. 3; Данило Други, *Живоји краљева и архиепископа српских. Службе*, приредио Гордон Мек Данијел, Београд 1988, 88.
- 205 С. Габелић, Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичења, *Зограф* 18 (1987), 22–28.
- 206 Р. Љубинковић, нав. дело, нап. 19, бележи царске поклоне странцима у одећи, као и царске одежде које је даровао цар Роман Диоген. Аутор цитира писање арапског писца, Cadi av Rashid abu Ishao Ibrahim, види: М. Hamidullah, *Nouveaux documents sur les rapports de l'Europe avec l'Orient au Moyen Age, Arabica VII* (1960), 291.
- 207 Р. Љубинковић, нав. дело, 7, преноси и део извештаја Теодора Метохита, у коме се саопштава да је Милутин посланике даривао хаљинама које је само једном обукао и опасивао их је појасевима које је тек једанпут опасаво.
- 208 Доментијан, *Живоји св. Симеуна и св. Саве*, приредио Ђуро Даничић, Биоград 1865, 224.
- 209 Ђ. Петровић, Одећа, *Лексикон српској средњег века*, 464–467.
- 210 Г. Σπύριδακис, Ὁ Δικέφαλος ἀετὸς κατὰ τὴν βυζαντινὴν καὶ κατόπιν περίοδον, *ΕΕΒΣ* 39–40 (1972–1973), 162–174; А. Соловјев, *Историја српској љуби*, 21–96, 286–351.
- 211 О. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Tübingen 1934⁴, 25–29, fig. 187, 192.
- 212 N. Firatli, *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Paris 1990, 192, fig. 413 (орао хвата зеца), fig. 336a (*исџо*).
- 213 Уп. А. К. Ὁρλάνδου, Τὸ τέμπλον τῆς Ἁγίας Θεοδώρας Ἄρτις, *Actes du XII^e Congrès International des Études Byzantines*, Sofia 1968, 477–492, сл. 10, црт. 11 (лав савлађује бика), сл. 6, црт. 9 (орао хвата зеца).
- 214 А. С. Weibel, *The Two Thousand Years*, 59–61; М. Davenport, *The Book of Costume*, New York 1956⁴, 124–129 (о хералдици и костиму).



Основ власти није почивао на наслеђу, већ на служби властелина. Стога није уведена употреба породичног симбола. Такође, у Византији никад посебна пажња није поклањана представама на оружју. Хијерархија власти је у хералдици представљена и на хоризонталан, а не само на вертикалан начин, па се зато у амблематику уводе до-тад некоришћени знаци. Поред фантастичних животиња представљају се и реалне. У приказу исте животиње тежи се разноликости, јер ниједан грб није смео бити исти. Поред тога, стилски развој доноси фигуре које су представљене у покрету. У Византији је преовладала представа врховне власти, а знак који је током времена фокусиран био је двоглави орао. Он сам носи значење врховне власти, док су други амблеми њему подређени и радијално су постављени око њега. Понекад су са страна орла, симетрично, и лавови – мотив који ће се преиначен одржати до пада Византије. У *Београдском њаримејнику*, из прве половине

13. века, из Народне библиотеке у Београду (рс. 65), налази се заставица са три медаљона. У централној заставици је на плавој позадини бели орао, с главом окренутом уде-сно, а са страна орла су афронтирани лавови.²¹⁵ Појава наглашавања двоглавог орла симетрично распоређеним конфронтираним лавовима наставља се и у 14. и 15. веку. Лавови су окруживали двоглавог орла насликаног на чо-ној страни часне трпезе Марковог манастира.²¹⁶ Сличан сложени амблем налазимо на камену темељцу архи-волте лука у Паригоритиси у Арти.²¹⁷ У пољу испод доње вертикале розете у Наупару је двоглави орао, а са страна

215 Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатууре*, Београд 1983, 91–92, сл. 8 (у боји).

216 А. Соловјев, *Историја српској грба*, 84 (види нап. 141).

217 Види: Г. Σπύριδακς, нав. дело, сл. 5.



Сл. 28. Златовез хаљине цара Ивана Александра, реконструкција њвве њраке (илустрација: Б. Кићевац-Појовић)

0 1 2 3 4 5 cm



Сл. 29. Златовез хаљине цара Ивана Александра, реконструкција шесте њраке (илустрација: Б. Кићевац-Појовић)

у пољима су адосирани лавови.²¹⁸ Занимљиво је да су припадници цаконије, једне од царских гарди у време Палеолога, носили над оклопом плаву хаљину на којој су на прсном делу представљена два сучељена пропета лава. Исти мотив красио је и задњи део хаљине.²¹⁹ Љиљан, једна круна или три круне, које се понекад јављају, допуна су основног значења двоглавог орла. Упадљиво је да круна (или круне) као допуна на двоглавом орлу представља позну појаву, односно удвајање значења пристигло вероватно са Запада. У 14. и 15. веку, у Византији и земљама њеног културног круга наилазимо на снажан утицај моделирације, често с хералдичким обележјима, изведене према западњачкој хералдици. Византија је користила двоглавог орла као неку врсту државног грба у комуникацији са Западом.²²⁰

Потпуна информација о царској личности носиоца, са именом и титулом, исписанима као на хрисовуљи, указу-

је на царску тканину. Златовез из Станичења је доказ да је двоглави орао могао да краси цареву свакодневну, неформалну хаљину.

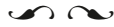
Биљка немирног раста, која отвара своје пупољке у цветове, као и ждрал и јелен у покрету овде су првенствено орнаментални носач претходна два мотива. То нам говори и цртеж који је преузет са савремених тканина Западне Европе. Систем западних амблема на костиму током

²¹⁸ С. Поповић, С. Ђурчић, *Наујара*, Београд 2000, 22, сл. 1–3.

²¹⁹ *De off.*, 180.

²²⁰ N. Firatli, *нав. дело*, 41, сл. 78а (пропет лав – надгробна плоча Манојла Факраса Кантакузина из средине 14. века); А. Kazhdan, *Coats of Arms, ODB*, Vol. 1, 472–473 (Јован VIII Палеолог издаје повељу у којој 1439. године дозвољава племићу са запада да употребљава царски грб. На повељи, испод текста, представљен је двоглави орао).

времена је слабио у корист декоративности.²²¹ На станичењском везу фигуре јелена и ждрала су у покрету, што уз разиграну врежу наглашава одлику која је, чини се, пристигла преко западних тканина.



Остатак златовеза из Станичења је једини материјални траг неформалне, свакодневне одеће владара византијског света. Свечана, празнична одећа – церемонијални орнат – током византијског миленијума била је багреница – пурпурна одора. Била је обојена симболиком пурпура, у распону од црне, тамноплаве, тамноцрвене и љубичасте до црвене боје. Њену површину красили су бисери, по чему је преносила синтезу остварену у камену – порфиру, чија је љубичаста боја истачкана белим акцентима. Мистичност непрекинуте бојене површине није украшавао орнамент, владарево име или царски амблем – двоглави орао.

О царском карактеру станичењског златовеза сведочило је натписно поље у коме је опсежан и пун назив бугарског цара, у графици налик царским потписима на повељама. Натписно поље је једино омеђено, урамљено, баш као и картуши древног Египта у којима је саопштавано царско име. Двоглави орао, име и титула са станичењске одоре одговарају одори деспота, у мањој мери севастократора и кесара, док су вегетабилни и зооморфни орнаменти са хаљине слични украсу костима властеле (сл. 28).

Трака са двоструком аркадом и низом двоглавих орлова красила је доњи руб одеће. На представама властеле хаљине су обавезно биле украшене на доњем крају (сл. 29).

Запажа се утицај западњачких тканина на којима је негована представа животиње у покрету. Биљка немирног раста, која отвара своје пупољке у цветове, као и ждрал и јелен у покрету, овде су употребљени првенствено као орнаментални носачи царског потписа и двоглавог орла.

Златовез хаљине Ивана Александра најближе паралеле има у траци са Бранковим именом и са плаштаницом из Благоевграда. Сличности ова три примера нас упућују да закључимо да су црквени и лаички вез били слични. Наиме, трака са Бранковим именом је дуго посматрана као део одевног предмета, док је она вероватно чинила обрубну траку плаштанице или гробни покров.

У овом златовезу поново наилазимо на потврду јасно хијерархизованих друштвених односа, што се огледа и у одећи која је веома значајна у одређивању места и значаја појединца, нарочито у друштвеној елити строго стратификованог друштва земаља византијског културног круга.

Техника црквеног и лаичког веза је истоветна, док су симболи паралелни. У дворском костиму двоглави орао представља знак царске власти и царске појаве, попут царског имена или портрета. Једнак је пурпуру и стога се на њему не појављује. У црквеном текстилу двоглави орао је знак власти Господа, а царевом потпису одговара криптограм са именом Христа. Црвена боја свиле и позлаћен конач веза спајали су се у топос врхунске лепоте материјала. Станичењски златовез садржи византијску естетску тежњу ка савршености облика, оличену у мотивима таблице и двоглавог орла у пропорцији, и западноевропску естетику покрета, видљиву у напупелој врежи, ждралу и јелену у покрету. Равнотежа је остварена тиме што је покрет у служби савршеног облика – чини његов оквир.

221 A. C. Weibel, *The Two Thousand Years*, 60.

Кѣиѣорски ѣорѣрейѣи

КТИТОРИ И КТИТОРСКИ НАТПИС

По раскоши одеће и богатству накита на фигурама насликаних историјских личности Станичење се издваја од већине споменика свог времена.²²² Једна добро организована сликарска група извела је у западном делу наоса станичењске црквице читаву галерију портрета, састављену од чак десет фигура. Неколико портрета било је насликано и у припрати, али од њих данас постоје само фреско-уломци који се чувају у Галерији фресака у Београду.²²³

Станичењски портрети, а пре свега они у наосу, захваљујући очуваности откривају изузетан корпус различитих представника бугарског властеоског слоја из прве половине 14. века. Приказани костими на фигурама велможа, племкиња, монаха и монахиња различитог доба старости значајна су изворна грађа за познавање властеоске и дворске ношње тога периода. Поједини елементи, као што су гестови, инсигније или узраст, могу помоћи разумевању друштвених, хијерархијских и родбинских односа међу насликаним личностима. Иако прецизни историјски извори о околностима подизања цркве у Станичењу недостају, преостали натписи крај портрета, као и оштећени ктиторски натпис, дају основне податке о људима који су подигли и украсили храм и посветили га св. Николи Мирликијском.

Ктиторски натпис је исписан на унутрашњем западном зиду наоса, изнад самог улаза у цркву, и покрива целу ширину надвратника. Изведен је, као и остатак живописа, у фреско-техници (сл. 30). Текст ктиторског натписа исписан је у четири реда на белој основи црним словима

неједнаке величине и саопштава да је у подизању и осликавању цркве учествовало неколико особа.²²⁴

Реконструкцијом оштећених слова, датом у изломљеним заградама (...), и разрешењем скраћеница и лигатура у малим заградама (...) натпис се може рашчитати на следећи начин:²²⁵

1. ред <† иѣ>ВОЛЕНИЕМЪ ѡ<ТЬ>ЦА И СЪВРЪШЕНИЕМЪ
СИНА : И СЪПОС<ПЪШ>ЕНИЕМЪ
2. ред <ПРЪ>С<ВЪ>ТАГО Д<ОУ>ХА : СЪЗДА СМ . И НАПИСА .
ХРАМЪ С<Ъ ВЪ ИМЕ С<ВЪ>Т<АГО ѡ<ТЬ>ЦА
НИКОЛАЕ СЪ ПОДВИГОМЪ И)

²²² За основне податке о живопису Станичења, види: Р. Љубинковић, Црква Светог Николе у Станичењу, *Зоѣраф* 15 (1984) (= Р. Љубинковић, Црква Светог Николе), 76–82; С. Габелић, Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичења, *Зоѣраф* 18 (1987) (= С. Габелић, Прилог познавања), 22–35; Л. Н. Мавродинова, *Сѣеннаѣа живоѣис в Бѣлѣарѣа до краѣ на XIV век*, София 1995 (= Л. Н. Мавродинова, *Сѣеннаѣа живоѣис*), 54–55 (са свом старијом литературом).

²²³ Види текст С. Габелић о живопису припрате.

²²⁴ Ктиторски натпис из Станичења са калком први пут је публикувао: Р. Љубинковић, Црква Светог Николе, 76–77, сл. 1. Потом је, с новим прецизнијим калком и разјашњењем података из текста, натпис поново објавила: С. Габелић, Прилог познавања, 22–28, сл. 1. За посебну текстолошку анализу ктиторског натписа, заједно са осталим натписима, види: С. Смядовски, Надписите кѣм стенописите от цѣрквата Св. Никола краѣ с. Станичене, Нишко (1331/1332 г.), *Palaeobulgarica XVIII*, 3 (1994) (= С. Смядовски, Станичене), 37–42, сл. 1.

²²⁵ Читање које доносимо, уз мање допуне, засновано је на ранијим читањима С. Габелић и С. Смядовског.



Сл. 30. Црква Св. Николе у Станичењу – кийишорски найиис у наосу изнад улаза у цркву

3. ред сѣ ексодомъ . арсениѣ . и ефимиж . и костан
 <дина . и ... и сѣврш>и сѣ.
 4. ред вѣ дни бл(а)говѣрна(го) ц(а)рѣ . ѿ(а)на .
 асѣнѣ : и при г(оспо)д(и)не вѣ(лао)рѣ и при
 г(оспо)жди ... :> <вѣ> лѣт(о) :s<:и:>w:
 и <:>м<: †>

Текст натписа почиње светотројичком инвокацијом: † Изволенѣм Оиѣца²²⁶ и савршениѣм Сина и сѣосѣешениѣм, уобичајеном за оснивачке натписе код Срба и Бугара у средњем веку.²²⁷ На самом почетку, првој речи претходио је мали сликани крст, сачуван делимично, као *invocatio symbolica*, којим су у средњем веку обично започињали и завршавали се натписи ове врсте.²²⁸

Светотројичка инвокација завршава се на почетку другог реда навођењем Светог Духа: *ѿресвѣѣаіо Духа*. Наставља се знаком интерпункције у виду две тачке и речима које говоре о подизању и осликавању храма: *: сазда се и найиса се храм с*, после чега долази прво веће оштећење које се може поуздано реконструисати: *ва име свѣѣаіо оиѣца Николаје са ѿодвиѣом и*.²²⁹

На овој позицији натпис прелази у трећи ред, где се сачувани део текста логично наставља на претходну реконструкцију: *с ексодом . Арсенија и . Јефимије и . Косѣандина*

(и).²³⁰ Након набрајања имена ктитора, раздвојених знацима интерпункције, у тексту долази друго велико оштећење. С обзиром на расположив простор, могуће га је попунити једино начелним поменом деце ктитора у облику: *и чеда им*,²³¹ после чега би могао доћи још један везник и повратни глагол: *и сврши се*, којима се завршава трећи ред.²³²

226 Наша реконструкција облика *ω<тѣ>ца* разликује се од читања Смядовског *ωца*, који реч чита на предложен начин сматрајући да над њом није било титле, види: С. Смядовски, Станичене, 38 (са аналогним примерима). Ипак, на калку који доноси С. Габелић, Прилог познавања, сл. 1, изнад омега види се остатак титле.

227 С. Смядовски, *Бѣларска кирилска еѣѣрафика IX–XV в.*, Софија 1993, 69–70.

228 Ђ. Трифуновић, *Азбучник срѣпских средњовековних књижевних ѿјмова*, Београд 1990, 100–101, 179–191.

229 За реконструкцију види: С. Смядовски, Станичене, 38.

230 Везник и после Константиновог имена је наш додаток, ослоњен на чињеницу да се иза Константиновог имена морало налазити име бар још једног ктитора, по свој прилици, његове супруге, види: С. Габелић, Прилог познавања, 24.

231 Уп. С. Смядовски, *Надѣисѣѣ кѣм земенскиѣѣ сѣеноѣиси*, Софија 1998, 75–76.

232 С. Смядовски, Станичене, 38–39.

Као очекиван наставак глаголског облика из претходног реда, четврти ред ктиторског натписа започиње занимљивим заједничким поменом владара и обласног господара, чија су имена наглашена знацима интерпункције: *ва дни блаівернаіо цара . Иоана . Асена : и іри іосіодине Бе(лауре)*. Иза последње речи налази се треће велико оштећење натписа које се, такође, не може реконструисати, мада би се могло претпоставити да је иза Белауровог имена било исписано и име његове супруге, па би се ова лакуна могла само делимично реконструисати: *и іри іосіоджди...*²³³ Натпис се иза лакуне окончава датовањем с годином израчунатом од створења света: *ва леііо 6840*.²³⁴ Захваљујући очуваној години на крају ктиторског натписа познато је тачно време завршетка радова на украшавању цркве у Станичењу. Година *ѕ(и)wм*, тј. 6840. од Адама, прерачуната у време од Христа даје годину 1331/32, што је сам почетак владавине једног од најзначајнијих бугарских владара – цара Ивана (Александра) Асена (1331–1371).²³⁵

Необичност ктиторског натписа у Станичењу је у томе што уз помен бугарског цара доноси и име видинског господара Белаура (*вѣлаоуръ*).²³⁶ Подаци о Белауру су у историјским изворима више него оскудни. Догађај који је бацио нешто мало светла на ову личност била је битка на Велбужду. У контексту тог великог средњовековног сукоба његово име налазимо у познатој аутобиографској забелешци у Душановом законику, где се помиње као један од седам царева који су напали Србију.²³⁷ У Житију св. краља Стефана Дечанског стоји да је после пораза на Велбужду посланство бугарских велможа, међу којима се именом наводи једино Белаур као брат погинулог цара Михаила III, понудило српском краљу прихватање његове врховне власти.²³⁸ У истом извору децидирано се говори о немирима и међусобицама у Бугарској након Велбушке битке.²³⁹ Сматра се да је при постављењу Ивана Стефана (1330–1331) на бугарски престо Белаур могао имати сасвим одређену улогу, али се убрзо нашао на страни која није подржала збацивање српског кандидата и довођење на власт Ивана Александра.²⁴⁰ По Кантакузиновим подацима, Белаурова реакција (побуна), у касно пролеће 1332. године, била је усмерена против преврата дела бугарских великаша. С обзиром на то да се цар Иван Александар и Белаур у станичењском ктиторском натпису помињу заједно, очигледно је да су до тог момента превазишли своје раније неспоразуме, тј. међусобно супростављене претензије, с тим што је Белаур успео да

задржи и област и статус које је имао пре сукоба с новим бугарским сувереном.²⁴¹

Ктиторски натпис у Станичењу, међутим, доноси податак незабележен у другим до сада познатим изворима. Реч је о Белауровој (са)владарској титули *іосіодин*, која представља веома значајан доказ његове стварне моћи унутар бугарске елите.²⁴² Она се на својеврстан начин поклапа с посебним положајем који је Видинска област имала у оквиру Другог бугарског царства, а на сасвим одређен начин се везује за владарске портрете у географски релативно блиској Доњој Каменици.²⁴³ Истицање Белаура у станичењском натпису може објаснити скромну, тј. скраћену интитулацију цара Ивана Александра која претходи помену Белаура, јер у њој није наведено да је бугарски цар и самодржац (свих Бугара), како је иначе титулисан на другим портретима.²⁴⁴ Није неважно запазити да је и

233 Ако је иза Белауровог имена у натпису била поменута његова супруга, то би могло помоћи у основној идентификацији девастираних владарских портрета који су били насликани на источном зиду припрате у првој зони (види поглавље *Фреске у іриіраііи*, стр. 173–182). Владарски портрет поред фигура св. цара Константина Великог и царице Јелене на јужном делу зида могао је припадати цару Ивану Александру. Још три портрета су заузимала северни део: један монашки, са остацима натписа (данас у фрагментима), и два лаичка, који су могли припадати Белауру и његовој супрузи пошто су представе на њима одговарале поменима тих личности у ктиторским натписима.

234 С. Смядовски, Станичене, 39.

235 И. Божилов, *Фамилијата на Асеневици. Генеалоіја и іросоіоірафія*, Софија 1985, 149, 442–447.

236 О имену Белаур види: С. Габелић, Прилог познавања, 23; С. Смядовски, Станичене, 40.

237 Н. Радојчић, *Законик цара Сііефана Душана 1349. и 1354*, Београд 1960, 84.

238 *Данилови настіављачи*, ур. Г. Мек Данијел, Београд 1989, 49.

239 *Данилови настіављачи*, 50.

240 *Визанііјски извори за істіоріју народа Јуіославіје VI*, Београд 1986, 339, 349.

241 О Белауру види: И. Божилов, *нав. дело*, 134–135.

242 О титули *іосіодин* види: Р. Михаљчић, Владарска титула господин, *Истіоріјски іласник 1–2* (1994), 29–35; исти, Господин, *Лексикон срійскоі средњеі века*, ур. С. Ђирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999, 121; исти, Господин, *Владарске ііііуле обласних іосіодара. Прилоі владарскоі идеолоііји у сііаријој срійској ірошлостіи*, Београд 2001, 104–113.

243 Г. Атанасов, *Инсіінііііе на средновековни бљіарски владатіели*, Плевен 1999 (= Г. Атанасов, *Инсіінііііе*), 212, 214, сл. 65.



институција деспота Михаила на његовом доњокаменичком портрету на исти начин мањкава.²⁴⁵ Сходно реченом, радови на станичењској црквици били су окончани свакако у време када се однос бугарског цара и видинског господара могао сматрати савладарским, тј. натпис у цркви и живопис очито су настали после Белаурове побуне.

Када је реч о ктиторима Станичења, досадашња истраживања су показала да је, нажалост, реч о личностима незабележеним у другој изворној грађи.²⁴⁶ Велики број портрета у наосу говори или о вишечланој ктиторској породици, или о томе да су ктиторе чиниле две, или чак три породице повезане крвним сродством. Примери из средњег века показују да су вишечлане породице, односно, неколико породица истовремено, могле бити зајед-

нички ктитори већих или мањих цркава и манастира. Илустрације ради, довољно је поменути свега неколико карактеристичних случајева: Богородичин манастир у

²⁴⁴ На пример, у селу Беренде, види: Е. Бакалова, *Сѣеноуисийѣ на цѣрквиѣѣ ѣри село Беренде*, София 1976, 117; Г. Атанасов, *Инсѣи-ниѣѣѣ*, 163, сл. 55. Такође, види: Е. Бакалова, Ктиторските портрети на цар Иван Александѣр като израз на политическата и религиозната идеологија на епохата, *Проблеми на изкусѣивоѣѣѣ* 4 (1985), 45–57.

²⁴⁵ Л. Н. Мавродинова, *Сѣеннаѣѣѣ живопис*, сл. 71.

²⁴⁶ С. Габелић, Прилог познавања, 24–25. Уп. Е. Bakalova, *Society and Art in Bulgaria in the 14th Century*, *Byzantinobulgarica VIII* (1986), 17–53.



Сл. 31. Поворка кѣиѣора у зајадном делу наоса

Кучевишту,²⁴⁷ Успенску цркву у Ваганешу,²⁴⁸ цркву Оморфоклисију код Костура²⁴⁹ те примере с Кипра²⁵⁰ и полуострва Мани на Пелопонезу.²⁵¹

Изостанак података који би јасније исказали међусобне везе личности поменутих у ктиторском натпису и наликаних у наосу оставља нас у недоумици у погледу њихових стварних родбинских веза. Непостојање дворских и властеоских титула у тексту ктиторског натписа, односно њихово евентуално оштећење у пратећим натписима крај самих портрета онемогућава, такође, лако сагледавање породичне и, уопште, друштвене ситуације станичењских ктитора. Зато ћемо даље у тексту, путем анализе портрета, одежди, инсигнија, гестова, остатака натписа,

247 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице у доба Немањића*, Београд 1994 (= И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*), 131–136; З. Расолкоска-Николовска, О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту, *Зограф* 16 (1985), 41–53.

248 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 164–165.

249 S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992, 48–49.

250 A. Stylianos, J. Stylianos, *Donors and Dedicatory Inscriptions, Suppliants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus*, *JÖBG IX* (1960), 97–128.

251 N. B. Drandakis, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Athens 1995; S. Kalopissi-Verti, *Stylistic Trends in the Palaeogean Painted Churches of the Mani, Peloponnese*, *Древнерусское искусство*, S. Petersburg 1999, 193–208.

као и гробних налаза и података које пружају гробне конструкције, покушати да наслутимо како друштвени положај приказаних личности у наосу Станичења, тако и њихове међусобне односе.²⁵²

ПОРТРЕТИ

Портрети ктитора покривају велике површине зидова у западном делу наоса (сл. 31). Иако бројни, они су пажљиво уклопљени у иконографски програм. Прва зона стојећих фигура у наосу цркве осмишљена је по начелу симетричних парова који су карактеристични за византијске сликане програме.²⁵³ Најисточније, пред самом олтарском преградом, сучелице су насликана два света столпника.²⁵⁴ Мале димензије станичењске цркве и једноставна конструкција олтара условиле су постављање фигура светих столпника на бочне зидове наоса, што у топографском погледу представља својеврстан изузетак. У средњовековним сликаним програмима фигуре стилита су обично постављане на стубове и пиластре, али често и на бочне зидове беме, окренуте лицем ка верницима.²⁵⁵

До столпника, као пандани, приказани су св. арханђел Михаило, на северном зиду, и св. Јован Претеча – на јужном. Имајући у виду њихов значај у посредовању и заступању верних у молитвама за спас, разумљиво је што су насликани уз олтарску преграду.²⁵⁶ За св. арханђелом Михаилом и св. Јованом насликани су свети ратници, великомученици, с тим што су њихове фигуре распоређене по асиметричном начелу²⁵⁷ – једна је на северном зиду (св. Прокопије), а три су на јужном (св. Георгије, св. Димитрије и св. Теодор Стратилат).²⁵⁸

Светитељским паровима у средишњем делу наоса дат је нарочит значај у иконографији прве зоне јер представљају симболички прелаз од источног дела храма ка западном, меморијалном, у коме доминирају сликане представе живих и умрлих ктитора. Кључно место припало је представи Богородице на престолу с малим Христом у крилу и св. Николи, којима приступа прва група ктитора насликаних на северној страни наоса.

Богородици на престолу приступају ктитори – један мушкарац, кога св. Никола грли, и две жене – сви са уздигнутим рукама у молитви. Грлећи ктитора десном руком, св. Никола га гестом леве руке препоручује Богородици и Христу, који узвраћа благословом. Гест загрљаја није био чест на ктиторским сликама, па је управо зато и

привукао пажњу старијих истраживача.²⁵⁹ Позновизантијским примерима посвећена је и једна краћа студија с више примера светитељског загрљаја у ктиторским композицијама.²⁶⁰ Сам гест загрљаја је сродан честом гесту (при)вођења за руку, као што у базилици Св. Николе у селу Манастир (осликана 1271.) св. Никола води за руку

252 Уп. G. Babić, *Peintures murales byzantines et de tradition byzantine (1081–1453). Possibilités et limites des analyses sociologiques, XVIII^e Congrès International des études byzantines. Rapports plénières*, Moscou 1991, 348–398.

253 О начелу симетрије у естетици и уметности Византије види: A. Kazhdan, A. Cutler, *Symmetry, Oxford Dictionary of Byzantium (= ODB)*, Vol. 3, New York – London 1991, 1988–1989. За иконографске пандане види: H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981; В. В. Бичков, *Византијска естетика. Теоријски проблеми*, Београд 1991; Б. Тодић, *Фреске у Богородици Перивлепти и порекло Охридске архиепископије, ЗРВИ XXXIX (2001/2002)*, 147–161.

254 О идентификацији светих стилита види поглавље *Сликарство цркве*, стр. 157–158.

255 О светим столпницима у сликарству види: I. M. Djordjević, *Die Säule und die Säulenheiligen als hellenistischen Erbe in der byzantinischen und serbischen Wandmalerei, JÖB XXXII/5, XVI. Internationales Byzantinisten Kongress, Akten II/5 (Wien 1982)*, 93–100; И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству, ЗЛУМС 18 (1982)*, 41–51; A. Kazhdan, N. Patterson-Ševčenko, *Stylite, ODB*, Vol. 3, 1971.

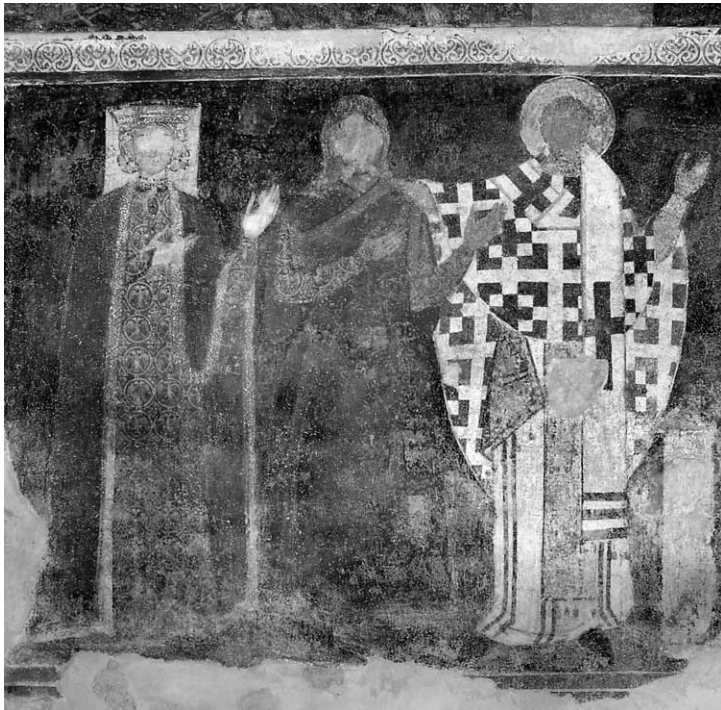
256 За посредничку улогу арханђела Михаила и св. Јована Претече види: С. Габелић, *Циклус Арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 7–30; М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог из Дечана, ЗНМ VII (1973)*, 39–50.

257 О асиметрији у зидном сликарству види: V. Cvetković, *Intentional Asymmetry in Byzantine Imagery, Analecta Iberica 3 (2004)* (у штампи).

258 О идентификацији светих ратника види поглавље *Сликарство цркве*, стр. 161–164. О светим ратницима као посредницима у молитвама верних види: Л. Н. Мавродинова, *Св. Теодор – развитие и особености на иконографски му тип, Известия на Института за изкуствознание 13 (1969)*, 33–50; D. Howell, *St. George as Intercessor, Byzantium XXXIX (1969/70)*, 121–136; М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источноправославној уметности и о представама ових светитеља у Дечанима, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 589–626.

259 S. Djurić, *Svetiteljev zagrljaj – istorija teme do XII veka, Godišnik na Sofijski Универзитет »Св. Климент Охридски«. Център за Славяно-византијски проучвания »Иван Дуичев«*, том 88 (7), 1995, София 1999, 85–93.

260 V. J. Djurić, *Svetiteljev zagrljaj u slikarstvu vizantijskog sveta od XII do XIV veka, Godišnik na Sofijski Универзитет »Св. Климент Охридски«. Център за Славяно-византијски проучвания »Иван Дуичев«*, том 88 (7), 1995, София 1999, 95–96.



Сл. 32. Део ктиторске композиције на северном зиду наоса

ктитора, игумана Акакија, приводећи га Богородици с Христом.²⁶¹ Упоредо с гестом вођења за руку у рукописним приказима заступништва јавља се и мотив загрљаја светитеља и дародавца. Тако, ктиторе Јарополка и Ирону грле св. Петар и св. Ирена на минијатури из краја 11. века у Егбертовом псалтиру,²⁶² донатора Ошина грли Хованес, киликијски архиепископ, на минијатури у Јеванђељу маршала Ошина (илуминиран 1273.)²⁶³ док у рукопису Пантократор бр. 49 (сада DOC 3) св. Стефан грли младог монаха Јована (можда 15. век).²⁶⁴ У монументалној уметности Цариграда сачуван је само један пример: у цркви Св. Јефимије на Хиподрому (почетак 13. века), у ниши над гробом непознатог ђакона, на фресци се види како св. Јефимија приводи Христу ђакона, грлећи га.²⁶⁵ На сличан начин непознатог ктитора властелина грле св. Козма и Дамјан у цркви Св. Бесребрника у Костуру (живопис из седме деценије 14. века),²⁶⁶ док царевих Јоасаф грли непознатог архијереја у цркви Св. Димитрија у Солуну (крај 14. века).²⁶⁷ Међу примерима овог типа посебно је позната фреска на којој св. Ђорђе грли властелина Ђурђа Остоушу Пећпала на ктиторској слици у параклису Св. Ђорђа у манастиру Дечани (1345/7).²⁶⁸ Исти светитељ је

насликан у загрљају са софијским митрополитом Калевитом на ктиторској композицији у цркви Св. Ђорђа у бугарском манастиру Кремиковци.²⁶⁹ Од новије истражених примера истиче се онај из манастира Јошанице. Ту светитељ патрон, највероватније св. Димитрије, у гесту благог загрљаја полаже руку на раме младог ктитора, учествујући у подношењу дара Христу.²⁷⁰ Најзад, у ову групу спадају и оштећени старији ктиторски портрети у подземном ископу манастирске цркве Св. Арханђела у Прилепу. Ктиторску слику чине четири фигуре које прилазе Христу или Богородици на трону. Прве две, веома оштећене фигуре представљају властелина ктитора (одевног у пурпурну хаљину украшену златовезом, с црном обућом) и његову жену (одевену у огртач и црвену хаљину, украшене златовезом), иза којих ступа дечак чија је фигура нешто боље очувана. Он обе руке уздиже у молитви, а одевен је у доњу пурпурну хаљину уских рукава са златним наруквицама и у широку дугачку горњу хаљину од црвене тканине, украшену великим златовезним медаљонима са уписаним двоглавим орловима. Иза њега ступа непознат архијереј, можда св. Никола, који га придржава за мишицу десне руке.²⁷¹ Наведени примери сведоче да станичењски гест загрљаја није усамљен у корпусу средњовековног наслеђа те да представља један од прихваћених модела у иконографији заступништва.

Гест загрљаја св. Николе као психопомпа, који приводи ктитора Богородици с Христом, у складу је с дугом

261 Д. Коцо, П. Миљковић-Пепек, *Манасџир*, Скопје 1958, 76, т. XXXIII.

262 I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976 (= I. Spatharakis, *The Portrait*), 39–43, fig. 14.

263 H. C. Evans, *The Marshal Oshin Gospels, Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*, ed. Helen C. Evans, New York 2004, 60–61, fig. 30B.

264 I. Spatharakis, *The Portrait*, 54.

265 V. J. Djurić, *Svetiteljjev zagrljaj u slikarstvu vizantijskog sveta od XII do XIV veka*, 100.

266 Исто, сл. 5.

267 Исто, 97, сл. 6.

268 Исто, 96–97, сл. 3–4; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, црт. 27, 151–152, т. 13.

269 V. J. Djurić, *Svetiteljjev zagrljaj u slikarstvu vizantijskog sveta od XII do XIV veka*, 99–100, сл. 6; А. Кирић, Ктиторският надпис от 1493. в Кремиковския манастир, *Palaeobulgarica 13/2* (1989), 87–89.

270 Б. Цветковић, Прилог најстаријој историји цркве у Јошаници, *Зограф 24* (1995), 74, сл. 6.

271 По личним белешкама, уп. Р. Миљковић-Пепек, Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIII^e siècle, *L'Art byzantin du XIII^e siècle*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1967, 191, fig. 1.



Сл. 33. Константинин, детаљ киниторске композиције са северној зида – црцез жрема калку (P = 1:10)

традицијом хришћанске киниторске слике, чији је смисао у јасном одређењу ктитора према суду и оностраном животу. Иконографски тип седеће Богородице, потпуно сличан оном у олтару, имао је првобитно шест редова натписа с леве (западне) стране, а шест или седам редова натписа с десне (источне) стране. Очито да је имао и епитете и посебан значај за киниторску породицу.²⁷²

У богато одевеном племићу крај св. Николе, чије је лице знатно оштећено, свакако треба препознати једног од ктитора,²⁷³ који се под именом Константин у киниторском натпису наводи на трећем месту, иза Арсенија и Јефимије, насликаним са киниторским моделом на јужном зиду наоса (сл. 33–34).²⁷⁴ Он стоји полуокренут ка истоку, са стопалима у профилу, и обе руке уздиже у гесту молитве.²⁷⁵ С његове десне стране, у нивоу главе, види се пет извучених редова за пратећи натпис који је у међувремену такође пропао. То је човек у зрелој доби, али, ипак, релативно млад. Приказан је као гологлав мушкарац дуге таласасте смеђе косе, која му, раздељена по средини и зачешљана иза ушију, преко рамена пада на леђа.²⁷⁶ Од детаља на лицу запажају се fino исликани таласасте увојци косе на челу и краћа смеђа брада, подељена у два кратка и широка прамена.²⁷⁷ Константин на рукама носи прстење: на малом прсту десне руке има један, а на малом и домалом прсту леве руке још по један прстен.²⁷⁸ Са прстењем на

272 О есхатолошкој улози представа Богородице у киниторским сликама види: М. Татић-Ђурић, Икона Богородице »Прекрасне«, њено порекло и распрострањеност, *Зборник Свејкозара Радојчића*, Београд 1969, 335–353; Т. Paramastorakis, Επιτύμβιες παράστασεις κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο, *ΔΧΑΕ Δ'–10'* (1997), 285–304; E. Tsigaridas, The Mother of God in Wall-Paintings, *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Athens 2000, 125–137; A. Semoglou, *Le Voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantin*, Thessaloniki 2003, 72–84.

273 За одевање у средњем веку види: Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена. Студија из историје средњовековне културе Балкана*, Београд 1953; Д. Стојановић, Тканине, *Историја применене уметности код Срба. I том. Средњовековна Србија*, Београд 1977, 283–313; Ђ. Петровић, Одећа, *Лексикон*, 464–467; Б. Поповић, Б. Цветковић, Одевање и кићење, *Приватни животи у српским земљама средњег века*, ур. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 367–393. Такође, види: тестамент херцега Стјепана Вукчића Косаче, где се наводи велики број одевних предмета, Љ. Стојановић, *Старе српске њовеље и њисма II*, Београд – Ср. Карловци 1934, 87–92.

274 Ликове су идентификовали већ: Р. Љубинковић, Црква Светог Николе, 77, и С. Габелић, Прилог познавања, 24–28.

275 За гестове види: Е. Бакалова, Функција и симболика на жеста у средновековном изкуству, *Изкуство 5* (1989), 2–9; A. Cutler, A. Kazhdan, *Gestures, ODB*, Vol. 2, 849.

276 Уп. А. Karpozilos, A. Kazhdan, *Hair, ODB*, Vol. 2, 899.

277 Уп. А. Karpozilos, A. Kazhdan, *Beard, ODB*, Vol. 1, 274; Р. Михаљчић, Брада, *Лексикон*, 59–60.

278 Уп. G. Vikan, *Ring, ODB*, Vol. 3, 1796; G. Vikan, *Ring, Marriage, ODB*, Vol. 3, 1796–1797.



Сл. 34. Константинин, детаљ

рукама насликани су портрети ктитора у св. Бесребрницима у Костуру (ктиторка Ана),²⁷⁹ Доњој Каменици (кћерка ктитора)²⁸⁰ и у Полошком (ктитор Драгушин и његова жена).²⁸¹

Константин је одевен у репрезентативан племићки костим, састављен од доње и горње одеће (свита),²⁸² док на ногама има обућу тамноплаве боје.²⁸³ Доња хаљина је дугачка све до глежњева па се њени крајеви помаљају читавом ширином под горњом хаљином. Од доње хаљине боље се виде једино уско скројени рукави, са угластим крајевима који покривају горње делове шаке.²⁸⁴ Само се на доњем делу десног рукава види пет златних дугмета у низу.²⁸⁵ Хаљина је сашивена од fine тканине зелене боје, која је по целој површини извезена густом мрежом златотканих украсних мотива. Њу чине спојени медаљони с двоглавим орловима, између којих су стилизовани флорални и срцолики мотиви.²⁸⁶ С обзиром на мотив спојених медаљона, могуће је у овој одећи препознати ха-

здеј из писаних извора (коласта аздија у српској епизици).²⁸⁷ Треба нагласити да је у Трнову својевремено нађен готово идентичан комад владарске тканине са златотканим двоглавим орловима између којих су крстолики и срцолики мотиви.²⁸⁸ Потпуна аналогност наведене трновске тканине са станичењском фреском иде у прилог уверењу да у приказима костима у средњовековној уметности заиста треба видети одраз аутентичних примерака.²⁸⁹

За мотив двоглавих орлова на Константиновој одећи у литератури су изнете неколике аналогije.²⁹⁰ Ваља, међутим, запазити да је код свих наведених примера у питању горња хаљина украшена двоглавим орловима, док станичењски велможа има двоглаве орлове на својој доњој хаљини. По томе би једина аналогija портрету из Станичења могао бити још увек енигматичан лик Миха-

279 S. Tomeković-Reggiani, Portraits et structures sociales au XII^e siècle. Un aspect du problème: le portrait laïque, *Actes du XV^e Congrès international des études byzantines II*, Vol. B, Athènes 1976, 823–825; S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 39, fig. 23.

280 D. Panayotova, Les portraits des donateurs de Dolna Kamienica, *ЗРВИ XII* (1970), 154, fig. 5.

281 Ц. Грозданов, Д. Ђорнаков, Историјски портрети у Полошком (I), *Зограф 14* (1983), 66, сл. 1, 4.

282 Уп. Д. Динић-Кнежевић, Свита, *Лексикон*, 657–658.

283 Уп. Ђ. Петровић, Обућа, *Лексикон*, 458–459; Ђ. Петровић, Црвље, *Лексикон*, 803–804.

284 Аналогije на портретима жупана Брајана у Белој цркви Каранској и племића Пепала у Дечанима, види: И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, сл. 7, 13.

285 Аналогija на портрету кесара Новака у Малом Граду (види: И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, сл. 84), и гробним налазима у Станичењу (види поглавље *Грбови у цркви и мекројола*, стр. 31–43).

286 Аналогija на чувеној ватиканској тканини са наизменично представљеним сценама Благовести и Рођења Христовог у спојеним медаљонима, види: D. Talbot Rice, *Umetnost vizantijskog doba*, Beograd 1968, 72, сл. 60.

287 За хаздеј види: Д. Стојановић, Тканине, 289. За мотив коластих аздија, заправо тканину типа хаздеј украшену медаљонима, види: С. Радојчић, *Пориреџи српских владара у средњем веку*, Београд 1996, 85. За орлове, као једном од знакова деспотског достојанства, види: Б. Ферјанчић, *Десиоџи у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 24–26.

288 С. Георгиева, *Царевград Търнов 2*, София 1974, 404, сл. 6, 7.

289 Један од најбољих примера свакако су одежде ктитора у Каленићу, види: Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство – историја*, Крагујевац 2000, 84–86, т. II.

290 С. Габелић, Прилог познавања, 25–26.

ила Асена са фасаде костурских Таксијараха, чија је доња хаљина такође зелена, док се у медаљонима налазе једноглави орлови беле боје.²⁹¹

Горња или главна Константинова одећа је од скупцепоног текстила тамноцрвене боје (багреница, чрвљеница),²⁹² са златотканим тракама пришивеним на рубовима (оптоци).²⁹³ На горњој, видљивој страни траке су извезене златним и сребрним мотивима у виду спирално разлисталих биљних врежа. Постављене су тамним крзном које целом дужином провирује.²⁹⁴ Траке су пришивене на свим рубним деловима хаљине: преклопу на грудима, бочним просецима под рукавима, као и на разрезу на доњем делу. Крој ове одеће је особен. На грудима је изведен преклоп, који се пуним разрезом на обе стране одежде спушта целом њеном дужином. Рукави су на сличан начин просечени у горњем делу, њихови крајеви слободно падају, па се изглед доње хаљине види. Просечени рукави су уски и дугачки и, будући ослобођени функције, на леђима су заденути за појас.

Типолошки, таква хаљина припада једној врсти византијског дворског костима, који је прецизно описан једино у Псеудо-Кодиновом *Тракийају о дворским достојанствима*.²⁹⁵ Наводно асирског порекла, назива се гранаца – ако је носи византијски цар, односно лапацас – када је носе дворјани.²⁹⁶ Цар је, међутим, носи без појаса па у том случају оба рукава слободно падају низ тело. Али, када је облаче дворјани – оба рукава морају бити заденута позади за појас. По Псеудо-Кодину постојала је и трећа варијанта ношења ове необичне одежде: реч је о нарочитом положају великог доместика, коме је било дато право да лапацас носи само с једним заденутим рукавом за појас, док је други, због почаста, пуштен да слободно пада низ тело.²⁹⁷

Костим на фигури Константина из Станичења говори да је византијски лапацас, као одевни предмет, статусни инструмент, или чак инсигнија, ношен очито и на бугарском двору средином 14. века. О томе да је овај костим био шире прихваћен на Балкану сведоче многи примери, које углавном налазимо у српском средњовековном зидном сликарству и минијатури (Жича, Богородица Одигитрија у Пећи, Бела црква у Карану, Српска Александрида).²⁹⁸

Константин је опасан широким скупоценим властеоским појасом,²⁹⁹ који је састављен од златних или позлаћених чланака изливених у виду профилисаних зглавака и аплицираних на кожну основу која је дочарана загаситомрком бојом. Њихов је облик, као и у многим другим

случајевима, симетричан: чине га два адосирана спирална елемента у виду огњила на средини, спојена звездастим мотивом. Појасна гарнитура састоји се, по обичају, још од масивног загона и великог издуженог језичка који покрива врх појаса. Сама копча-запон састављена је од плочастог затвореног дела и овалне шнале с трном, украшене бисерима.

Појас је провучен кроз запон, на одговарајућем месту прободен дугачким трном и притегнут. Преостала дужина појаса је напред мало спуштена, па провучена са унутрашње стране стегнутог дела на струку и пребачена преко да слободно пада. Тиме је постигнут ефекат церемонијалности појаса као инсигније. На исти начин појас је насликан на ктиторским портретима властеле у Добруну. Значајно је уочити да ликовна грађа показује најмање још три различита начина ношења појаса: на портретима кнеза Паскача и севастократора Влатка у Псачи појас има два слободна паралелна краја која су провучена кроз посебну

291 Г. Суботић, Портрет непознате бугарске царице, *Зограф* 27 (1998–1999), 93–101, сл. 1, 2 (са литературом). Уп. Г. Атанасов, *Инсигније*, 151–152, који се приклања старој тези да је сликарство на фасади из 14. века.

292 Уп. А. Cutler, *Color, ODB*, Vol. 1, 482; С. Марјановић-Душанић, Багреница, *Лексикон*, 28.

293 За оптоке, као траке које су посебно израђиване за владарска одеља, види: J. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris 1923, 5.

294 Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 219–221. Аналогije за крзно на охридским портретима Јована Оливера и Ане Маре, псачким портретима кнеза Паскача, севастократора Влатка и његових синова, те портрету непознатог властелина у Липљану, види: И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, црт. 28, 39, сл. 22, 24.

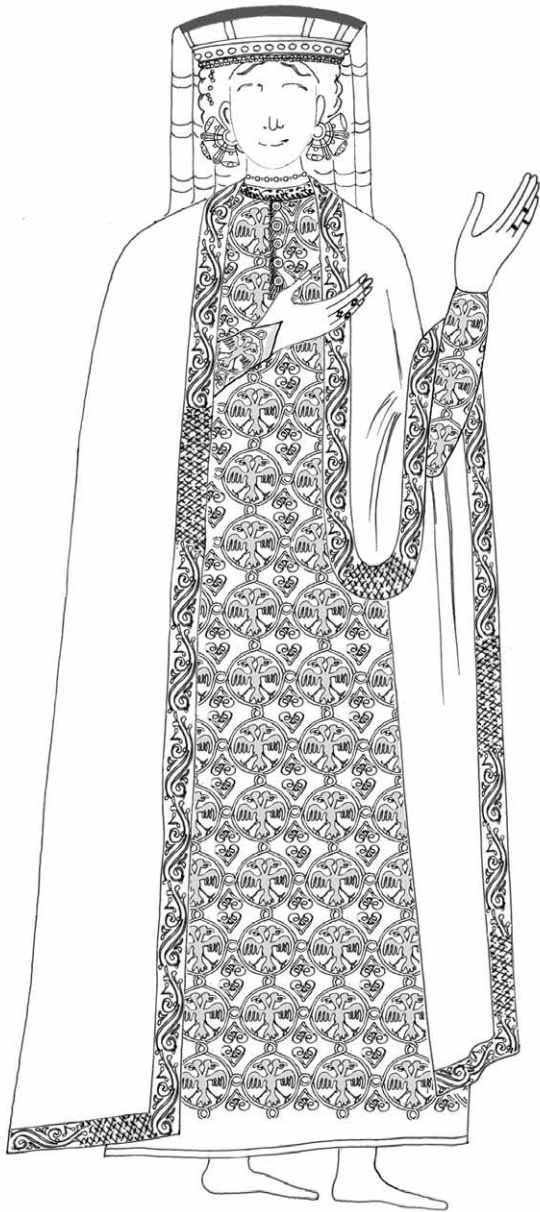
295 Pseudo-Codinos, *Traité des offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966, 218–219.

296 О идентификацији овог типа костима и погрешној употреби појма гранаца у старијој историографији види: Б. Цветковић, Прилог проучавању византијског дворског костима: *γρανάτσα, λαπάτσα*, *ЗРВИ XXXIV* (1995), 143–156. Такође, уп. E. Piltz, *Costume in Life and Death in Byzantium, Bysans och Norden, Figura n. s.* 23, Uppsala 1989, 157, где се гранаца наводи као тип костима асирског порекла који се носи без појаса с дугим и »широким«²⁹⁷ рукавима.

297 Б. Цветковић, Прилог проучавању византијског дворског костима, 151–152.

298 Исто, 149–150.

299 О појасу као инсигнији, види: Н. Leclercq, *Ceinture, DACL* 2, cols. 2779–2794; Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 174–179; W. Speyer, *Gürtel, Reallexikon für Antike und Christentum* 12, cols. 1232–1266; А. Kazhdan, *Belt, ODB*, Vol. 1, 280; G. Vikan, *Belt Fittings, ODB*, Vol. 1, 280; Е. Манева, *Средновековен накит од Македонија*, Скопје 1992, 28–34; Б. Радојковић, Појас, *Лексикон*, 535–537.



Сл. 35. Константинина сурруја, дејал кийиорске композиције са северној зида – црџеж ѓрема калку (P = 1:10)

пређицу на хоризонталном делу појаса око струка. На портрету Јована Оливера у наосу Леснова и жупана Брајана у Карану изглед појаса је сложенији, јер се на висећем делу налази посебна метална вођица кроз коју се провлачи, спуштен од струка, посувраћен део појаса. У многим другим случајевима појасеви су сасвим једноставно закопча-



Сл. 36. Константинина сурруја, дејал

ни, а слободан крај пада од запона низ тело, без провлачења под струком или кроз засебне разводнике.³⁰⁰

Иза Константина, приказана такође полуокренута ка истоку, са стопалима у профилу, ступа богато одевена жена, с обема рукама уздигнутим у молитви (сл. 35–36). С обзиром на то да је жена у одећи која је начињена од сличних тканина какве су на Константину (није неважно запазити да се доњи крајеви њихових хаљина додирују), те да ступа одмах иза њега, у њој свакако треба препознати Константинову супругу. Њено, данас непознато име је највероватније било наведено одмах иза Константиновог имена у ктиторском натпису, али је тај део текста, нажалост, потпуно уништен. Пратећи натпис, некада исписан

³⁰⁰ И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, т. 7 (Каран), 8 (Добрун), 21 (Псача). За Лесново види: С. Габелић, *Манасиир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, т. 1.



Сл. 37. Део ктиторске композиције на северној половини западне зида

с десне стране њеног лика, данас је такође готово сасвим пропао, мада се по урезаним линијама у зиду види да је био исписан у три реда. Сада се може прочитати једино реч **εγο** (његова), исписана у трећем, последњем реду. Она непосредно поткрепљује изнет закључак да је реч о портрету Константинове жене. На исти начин био је стилизован пратећи натпис крај портрета властелинке Доје, супруге земенског ктитора.³⁰¹

Лице Константинове жене било је изведено бледим окером и, премда је у највећем делу оштећено, може се уочити да је она насликана као млада жена правилних црта лица. На глави носи врсту оглавља у виду трапезасте капе која је украшена златовезом аплицираним бисерним тракама.³⁰² С рубова оглавља низ леђа пада јој широк наборан вео (превес) светле боје, проткан тракастим украсима изведеним златним нитима. Коса је светлосмеђа (плава), с крупним локнама.³⁰³ Са обе стране висе велике наушнице (обоци) од злата или позлаћеног сребра, с црвеним и зеленим драгуљима. Обоци припадају зракастом типу наушница, попут оних нађених у Марковој вароши код Прилепа.³⁰⁴ На њеном врату је припијена огрлица састављена од ситних драгуља црвене и плаве боје,³⁰⁵ а на рукама, као и њен муж, има прстење.

Константинова супруга носи широку дугу хаљину и велики плашт. Хаљина је од идентичне, fine зелене тканине као и доња хаљина њеног мужа. Има исте тесне рукаве са угластим крајевима и такође је извезена мрежом златотканих мотива, коју чине спојени медаљони с двоглавим орловима и срцолике биљне вреже. Копчање с пет крупних златних дугмета приказано је вертикалним разрезом, који средином груди покрива дужину од грла до трећег медаљона на хаљини. Разрез и обод око врата постављени су црним крзном. Одмах изнад обода хаљине на врату Константинове супруге уочава се још једна необична трака од беле тканине, украшена златовезним мотивима у облику ћириличног слова Х. То може бити или марама (оковратник), или једини видљив део тунике ношене под хаљином (поткошуља).

Њен плашт је начињен од исте тамноцрвене тканине као и Константинова багреница типа лапакас. По ободу има непрекидну траку извезену златним и сребрним моти-

301 С. Смядовски, *Нагъисийе към земенскиите сѣенойиси*, 75.

302 Уп. Ђ. Петровић, *Оглавља*, *Лексикон*, 459–462.

303 За фризуру у средњем веку види: М. Emmanuel, *Hairstyles and Headdresses of Empresses, Princesses and Ladies of the Aristocracy in Byzantium*, *ΔΧΑΕ 17*, Dedicated to Doula Mouriki (1994), 113–120; иста, *Some Notes on the External Appearance of Ordinary Women in Byzantium: Hairstyles, Headdresses: Text and Iconography*, *Byzantinoslavica LVI*, 3 (1995), 769–778.

304 За обоце види: Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 143–146; Б. Радојковић, *Метал средњовековни*, *Историја њимењене уметности код Срба*, 91–93, табла у боји између стр. 84–85, сл. 86, 93.

305 Уп. S. D. Campbell, A. Cutler, *Necklace*, *ODB*, Vol. 2, 1448.



Сл. 38. Власџелинка »Ареџа«, деџаљ кџиџиорске композиџије са заџадној зида – црџеж џрема калку (P = 1:10)

вима, с тим што се код ње спиралне биљне вреже смењују с мрежастим пољима испуњеним тролисним љиљанима.

На северном делу западног зида, одмах иза ктииторског пара, ступа трећа фигура чије су обе руке подигнуте у молитви (сл. 37–39). Означена је натписом **арџа** (?).³⁰⁶ Реч је о младој и изузетно богато одевеној девојци. Од



Сл. 39. Власџелинка »Ареџа«, деџаљ

ктииторског пара она није одвојена сликаном бордуром. То, као и чињеница да ступа одмах иза ктииторског пара, даје основа да се у њој види кћерка или сестра ктиитора Константина.

Њено је лице, нажалост, сасвим уништено. На глави, слично Константиновој супрузи, има оглавље у виду трапезасте капе са аплицираним хоризонталним и вертикалним тракама богато украшеним златовезом и бисерима. Велике зракасте златне наушнице с црвеним и зеленим драгуљима висе са оглавља, а причвршћене су широким

³⁰⁶ За калк натписа и портрет властелинке види: С. Габелић, Прилог познавања, 26–27, сл. 5. Код С. Смјадовског (Станичене) натпис није коментарисан вероватно услед пропуста. За женско име Арета у првој половини 14. века види: PLP1, Wien 1976, 122, No. 1302–1305.

тракама које имају украсе од црвених драгуља и бисера.³⁰⁷ Око врата има огрлицу од ситних драгуља црвене и плаве боје, идентичну огрлици какву носи њена мајка, затим, до струка дугачку ниску перли и, поврх свега, још једну масивну сребрну огрлицу која јој пада на груди. Мада по облику личи на торквес,³⁰⁸ ова огрлица није ништа друго до велика гривна начињена упредањем сребрне жице већег пресека.³⁰⁹ На обема рукама има прстење, по три на свакој руци (по два на малом и по један на домалом прсту). На прстењу десне руке виде се и главе у облику издужених овала, с каменом у средини. Прстење је сада тамне боје јер су златни листићи, првобитно налепљени на основу, у међувремену отпали.³¹⁰

»Арета« по свој прилици има три одевна предмета. Од прве, доње кошуље виде се, изгледа, једино тесни рукави. Она је начињена од беле тканине и извезена је ромбоидном мрежом од зеленог конца, у чијим су пољима звездасти орнаменти организовани у паралелне црвене и зелене низове. Рукави су на крајевима равни и стегнути широким окер наруквицама с мотивима биљних спиралних врежа извезених златним и сребрним нитима.

Преко кошуље »Арета« носи богато извезену танку и, можда, прозирну одору, од које се виде узано парче под грлом и дуги широки рукави, чији доњи спуштени крајеви сежу готово до глежњева. Рукави одоре су скројени до испод лактова, откривајући тако рукаве доње кошуље. Одора у виду огромног вела је од беле тканине, а украшена је на два начина. На раменима, око врата и дуж руку, до лактова, налазе се дуге и танке везене траке у којима су густо нанизани црвени и зелени орнаменти у виду малих ћириличних слова Х. На осталим површинама су у прилично правилним размацама наизменично извезени слободни орнаменти у виду малих двоструких крстова и медаљона с петљицама од црвеног и зеленог конца. Оба ова мотива срећу се у упоредном материјалу. У медаљону идентичног облика, са крстолико постављеним петљама, изведен је познат Родопов монограм на његовом гробу у манастиру Бањи,³¹¹ а сличан мотив је и у медаљонима на хаљини краљице Јелене у Карану.³¹² Други орнамент – крстић изведен двоструким паралелним цртама – један је од украса у густој мрежи мотива на већ помињаној владарској тканини из Трнова.³¹³ Ликовни материјал путем ових примера пружа пун основ за изналажење аналогија и у писаним изворима.³¹⁴

»Арета« носи, као горњу, хаљину од тамноцрвеног платна, какво је на одећи ктиторског пара са северног зида, с

тим што њена хаљина има знатно сложенији крој и шире оптоке украшене густим спиралним биљним врежама. Траке оптока су пришивене по горњим рубовима и уз разрез за копчање на грудима, док их на доњем делу хаљине нема. Постављене су тамним крзном, које провирује на спољним деловима трака. Хаљина је дуга до земље и звонасто се шири надоле. Особеност кроја је у томе што је разрезана у нивоу рукава, па тако добијени кратки рукави падају низ леђа. »Арета« на ногама има зелену обућу украшену попречним тракама од црвеног конца.

Раскошна одећа и луксузан накит на станичењском портрету младе властелинке »Арете« немају правих паралела. Ипак, могуће је указати на слично одевене фигуре жена ктитора у зидном сликарству 14. века: портрети бољарки у скиту св. Николе у Карлукову,³¹⁵ портрети ктиторки у Доњој Каменици³¹⁶ и Калотину,³¹⁷ или, портрет ктиторке Доје у Земену.³¹⁸

На северном делу западног зида до »Арете« насликана је фигура једног монаха. Представљен је строго фронтално, с прекрштеним рукама на грудима и размакнути стопалима, па се сматра да је у питању посмртни портрет.³¹⁹

307 Попут обоца на женским портретима у Карану, види: И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, т. 5. У гробу бр. 23 нађене су траке од сребрних нити преко лобање сахрањене особе, на којима су висиле наушнице.

308 Уп. S. D. Campbell, N. Patterson-Ševčenko, Torque, *ODB*, Vol. 3, 2098.

309 Б. Радојковић, *Метал средњовековни*, сл. 23.

310 Прстење се види на портретима жена у Таксијарсима у Костуру, Полошком и у Доњој Каменици, види: С. Габелић, *Прилог познавања*, 27, нап. 39.

311 Г. Томовић, *Морфологија ћириличких највиша на Балкану*, Београд 1974, 112, бр. 110, сл. 110.

312 За добру колор репродукцију види: М. Благојевић, *Србија у доба Немањића*, Београд 1989, 175.

313 N. Angelov, A. Popov, *Tsarevgrad Turnov. A Guide Book*, Sofia 1985, 31.

314 Уп. Pseudo-Codinos, 142, где се аер наводи као вео украшен именом носиоца у златовезу и драгом камењу.

315 Л. Н. Мавродинова, *Сѣненнаѣа живоѣис*, сл. 60.

316 D. Panayotova, *Les portraits des donateurs de Dolna Kaménica*, fig. 5.

317 Л. Н. Мавродинова, *Сѣненнаѣа живоѣис*, сл. 121.

318 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 168, ил. 19.

319 О овом гесту и примерима у уметности види: A. Semoglou, *Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14^e-16^e siècle)*, *Зоѣраф* 24 (1995), 5-11, fig. 2, 4. За румунске примере види: М-А. Musicescu, *Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le sud-est européen. Essai de typologie*, *Revue des Études Sud-Est Européennes VII (2)* (1969), 292-301.

На сличан начин је на овом, данас уништеном, портрету у цркви манастира Добруна некада био представљен покојни игуман Јефросин.³²⁰ Исти гест налазимо и на портрету непознате властелинке на фасади цркве Св. Николе у селу Сушици.³²¹ Најчешће значење геста прекрштених руку на грудима као знака за портрет покојника заснивало се на чињеници да је тај гест, као поздрав покорности у дворском церемонијалу,³²² постао ознака за молитву,³²³ односно за особине скрушености и понизности³²⁴ као категорије есхатолошком садржају иманентних посмртних портрета.³²⁵

Иако је монахова глава готово у целости уништена, преостали су детаљи: доњи део краће полукружно подсечене браде и врх маслинастозелене камилавке с два извезена равнокрака крста мрке боје. Одевен је у дуту расу у боји печене земље (загасита тамноцрвена боја) и мандију маслинастозелене боје.³²⁶ Мандија има вертикалан разрез за копчање под грлом с пет крупних дугмета у загаситоокер боји. Доњи ширити мандије, који сежу до испод колена, закопчани су на крајевима. Маслинастозелени аналав спушта се вертикално до ногу, док се на грудима уочава и један крстолики тамноокер енколпион.³²⁷

Ктиторски пар – монах и монахиња, с моделом задужбине у рукама, насликан је на јужном зиду наоса насупрот групи с властелином Константином (сл. 40). Изнад ктиторског модела, у сегменту неба беле боје, Христос у попрсју обема рукама благосиља ктиторе. Одевен је у хаљину окер боје и означен убичајеном сигнатуром **Ιс(ΟΥ)С(Χ) Χ(ΡΙ)ΣΤ(Ο)С(Υ)**, изведеном црвеним словима. Лице му је потпуно уништено.³²⁸

Сликани модел станичењске црквице, који у рукама носе монаси ктитори Арсеније и Јефимија, прилично верно је представљен северозападном страном (једино прозорски отвор, изведен мрком бојом, не одговара стварности јер се, заправо, налази на јужној фасади). Захваљујући доброј очуваности, ктиторски модел пружа вредно сведочанство о првобитном изгледу архитектуре. Модел приказује цркву без накнадно дозидане припрате. Кров на две воде био је покривен тамноцрвеним каменим плочама као и кров олтарске апсиде. Данас оронула фасада некада је била малтерисана и исликана у фреско-техници. Таквом фасадном декорацијом имитирани су боље зидане и богатија оплата од широких камених квадера у алтернацији с црвеним опекама, између којих су дебеле малтерне фуге изведене жутом бојом. Црквена врата су била дрвена и украшена богатим дуборезом. Изгледа да

320 М. Поповић, Средњовековни Добрун, *Стираринар* LIII/2002 (2003), 93–113, сл. 12b, 13.

321 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 167, црт. 33.

322 Како је давно уочено, гест понизности, тј. покорности потицао је из византијске дворске праксе, види: *De ceremoniis aulae byzantinae*, Vol. I, Bonn 1829, 525; Vol. II, 607–609. Тако су приказани дворјани пред царем на зидовима степеништа Св. Софије у Кијеву; за слику у боји види: Ch. Schug-Wille, *Bizant i njegov svijet*, Rijeka 1970, 237. Руке прекрштене на грудима има протовестијар насликан лево од цара Михајла VII Дуке (тј. Нићифора III Вотанијата) у чувеном париском рукопису Coisl. 79; за одличну репродукцију види: *Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997, 208, fig. 143. Постоји и другачији став о овом гесту, види: I. Kalavrezou, Ceremony, *ODB*, Vol. 1, 402, која сматра да фигура протовестијара с гестом прекрштених и откривених руку има привилегован положај пред царем, за разлику од остале три фигуре дворјана чије су руке покривене под одећом. Прекрштених руку на грудима приказују се и слуге, као, на пример, девојка у сцени Миловање мале Богородице у Краљевој цркви у Студеници, види: Г. Бабић, *Краљева црква*, сл. 124, или младић иза богаташа у сцени Парабола о богаташу и Лазару у Манасији, види: Б. Тодић, *Манастир Ресави*, Београд 1995, 88–89.

323 Када је из дворске праксе гест пренет у ликовну уметност у религиозном контексту добио је и значење молитве, као на портрету ктитора Неофита у чувеној Испосници код Пафоса на Кипру, види: R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, London 1985, 239–242, fig. 93, или, на фигури св. Јована Претече у молитви пред Христом у Деизису у Кориши, види: В. Ј. Ђурић, Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког, *ЗРВИ* V (1958), 182–183, сл. 9. Такође, гест је коришћен да прикаже понизност и као монашку врлину, види: J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, 98, fig. 207.

324 Најзад, персонификација понизности и као владарске врлине, у виду женске фигуре са прекрштеним рукама на грудима, чини део сложене иконографије на круни цара Константина XI Мономаха, види: H. Maguire, Davidic Virtue: The Crown of Constantine Monomachos and Its Images, *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*, ed. B. Kuehnel, *Jewish Art* 23/24 (1997/98), 117–123, fig. 3.

325 A. Semoglou, Contribution, 9–10 (са цитатима из писаних извора); J. Поповић, *Домаћиника православне цркве*, 2, Београд 1980, 262–275.

326 Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 30; N. Patterson-Ševčenko, Mandyas, *ODB*, Vol. 2, 1282; K. Валтер, Значење портрета Данила II као ктитора у Богородичиној цркви у Пећи, *Архиепископској Данило II и његово доба*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 355–358.

327 Уп. S. D. Campbell, A. Cutler, Enkolpion, *ODB*, Vol. 1, 700.

328 С. Габелић (Прилог познавања, 24), сматра да је реч о типу Христа Емануила.



Сл. 40. Део ктиторске композиције на јужном зиду наоса

је и троугаони простор забата на западној фасади такође био украшен профилацијама.³²⁹

Источно од сликаног модела стоји првонаведени ктитор из ктиторског натписа, монах Арсеније.³³⁰ Био је означен пратећим натписом лево од главе, од кога се данас само један део може читати: **арсе(није)**.³³¹ Лице му је делимично оштећено, али се могу уочити обе обрве, цело десно око и већи део браде. По боји власи види се да је насликан као старији човек. Окренут је полулево, јер левом руком придржава сликани модел задужбине, док десну руку уздиже у правцу модела. Тиме чини гест којим се у исто време изражава молитва и указује на молитвени дар.

Носи дугачку маслинастозелену расу широких рукава и преко ње тамносиву мандију. На глави има тамносиву камилавку која на предњој страни има извезена два симетрична крста беле боје, оперважена правоугаоним оквирима. Арсеније око врата носи крстолики тамноокер

енколпион. Низ тело пада широк наборан аналав тамноплаве боје, богато украшен наизменичним црвеним и белним крстовима и срцоликим мотивима. Под коленима је мандија повезана тамноплавом тканином као неком ниском прегачом.

До Арсенија стоји ктиторка, монахиња Јефимија, крај које се и сада, десно од њене главе, чита натпис **џфимиџ кџтит(орица)**.³³² Лице јој је, нажалост, сасвим уништено. Забрађена је црном марамом, а на глави има монашку капу. Постављена је полудесно, окренута ка истоку. Десном руком придржава ктиторски модел, док леву уздиже у молитвеном гесту.

Одевена је у дугачку расу широких рукава у боји печене земље, идентичну оној какву има монах на западном зиду наоса. Преко расе носи маслинастозелену мандију, која је под коленима, као и код Арсенија, повезана тканином светлоцрвене боје. Низ груди се спушта велики наборан аналав тамноплаве боје, такође украшен наизменичним црвеним и белним крстовима и срцоликим мотивима. Око врата и Јефимија носи крстолики тамноокер енколпион.

У сачуваној ликовној грађи нема много аналогича за монашки ктиторски пар у Станичењу. Једна од ретких јесу портрети у рукопису гр. 237 (В VI 17), који се до уништења 1904. године чувао у торинској Националној библиотеци. На листу 256р били су насликани ктиторски портрети замонашених чланова породице Малиасин, обновитеља манастира Макринитисе, монаха Јоасафа и монахиње Антусе, са сликаним моделом своје задужбине.³³³ Сличан пример сачуван је на портретима у чувеном рукописном Типику Линколновог колеца гр. 35, данас у Бод-

329 О сликаним моделима храмова види: А. Дероко, *Монуменћална и декоративна архитекћура средњовековне Србије*, Београд 1985, 260–261; А. Стојаковић, *Ктиторски модели Мораче, Сџаринар XV–XVI (1964–65)*, 95–109; А. Stojaković, *Les représentations d'édifices réels dans la peinture de Studenica*, у: *Сћугеница и визанћијска уметност око 1200. године*, ур. В. Кораћ, Београд 1988, 225–230; С. Ненадовић, *Техника ираћења у средњовековној Србији*, Београд 2003, 46–49, сл. 41–55.

330 С. Габелић, *Прилог познавања*, 24.

331 Р. Љубинковић, *Црква Светог Николе, 77*, наводи **ар(с)еније**, док у документацији Р. Љубинковића стоји **арсе(није)**. С. Смядовски (Станичене) не коментарише натпис вероватно услед пропуста.

332 За калк натписа види: С. Габелић, *Прилог познавања*, сл. 2; за анализу и реконструкцију натписа види: С. Смядовски, *Станичене*, 32.

333 I. Spatharakis, *The Portrait*, 188–189, fig. 141.

лејанској библиотеци у Оксфорду. На листу 7r насликани су ктитори цариградског манастира Истинске наде, монах Јоаким и монахиња Теодула, заједно са својом кћерком као искушеницом.³³⁴ Иако малобројни, примери доказују да очито није било препрека да замонашени ктитори буду представљани са својом децом: то видимо на двоструком – лаичком и монашком – портрету киторке кира Кали Каваласе у капели св. Јована у Мистри, где она на оба портрета има прекрштене руке на грудима. Насликана је заједно са своје двоје деце, сином Теодором Ходигитријаном и кћерком Аном Ласкарином.³³⁵

Између Арсенија и Јефимије, под сликаним моделом, насликан је и један дечји портрет, који представља дечака по имену Крубан. Натпис **κρῦβανῆς** је исписан на малој површини позадине изнад његове главе а испод киторског модела који носе Арсеније и Јефимија.³³⁶ Крубанова фигура је веома оштећена, али се ипак може сагледати. Окренут је полудесно, ка истоку, са стопалима у профилу. Обе руке уздиже у молитви. Лице је у највећем делу уништено, као и велике партије боје на телу. Насликан је с дугом смеђом и по средини раздељеном косом, која пада на рамена. Обучен је у дугу тесну хаљину уских рукава стегнутих широким наруквицама. Када је реч о боји Крубанове тканине, данас се може уочити само светлоцрвенкаста подлога као спорадична појава завршне пурпурноцрвене боје, с кружним украсима у низовима. С обзиром на крој, у њој треба видети најпре средњовековни кавадион.³³⁷

Око струка је опасан скупоценим властеоским појасом, са златним или позлаћеним апликацијама на кожној основи и с дугачким језичком на врху. Појас је закопчан и посувраћен с предње стране на исти начин као и код других портретисаних ликова у наосу.

Између портрета Јефимије и црвене бордуре у углу на јужном зиду насликана је, као последња фигура на западној страни, још једна богато одевена жена (сл. 41). Представљена је фронтално и прекрштених руку на грудима, па се с правом сматра да је и то посмртни портрет. Као код других, и на њему има знатних оштећења. Потпуно су уништени лице и шаке, као и доњи делови фигуре. Натпис крај лика такође није очуван.

Одећа је слична костиму »Арете« са западног зида, осим што се поједини украсни детаљи донекле разликују и што »Арета« на себи има много више накита. Покојна властелинка на јужном зиду, попут »Арете« и Константинове супруге, на глави такође има сличну трапезасту богато украшену капу и златне обоце с драгуљима.



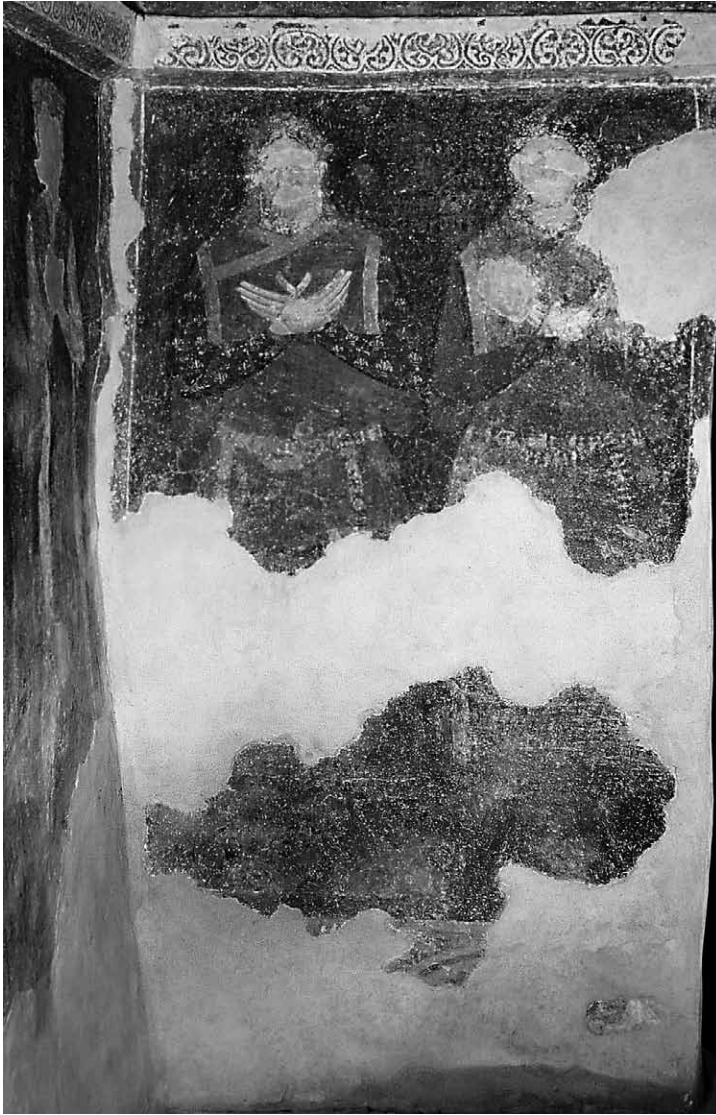
Сл. 41. Млада властелинка, деишаљ кѣиѣторске композиције са јужној зида – црѣеж ѣрема калку (P = 1:10)

334 *Исѣо*, 194, сл. 145.

335 R. Etzeoglou, *Quelques remarques sur les portraits figurés dans les églises de Mistra*, *JÖB* 32 (1982), 518, pl. 19; S. T. Brooks, *The Double Portrait of Kale Kavalasea from Mistra*, *Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers* 21 (1995), 79.

336 За калк натписа види: С. Габелић, *Прилог познавања*, 24, 27, сл. 3; за етимологију имена Крубан види: С. Смядовски, *Станичене*, 32–33.

337 За кавадион види: E. Piltz, *Le Costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*, Uppsala 1994, 11, 52, 75.



Сл. 42. Део ктиторске композиције на јужној половини западног зида

Од доње хаљине виде се тесно скројени рукави од фино окер тканине извезене густом мрежом звездастих мотива беле боје. Дугачки рукави танке и богато извезене одоре у виду огромног вела висе с обе стране тела све до земље. Као и код »Арете«, ова одора је вероватно била прозирна. Извезена је такође на два начина: вертикалним тракама састављеним од стреластих мотива боје печене земље и, на осталим површинама, наизменично извезеним орнаментима у виду малих двоструких крстова и медаљона с петљама од црвеног и зеленог конца.

Као горња или главна појављује се хаљина сличног кроја као »Аретина«, од финог тамноцрвеног платна какво је на костиму ктиторског пара са северног зида. Сложени крој је и овде уочљив у разрезу под рукавима, који су кратки и висе низ леђа. Широке оптоке, украшене густим спиралним биљним врежама, пришивене су по горњим рубовима, на viseћим рукавима и на разрезу за копчање на грудима с четири златна дугмета. Постављене су тамним крзном које провирује на спољним деловима трака. Занимљиво је уочити да се два крупна дугмета налазе и на десном разрезу за рукав, што, можда, значи да се рукав могао откопчати и одвојити од хаљине.

Важно је истаћи да се овај женски портрет битно разликује од друга два женска властеоска портрета у наосу Станичења јер је на њему скупочен метални појас. Кожна основа загаситомрке боје нешто је ужа него на појасевима мушкараца. Ипак, ова значајна средњовековна инсигнија је и на овом примеру састављена од златних или позлаћених зглавака готово идентичног облика са онима на појасу ктитора Константина. Шнала запона је издужена с јасно уочљивим трном, док плочаста део запона има фино израђене профилације. Као код других ликова, појас је и овде посувраћен с предње стране. На крају viseћег дела појаса налази се издужен метални (позлаћени) језичак који је на врху украшен тролисним орнаментом.

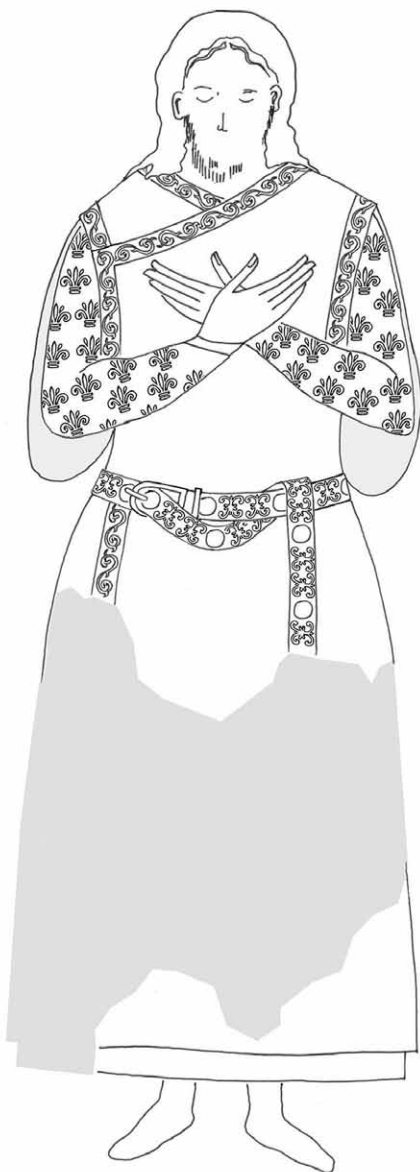
Пошто портрет властелинке с појасом из Станичења није све до данас био познат стручној литератури, у историографији се дошло до закључка да је појас могао бити инсигнија искључиво јачег пола.³³⁸ Историјски извори, међутим, потврђују не само да су жене носиле властеоски појас – на пример, ктиторка Вукосава у Руденици има појас за који је заденута марамица,³³⁹ или ктиторка у Јошаници³⁴⁰ – већ да им је и припадао као инсигнија.³⁴¹ Писани

338 Уп. Д. Војводић, Портрети владара, црквених великодостојника и племића у наосу и припрати, *Зидно сликарство манастира Дечана*, 270, нап. 42 (у расправи о портрету Симеона Синише у Дечанима истиче се да је појас искључиво мушка инсигнија јер у сликарству 14. века, наводно, нема портрета жена са појасом).

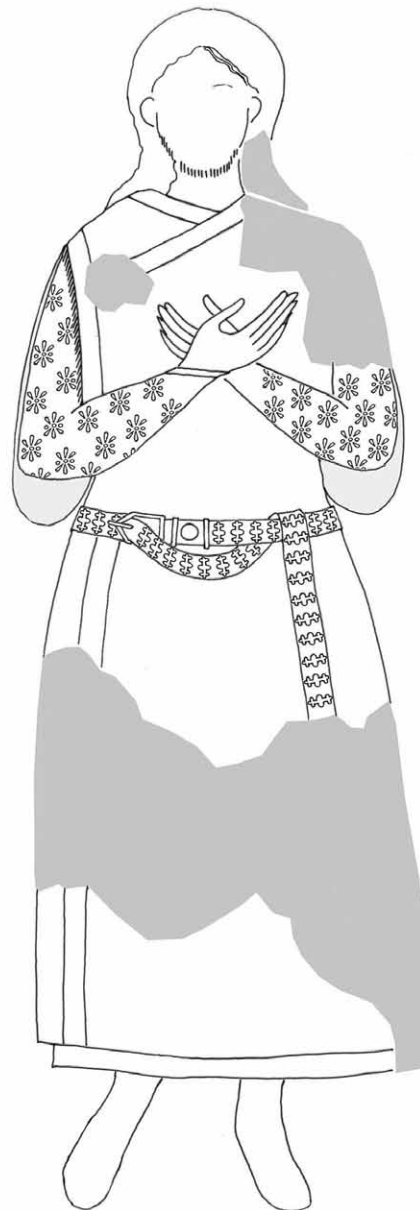
339 В. Ј. Ђурић, Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић-Бранковић, *ЗЛУМС* 26 (1990), црт. 1.

340 Б. Цветковић, Прилог најстаријој историји цркве у Јошаници, 75, црт. 6 (штампарском грешком калк је изокренут слева надесно).

341 За пример опасане патрицијке на византијском двору види: R. Guiland, Patricienne à ceinture, *Byzantinoslavica XXXII* (1971), 269–275; А. Kazhdan, *Zoste Patrikia*, *ODB*, Vol. 3, 2231.



Сл. 43. Старији власћелин, дејалаь кийиџорске композиције са зајадној зида – црџеж љрема калку (P = 1:10)



Сл. 44. Млађи власћелин, дејалаь кийиџорске композиције са зајадној зида – црџеж љрема калку (P = 1:10)

извори, штавише, доказују да су кћери наслеђивале не само очев појас већ и баштину, па су их по својој вољи могле заложити или отуђити.³⁴² Стога портрет станичењске властелинке с појасом као инсигнијом не треба сматрати необичним. Често се наводи пример управо српске кнегиње Милице која је у једном тренутку тражила да откупи свој у Дубровнику раније заложен појас.³⁴³

³⁴² Душанов законик, Београд 1986, 63, 131. Такође, уп. И. Божић, Коњ добри и оружје. Уз члан 48 Душановог законика, *Зборник Мајице срџске за друшћивене науке 13–14* (1956), 85–94.

³⁴³ Љ. Стојановић, *Стјаре срџске љовеље и љисма I*, Београд – Ср. Карловци 1929, 179–180.

Такође је и босанска баница Ана својевремено заложила »два појаса на велују, један низак а други узносић њозлаће-ни«. ³⁴⁴ У историји су жене често, упркос начелној обесправљености, ³⁴⁵ обављале многе значајне дужности, па и оне највише, владарске, па су им стога припадали и сви уобичајени владарски знаци. ³⁴⁶

На јужном делу западног зида наоса налазе се још два, сасвим слична портрета (сл. 42). Ту су фронтално насликана два мушкарца с прекрштеним рукама на грудима, одевена у идентичан тип костима. ³⁴⁷ Између њих је првобитно исписан натпис у шест или седам редова, који се данас веома тешко чита. Лако се распознаје једино последња реч, *Ѡмершихъ*, која довољно јасно показује да су портретисане личности насликане као покојници. ³⁴⁸ Аналогиче се могу наћи у примерима *поменете въ Ѡмершихъ*, ³⁴⁹ односно *сѡбравши прѣд Ѡмершимъ*, ³⁵⁰ као и у натписима инспирисаним надгробним плачевима, ³⁵¹ што заједно с гестом прекрштених руку на грудима непобитно доказује да је реч о посмртним представама. С обзиром на то да је натпис исписан између фигура и да се односио на обојицу, сва је прилика да их је и садржински сједињавао у смислу непосредне крвне везе.

Покојни племић, насликан на левој страни јужног дела западног зида наоса, нешто је старији од онога на десној страни, што се закључује по томе што има дужу браду и очито крупније шаке. Лице му је веома оштећено, као и већи део доњег дела фигуре. Има дужу, по средини раздељену и ка леђима зачешљану смеђу косу (сл. 43).

Одевен је, попут Константина, у дугачку доњу хаљину тесних рукава са угластим завршецима, док је горња хаљина типа лапакас, са висећим рукавима заденутим на леђима за појас. ³⁵² Доња хаљина је скројена од пурпурне тканине извезене мрежом златних хералдичких љиљана. ³⁵³ Горња хаљина типа лапакас начињена је од fine сивоплаве тканине која, као и код Константина, има пришивене оптоке постављене крзном и украшене златовезом по рубовима, на преклопу и доњем разрезу. На ногама има обућу црне боје.

Племић је опасан око струка скупоценим властеоским појасом, али нешто друкчијег изгледа од Константиновог. Састављен је од зглавака сличних онима с других појасева који се у паровима смењују са апликацијама кружног облика. Апликације су нешто светлијег окера од боје љиљана на рукавима. Појас је на исти начин закопчан видљивим запоном и трном и посувраћен је с предње десне стране као значајна властеоска инсигнија.

До улазних врата на западном зиду, као што је речено, сачуван је још један властеоски портрет (сл. 44). Како је реч о мушкарцу с кратком брадом, може се рећи да је то млађа особа. И његово је лице веома оштећено, као што су и десно раме, десна рука и велике површине на доњем делу тела. Коса му је на исти начин зачешљана као и код других мушкараца, али је изразито црне боје.

На себи има дугачку доњу хаљину тесних рукава са угластим завршецима, скројену од тамноцрвене тканине украшене звездастим мотивима у златовезу. Горња хаљина је типа лапакас, са висећим рукавима заденутим на леђима за појас. ³⁵⁴ Она је од тамнозелене тканине и, као код других костима тог типа, по рубовима има оптоке у виду златотканих трака постављених крзном. На ногама су му црне ципеле.

³⁴⁴ *Истѡ*, 341–342.

³⁴⁵ A. E. Laiou, *The Role of Women in Byzantine Society*, *JÖB* 31/1 (1981), 233–260; I. Hutter, *Das Bild der Frau in der byzantinischen Kunst, Byzantios: Festschrift für H. Hunger*, ed. W. Hörandner et al, Vienna 1984, 163–170; J. Herrin, A. Kazhdan, A. Cutler, *Women*, *ODB*, Vol. 3, 2201–2204; Д. Динић-Кнежевић, Жена, *Лексикон*, 189–191. Такође, види: Н. Ф. Павковић, *Живот у породици и питање својине, Приватни животи у српским земљама средњега века*, 300–320; А. Фостиков, Жена – између врлине и греха, *истѡ*, 323–366.

³⁴⁶ Михаило Псел доноси занимљив податак да је царица Зоја целог живота имала одбојан став према уобичајеним дужностима жена, види: E. R. A. Sewter, *The Chronographia of Michael Psellos*, London 1953, 137. Такође, за портрете регенткиња види: B. Cvetković, *The Investiture Relief in Arta, Epiros, ЗРВИ XXXIII* (1994), 103–112.

³⁴⁷ С. Габелић, *Прилог познавања*, 27–28, сл. 7.

³⁴⁸ За калк натписа види: С. Габелић, *Прилог познавања*, сл. 8.

³⁴⁹ Тако гласи завршетак надгробног натписа видинске бољарке Станиславе из 14. века, види: С. Смядовски, *Станичене*, 37.

³⁵⁰ Трновски царски надгробни натпис (Ивана Асена IV) из око 1350. године, види: С. Смядовски, *Българска кирилска епиграфика*, 61.

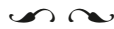
³⁵¹ За Хрељин надгробни натпис у Рили из 1342. године и надгробне плачеве у средњовековним рукописима види: *истѡ*, 60.

³⁵² Б. Цветковић, *Прилог проучавању византијског дворског костима*, 143–150.

³⁵³ Хералдички љиљан се често јавља на средњовековном прстењу, види: К. Тотев, И. Чокоев, *Златни и сребърни пръстени-печати на територията на балканския полуостров, Известия на Исторически музей – Кюстендил V* (1993), 385–397; К. Тотев, *Сѣновъ* златен пръстен-печат от трновската църква »Св. 40 мъченици«, *Palaeobulgarica XXII* (1998), 97–108.

³⁵⁴ Б. Цветковић, *Прилог проучавању византијског дворског костима*, 143–150.

Око струка, попут других ликова у наосу, носи чланковит појас на кожној основи, с тим што су златне или позлаћене апликације друкчијег облика од оних на претходним примерима: састављене су од неједнаких профила на подужном зглавку. Као код других личности, појас је и овде стегнут у струку видним запоном и трном и посувраћен је с предње десне стране.



Велики број портрета у Станичењу и њихова сложена просторна диспозиција сведочанство су надгробне и меморијалне функције цркве.³⁵⁵ Суштина проблема с којим се модерни истраживач Станичења суочава јесте у питању да ли је могуће, без додатних изворних података у писаној грађи, открити праве побуде за подизање храма с обзиром на то да ктиторски текст о томе ништа не казује. Поставља се с тим у вези још једно питање: како би требало разумети друштвени положај ктитора, њихов статус у оновременом бугарском царству и видинској области, као и њихов међусобни однос? Није свакако неважно ни да ли би се могло прецизније установити ко је од приказаних ликова био насликан посмртно, а ко не, као и то да ли су сахране извршене пре или после 1330, односно 1331/1332. године. Такође, успостављање реалних или нешто јаснијих, ближих или посредних родбинских веза међу насликаним фигурама могло би бити од суштинског значаја за схватање околности под којима је дошло до подизања и осликавања цркве у Станичењу. Приказане личности у западном делу наоса, као и оне које су, судећи по фрагментима пропалог живописа, биле свакако насликане и у припрати, заиста пружају обиље података за једну свеобухватну културолошку анализу ослоњену, разуме се, на искуства иконографије и семиотике. Аналогна грађа из хронолошки блиских и много боље проучених споменика може помоћи сагледавању макар основних претпоставки за решавање напред постављених питања.

Када је реч о портретима може се рећи да је још Р. Љубинковић запазио да је у сликаном програму Станичења *неуобичајено инсисцирање на њорирејшима умрлих чланова њородице*,³⁵⁶ док је С. Габелић указала на очигледан раскорак између скромне архитектуре цркве у Станичењу и портрета значајне властеоске породице.³⁵⁷ У постхумно објављеном извештају о станичењском живопису Р. Љу-

бинковић је изнео два контрадикторна закључка у вези с насликаним личностима. На једном је месту изречено да су у тренутку сликања четири члана ктиторске породице већ била мртва, при чему се мислило на портрете личности с прекрштеним рукама на грудима,³⁵⁸ док свега неколико редова ниже стоји да је у време живописања цркве једини живи члан била »Арета«, тј. млада девојка насликана на северном делу западног зида наоса.³⁵⁹ На другој страни, С. Габелић је сматрала да су умрли чланови вероватно били одрасла деца ктитора Арсенија и Јефимије, односно једна Константинова сестра и тројица браће.³⁶⁰ За А. Семоглуа разлика у начину представљања фигура била је довољна основа да закључи да су умрли, за разлику од живих ктитора, сликани с прекрштеним рукама на грудима.³⁶¹

У погледу родбинских веза станичењских ктитора Р. Љубинковић је сматрао да би дечак Крубан могао бити вероватно син Арсенија и Јефимије,³⁶² док је С. Габелић била склона да у њему види пре Арсенијевог унука, односно, Константиновог сина.³⁶³ Када је реч о самом Константину, С. Габелић је указала на особен начин којим је изведен његов портрет. Будући насликан са св. Николом који га грли и препоручује Богородици као психопомп, ктитор Константин је желео да на тај начин себе унапред припреми за будући живот. О фунерарном карактеру Константиновог портрета требало би да сведочи и мотив сликаних завесица изведен на соклу само на северној страни наоса, дакле, на оном зиду на коме је постављена Константинова фигура.³⁶⁴

С. Габелић је посебно истакла да су на појединим местима позадине фресака различито обојене (бела – у олтару, црвена – на неким композицијама у вишим зонама).

355 Таква је, на пример, и двоспратна грађевина са костурницом у приземљу и црквом на спрату у манастиру Бачкову, види: Е. Бакалова, *Бачковскаџаа костџница*, Софија 1977; Е. Bakalova, V. Kolarova, P. Popov, V. Todorov, *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, ed. E. Bakalova, Plovdiv 2003.

356 Р. Љубинковић, Црква Светог Николе, 80.

357 С. Габелић, Прилог познавања, 22.

358 Р. Љубинковић, Црква Светог Николе, 77.

359 Исто.

360 С. Габелић, Прилог познавања, 27–28.

361 А. Semoglou, Contribution, 6.

362 Р. Љубинковић, Црква Светог Николе, 77.

363 С. Габелић, Прилог познавања, 24, 27.

364 Исто, 25.

Такође је указала на особено раздвајање сликаним бордурама портрета с јужног зида од оних на јужном делу западног зида, као и на одсуство бордуре између портрета са северног дела западног зида и оних на северном зиду.³⁶⁵ У том смислу показан је и изглед сликане позадине иза портрета двојице умрлих велможа с јужног дела западног зида наоса, која је у потпуности тамноплаве боје.³⁶⁶ Пажљивијим загледањем позадина уочава се да су све остале површине прве зоне имале тробојну позадину: с доњим тамномрким појасом, средњим – тамнозеленим и горњим – тамноплавим.

Веомо је значајно приметити да у Станичењу сокл није свуда подједнако обрађен јер се сликане завесице налазе само на северној страни, док је на осталим зидовима имитиран мермерни украс.³⁶⁷ С обзиром на значај и добру очуваност станичењског сликаног програма, питање различитог третмана сокла привлачи пажњу ако се има у виду чињеница да у споменицима византијског културног круга семантика мотива на соклу до сада није посебно изучавана.³⁶⁸

Премда се мотив сликаних завесица може често наћи на соклу у простору олтара, када се тумачи надгробном симболиком часне трпезе као слике Христовог гроба,³⁶⁹ многи примери у црквама православног Истока сведоче о широко схваћеном начину украшавања најниже зоне различитим мотивима (на пример, у западном делу Спасове цркве у Цаленцихи комбиновани су мотиви сликаних завесица и мермерних плоча).³⁷⁰ Мотив сликаних завесица често се среће и ван олтара,³⁷¹ док у неким случајевима покрива све делове храма (као у катедрали у Ариљу).³⁷² Грађа показује да је овај мотив понекад изостављан из програма неких великих храмова (Дечани, Сопоћани, Раваница, Манасија), али и из оних малих као што је Краљева црква у Студеници.³⁷³

На овом се месту не можемо упуштати у опсежна истраживања мотива на соклу, али ћемо указати на неке карактеристичне примере. Да је најнижи појас зидног украса везиван за сликани програм у целини, а посебно за представе у тзв. првој зони, значајан доказ пружа сокл у наосу Леснова, исликан мотивом мермерних плоча с медаљонима у које су уписана имена лесновских ктитора.³⁷⁴ Осим таквог – условно речено, симболичког коришћења сокла – најнижа зона је непосредније укључивана у иконографски програм, на пример, ширењем композиција из горње зоне (Грачаница, Драгаљевци)³⁷⁵ или, чак, постављањем портрета приложника (Каран, Каленић).³⁷⁶

Тумачење мотива сликаних завесица на соклу помоћу симболике надгробног простора³⁷⁷ ослоњено је на античко порекло самог мотива.³⁷⁸ У надгробним постројењима манастира и црквама костурницама сликани украс је био знатно сложенији и, разуме се, није био ограничен само на сокл.³⁷⁹ Понекад, мотив сликаних завесица није нужно пратио надгробне просторије или есхатолошке теме,

365 Исто, 26, 30–31.

366 Р. Љубинковић, Црква Светог Николе, 77; С. Габелић, Прилог познавања, 27.

367 С. Габелић, Прилог познавања, 25.

368 Вредну основу доноси С. Габелић, *Манасијир Лесново*, 140–144.

369 П. Мијовић, Теофанија у сликарству Мораче, *Зборник Светозара Радојчића*, 191–194, цртеж 2, сл. 12.

370 В. Н. Лазарев, *Историја византијској живописи. Таблицы*, Москва 1986, Т. 536.

371 С. Кесић-Ристић, Црква Светог Јована у Савову. Сликарство и фрагменти надгробних споменика, *Гласник ДКС 19* (1995), 97, сл. 1; М. Ракоција, Зидно сликарство Богородичине цркве сићевског манастира, *Саопштења XXXII–2000/XXXIII–2001* (2003), 151–154, црт. 1–4.

372 Б. Живковић, *Ариље. Распоред фресака*, Београд 1970, 4–5, 13–15.

373 А. Нитић, Сликани орнаменти у Дечанима. Мотиви и распоред, *Зидно сликарство манастира Дечана*, 473–511; В. Ј. Ђурић, *Сојоћани*, Београд 1963, 124–135, 138–139; Б. Живковић, *Раваница. Црпјежи фресака*, Београд 1990; Б. Живковић, *Манасија. Црпјежи фресака*, Београд 1983; Г. Бабић, *Краљева црква у Сјугденици*, Београд 1987, 236–240.

374 С. Габелић, Један нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса, *Зограф 11* (1980), 54–62; иста, *Манасијир Лесново*, 138–144, сл. 65–67.

375 Б. Тодић, Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници, *ЗЛУМС 14* (1978), 193–204; Исти, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 107, 129, 163; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 120–126.

376 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 141, сл. 21; Б. Живковић, *Каленић. Црпјежи фресака*, Београд 1982, 20; Д. Симић-Лазар, *Каленић*, 79, 88, 252.

377 П. Мијовић, нав. дело, 191–194; S. Ćurčić, Gračanica. *King Milutin's Church and its Place in Late Byzantine Architecture*, University Park, London 1979, 66–68; С. Габелић, Прилог познавања, 25, нап. 29.

378 За античко порекло завеса коришћених у царској иконографији види: А. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, London 1971, Pl. XXXVI, 1.

379 За примере види: Д. Поповић, Сахране и гробови у средњем веку, у: *Манасијир Хиландар*, ур. Г. Суботић, Београд 1998, 205–214; Е. Бакалова, *Бачковскајџа косијница*, 42–184; S. Koukariaris, Le programme iconographique de l'église du cimetière de Chilandar, у: *Осам векова Хиландара. Историја, духовни животи, књижевности, уметности и архивејџура*, ур. В. Кораћ, Београд 2000, 585–594.

како то показују два охридска примера. Под композицијом Страшног суда у цркви Богородице Болничке завесице покривају сокл јужне фасаде, док се под Страшним судом на соклу јужне стране трема Богородице Перивлепте уместо завесица појављује имитација мермерне оплате.³⁸⁰ Такође, ни у најпознатијем цариградском надгробном параклису у храму Христа Хоре мотив сликаних завесица није сликан ни у олтару, ни на бочним зидовима.³⁸¹

Почев од рановизантијских примера, као што су равенски храмови S. Apollinare Nuovo, S. Vitale и S. Apollinare in Classe,³⁸² завеса као мотив често је била саставни део различитих композиција у олтарском простору.³⁸³ Тако, у главном манастирском храму Св. Тројице у Сопоћанима сликаних завесица нема ни у олтару, ни у западном надгробном травеју, као ни у припратама, али их зато налазимо у параклису св. Николе (преостали су делови на северном зиду наоса и олтара), као и на свим зидовима параклиса св. Симеона Немање.³⁸⁴ У Пећкој патријаршији је слично, у Богородици Одигитрији и великој припрати сликаних завесица нема, док су постављене у сокл олтара у Светим Апостолима и Св. Димитрију.³⁸⁵ У олтару Жиче је уместо завесица изведена сложена иконографска замицао св. Саве, са фреско-иконама и декоративним соклом изнад седишта банка;³⁸⁶ завесица нема ни у наосу ни у капели на спрату, али их има у портику и у северном параклису св. Саве Освећеног.³⁸⁷ У оштећеном живопису Милешеве трагова завесица у соклу нема, али се драперије у оквиру једне композиције могу уочити на јужној страни највише зоне унутрашње припрате.³⁸⁸

Мотив завесица сликан у апсиди олтара са симболиком небеског простора (Лесново, Доња Каменица, Каленић, Намасија, Вишни, Долгаец, Матка)³⁸⁹ посебан значај добија у охридској задужбини деспота Оливера, малом параклису св. Јована Претече у катедрали Св. Софије. Ту мотив сликаних завесица налазимо у олтару, али и на наспрамном зиду под историјским портретима, као начин да се нагласи есхатолошки карактер молитвеног прилога.³⁹⁰ Сличан је случај и у охридској црквици Св. Константина и Јелене, где су завесице насликане у олтару главне цркве и параклиса, под ктиторским портретима у главној цркви, али и под фигурама три светитељке у параклису.³⁹¹ Занимљиво је уочити праксу различите диспозиције мотива у паралелним просторима олтара, на пример, одсуство завесица из протезиса, док их има у главној олтарској апсиди и ђаконикону (Старо Нагоричино, Чучер).³⁹²

Најзанимљивији су свакако примери сокла с фигуралним представама на сликаним завесицама. У Богородици Љевишкој у Призрену сликане завесице су украшене црвеним двоглавим орловима под портретима Немањића у припрати, као и у средишњој и јужној апсиди олтара.³⁹³ Као и декорација у портику Жиче, мотив двоглавог орла у Богородици Љевишкој се такође тумачи владарском симболиком.³⁹⁴ Двоглави орао заједно са завесицама насликан је на часној трпези у Леснову,³⁹⁵ затим, на соклу

380 Ц. Грозданов, *Охридскојо зидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 132–133; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа*, 139.

381 В. Н. Лазарев, *Историја*, т. 478; Р. Underwood, *The Kariye Djami I*, New York 1966, 269–280; S. Der Nersessian, *Program and Iconography*, *истио*, 305–349.

382 Ђ. Стричевић, Иконографија композиција са царским портретима у San Vitale, *Стираринар IX–X* (1959), 67–74, сл. 2, 5, 6; Л. Мирковић, Мозаици равенских базилика, *ЗРВИ IX* (1966), 257–286, сл. 5–7.

383 G. Babić, *Chapelles latérales des églises serbes du XIIIème siècle et leur decor peint, L'Art byzantin du XIIIe siècle*, 179–187; *иста*, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969.

384 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 136–137, 140.

385 В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990. О честим обновама живописа, нарочито у соклу западног травеја, види: Б. Цветковић, *Храм Св. Димитрија у Пећи: нека запажања*, *Гласник ДКС* 25 (2001), 72–80.

386 М. Радујко, Камено сапрестоље и фриз фреско-икона у олтару жичке цркве Вазнесења Христовог, *Зограф* 29 (2002–2003), 93–115.

387 М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича. Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969, 169, 184–185.

388 Б. Живковић, *Милешева. Прџежи фресака*, Београд 1992, 39; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa, Милешева у историји српског народа*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 60–61.

389 С. Габелић, *Манастир Лесново*, 140; Б. Живковић, *Доња Каменица. Прџежи фресака*, Београд 1987, I; Б. Живковић, *Каленић*, 10–11; Б. Кнежевић, Средњовековне цркве и манастири у долини Црнице, *ЗЛУМС* 16 (1980), 236–237; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа*, сл. 3–4; 25, 56, 146.

390 Ц. Грозданов, *Охридскојо зидно сликарство*, 63, 66, црт. 9, 10; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 124.

391 Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, види: Приказ распореда зидне декорације, 1, 2, 5, 8.

392 Б. Тодић, *Стиро Нагоричино*, Београд 1993, 71–75; С. Габелић, *Манастир Лесново*, 140.

393 Г. Бабић, Д. Панић, *Богородица Љевишка*, Београд 1988, 116–117, 128–129, 131.

394 V. J. Đurić, *La royauté et le sacerdoce dans la décoration de Žiža, Манастир Жича. Зборник радова*, ур. Г. Суботић, Краљево 2000, 123–143.

395 С. Габелић, *Манастир Лесново*, 140–141, сл. 64.

под Богородицом на престолу на западном зиду припрате Нове Павлице,³⁹⁶ а на сликаној завесици двоглавог орла налазимо и у ниши протезиса под попрсјем Мртвог Христа у олтару Нове Павлице.³⁹⁷ Најзад, двоглаве орлове и Христа Јагње налазимо у медаљонима насликаним у олтару цркве Св. Ђорђа у Годивју.³⁹⁸

Меморијални контекст сликаних завесица додатно украшених великим ћириличним словима недавно је препознат у параклису св. Николе, горњем постројењу софијске цркве Бојана.³⁹⁹ Мотив је првобитно покривао сокл свом дужином зидова параклиса, али, услед оштећења, није установљено да ли су исписана слова имала неки смисао или су чинила повезан текст. На другој страни, новооткривени остаци сасвим сличног сокла у олтару цркве Св. Четрдесет мученика у Великом Трнову протумачени су као иницијали патрона, дакле, као почетна слова имена четрдесеторице севастијских страдалника.⁴⁰⁰ Овај пример потврђује семантичку употребу сокла сведочећи о широко прихваћеној функцији мотива у контексту молитве, есхатологије и схватања цркве као неба на земљи. Сходно томе, завесице с јужне фасаде Богородичине цркве у Кучевишту, допуњене између сликаних алки молитвеним текстовима приложника, уклапају се у недвосмислену фунерарну иконографију околног живописа,⁴⁰¹ потврђујући да у средњовековној уметности појава случајних детаља није била могућа јер су средњовековни сликари сваким детаљом желели да пренесу конкретну поруку.⁴⁰²

Завеса или вео (velum) чест је и веома стар мотив у хришћанској уметности.⁴⁰³ Када се сликане завесице (καταπέτασμα, παραπέτασμα) у олтару цркава тумаче у есхатолошком смислу, егзегеза нуди јасну основу за такво тумачење, јер је, на пример, у развоју олтарске преграде⁴⁰⁴ увођење завесе на царским дверима понело христолошки интонирану фунерарну симболику пошто су царске двери означавале симболичан прелазак у други свет – небеско царство.⁴⁰⁵ Резултати подробних изучавања вела, као снажног и сложеног симбола с веома дугом историјом, пружају солидну основу за сагледавање смисла нарочито декорисаног сокла на северном зиду цркве у Станичењу.⁴⁰⁶ Писани и иконографски извори јасно показују да је вео као вишезначан симбол у различитом контексту означавао небеску заштиту, небески свод, завесу скиније и јерусалимског храма, палатијум, али и оваплоћење Христово, те подсећање на улогу Богородице као посреднице и заступнице верних.⁴⁰⁷ Као основ иконографске теме Покрова, тканина вела (мафориона), односно завесице (велума),

представљала је симбол славе коју Црква придаје Богородици због њене улоге у икономији Спасења, као и због њених сталних молитава пред Сином и Богочовеком за спас верних.⁴⁰⁸ Мотив тканина у које су одевени Богородица и Христос често је употребљаван као алегорија Христове људске, овоземаљске природе, па чак и као симбол вечности.⁴⁰⁹ С тим у вези, и Мандилион – Свети Убрус на свој начин говори о значају који је кроз историју могла носити једна тканина с нерукотвореним Господњим ликом, симболом Оваплоћења.⁴¹⁰ Молитва студеничког

396 Б. Живковић, *Павлица. Цркви фресака*, Београд 1993, 38.

397 Исто, 13.

398 Г. Суботић, *Охридска сликарска школа*, 29.

399 Б. Пенкова, За поминални карактер на стенописите в параклиса на горни етаж на Боянската църква, *Проблеми на изкуството* 1 (1995), 32, 34, 39.

400 Д. Косева, Новооткрит стенопис в диаконикона на църквата »Св. 40 мъченици« в в. Велико Търново, *Palaeobulgarica XXIII* (1999), 30–40.

401 Г. Суботић, Из историје сликарства у скопском крају у време турске власти (1), *ЗРВИ XXXVIII* (1999/2000), 423–429.

402 В. В. Бичков, *Византијска естетика*, 229, 308.

403 Уп. R. Browning, *Velum, ODB*, Vol. 3, 2157–2158.

404 А. М. Лидов, Иконостас: итоги и перспективы исследования, *The Iconostasis. Origins-Evolution-Symbolism*, ed. A. M. Lidov, Moscow 2000, 18–19; С. Смолчић-Макуљевић, Хиландарска катапетазма монахиње Јефимије. Иконографија и богослужбена функција, *Осам векова Хиландара*, 693–701; I. A. Shalina, The Icon of Christ Man of Sorrows and an Image-Relic of the Constantinopolitan Shroud, *Relics in the Art and Culture of the Eastern Christian World*, ed. A. M. Lidov, Moscow 2000, 34–37.

405 Св. Герман Константинопольский, *Сказание о Церкви и рассмотрение таинств*, Москва 1995, 71; Л. Мирковић, *Православна литургија* 2, Београд 1982, 84.

406 J. K. Eberlein, *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982; H. Papastavrou, Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémiotique, *CA 41* (1993), 141–168; G. Babić, Le maphorion de la Vierge et le psaume 44(45) sur les images du XIVe siècle, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη I*, Αθήνα, 1995, 57–64; *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Athens 2000, passim.

407 H. Papastavrou, Le voile, 151.

408 Исто, 154–155.

409 Исто, 142.

410 За Мандилион у иконографији види: T. Velmans, L'église de Khé, en Géorgie, *Зограф* 10 (1979), 74–78; N. Thierry, Deux notes a propos du Mandylion, *Зограф* 11 (1980), 16–19; S. Martinet, *La sainte face de Laon et son histoire*, Laon 1988; Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*.

сликара није случајно исписана под Мандилионом у прстену куполе.⁴¹¹

С обзиром на то да је изнад сокла са завесицама у Станичењу иконографија саздана управо око Богородичине фигуре с Христом на престолу, сва је прилика да сликане завесице на тој страни треба тумачити у контексту везаном за молитву ктитора Константина и његове породице, исказану гестом уздигнутих руку. Како је свака црква слика неба на земљи и слика Христовог тела,⁴¹² мотив завесица у соклу под фреско-иконом Христа и Богородице наглашава управо тачку спајања неба са земљом, односно, указује на цркву као храм Бога живога.⁴¹³ У богослужбеним текстовима се прецизно исказује суштина ктиторских молитава којима се тражи заштита тела и душе у тренутку симболичног уласка ктитора у небеско царство.⁴¹⁴

Управо ктиторски, молитвен однос према Богородици насликаној на северном зиду наоса у Станичењу објашњава контекст сликаних завесица под фигурама ктитора и Богородичине фреско-иконе. Тканина вела као сложеног и дуготрајног симбола небеске реалности условила је коришћење и читавог низа тканих предмета у религиозној пракси хришћана, често на граници канонског.⁴¹⁵ Тканине везене најскупљим техникама представљале су саставни део најштованијих чудотворних икона, па се сликана завесица у соклу директно поклапа са улогом коју су у верском контексту имале подеа и енхирион (пеплос). О значају подеа, као посебне украсне тканине качене с доње стране великих литијских и чудотворних икона, сведоче не само писани извори и примери представа икона украшених подеама у живопису и на минијатурама⁴¹⁶ већ и примери имитација подеа на живопису, као оних на чувеним престоним иконама на зиданом иконостасу у Старом Нагоричину и Марковом манастиру.⁴¹⁷ Енхирион, или пеплос, којим су иконе покриване, још је инструктивнији у том погледу јер су резултати анализе епиграма везених на овим тканинама показали изузетан значај придаван овој врсти заветног дара.⁴¹⁸ Сјајну илустрацију значаја молитава везених на тканинама и потпуно разумевање дубоке вере у посредовање Мајке Божије у молитвама верних пружа пример кипарске иконе Богородице Елеусе с Христом из цркве Хрисалиниотисе у Никозији. На украсној траци Богородичиног мафориона исписана је молитава имењака једног станичењског ктитора: *Δησις του δουλου σου Κωνσταντινου*.⁴¹⁹

Укратко речено, фриз окачених завесица најчешће је означавао свети, небески простор, тј. небо на земљи, наро-

чито ако су биле постављене у олтарску апсиду која иначе симболизује небески свод. Каткада су њим посебно наглашавани одређени простори или поједине фигуре. Бачковска костурница и Жичка црква веома прецизно сведоче о томе. Високи сокл украшен раскошним набораним драперијама у портику жичке куле уклопљен је у иначе двоструку симболичку иконографију улаза у цркву као небо на земљи и крунидбен храм српских световних и духовних владалаца.⁴²⁰ У Бачкову симболичко значење завесица као мотива који прати меморијалну иконографију налази најјаснију илустрацију. Завесица у соклу нема ни у горњем постројењу где је црква,⁴²¹ ни на зидовима костурнице у приземљу,⁴²² има их само у соклу апсиде костурнице, под великим Деизисом насликаним у калоти.⁴²³

Драперија окачена о алке, идентична завесицама у соклу, често је саставни део престола на коме седе Богородица или Христос. Платнени наслон престола означавао је небески трон на коме седе Космократор-Пантократор

Programs of the Byzantine Sanctuary, Seattle–London 1999, 68–77 (Chapter V. Reviewing the Mandylion); С. Пејић, Мандилион у постлевијантијској уметности, *Постлевијантијска уметност на Балкану II*, ур. Д. Давидов, ЗМЛУ 34–35 (2003), 73–92.

411 Б. Тодић, Лични записи сликара, *Приватни животи у српским земљама средњег века*, 509–510, 518 (са старијом литературом).

412 Св. Герман Константинопольский, *Сказание о Церквях*, 42–47.

413 Н. Papastavrou, *Le voile*, 142.

414 Исто, 143.

415 О употреби тканина са различитим мотивима види: Н. Maguire, *Magic and the Christian Image*, *Byzantine Magic*, ed. Н. Maguire, Washington D.C. 1995, 51–71.

416 А. Frolow, »La podéa«, un tissu décoratif de l'église byzantin, *Byzantion* 13 (1938), 461–504; А. Grabar, L'Hodigitria et L'Eleousa, *ЗЛУМС* 10 (1974), 3–14; N. Patterson-Ševčenko, Icons in the Liturgy, *DOP* 45 (1991), 45–57.

417 Б. Тодић, *Стијаро Најоричино*, 38, 123, сл. 85; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 81, сл. 28; Г. Бабић, О живописаном украсу олтарских преграда, *ЗЛУМС* 11 (1975), црт. 17.

418 V. Nunn, The Encheirion as an Adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period, *Byzantine and Modern Greek Studies* 10 (1986), 73–102.

419 А. Papageorgiou, Icon of the Virgin Eleousa, *Mother of God*, 470–471.

420 М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, 184–185; V. J. Đurić, La royauté et le sacerdoce, 123–143.

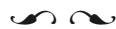
421 Е. Bakalova et al., *The Ossuary*, fig. 11–20, Ill. 45, 53, 63, 71, 72, 75, 78, 82, 84, 85.

422 *Истио*, fig. 2–10, Ill. 9, 13, 16, 23.

423 *Истио*, fig. 1, Ill. 2.

и Небеска царица. Значајан пример поново нуди Бачково, где Богородица као Небеска царица у ниши над улазом у костурницу, окружена арханђелима, седи на престолу с платненим наслоном, чинећи део приказа цркве у Рају.⁴²⁴ Међу многим примерима довољно је навести Заум, где Богородица Захумска на јужном зиду седи на трону с богато извезеном драперијом на наслону.⁴²⁵ Овакву традицију представљања небеског престола могуће је пратити и у каснијој западној уметности.⁴²⁶ Раширен застор, који као огртач неба и симбол мистерије зачећа носе арханђели, прати се у илустрацијама Акатиста,⁴²⁷ а на сличан начин и на каснијим представама Мандилиона.⁴²⁸

Најзад, иконографији у Станичењу је веома блиска сложена ктиторска композиција у Матеичу, јер су ликови ктитора и светитеља окупљени око велике фреско-иконе Богородице Црногорске, чије је попрсје у ниши у доњем делу закривено завесицом.⁴²⁹ Овај пример може појаснити улогу Богородичине фреско-иконе у Станичењу као и мотива сликаних завесица са северне стране станичењског наоса, јер су ка лику Богородице с Христом управљане молитве не само ктитора већ и верника.⁴³⁰ Завесице на соклу Станичења, као симбол присуства како Оваплоћеног Логоса тако и Богородице као инструмента Инкарнације, насликане су с разлогом под портретима ктитора и под фреско-иконом Богородице с Христом. Станичењски пример пластично потврђује каноне на којима почива иконографија и по којима црквени живопис мора бити сагласан са историјом јеванђеоске проповеди ради потврђивања истинитог, а не привидног оваплоћења Логоса.⁴³¹



Велики број ктитора је узрок сложене иконографије не само тзв. прве зоне већ и целокупног сликаног програма у Станичењу. Пажљиво промишљање и потреба да портрети својим изгледом, гестовима, положајем и узајамним односима одразе стварне прилике објашњавају детаље као што је, на пример, одсуство бордуре у северозападном углу наоса. Тиме се додатно потврђује закључак да између »Арете« и две фигуре на северном зиду постоје јаке родбинске везе. С обзиром на инсигнолошке особине портрета Константина и његове супруге, очито је да су се на друштвеној лествици они налазили на вишем ступњу него замонашен пар насликан на јужном зиду.⁴³² Ипак, одсуство посебних звања и помињање Константина на

трећем месту у ктиторском натпису пак поставља га у извесном смислу у подређен положај у односу на Арсенија и Јефимију. У томе се најпре може назрети крвна веза, тј. закључак да је Константин по годинама свакако био млађи од Арсенија.

У сликаном програму су оба ктиторска пара добила заправо исти значај јер се сликар потрудио да њихов распоред у равнотежи, па тако монашки пар носи модел задужбине, док је Константин представљен с патроном. На тај начин остварено је просторно и значењско повезивање чинилаца сакралног простора.⁴³³ Иако Христос из сегмента неба благосиља прилагање задужбине, Арсеније и Јефимија своју задужбину приносе у ствари патрону –

424 *Исџо*, 63, fig. 23.

425 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 110, сл. 74.

426 Велики број примера показује да је овај детаљ имао своје дуго трајање не само у италијанском сликарству 13–15. века већ и касније – у ренесанси, маниризму и бароку, види: J. Polzer, Concerning the Chronology of Cimabue's Oeuvre and the Origin of Pictorial Depth in Italian Painting of the Later Middle Ages, *Зоџраф* 29 (2002–2003), 119–142, fig. 1, 5, 14–18; S. J. Freedberg, *Painting in Italy 1500–1600*, Harmondsworth 1971, Pl. 47, 55, 65, 66, 78, 86.

427 Г. Бабић, Богородичин Акатист, *Зидно сликарство манастџира Дечана*, 150–151.

428 С. Пејић, Мандилион, сл. 2, 3, 4, 7-1, 7-3, 7-4.

429 С. Цветковски, За ктиторската композиција од Матејче, *Годишен зборник на Филозофскиот факултет* 23 (49) (1996), 525–536; Е. Димитрова, Ктиторска композиција и ново датовање живописа у цркви Свете Богородице у Матеичу, *Зоџраф* 29 (2002–2003), 181–190, сл. 2.

430 Т. Paramastorakis, *Επιτύμβιες παράστασεις κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο*, ΔΧΑΕ Δ'–10' (1997), 285–304; Б. Пенкова, Богородица с младенца от Боянската църква (една хипотеза), *Осам векова Хиландара*, 668–672.

431 Орос вере Седмог васељенског сабора, види: А. Јевтић, *Православље и уметност*. Зборник Њексџова, ур. Д. Васиљевић, Београд 1997, 20.

432 С. Габелић, Прилог познавања, 28, претпоставља да је реч, можда, о рођацима бугарске владарске куће, а да је Константин евентуално сахрањен у гробу с јужне стране цркве, у коме је нађена царска хаљина са именом бугарског цара Ивана Александра.

433 О сакралном простору види: *Чудоџворная икона в Византии и древней Руси*, ед. А. М. Лидов, Москва 1996; R. Webb, The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in Ekphraseis of Church Buildings, *DOP* 53 (1999), 59–74; A. Lidov, The Sacred Space of Relics, *Relics in the Art and Culture of the Eastern Christian World*, 13–18; *Иероџоїиџа. Исследование сакралных џросџранџив. Матџериџалы междунароџноџ симџоџизма*, ед. А. М. Лидов, Москва 2004.

св. Николи, који је насликан на супротном зиду. Зато њихове руке подигнуте у молитви, а окренуте сликаном моделу, треба разумети као гест молитвеног обраћања патриону храма приказаном преко пута.

У покушају одгонетања прецизнијих родбинских веза између станичењских ктитора треба поћи од чињенице да вишечлано задужбинарство у средњем веку није било никаква реткост. Наведимо пример мале охридске цркве Св. Константина и Јелене, где портрети сведоче о бар три генерације ктитора.⁴³⁴ У другим случајевима, на пример у Кремиковцима, портрети показују да заједничко ношење сликаног модела задужбине, осим што доказује заједничко ктиторство,⁴³⁵ често представља израз најближих родбинских веза између ктитора.⁴³⁶ У Псачи, као класичном примеру двоструког ктиторства,⁴³⁷ поједини гестови нежности старијих према најмлађима на портретима највероватније потврђују генеалогску везу двеју породица.⁴³⁸

Истицање ликова деце у ктиторским композицијама, нарочито дечака као посебно жељених наследника, изразита је особеност средњег века па је довољно навести неколико примера. У Доњој Каменици је, осим на породичној ктиторској слици у параклису св. Николе на спрату, властелин ктитор са сином и, вероватно, братом поново насликан и у наосу, чиме је посебан нагласак стављен само на мушке представнике куће, односно породице.⁴³⁹ У малој цркви у Рамаћи веома сличну ктиторску слику чине ликови три мушкарца, свештеника, властелина и дечака, који је подједнако могао бити син и једног и другог, односно, властелинов син а свештеников унук.⁴⁴⁰

Породична ситуација средњовековног племића је битно утицала на време, начин и побуде оснивања задужбина. У ктиторском натпису мале призренске цркве Св. Николе властелина Драгослава Тутића, осликаног исте године кад и Станичење, видимо да је управо бездетност била у основи како замонашења властеоског брачног пара, тако и самог ктиторског чина.⁴⁴¹ У натпису ктитор каже: *ја, раб Христѿов Никола а зовом мирским Драгослав Тутић са суйруѿом својом Белом ѿосѿарасмо се ѿодићи храм свеѿѿѿа Николе у ѿмоћ нам јер не имасмо деце.*⁴⁴² Смрт наследника доводила је до гашења не само породичног стабла, као што показује значајан пример једног дечијег гроба у Липовцу у коме је син и наследник ктитора властелина био сахрањен са појасом,⁴⁴³ већ и до далекосежних последица у имовинско-правном смислу.⁴⁴⁴ Код представника властеоског staleжа у средњем веку добити и очувати наследника било је једно од најважнијих животних питања,⁴⁴⁵

док је за представнике највишег, владајућег слоја оно било пре свега династичко и државно,⁴⁴⁶ дакле, питање свих питања.⁴⁴⁷ Инсистирање на постојању наследника истицано је на различите начине у званичној уметности и на владарским портретима. То је изванредно пластично показано на чувеној минијатури у Четворојеванђељу цара Ивана Александра, где су на идентичан начин (изглед и боја одеће, тип скиптра, натписи) приказани једино цар и његов најстарији син – непосредни наследник.⁴⁴⁸

Бројност и сложеност портрета у наосу Станичења, те недостатак поузданих података о ктиторима отежавају јасније сагледавање родбинских веза између насликаних личности, као и њихових друштвено-економских и правних односа. Пошто ће бити највероватније да је жена која ступа иза ктитора Константина његова супруга, млада девојка (Арета?) која за њима иде могла је бити њихова кћерка, или сестра Константинова, или, пак, његова свастика. Једно од основних питања је у каквом су они односу

434 Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 4–11, 107.

435 Б. Цветковић, Герасимов запис и ктитори Каленића, *Саопштења XXIX* (1997), 107–122.

436 А. Кирић, Ктиторски надпис от 1493. в Кремиковци, *Palaeobulgaria XIII/2* (1989), 87–89.

437 З. Расолкоска-Николовска, О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка, *Зограф 24* (1995), 43–49.

438 В. Svetković, Christianity and Royalty: The Touch of the Holy, *Byzantion LXXII/ 2* (2002), 362.

439 Б. Живковић, *Доња Каменица*, II, 8.

440 Б. Кнежевић, Црква у Рамаћи, *ЗЛУМС 4* (1969), 153–154.

441 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 134.

442 Љ. Стојановић, *Сѿари срѿски зайиси и најѿиси I*, Београд 1902, 27–28, бр. 60; Г. Томовић, *Морфологија*, 52–53, бр. 31, сл. 31.

443 М. Поповић, Липовац – трагови средњовековног властеоског боравишта, *Саопштења XXXIV/2002* (2003), 167–173, сл. 9–11; Б. Цветковић, Манастир Липовац. Прилог проучавању, *Лесковачки зборник XXXIX* (1999), 79–100.

444 Уп. Р. Михаљчић, С. Ђирковић, Баштина, *Лексикон*, 31–33.

445 Уп. А. Karpozilos, A. Kazhdan, A. Cutler, Birth, *ODB*, Vol. 1, 290–291.

446 R. Macrides, Dynastic Marriages and Political Kinship, *Byzantine Diplomacy*, ed. J. Sheperd, S. Franklin, London 1992, 263–280.

447 За један од примера види: В. Svetković, König Milutin und die Paraklesiai des Hl. Joachim und der Hl. Anna im Kloster Studenica, *Balkanica XXVI* (1995), 251–276; Б. Цветковић, Икона у контексту: ка њеној функционалној прилагодљивости, Култ светих на Балкану II, ур. М. Детелић, *Лицеум 7* (2002), 41–60.

448 E. Dimitrova, *The Gospels of Tsar Ivan Alexander*, London 1994, 18–19, т. 11.

према осталим личностима насликаним у Станичењу. Раздвајање ктитора на северни и јужни зид пружа полазну основу за разматрање. На овај начин су понекад представљане посебне породице ктитора, као, на пример, у кипарској цркви Св. Маманта у Луварасу (осликаној 1495.), где су два брачна пара ктитора била представљена раздвојено, с обе стране ктиторског натписа.⁴⁴⁹ Ипак, чини се да су све личности чији су портрети груписани у наосу Станичења припадале једној већој властеоској породици с обзиром на то да је у припрати било још портрета (ликови владара, локалних господара и највероватније једног монаха).

Већ су претходни истраживачи истицали да је дечак Крубан, будући насликан између монаха Арсенија и монахиње Јефимије, могао бити њихов син или унук. Варијанта по којој би Крубан био Арсенијев син у исто време је и најлогичнија ако се имају у виду аналогни примери замонашених ктитора сликаних са својом децом – на пример, портрети Кали са сином и кћерком у цркви Св. Јована у Мистри,⁴⁵⁰ или портрети Јоакима и Теодуле са кћерком у Типику Линколновог колеца.⁴⁵¹ Друга варијанта по којој би Крубан био Арсенијев унук а Константинов син нешто је мање могућа јер пред истраживача поставља важно питање: због чега би портрет веома младог детета био насликан одвојено од својих родитеља? Такво би раздвајање било могуће једино ако је родитељ био посмртно насликан, као у цркви манастира Полошко где је син ктитора насликан заједно са својом баком на јужном делу фасаде, док су покојни отац и мајка на северном делу,⁴⁵² или, ако су дечји портрети били постхумни, попут дечака Шувија у Калотину или дечака Оливера у Велућу.⁴⁵³ Пошто су у Станичењу и ктитори са северног зида и дечак Крубан вероватно били у животу за време извођења живописа, није било разлога за раздвајање дечака од родитеља па тако претпоставка да је Константин могао бити Крубанов отац, по нашем мишљењу, нема довољно основа. На јужном зиду станичењског наоса Христос из сегмента неба благосиља окупљене личности око сликаног модела заједничке задужбине. С обзиром на то да је фигура дечака Крубана у средишту пажње, повод формирања сложене галерије портрета у наосу могло је бити и питање наследства. Чињеница да је осликовању станичењског наоса заиста претходило неколико упокојења у породици наводи нас да у разматрање укључимо и трећу могућност: да у неким од раније умрлих чланова породице видимо Крубанове родитеље.

Постављено питање захтева више него опрезан приступ кад се има у виду сличан проблем раздвојених група ктиторских портрета на супротним зидовима у припрати Богородичине цркве у Кучевишту.⁴⁵⁴ Премда о кучевишким ктиторима постоје основни подаци, услед оштећења ктиторског натписа и пратећих легенди веома је тешко установити не само међусобне крвне везе него и идентитет насликаних ликова у припрати.⁴⁵⁵ У Станичењу је Крубанов лик једини дечји портрет, па у контексту наслеђа као битне норме властеоског сталежа средњовековног друштва није неважно питање чији је он могао бити син и непосредни наследник.⁴⁵⁶ Можемо помишљати да је сам положај на коме је насликан Крубан, заједно са инсигнијама какве су његов пурпурни кавацион и скупочени метални појас, за оновремена схватања можда изражавао неку посебну намеру у претходно наведеном контексту јер је као најмлађи представник ктиторске породице био предодређен да уз Божију помоћ наследи племство, властеоска имања и земљу на којој је задужбина подигнута, а под чијим је сликаним моделом он сам и представљен.

Будући насликан на супротном зиду од Константина, Крубан је очито био ближи личностима приказаним на јужној страни наоса. Ко су заправо били његови родитељи: монаси између којих је насликан или неко други међу приказаним ликовима у његовој непосредној близини? Међу тим другим историјским личностима су портрети још само покојника – једне жене и два мушкарца. Како је од ових фигура млада опојасана жена њему најближе постављена, постоји могућност да је Крубанова мајка била

449 A. Stylianos, J. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Nicosia 1985, 246–247, fig. 140.

450 R. Etzeoglou, *Quelques remarques*, 518, pl. 19.

451 I. Spatharakis, *The Portrait*, 194, fig. 145.

452 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 119, 148, црт. 37, т. 11, 12.

453 Оба дечака су на портретима представљена са свећама у рукама, види: G. Gerov, A. Kirin, *New Data on the Fourteenth-Century Mural Paintings in the Church of Sveti Nikola (St. Nicholas) in Kalotina*, *Зограф* 23 (1993–1994), 56–57, fig. 7, 14; В. Ј. Бурић, *Друштво, држава и владар*, црт. 4.

454 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 115–116, 131–132, 135; 3. Раколкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту*, *Зограф* 16 (1985), 41–53.

455 Уп. Х. Матанов, *Княжесвојо на Драгаши. Към историята на Североизточна Македония в предосманската епоха*, Софија 1997, 9–44; С. Мишић, *Југоисточна Србија средњег века*, Врање 2002, 31–39.

456 Уп. Р. Михаљчић, *Наслеђе*, *Лексикон*, 434.

та властелинка, постхумно насликана поред ктитора, а не монахиња Јефимија. Сликање дечака између замонашених ктитора, а одвојено од своје хипотетичне мајке – властелинке с појасом, може се објаснити управо чињеницом да је она пре осликавања наоса већ била сахрањена. Могуће је начинити и другачију конструкцију. Ако, на пример, властелинка с појасом није била ни Крубанова мајка нити жена племића са западног зида, онда се за бордуру, постављену између њих у југозападном углу наоса, као и за њен властеоски појас, може претпоставити да су то показатељи на основу којих треба закључити да је она била млада, очито неудата и прерано преминула припадница ктиторске породице.

Будући насликана уз Арсенија и Јефимију, млада властелинка с појасом је највероватније била њихова кћерка, преминула око 1330. године, када и монах са западног зида у чијем је гробу нађен новчић Михаила III Шишмана, који је погинуо управо 1330. године у бици на Велбужду. Сходно тој, археолошким налазима потврђеној, хронологији и велможе насликане на западном зиду наоса такође су до 1331. године, дакле пре осликавања наоса, већ били преминули под околностима које остају нејасне. Старији и крупнији племић, насликан на левој страни јужног дела западног зида, могао је бити муж властелинке с појасом и зет Арсенија и Јефимије. Овај се закључак намеће најпре на основу археолошких података из одговарајућих гробних конструкција откривених под портретима племића и властелинке с појасом.⁴⁵⁷ Напокон, чињеница да су портрети властелинке с појасом и старијег племића одвојени бордурама могла би се објаснити управо њиховим надгробним карактером. За млађег племића, насликаног на десној страни јужног дела западног зида, у овом тренутку се може рећи само то да је свакако припадао породици ктитора.

Портрет властелинке с појасом привлачи нарочиту пажњу управо због појаса као инсигније. Њена фигура у југозападном углу наоса, као и ликови других жена у Станичењу потиснутих иза мушкараца у крајње западне делове наоса, на сасвим одређен начин сведочи о уобичајеном месту које је у средњовековним храмовима припадало женама.⁴⁵⁸ Када је, међутим, о њеном појасу реч, ипак је тешко на довољно прихватљив начин објаснити његову појаву на портрету младе покојнице.⁴⁵⁹ Проблем је веома сложен јер појасеве на својим портретима немају ни »Арета« ни Константинова супруга, које су насликане још за живота. Иако у изворима има података да је појас могао

имати профилактичку улогу као свадбени дар,⁴⁶⁰ појас који носи властелинка с јужног зида наоса није ни *cingulum*, који је могао означавати девичанство,⁴⁶¹ нити ознака удате жене (попут Вукосаве из Руденице), јер појас немају ни »Арета« као неудата девојка, а ни Константинова супруга, која је удата. Стога се чини да га треба разумети као позносредњовековну инсигнију – скупocen предмет и ствар престижа. Најпрецизније је, пак, рећи да је појас ове врсте статусни симбол оба пола највишег друштвеног слоја, који је често био саставни део мираза, дакле, непосредно власништво девојака и жена, о чему речито сведочанство пружа и Житије св. Текле.⁴⁶² У том смислу појас на портрету младе племкиње треба посматрати највероватније као стварну инсигнију и стваран предмет који је она за живота заиста поседовала, а живописац га до танчина пренео на слику, као што је и све друге делове свечаног костима, инсигнија и накита на портретима готово натуралистички репродуковао у фреско-техници. Стога бисмо могли закључити да је са својим скупocenим појасом била, можда, и сахрањена, попут младог дечака у Липовцу, који је у пљачки гробних прилога у међувремену

⁴⁵⁷ На закључак да су племић и властелинка с појасом можда били у брачној вези указује најпре то што су гробови бр. 22 и 23, у којима су по свој прилици они сахрањени, били заједно заливени зидном масом као двојна гробница, типична за гробове супружника. Такође, у оба гроба са скелетом пронађена је по једна трећина неидентификованог новчића типа обола, што сведочи о посебном ритуалу примењеном у обе, а могуће је и истовремене сахране, види: *Каталој гробова*, стр. 47–48.

⁴⁵⁸ R. Taft, *Women at Church in Byzantium: Where, When and Why?*, *DOP* 52 (1998), 27–87; Sh. Gerstel, *Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium*, *истито*, 89–111; A.-M. Talbot, *Women's Space in Byzantine Monasteries*, *истито*, 113–127.

⁴⁵⁹ Треба имати у виду да је женски скелет у гробници пред јужним зидом наоса припадао млађој женској особи, види: *Каталој гробова*, стр. 47–48.

⁴⁶⁰ Уп. G. Vikan, *Art and Marriage in Early Byzantium*, *DOP* 44 (1990), 160–161; исти, *Marriage Belt*, *ODB*, Vol. 2, 1305–1306.

⁴⁶¹ На познатој кипарској икони са посмртним портретом девојке Марије у пратећем натпису истиче се да је умрла као девица, али, ипак, она није насликана с појасом, види: A. Weyl-Carr, *Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art*, *DOP* 49 (1995), 341, нап. 10.

⁴⁶² G. Dagron, *Vie et Miracles de Sainte Thècle*, *Subsidia Hagiographica* 62 (1978), 346.

⁴⁶³ М. Поповић, Липовац – трагови средњовековног властеоског бора вишта, 167–173, сл. 9–11; Ј. Ердељан, Погребни обреди и надгробна обележја, *Приватни животи у српским земљама средњега века*, 440–441.

очигледно нестало.⁴⁶³ Будући насликан на њеном портрету, појас је у складу с начелом средњовековне уметности функције морао бити знак нечега, иначе не би био приказан. У контексту породичних односа, раскошан појас који виси са кукова младе властелинке потврђује чињеницу да је наслеђивање, нарочито код виших друштвених слојева у средњем веку, ишло и мушком и женском линијом.⁴⁶⁴ Могао је означавати и неку посебну правну ситуацију, као, на пример: племкиња која га носи могла је бити поседник неких нарочитих имања.

Исто се може рећи и за масивну огрлицу-гривну, која подсећа на торквес, на портрету »Арете«. Као и у случају појаса на портрету племкиње с јужног зида, гривну поседује и њоме се на портрету дичи само она, док је друге две жене – племкиња са појасом и Константинова супруга – немају. Иако подсећа на торквес,⁴⁶⁵ који је у рановизантијско доба коришћен у инвеститури и чак при царском крунисању,⁴⁶⁶ накит на грудима »Арете« није торквес, већ може бити само женска огрлица већих димензија.⁴⁶⁷ Аналогни примери скупогеног женског накита, познати преко археолошког материјала, указују на закључак да је и »Аретина« гривна такође слика стварног предмета из њене личне ризнице, чији је облик и раскош сликар верно пренео на зидну слику.⁴⁶⁸ Овакав закључак је тим основанији јер је упредена сребрна жица, од какве је начињена огрлица на портрету, нађена у гробном прилогу женског гроба откривеног уз јужни зид наоса. Огрлице великог формата и тежине, поред своје основне статусне и естетске улоге, могле су имати и магијску функцију, као она из Државног музеја у Берлину на којој се налази натпис у типичној профилактичкој формули: *нека Госѿод ѿмоѿне оној која је носи*.⁴⁶⁹

У том смислу, сличност хаљина, које имају властелинка с појасом и »Арета«, сведочи о њиховој припадности истом друштвеном рангу, док незнатне разлике у детаљима могу указати на одређене посебности. За разлику од покојне властелинке »Арета« је била нешто богатије накићена, чиме је указано на богатство и високо порекло породице младе девојке која, будући жива, може постати нечија невеста.⁴⁷⁰ По раскоши одеће и накита она управо подсећа на раскошно одевене и накићене ликове невеста у сценама Свадбе у Кани, посебно на ону у цркви Св. Николе Орфаноса у Солуну.⁴⁷¹

Умрли монах насликан до »Арете« могао је бити »Аретен« брат – уколико је био рођак ктиторске породице – мада је вероватније да је био млађи брат Константина,

Арсенија, Константинове супруге или Јефимије, а у сваком случају – једна од личности чија је смрт могла иницирати подизање превасходно породичног маузолеја. На другој страни, ктитор Константин је могао бити син Арсенија и Јефимије али, исто тако, и Арсенијев или, пре, Јефимијин брат будући да је насликан буквално наспрам њеног портрета. Услед лапидарности исказа, ктиторски натпис не доноси никакве податке ни о »Арети«, ни о Крубану па зато њихове стварне родбинске везе са старијим ликовима за нас морају остати само у наговештају. Ипак, јасно је да властелин Константин улази у ктиторски чин оснивања породичне задужбине као млађи ктитор, иако је због инсигнија на одећи вероватно имао виши статус од својих рођака.⁴⁷² По свему судећи, Константин није имао мушке деце, али дечак Крубан, у каквим год да се крвним везама налазио с личностима портретисаним на западном, јужном и северном зиду наоса, био је њихов заједнички и пуноправни наследник. Општепознато је да су баштину могли наследити не само синови већ и унуци, прауници те сродници бочних грана, све до трећег колена.⁴⁷³

464 R. Metz, *La femme et l'enfant dans le droit canonique médiéval*, London 1985. Најзад, жене су наслеђивале не само баштинске поседе већ и проније, види: Г. Острогорски, *Пронија. Прилоѿ истаѿорији феудализма у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1951, 147–148.

465 За изглед торквеса као мушке инсигније уп. представе св. Сергија и Вакха на једном сребрном пехару из 7. века (види: *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, ed. D. Buckton, London 1994, 120–121), као и на два иконама (види: *Byzantium. Faith and Power*, 197, 375).

466 Г. Атанасов, *Инсигније*, 261–262.

467 Б. Радојковић, *Метал средњовековни*, сл. 23; S. D. Campbell, A. Cutler, *Necklace*, ODB, Vol. 2, 1448.

468 За раскошне огрлице из чувених остава откривених у Украјини (Стараја Рјазан) и Бугарској (Преслав) види: *The Glory of Byzantium*, 306–307, 333–334.

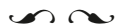
469 Ch. Schug-Wille, *Bizant i njegov svijet*, 130.

470 M. G. Parani, *Byzantine Bridal Costume, Δόρημα. A Tribute to the A. G. Leventis Foundation on the Occasion of its 20th Anniversary*, Nicosia 2000, 185–216.

471 *Исѿо*, сл. 1. Уп. Ј. Радовановић, *Невесте Христове у живопису Богородице Љевишке у Призрену*, ЗЛУМС 15 (1979), 115–134.

472 О званичној уметности као одразу конкретних правних ситуација види: В. Ј. Бурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУМС 4 (1968), 67–97.

473 Уп. Р. Михаљчић, *Наслеђивање*, *Лексикон*, 434–435.



Откриће четири гроба у западном делу наоса и њихови пратећи археолошки налази повезани су са четири посмртно изведена портрета личности насликаних са прекрштеним рукама на грудима.⁴⁷⁴ С обзиром на сачуване податке из документације са археолошких ископавања, у гробу бр. 23, лоцираном пред јужним зидом наоса, сахрањена је млада властелинка на чијем су скелету у време открића затечени: остаци златоткане одоре с мотивом двоглавих орлова; сребрне нити траке за обоце, ношене преко главе; упредена сребрна жица на раменима; пар сребрних наушница и трећина сребрног новчића, очито обола. У том гробу била је сахрањена највероватније властелинка са појасом будући да је насликана на делу зида непосредно изнад гробне јаме. На свом портрету она је представљена у богатој властеоској одећи, што је у сагласју с налазом остатака луксузних одевних предмета установљеним у гробу пред њеном фреско-фигуром.

Непосредно уз гроб бр. 23 формиран је и гроб бр. 22. Пошто су оба гроба заливена заједничком зидном масом, врло је вероватно да су у њима биле извршене истовремене сахране. У гробу бр. 22, с обзиром на позицију у односу на сликане портрете, највероватније је био покопан старији велможа приказан на западном зиду, дакле, у непосредној близини гроба. Вредно је истаћи да су преостале кости руку на скелету у гробу бр. 22, као и на портрету овог велможе, нађене прекрштене на грудима.

Паралелно с гробом бр. 22 формирана је сахрана која је у документацији са археолошких ископавања цркве обележена као гроб бр. 24а. У њему је, упркос слабо очуваним скелетним остацима покојника, највероватније почивао млађи мушкарац властелин, насликан на јужном делу западног зида наоса.

Четврти гроб у наосу, обележен као бр. 24, ископан је уз северни зид наоса. У њему је био сахрањен вероватно монах, насликан на северном делу западног зида. У том гробу уз скелет био је пронађен и новчић Михаила III Шишмана, свакако као обол, што сахрану монаха одређује највероватније око 1330. године.

Сахране преосталих чланова ктиторске породице биле су по свој прилици изведене ван наоса, у простору припрате. Сходно томе, гробови бр. 28а и бр. 28б, формирано као заједничка гробница уз јужни зид припрате, несумњиво су припадали замонашеним ктиторима Арсенију и Јефимију, насликаним на јужном зиду наоса.

У гробу бр. 61, наслоњеном уз северну страну ктиторских гробова бр. 28 у припрати, уз скелет одраслог покојника нађен је и један сребрни новчић бугарског цара Ивана Александра, очито и овде као обол. Како је овај гроб сасвим прислоњен уз двојну ктиторску гробницу, у њему би требало видети најпре гроб ктитора Константина, сахрањеног на том месту уз своје рођаке – давно замонашене ктиторе Арсенија и Јефимију.

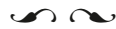
У гробу бр. 15, који је формиран са спољне стране храма уз јужни зид припрате, током археолошких истраживања су уз скелет релативно млађе мушке особе нађени и остаци богато украшене царске хаљине са златотканим мотивима двоглавог орла, јелена, ждрала и картушима са именом бугарског цара Ивана Александра.⁴⁷⁵ С обзиром на то да је и ова сахрана изведена тако да се са спољне стране јужног зида припрате прислања уз двојну ктиторску гробницу, највероватније је да је и ту била покопана личност веома блиска ктиторској породици. Сам положај гробнице најдиректније сугерише закључак да је сахрањена особа, из сасвим одређених разлога, имала право на сахрану у непосредној близини ктитора. Штавише, позиција гроба и гробни налази указују да је овде реч о сахрани пре још једног члана ктиторске породице, него неке личности која није била у непосредној вези са ктиторима Станичења. Како су у гробници откривени остаци скелета млађег покојника, мања је вероватноћа да је то Константинов гроб, који је на свом портрету у наосу цркве био насликан као одрастао мушкарац. По свим сазнањима која пружају портрети, у гробу бр. 15 је по свој прилици био накнадно сахрањен Крубан, најмлађи члан ктиторске породице у Станичењу.

У једном тренутку, а након извесног времена које у овом тренутку није могуће прецизније одредити, Крубан је од бугарског цара као суверена, из неког сада непознатог разлога, добио на поклон царску хаљину с којом је касније покопан. Разлог за тако нарочити поклон могао се састојати из чинилаца вазалско-сизеренског односа, дакле, добијен је или као награда за исказану верност према врховном

⁴⁷⁴ Детаљни подаци о сахранама и гробним налазима у поглављима: *Гробови у цркви и некропола и Капалој гробова*, стр. 31–56.

⁴⁷⁵ Види поглавље *Злајовез хаљине са именом цара Ивана Александра*, стр. 57–78. Види и: А. Нитић, Ж. Темерински, *Остаци одежде цара Ивана Александра из цркве Светог Николе код Станичења, Саопштења XXXII–XXXIII (2001)*, 7–25.

владару, или као саставни део инвеституре.⁴⁷⁶ Са изузетним поклоном добијеним од цара, након извесног времена и, можда, по сопственој жељи, овај племић је и сахрањен. С обзиром на дуготрајну владавину цара Ивана Александра (1331–1371) и релативну младост сахрањене личности, закључак да је у гробу бр. 15 почивао још један од ктитора, властелин Крубан, сасвим је разложен.



Сврха православног зидног сликарства »није била у њро-сѣом украшавању храма живојисом, да би он био ујодан и ѣријатѣан за њејове ѣосејѣиоце«, већ да би они били уздигнути »у ѣајансѣивени свей вере ѣреко духовне лесѣивѣице, која за сѣейенице има свешѣене уметѣносѣи ... оѣиуда су дела црквених уметѣносѣи у Исѣочној цркви у сѣвари ѣумачења и објашњења божансѣивеној Оѣкривења«. ⁴⁷⁷ У том смислу портрете историјских личности у наосу Станичења не би требало посматрати сасвим изоловано од осталог сликаног програма, о чему ће бити више речи у даљем излагању.⁴⁷⁸ Стога бисмо на овом месту покушали да у најкраћем укажемо на оне најзначајније елементе у прецизно промишљеном распореду сцена и избору фигура којима су остварена занимљива симболичка поређења и алузије.⁴⁷⁹ О томе сведочи специфичан распоред композиција изнад прве зоне и пажљиво постављање одабраних композиција Великих празника и Христових Страдања.

При погледу на другу и трећу зону наоса у Станичењу одмах постаје јасно да је распоред сцена у циклусима Великих празника и Христових Страдања знатно поремећен.⁴⁸⁰ Најпре пада у очи да је Христово Распеће на северном зиду насликано тачно у осовини изнад портрета Константина и његове супруге, тако да »лобно место«, тј. Адамов гроб под хумком на којој се уздиже крст са распетим Христом, у визуелном смислу заправо повезује ктиторски пар као лучни оквир аркаде кивориона или едикуле. На тај начин директно се указује на веру ктитора у Христову крсну смрт као победу над смрћу и залог за свеопште васкрсење.⁴⁸¹ Над сценом Распећа, у вишој зони, насликана је композиција Уласка Христовог у Јерусалим (Цвети), која управо представља прототип општег спасења као слике уласка у царство небеско, Небески Јерусалим.⁴⁸² Ова често коришћена топка средњовековне иконографије, вешто примењивана путем методе суперпонирања, постизала је одговарајући симболичан смисао.⁴⁸³

Сликане алузије се настављају у свом антитетичком низу: изнад фреско-иконе Богородице с Христом на северном зиду, упадљиво у осовини насликана је и сцена Оплакивања Христа, очито као директан одјек литургије и старих византијских химнографских образаца.⁴⁸⁴ Сцена Тајне вечере је представљена изнад сцене Оплакивања, па тако добијена вертикала симболике подсећа на иконографски програм олтарског простора.

Есхатолошка иконографија на северном зиду огледа се и у наредном склопу сцена, где су над фигурама св. Прокопија и св. арханђела Михаила насликане композиције Анђеа на гробу и Молитва на гори, такође у складу с веровањем ктитора у свеопшти васкрс.⁴⁸⁵

Чини се да и западни зид наоса у Станичењу пружа занимљиве иконографске алузије. Изнад портрета умрлих ктитора на западном зиду развијена је преко највећег дела горње зоне сцена Успења Богородичиног, као последња композиција у циклусу Великих празника, која због своје очигледне есхатолошке симболике по правилу прати фунерарне просторе.⁴⁸⁶ Међутим, с обзиром на распростирење сцене Успења могло би се рећи да се управо на западном зиду наоса на најбољи начин показује колико су сликари водили рачуна о томе да надгробна симболика прати само портрете покојника. Наиме, сцена Успења развијена је тако да покрива само јужни део зида на коме

476 Уп. J. Le Goff, *Le rituel symbolique de vassalité, Pour un autre Moyen âge*, Paris 1977, 361–477.

477 Ф. Кондоглу, Свештена и литургијска уметност, *Православље и уметносѣи*, 139.

478 Види поглавље *Сликарсѣиво цркве*, стр. 113–182.

479 О овом фундаменталном принципу види: В. Ј. Ђурић, *Три догађаја*, 95.

480 О особеностима програма у фунерарним просторима види: В. Todić, *Le programme des fresques dans la chapelle de Wameq Dadiani à Khobi (Géorgie)*, *Зоѣраф* 20 (1989), 74–80; Д. Поповић, *Срѣиски владарски ѣроб у средњем веку*, Београд 1992; такође, види: С. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, *ЗРВИ XIII* (1971), 295–296; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарсѣиво*, 99.

481 Д. Поповић, *Срѣиски владарски ѣроб*, 70–75.

482 *Исѣио*, 37 (са примерима и литературом).

483 Тако је у Псачи над ктиторским портретима постављена сцена у којој св. Никола спасава три војводе из тамнице, види: И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарсѣиво*, 91.

484 Н. Maguire, *Art and Eloquence*, 53–83.

485 Д. Поповић, *Срѣиски владарски ѣроб*, 38, 51–52.

486 За иконографију Успења види: Г. Бабић, *Краљева црква*, 162–169.

су насликани посмртни ликови двојице племића и једног монаха. На северном делу западног зида дошло је до прекидања циклуса Страдања и, по свој прилици, намерног уметања композиције Ваведења на овом месту.⁴⁸⁷ Та је интерполација можда учињена у вези са портретом младе властелинке »Арете«, насликане под сценом Ваведења, чији се портрет налази у непосредној близини улаза у храм,⁴⁸⁸ као нека, могуће је, посебна алузија на њену младост, њену веру и, можда, неки конкретан догађај везан за породичну задужбину.⁴⁸⁹

По истом кључу, чини се, организована је и иконографска схема на јужном зиду наоса. Над портретима замонашених ктитора Арсенија и Јефимије развијена је сложена композиција Христовог пута на Голготу. Рекли бисмо да је ту на особен начин остварено поређење између сцене Христовог ношења крста и портрета монаха ктитора, који заједно носе модел своје задужбине. Метафорично поређење могло је бити засновано на древној симболици везених крстова на монашкој и свештеничкој одежди, чије присуство преноси поуку по којој монаси носе свој крст мучеништва и монашког завета – као што је на Голготи Христос носио свој крст.⁴⁹⁰ Такође је занимљиво уочити да се сцена Пута на Голготу у наставку, без сликаних бордура, спаја с наредном сценом у циклусу Страдања – сценом Христовог пењања на крст. И постављањем ове композиције поново је изведена упадљива метафора којом су повезане две суперпониране зоне. Наиме, Голготски крст у сцени Пењања на крст насликан је тачно у осовини са посмртним портретом властелинке с појасом, чиме је указано на то да есхатолошки догађај свете историје представља симбол хришћанске победе над пропадљивим светом и залог веру у васкрсење покојнице. У вишој зони, изнад сцена са Голготе, насликана је композиција Васкрсења Лазаревог као класичног симбола залог веру у опште васкрсење у Христу.⁴⁹¹

Симболично постављање одабраних фигура чини се да је спроведено и у првој зони. Чињеница да је св. Прокопије сам издвојен на северни зид и да је уз ктиторске портрете на јужном зиду насликан св. Теодор, а не св. Ђорђе или св. Димитрије, наводи на помисао да је и оваквим избором могла бити остварена одређена метафора. У ктиторској композицији у једном од пећинских храмова у комплексу Русенски лом (Сборената црква), ктиторка – замонашена бугарска царица Теодора прилаже свој ктиторски дар управо двојици св. Теодора.⁴⁹² Непосредно поређење с тим светитељским паром остварено је и у Доњој Каменици,

још једном бугарском споменику из истог периода, јер су свети Теодори на коњима насликани напоређо с владарским паром на упадљивом месту – источном зиду припрате.⁴⁹³ Симболика у Станичењу могла је бити садржана, на пример, у самој хомонимији имена овог светитеља: Θεόδωρος – што значи *Божији дар*, које је током историје често употребљавано у том симболичном значењу.⁴⁹⁴ Смисао прилагања станичењског ктиторског дара, црквене задужбине, поклопио се са усрдним молитвама ктитора и њиховим очекивањима да ће уследити (или да је већ уследило) уздарје које би се могло наслутити у дечаку, чија фигура чини средиште ктиторске композиције.⁴⁹⁵

Станичењски живопис сведочи најпре о образованим наручиоцима и извођачима сликаног програма, што је карактеристика прве половине 14. века како у Византији, тако и у њеном културном кругу,⁴⁹⁶ о чему доказ пружа и оригинална иконографија олтарске апсиде⁴⁹⁷ где се Богородици, као заступници ктиторске породице, клањају фигуре св. Кирила (Константина, имењака једног од ктитора) и св. Николе, патрона задужбине.⁴⁹⁸ Значајном ансамблу станичењских фресака у олтарском простору, у вишим зонама зида и у припрати посвећена је посебна пажња у наредном поглављу.

487 За иконографију Ваведења види: *ιστίο*, 174–175.

488 Икона Ваведења насликана је изнад царских двери на иконостасу у Св. Константину и Јелени, види: Г. Суботић, *Светии Констѡниѡин и Јелена*, 48–49, 60, сл. 50, 55; Ј. Радовановић, Неколико примера представе Ваведење Богородице у храм у уметности турског периода, *Посѡвизантиѡјска уметност на Балкану*, 127–136.

489 Ваведење је и овде употребљено у вотивном смислу, уп. В. Cvetković, König Milutin, 251–276; Sh. Gerstel, *Painted Sources for Female Piety*, 89–111.

490 Св. Герман Константинопольский, *Сказание о Церкви*, 50–51; Ch. Walter, *Art and Ritual*, 24.

491 Д. Поповић, *Срѡски владарски ѡроб*, 37–38, 71, 76, 85, 182.

492 Л. Н. Мавродинова, *Сѡеннаѡа живоѡис*, 62, сл. 93.

493 Б. Живковић, *Доња Каменица*, црт. V, 14–16.

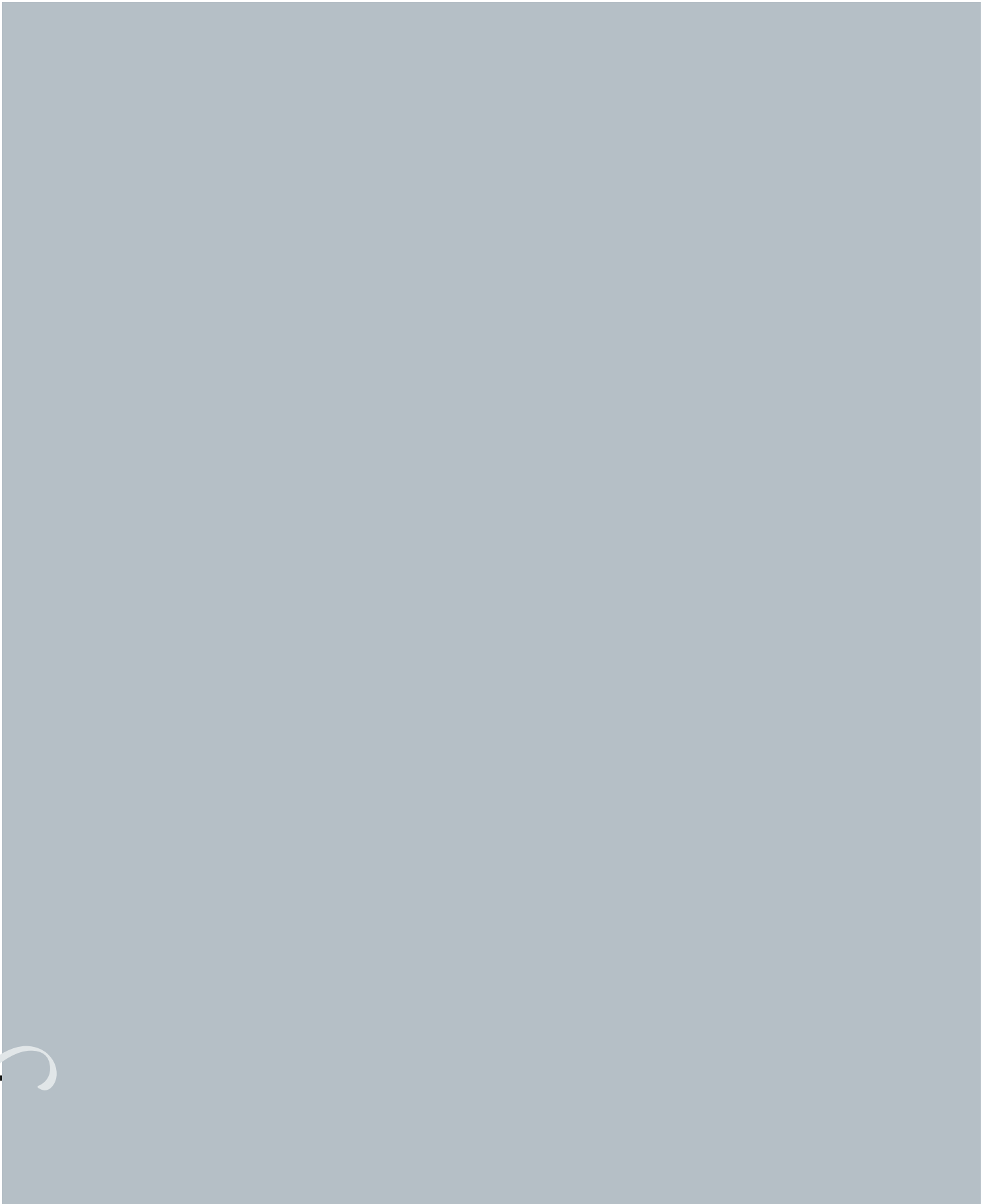
494 A. Cutler, Theodore, *ODB*, Vol. 3, 2039.

495 Уп. В. Cvetković, König Milutin, 254–257.

496 S. Radojčić, *Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance, JÖBG VII* (1959), 105–123; L. Rodley, *Byzantine Art and Architecture. An Introduction*, Cambridge 1994, 276–341; R. Cormack, *Byzantine Art*, London 2000, 187–217.

497 О оригиналности у средњовековној уметности види: *Originality in Byzantine Literature, Art and Music. A Collection of Essays*, ed. A. R. Littlewood, Oxford 1995.

498 С. Габелић, Прилог познавања, 31–34.



Сликарсџво цркве

Храм Св. Николе (данас Св. Петке) у Станичењу сачувао је већи део свог сликаног програма. У његовој унутрашњости страдале су само фреске на полуобличастом своду, а сав остали програм се лако ишчитава и тематски добро сагледава. Уочавање сликарског поступка и детаља, међутим, умањено је пулверизацијом фресака, процесом видљивим у свим деловима сликаног ансамбла, због чега фреске изгледају као да су превучене сивом скрамом, а знатан број појединости, посебно на инкарнату фигура, заувек је нестао. У првом појасу лица стојећих фигура претрпела су, нажалост, механичка оштећења. На западној фасади, некадашњем источном зиду несачуване припрате, услед изложености непосредним временским утицајима стање очуваности живописа далеко је лошије и целина програма увелико је изгубљена. Преостале фреске средином зидног платна су испране и слабо видљиве, горњи део зида остао је сасвим без живописа, а у доњим партијама постоје само мањи фрагменти сликарства. Надопуну програму нартекса доносе и уломци живописа откопани приликом археолошких истраживања.

О фрескама Станичења до сада је сразмерно мало писано. Првим извештајем, Радивоја и Мирјане Љубинковић, објављеним након археолошких и архитектонско-конзерваторских радова на цркви, указано је на овај науци до тада непознат споменик, но приказ станичењских фресака остао је добрим делом непотпун. На основу помена имена у ктиторском натпису идентификовани су ктитори храма: Арсеније, Јефимија и Константин, одгонетнут је и локални великаш Белаур, господар Видинске области, али су, међутим, изнета и неприхватљива тумачења која су се тичала личности суверена, бугарског цара Ива-

на Александра за чије владавине је Станичење настало.⁴⁹⁹ Повезивање суверена земље са Иваном Александром, бугарским царем, чије је име у ктиторском натпису Станичења наведено као Иван Асен, а чији су поданици и, можда, рођаци били оснивачи ове цркве, извршено је у раду Смиљке Габелић, где су донете и допуне садржаја фресака тог храма. Размотрене су истовремено и поједине теме програма, превасходно појава св. Кирила Филозофа и св. Николе поред Богородице у конхи апсиде и приказ млађег ктитора, Константина, на слици са псеудо-фунерарним значењем, на којој га св. Никола приводи Богородици и Христу.⁵⁰⁰

499 Р. Љубинковић, Црква Светог Николе у Станичењу (за штампу припремила Мирјана Ђоровић-Љубинковић), *Зограф* 15 (1984), 76–84 (= Р. Љубинковић, Црква Светог Николе).

500 С. Габелић, Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичења, *Зограф* 18 (1987), 22–36 (= С. Габелић, Прилог познавања).

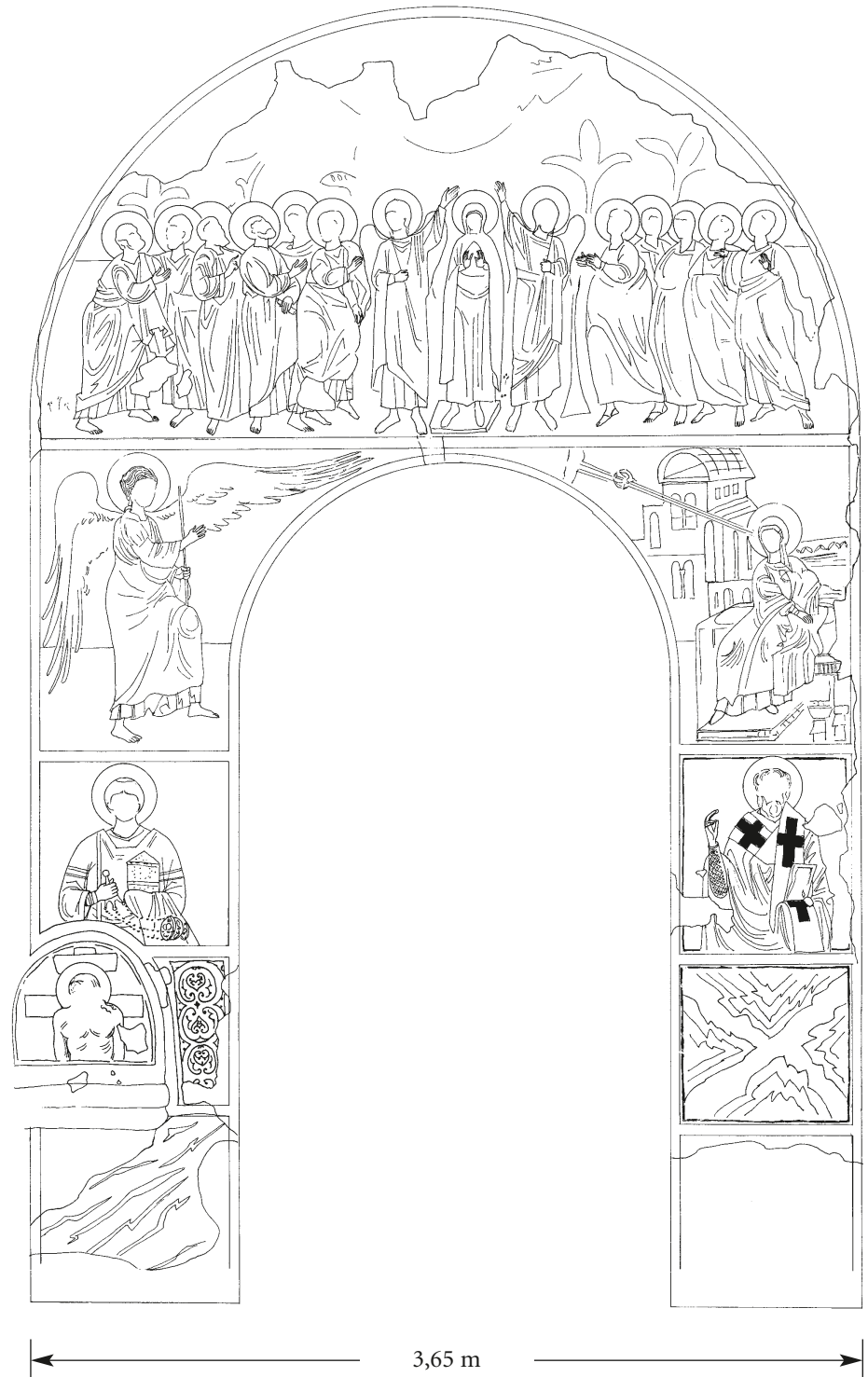
501 И. Божилов, *Фамилија на Асеневици (1186–1460). Генеалогија и њросојографија*, Софија 1994², 191–192; Л. Н. Мавродинова, *Сџеннаија живопис в Бџлџария до края на XIV век*, Софија 1995, 54, 70 (= Л. Н. Мавродинова, *Сџеннаија живопис*).

502 С. Смядовски, Надписите кџм стенописите от цџрквата »Св. Никола« край с. Станичене, Нишко (1331/1332), *Palaeobulgarica XVIII/3* (1994), 17–43 (= С. Смядовски, Надписите).

503 Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982 (= Ch. Walter, *Art and Ritual*), 107, 223; Ц. Грозданов, *Портрети на светиџелиџе от Македонија от IX–XVIII век*, Скопје 1983, 32, сл. 6; С. Ђурић, *Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пеџи, Архиепископ Данило II и његово доба*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 346, сл. 2; С. Габелић, *Манасџир Лесново. Историја и сликарсџво*, Београд 1998 (= С. Габелић, *Манасџир Лесново*), 73, 114, 115.

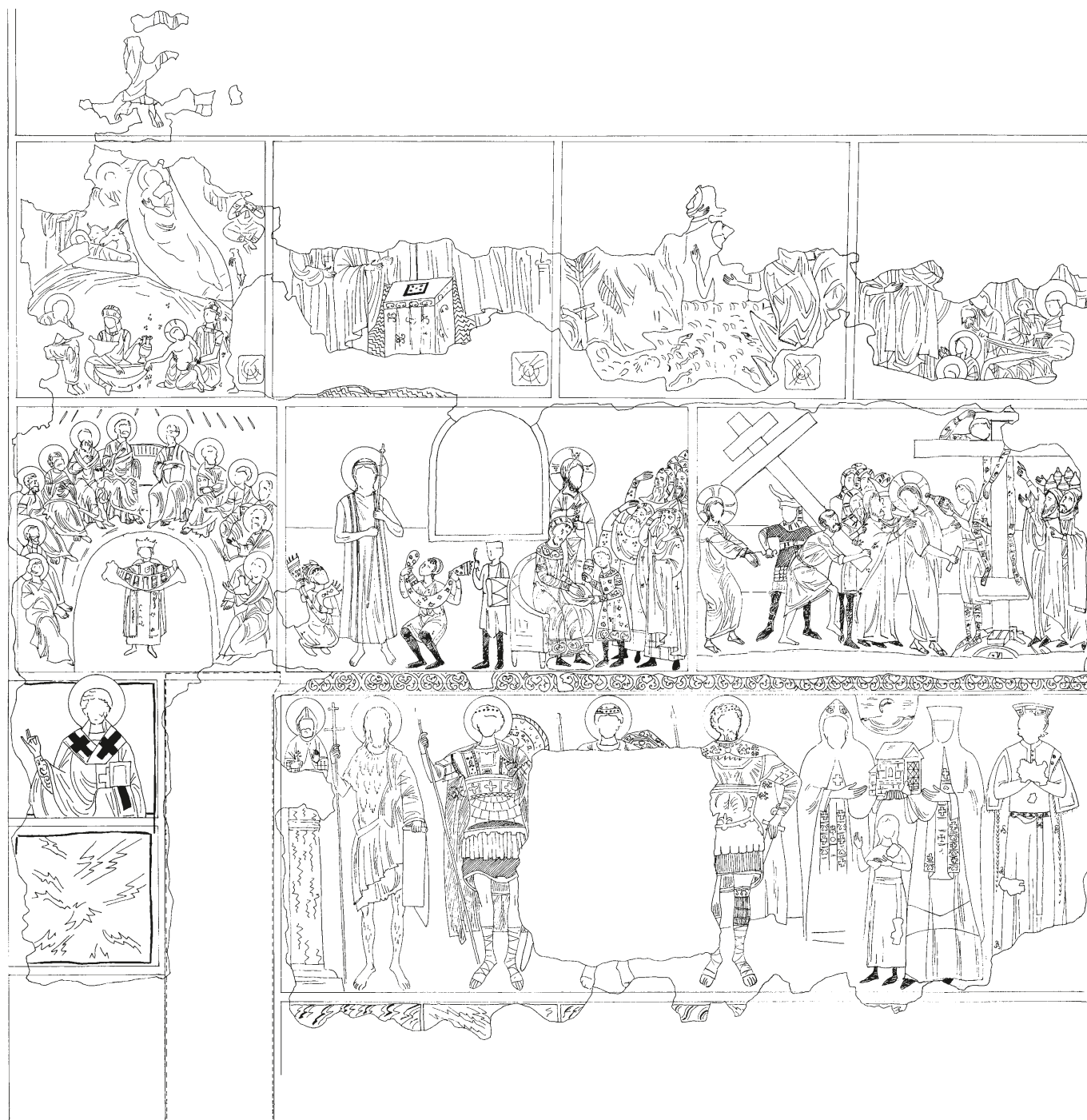
Укључивши се у видокруг истраживача византијске уметности, станичењске фреске су се нашле у прегледима бугарске уметности и историје⁵⁰¹ изазвавши посебну па-

жњу и својим натписним текстовима.⁵⁰² Историјски портрети и неуобичајен програм апсиде помињани су, такође, у више појединачних радова.⁵⁰³ Споменик у це-



Сл. 45. Распоред живописа на источном зиду у олтару

Сл. 46. Распоряд живописа на јужном зиду наоса



5,60 m

лини ипак није био подробно изучен, а ни презентован, због чега се и приступило изради монографије инициране документацијом у заоставштини Радивоја Љубинко-

вића, која се чува у Археолошком институту у Београду. Фрагменти фресака, пронађени у току археолошких ископавања цркве, били су до сада сасвим непознати и ни-



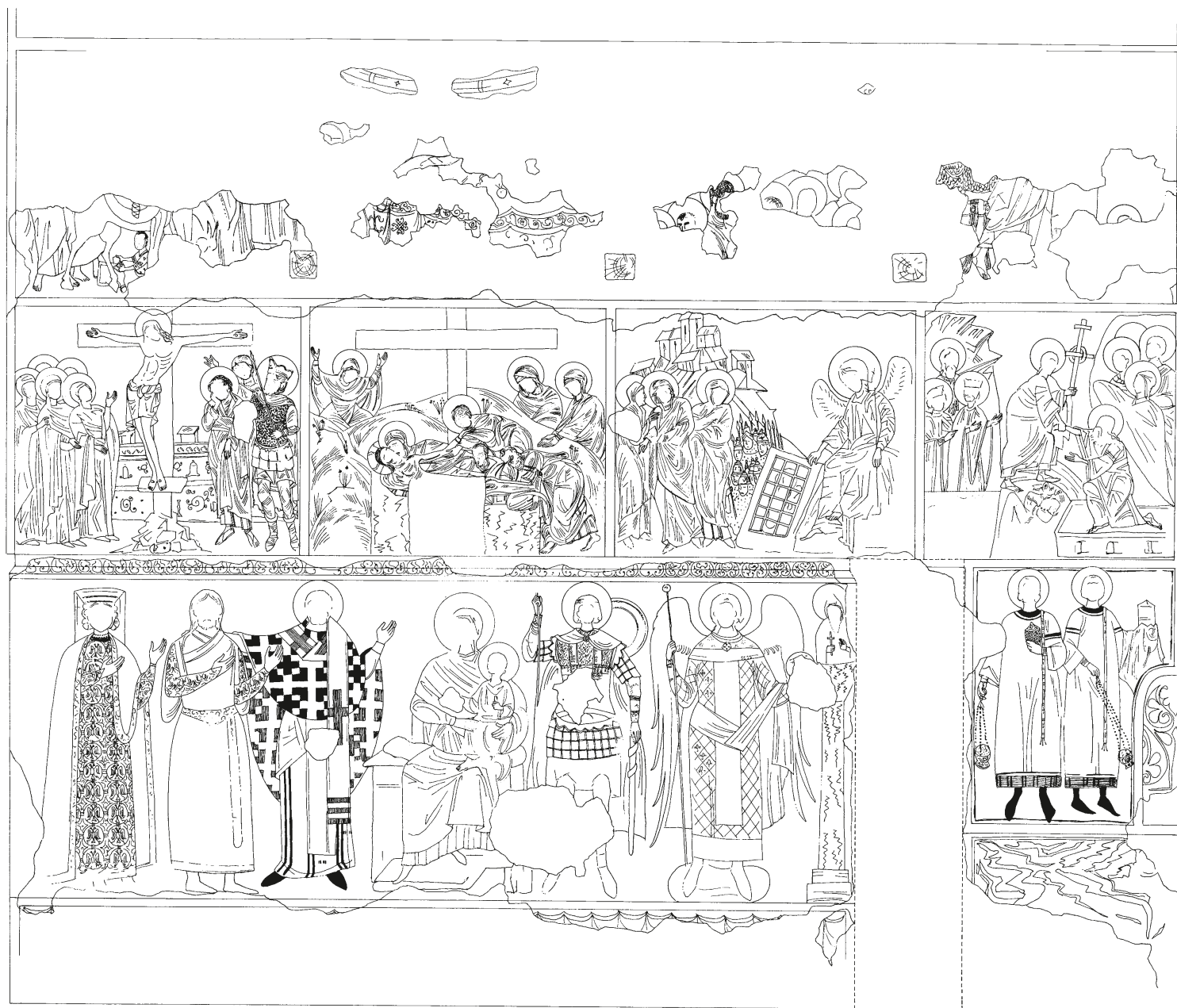
Сл. 47. Распоред живописа
на западном зиду наоса

3,30 m

су публиковани. Свеукупно, богатим материјалом, почев од археолошких налаза до галерије историјских портрета и појединих садржајних тема сликарства, Св. Никола у

Станичењу свакако ће заузети посебно место међу споменицима Балкана, првенствено оним властеоским, из прве половине 14. века.

Сл. 48. Распоред живописа на северном зиду наоса



6,00 m



Сл. 49. Живопис на јужном зиду наоса

НАОС

Живопис на полуобличастом своду, данас готово уништен, садржавао је стојеће представе старозаветних пророка, како показују мали остаци живописа а што је иконографски и сасвим очекивано.⁵⁰⁴

На јужној половини, у источном делу, постоје остаци три стојеће фигуре па се, упоређујући величину простора у продужетку, може претпоставити да је на тој страни било десетак фигура, односно, на обе стране свода укупно – преко двадесет (сл. 49).

Код прве фигуре на источној страни највероватније треба препознати остатак представе старозаветног цара Давида или цара Соломона, којој би припадао фрагмент ципеле рађене тамним окером с белим тачкама. Од две суседне фигуре, које су неоспорно пророчке, распознају

се делови голих стопала у сандалама, крајеви хитона, исписаних свитака (нечитљиво), плаштева с декорисаном поставом и нимбова. То је, чини се, све што се о програму овог појаса фресака може закључити.

⁵⁰⁴ Полуоблично засведени једнобродни храмови, попут Св. Петра у оближњем селу Беренде, у Бугарској (Е. Бакалова, *Сѣноуисѣиѣ на цѣрквиѣи ѿри село Беренде*, Софија 1976 /= Е. Бакалова, *Беренде*, 32, 35, сл. 21, 22), или раније у Св. Николи у Прилепу, у Македонији (G. Millet, A. Frolov, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1962 /= G. Millet, A. Frolov, *La peinture*, III/, pl. 21/1-2), по правилу имају пророчке низове који се у куполним храмовима налазе у тамбуру. О декорацији Св. Николе у Прилепу види: П. Костовска, Програма на живописот на црквата во Варош кај Прилеп и нејзината функција како гробна капела, *Средновековна уметност*. Зборник 3 (2001), 50-77 (о пророчком низу на стр. 57-61).

Циклуси Великих празника и Страдања Христовог

Друга и трећа зона живописа понеле су две, местимично међусобно измешане, тематске целине фресака. У горњем појасу почиње циклус Великих празника који се пред олтаром спушта у нижи ред, док целина Христових Страдања започиње средином треће зоне северног зида а наставља се у другом појасу јужног. Сажимање и својеврсно преплитање сликаног садржаја последица су невеликих димензија храма у коме је ваљало изнети већину стандардних тема, због чега исту иконографску појаву срећемо и у другим мањим црквама. У том погледу Св. Николе у Станичењу су посебно слични програми, на пример,

Сл. 50. Благовесџи, арханђео Гаврило



црква Св. Николе у Прилепу, са фрескама које потичу с краја 13. века, и Св. Петра у селу Беренде, из Станичењу савременог доба.

Благовесџи, прва композиција из циклуса Великих празника, постављене су на свом традиционалном месту – у средњем појасу бочно од олтарске конхе. Одмах упада у очи да је позадина сцене црвена, чиме се упечатљиво издваја од уобичајених. Напоредо с тим, њена иконографска схема обогаћена је с више пробраних детаља (сл. 50). Арханђео Гаврило, (O) APX(AГ)Г(Е)OΣ ΓΑΒΡΙΗΛ, на североисточној страни, индивидуализован именом на бази библијског текста (Лк. 1:26), задржао је традиционалну одећу анђела – хитон и химатион. Има побочни став

Сл. 51. Благовесџи, Бојородица



тела, у искораку, и подигнуту десницу, док у левој руци држи скиптар. Несвакидашњи положај једног Гавриловог крила, које је у потпуности развијено на расположивој површини пред арханђелом, помало неспретно но ефектно алудира на тренутак слетања. Под крилом је исписан први део библијског цитата **РАДОУИ СЖ СЪБРАДОУВАНАА ГДЪ С ТОБОА** (Лк. 1:28), који је често и иначе пратио овај призор,⁵⁰⁵ док је појава Богородичиног одговора **СЪ РАБА ГДЪ ВАДИ МНЄ ПО ГЛОУ ТВОЄМОУ** (Лк 1:38), поред лика Богородице на другој страни, мање уобичајена и, по свему судећи, старинска.⁵⁰⁶ Уз њену главу стоји и назив композиције: **БЛАГОВЕЩЕНИЕ**. Марију из горњег левог угла осењује св. Дух приказан у виду голуба, који се спушта у кружном медаљону ношен зракама (сл. 51). Богородичина узнемиреност примљеном вешћу и самим моментом истовремене инкарнације једва је назначена. Открива се једино из покрета њених руку, од којих је лева привијена на грудима а десна дијагонално пружена у супротном правцу. Затечена у раду, како прецизира апокрифно Протојеванђеље Јаковљево (11:1),⁵⁰⁷ Марија држи пређицу и нит вуне подиже из посуде насликане поред постоља за ноге. Телом она наизглед седи потпуно мирно на јако предимензионираној клупи без наслона, на јастуцима, и са супеданеумом под ногама. Гледа право у арханђела. Иза ње се уздиже вишеспратно здање с пуно отвора и са заобљеним кровом. Мада облицима подсећа на храм (базилику), оно, према тексту јеванђеља, треба да представља Маријину кућу у Назарету.⁵⁰⁸ Усмереност бочних делова дводелне сцене ка имагинарном средишту наглашена је на јужној страни положајем Богородице која је полуокренута ка Гаврилу, а у том смеру су такође постављени њена клупа и зграда у позадини. Небески гласник, на својој страни, стоји усправљен у профилу окренут ка Богородици. Вероватно ради сликареве неспретности или, можда, са свесном намером, Гаврило изгледа достојанствено уздржан. Његов искорак делује као да је устукнуо и зауставио се.⁵⁰⁹ Како иза арханђела нема никакве архитектонске позадине, неупотребљаване у иконографији сцене пре епохе Палеолога, сва поента призора на једнобојној безвременој позадини визуелно је концентрисана на његова два велика крила: десно, што иза његових леђа у луку пада наниже, и лево, што је испружено унапред, ка Богородици.

Напоредо с другим иконографским појединоцима и употребљеним дијалошким натписима, мотив зраке што пада на Богородичину главу показује да је сликар у Ста-

ничењу употребио старинску варијанту сцене. Из полукружног сегмента неба полазе зраци, а голуб је унутар медаљона, на њиховој средини. Символично приказивање спуштања св. Духа у овој композицији, понегде и уз

505 На пример, у Св. Николи Орфаносу у Солуну, уп. А. Tsitouridou, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανου ὀτὴ Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986 (= А. Tsitouridou, *N. Orphanos*), 83–85, fig. 18.

506 Уп. С. Смядовски, *Надписите*, 26–27. Исти библијски цитати срећу се веома често на фрескама Благовести из комнинског доба, као у Перакорију на Кипру, из периода између 1160–1170 (А. Н. S. Megaw, E. J. W. Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes*, *DOP 16 /1962/* /= А. Н. S. Megaw, E. J. W. Hawkins, *Perachorio*), 315, fig. 28–29); Св. Николи у Сангри на Накосу из 1270 (М. Chadzidakis et al., *Naxos*, Athens 1989, 86), Св. Николи у Касници као и Анаргирима у Костуру, из последње деценије 12. века (S. Pelekanides, M. Chadzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 55, fig. 8; T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria*, Uppsala 1979 = T. Malmquist, *Frescoes in Kastoria*), 41–44, pl. 4, 5), вероватно и у Нерезима (I. Sinkevič, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000, 47–48, fig. XXXIV–XXXVI). Из времена ближег Станичењу запажамо га у Св. Николи Орфаносу (А. Tsitouridou, *N. Orphanos*, fig. 18) и Кучевишту (И. М. Ђорђевић, *Сликаство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту*, *ЗЛУМС 17 /1981/*, 87). Уп. *Καϊηλοῖ ναιῖνις*, стр. 183–189.

507 Г. Бабић, *Краљева црква у Сѣугеници*, Београд 1987 (= Г. Бабић, *Краљева црква*), 135, нап. 223.

508 О иконографским појединоцима сцене и симболичком значењу види: J. Fourné, *La Maison de la Vierge dans la scène de l'Annonciation*, Paris 1940; исти, *Architecture symbolique dans le thème iconographique de l'Annonciation*, *Synthronon*, Paris 1968, 225–235. О иконографији Благовести види: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle d'après monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916 (= G. Millet, *Recherches*, 1960), 67–92.

509 Наглашено усправљен став тела арханђела Гаврила у овој сцени, доста чест и у другим споменицима, могућно је да није случајан и да одговара хомилитичким описима Гаврилове уздржаности. Могли би то бити продужетак и ублажена варијанта посебног иконографског тока из времена Комнина, код кога је арханђео задобијао заокрет горњим делом тела те су му крила виђена отпозади, а читава фигура заустављена је у покрету, види: H. Maguire, *The Self-Conscious Angel: Character Study in Byzantine Paintings of the Annunciation*, *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko* (VII), Cambridge Massachusetts 1983, 377–392 (доноси одговарајуће литерарне изворе у којима се описују Гаврилове мисли и осећања, наиме, оклевање и дивљење пре обраћања Богородици, који су вероватно утицали на настанак необичне изокренуте позе код арханђела). Понекад, може се такође помислити да је усправан став арханђела Гаврила могао бити узрокован уским простором предодређеним за ову фреску.

присуство св. Тројице, нарочито је било распрострањено током 12. века, о чему говоре бројни примери.⁵¹⁰ Мотив је примењиван и у првој половини 14. века, сведен чешће на полукруг неба и светлосни зрак, као, на пример, у Дечанима и пећком Св. Димитрију.⁵¹¹ Како је у том раздобљу заправо изгледала осавременењена варијанта овог детаља и иконографског облика сцене у целини показују Старо Нагоричино, Св. Никита, гробљанска црква у Хиландару или Беренде, са ниским архитектонским позадинама, царском одећом арханђела и Богородицом смештеном на трону. Таквих одлика, видели смо, нема на станичењским Благовестима. Напротив, концепт сцене до најмањих детаља одише анахронизмом.

По традиционалним начелима уобличено је и *Рођење Христиво*, смештено на јужном зиду као друга сцена у циклусу Празника (сл. 52). Композитна сцена изгубила је делимично горње партије. У средишту композиције, унутар витлејемске пећине, лежи Богородица на великом јастуку у полуседећем ставу. Ослонивши главу о длан десне руке, загледана је у малог, повијеног Христа у јаслама до ње, над којим су уобичајено нагнути во и магарац. Маги, носећи дарове, прилазе с леве стране, предвођени анђелом над којим је видљив и сегмент неба. У предњем плану, у левом углу седи замишљен Јосиф. У разговору с њим је служавка. Она проверава руком топлину воде у базену, коју је управо сипала из бокала. На земљи посутој цвећем, десно, седи и друга бабица, на чијем је крилу мали Христос. Он је наг, ослања се десном руком позади о руб посуде а левом обухвата служавку за руку. Иако без нарочите живости, његови гестови треба да изражавају опирање. Даље у углу била је најмање једна фигура пастира, како се распознаје по остацима ногу и штапа. У горњем десном углу, што је иконографски најзанимљивије, приказано је јављање једног анђела пастиру који свира у флауту или шалмај. Тај пастир седи окренут фронтално, прекрстивши ноге, а има на себи неуобичајено свечану одећу. Његова дугачка црвена хаљина декорисана је широким окерним бордурама и местимичним тачкама, чиме је пастир, премда насликан поред стада, претворен заправо у музиканта. Приказан је, наиме, у карактеристичној пози византијских музичара, понајвише управо свирача у флауту,⁵¹² при чему је изостављена његова пастирска, по правилу кратка и једноставна одећа. Преображај дакако не дугујемо станичењском сликару, већ и стога што се ради о сцени с веома дугом историјом, насталом још у предиконокластичко време. Њена разрада пак цветала је у ком-

нинском периоду.⁵¹³ Питорескан мотив с флаутистом постојао је у византијском минијатурном сликарству самостално, а у композицију Рођења укључен је у постиконокластичком периоду.⁵¹⁴ У иконографији сцене флаутиста замењује једног од тројице уобичајених пастира (Сакли килесе у Кападокији, 11. век; Епископи, око 1200, и Анаргири Кипулас, из 1265. – обе на Наксосу),⁵¹⁵ или се приказује додатно, најчешће изоловано од двојице пастира који показују на анђела (Јеванђелистар из 11. века, из Велике Лавре; Св. Лука у Фокиди, из средине 11. века; Анаргири и Никола Каснички у Костуру, Перахорио,

510 Асину, Перахорио, Лагудера, Марторана, капела Палатина, Курбиново, Мавриотиса, види: E. Kitzinger, *The Descent of the Dove. Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella Palatina in Palermo, Byzanz und der Westen*, ed. I. u. H. Hunger, Wien 1984, 99–115, који разматра присуство Тројице у Богородичином мистичном зачећу и указује на литерарно порекло повезивања значења руна Гедеоновог са Благовестима (Т. Malmquist, *Frescoes in Kastoria*, 41–44), такође касније у Милешеви (В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, т. XIX), Ариљу (Б. Живковић, *Ариље*, Београд 1970, 11) и Св. Спасу у Призрену (И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањиха*, Београд 1994, 157, сл. 14).

511 Уп. М. Марковић, *Циклус Великих празника, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и скици*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1995 (= М. Марковић, *Циклус Великих празника*), 107–108, сл. 1; V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, II, Belgrade 1934, pl. C.

512 За примере музичара види: В. П. Даркевич, *Светско искуство Византији*, Москва 1975, даље, за флаутисту посебно 171, сл. 127, 132, 248, 249. О врстама флауте и шалмаја (са израженијим левком) и њиховим приказима у зидном сликарству средњовековне Србије види: Р. Пејовић, *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*, Београд 1984, 49–50, 129–134.

513 О иконографији сцене Рођења Христовог, обликованој на бази јеванђељских текстова (Лука 2: 1–20, Матеј 1: 18–25), апокрифних протојеванђеља, Јаковљевог и Јеванђеља Псеудо-Матеја, као и на основу литургијских химни и похвала види: G. Millet, *Recherches*, 124–132; J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ, The Kariye Djami 4*, Princeton 1975, 208–214; K. Καλοκύρης, *Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθήναι 1956; Г. Бабић, *Циклус Христовог детињства у пределу с хумкама на фресци у Грацу, Рашка башиџина 1*, Краљево 1975, 49–57.

514 J. Lafontaine-Dosogne, нав. дело, 210–211.

515 M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, II, Recklinghausen 1967, fig. 27; N. В. Дранδάκης, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, Ἀθήναι 1995 (= N. В. Drandakis, *Messa Magne*), 188, 325, fig. 20, pl. 39, 73, 74.

Лагудера, Курбиново, из 12. века).⁵¹⁶ Епизода је била присутна и у репертоару монументалног сликарства 13. (Св. Тројица код Краниде)⁵¹⁷ и 14. века, но, чини се, с мањом учесталашћу (Старо Нагоричино, Полошко, Кемер килисе).⁵¹⁸ Формално гледано, ставом и одећом станичењски флаутиста има пуно сличности с поменутиим приказима из Епископи на Манију и Св. Тројице код Краниде.

Тешко оштећен пар пастира у доњем десном углу фреске у Станичењу, одећом и обућом од длаке, а, вероватно, и простом капом на глави, могао је задовољавати иконографске стандарде и потребу за »буколикошћу« целокупног призора. Они су, у ствари, сталан иконографски елемент сцене.⁵¹⁹ На другој страни, издвојен и само повремено приказиван, пастир-флаутиста наглашава једну, чини се, вишу симболику и свакако је првобитно надахнут литургијским и хомилитичким песмама. Рана византијска литература (хомилија Јована Златоустог на празник Рођења Христовог и друге) помиње небеску музику пастира или музику коју су пастири чули у пећини.⁵²⁰ Имајући то на уму, значење представе музичара-пастира, попут станичењског, постаје разумљивије. Његовим појављивањем читав призор се удаљава од реалности.

Уобичајена иконографија одликује композицију *Сретења*. Распоред учесника композиције, равномерно избалансираних око часне трпезе у центру, следи једну од њене две најраспрострањеније иконографске варијанте – ону која се у стручној литератури обично назива парном варијантом.⁵²¹ Лево су Богородица, уздигнутих и прекривених руку, и Јосиф, с паром жртвених грлица или голубова у кавезу, а десно – првосвештеник Симеон, без сумње са несачуваним малим Христом у наручју, и пророчица Ана, која у једној руци, уз тело, држи исписан свитак, док другу руку подиже навише. Употпуњена под упливом описа осећајних момената догађаја у јерусалимском храму у одговарајућим хомилијама, као што је *Говор на празник Сретења Ђорђа* из *Никомедије*, сцена тог облика постојала је у 9–10. веку (некадашње цркве Богородице Извора Живота, Св. Апостола и храм Стилијана Зауцеса, све у Цариграду), а њени најстарији примери потичу из 10. и 11. века (капела Св. Евстахије у Кападокији, јеванђеље MS. theol. gr. 154 из Националне библиотеке у Бечу).⁵²² Узбурканост емоција, која се тицала нарочито места и гестикулације малог Христа, живо је испољавана током 12. века. Та узнемиреност је знатно касније утишана, а идејно тежиште призора потенцирало је фигуру старца Симеона испред сложеније конструкције олтарa и храма. На такав

начин, често и без пророчице Ане, сцену су уобличавали мајстори с краја претходног и у првим деценијама 14. столећа у Протатону, охридској Перивлепти, Старом Нагоричину, Краљевој цркви у Студеници и Св. Николи Орфаносу, највероватније следећи цариградску традицију.⁵²³ Супротно наведеним примерима, судећи истина по ставовима четири непотпуно сачуване фигуре, станичењ-

- 516 За приказ пастира као свирача у Рођењу из светогорског јеванђелистара уп. S. Pelekanidis et al., *Οι τησαυροι τοῦ Ἁγίου Ορους*, 3, Athens 1979 (= S. Pelekanidis, *Treasures*), 218, fig. 7; у кападокијским храмовима (Св. Барбара у Соганли, Каранлик и Чарикли килисе, из 11. века), види: A. Nicolaidis, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagudera: Etude iconographique des fresques de 1192, DOP 60* (1996) (= A. Nicolaidis, *Lagudera*), 78, fig. 63, са литературом. За остале горе наведене примере види: T. Malmquist, *Frescoes in Kastoria*, 44–48 (46), pl. 8, 9; A. H. S. Megaw, E. J. W. Hawkins, *Perachorio*, 315, fig. 30 (епизода је овде пропраћена божићним стиховима).
- 517 S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis* (1244), München 1975, Taf. 5.
- 518 Уп. Р. Пејовић, *Представе музичких инструмената*, сл. 7, 18; добра колор репродукција кападокијског примера из Кемер килисе у Ихлари, из 14. века, у: H. Weimer-Enis, *Spätbyzantinische Wandmalerei in den Höhlenkirchen Kappadokiens in der Türkei*, Petersberg 2000, 71, Abb. 44.
- 519 Одабрани пастири из околине Витлејема (Лк. 2:8) уживали су унеколико дефинисан култ, нарочито у јерусалимској цркви, а у појединим областима давана су им и имена. О овим питањима види: R. Stichel, *Die Geburt Christi in der Russischen Ikonenmalerei. Voraussetzung in Glauben und Kunst des christlichen Ostens und Westens*, Stuttgart 1990, 52–55. У рановизантијском периоду, поменули смо, постојала је и засебна сцена Јављања анђела пастирима (G. Millet, *Recherches*, 114, 131–132). Како је анђеоло у појединим списима дефинисан као арханђеоло Михаило, сцена се у једном случају нашла и унутар целине посвећене арханђелима, на вратима направљеним у Цариграду, 1076. године, за чувено монтегарганско светилиште у Италији, види: С. Габелић, *Циклус Арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 92–93, црт. 1, сл. 2, са изворима и литературом; Σ. Κουκιάρης, *Τὰ θαύματα-εμφάνσεις τῶν Ἀγγέλων καὶ Ἀρχαγγέλων στὴν Βυζαντινὴ τέχνη τῶν Βαλκανίων*, Ἀθήνα – Γιάννινα 1989, 149–150, 221.
- 520 R. Stichel, *Die Geburt Christi*, 53 (PG 56, 385).
- 521 Издвојено је пет иконографских варијаната Сретења (Лк. 2: 22–38), види: A. Xungoropoulos, *Υπαπαντή*, *ΕΕΒΣ* 6 (1929), 328–339. Уп. D. C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, *The Art Bulletin* 28 (1946), 17–32.
- 522 H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, *DOP* 35 (1980–1981), 261–269 (261–263).
- 523 Г. Бабић, *Краљева црква*, 143–146, са литературом и читавим низом важних запажања.



Сл. 52. Рођење Христово, детаљ

ско Срећење делује мирно и уравнотежено, а по општој замисли – старински. Сродно решење у истом раздобљу може се наћи у Кучевишту.⁵²⁴ На узор из доба 11. и 12. века, уз све остало, упућују и занимљива обрада пода око часне трпезе, којом се дочарава мермер, и трпеза која је прекривена украшеном тканином на којој иначе лежи јеванђеље. У позадини је видљив остатак стуба циборијума или, мање је вероватно, двери. Остали архитектонски елементи нису сачувани, а на њихово постојање указује фрагмент зграде изнад Јосифове главе. Садржај свитка код пророчице Ане: **СЪИ МЛАДЕНЕЦЪ НЕБО И ЗЕМЉА ОУТВРЪДИ**, којим се обзнањује пророштво о пореклу и улози Детета, детаљ је без библијског порекла и вероватно се може везивати за поетске текстове из минеја.⁵²⁵ Отворен свитак у њеним рукама слика се од 12. века, док је раније имао облик затвореног ротулуса.⁵²⁶ Управо свака од распознајљивих појединости на овој станичењској фресци подсећа на давна решења и исказује, дакле, да у њеној иконографији живи старински комнински образац.

Уз традиционалистички приступ обликована је такође и иконографија *Крштења Христовој*, наредне сцене циклуса. Фреска је страдала у горњим и доњим партијама, но довољно добро се распознају њена три основна дела. У центру стоји Христос, у Јордану, на левој обали реке је Јован Претеча, у профилу, насликан како полаже руку на Христово теме а другом руком указујући на несачуван светлосни зрак с неба, док су на десној обали анђели, најмање двојица њих, у обредној адорацији. Литерарна подлога сцене обухвата јеванђељске текстове (Мт. 3: 13–17, Мк. 1:

9–11, Лк. 3: 21–11, Јн. 1: 29–34), на рацијом овог догађаја штуре, и текстове песама са службе на празник Богојављења, на основу којих је обogaћена иконографија призора. Композиција обележава теофанију и симболише обнављање у знаку тројства, а њену литургијску важност испољавају анђели који служе дубоко погнуги и са прекривеним рукама.⁵²⁷ Другачије него на истовременим примерима сцене на којима је наги Христ постављен испред реке, у Станичењу је он до пола потопљен у води. Неизвесно је да ли има перизому око бедара. Мирног је става тела и ногу, изузев што подиже руке. Сликари није разумео, чини се, да Христос десном руком треба да благосиља реку, због чега је она по правилу спуштана паралелно с телом. Савим супротно, подигао ју је овде исувише високо, чак до висине рамена. Левом руком, пресавијеном у лакту, што такође није уобичајено, Христос указује на Јована Крститеља. У близини пригнутог и искораченог Претече, обученог у мелот и химатион, што је и једина савременија

524 Уп. И. М. Ђорђевић, *Кучевишће*, 87–88 (само што су ту групе замениле места).

525 М. Марковић, *Циклус Великих празника*, 109; о тексту на свитку пророчице Ане, види и: Т. Malmquist, *Frescoes in Kastoria*, 49. Уп. С. Смядовски, *Надписите*, 36.

526 D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985 (= D. Mouriki, *Nea Moni*), 121.

527 D. Mouriki, *Nea Moni*, 122–123; М. Татић-Ђурић, *Икона Христовог Крштења*, *ЗНМ* 4 (1964), 268–269.

црта композиције, насликано је дрво са секиром – сразмерно чест метафоричан приказ Јованових речи (Мт. 3:10, Лк. 3–9). На занимљив начин сликар је приказао воду, густо прекривену белим таласима и настањену змијоликим рибама, која широко раздваја обале завршавајући се у равној линији. Тако дочарана густина воде не одговара савременим приказима, који бележе пре одсјај таласа, већ веома подсећа на знатно старије представе Крштења, као оне, рецимо, из Неа Мони на Хиосу, Токали килисе, Св. Луке у Фокиди, или из Хлудовског псалтира.⁵²⁸ Таласи ту једва да остављају видљиво Христово тело, а из њих у предњем плану провирује глава дечака који гледа навише, у Христа. Глава је рађена у цртежу и вероватно треба да представља део персонификације Јордана у варијанти када није приказан као старац, или дечака-пливача преузетог из обрада теме крштења Христовог у виду циклуса, наиме, једног из групе дечака приказиваних како пливају, скачу у воду или се свлаче на обали. Оба старинска мотива, видно присутна у византијским рукописима 11. века, задобила су у раздобљу Палеолога нарочито значење и велику популарност. У првим деценијама 14. столећа налазимо их у Хиландару и Богородици Љевишкој, или на икони Крштења из београдског Народног музеја.⁵²⁹

Недоумица око прецизне идентификације станичењског детаља настаје услед оштећења фреске. Цртачка изведба доприноси претпоставци о приказу персонификације, али се ни друга могућност не може искључити.⁵³⁰ У сваком случају, тело фигуре пливача вероватно се простирало даље улево, где обала Јордана прави увалу, облицима и бојом другачију од оне на другој страни реке. Бледоцрвена, десна обала колористички је готово стопљена с фигуром првог анђела што стоји на њој. Несиметричност двеју обала сама по себи није необичност ове композиције – у византијским рукописима 10. и 11. века сасвим је уобичајена⁵³¹ – но, станичењски сликар је диференцирање означио још и међусобно различитим колоритом, у чему се, изгледа, поводио за обичајима провинцијских мајстора, попут оног из Св. Николе у Сангри са Наксосу. Истина, могућно је и то да су се у изведби двобојних обала Јордана ови уметници угледали на одговарајући узор код кога су такве појединости имале свој значај и подражумевале посебно тумачење.

Фреска из Станичења нуди још једну занимљиву појединост, чију форму можда дугујемо инвентивности самог живописца. Реч је о змијоликим облицима који се неупадљиво појављују међу воденим таласима. Премда налик на

рибе, та дугуљаста створења имају отворена уста, чиме показују да представљају заправо »водене наказе« из Псалма 74:13. Поменути псалм део је литургијских читања на јутрењу Богојављења, а његова симболика указује на крштење као симболично надвладавање греха.⁵³² У псалтирима средњовизантијског доба детаљима ове врсте, сликаним уз Христово крштење у виду различитих немани, змајева или великих змија, алудира се на смисао Христове победе над силама подземног света, спирање греха крште-

- 528 D. Mouriki, *Nea Moni*, 122–126, pl. 16–23, 144; A. Wharton Epstein, *Tokali Kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986, fig. 26 (Стара црква), 24, fig. 69 (Нова црква); N. Chatzidakis, *Hosios Loukas*, Athens 1997, 30; М. В. Щепкина, *Миниаѿиури Хлудовској ѿсалѿиури*, Москва 1977 (= М. В. Щепкина, *Миниаѿиури Хлудовској ѿсалѿиури*), 72, 75, 117.
- 529 О персонификацијама Јордана и мора, који су античког порекла а у иконографију сцене Крштења уведени су под утицајем Псалма 114.3, види: D. Mouriki, *Nea Moni*, 123–124 (наводи примере младолског Јордана у Неа Мони, Токали, Дафни, Курбинову, стр. 123–124, са литературом); М. Тагић-Ђурић, Икона Христовог Крштења, 268–269 (за колор репродукцију ове београдске иконе уп.: К. Вајцман и др., *Иконе*, Београд 1981, 173); Г. Бабић, *Краљева црква*, 146–150. Рибе се у истој композицији приказују од 13. века, види: Н. Belting, С. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington 1978 (= Н. Belting, С. Mango, D. Mouriki, *Pammakaristos*), 66; Уп. Р. А. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycle, The Kariye Djami* 4, Princeton 1975, 273, fig. 9 (Хиландар), 10 (Богородица Љевишка), 11 (Перивлепта у Мистри); *Nahos* (N. Zias), 81, fig. 13 (фреска из Св. Николе у Сангри, 13. век). Уколико би станичењски мотив припадао ликовним алегоријама реке он би се са формалне стране надовезивао на представе младића који носи урну из које истиче вода, као на мозаику из Неа Мони на коме непрозрачна вода оставља видљиве само главу и урну (D. Mouriki, *Nea Moni*, 124, pl. 23, 153). У разгранатом репертоару мотива ове врсте, преживелима још из доба антике, појава фигуре младића са бокалом воде означава заправо персонификацију извора реке. Таква фигура није честа, али се ипак бележи током 14. века, као на београдској икони Крштења, Перивлепти у Мистри и на фресци Крштења у припрати Леснова (С. Габелић, *Манастир Лесново*, 84).
- 530 Уп. главе дечака сличног изгледа приказаних како пливају у Јордану на композицији Крштења Христовог са литургијског свитка бр. 2 из светогорске Лавре, из 14. века, види: S. Pelekanidis et al., *Treasures*, 3, 260, fig. 167.
- 531 За одговарајуће примере уп. К. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. L. Kessler, Chicago–London 1971 (= К. Weitzmann, *Studies*), fig. 261, 262.
- 532 Ch. Walter, *Baptism in Byzantine Iconography, Sobornost. Journal of the Fellowship of St. Alban and St. Sergius*, 2/2 (London 1980), 22.

њем у води и поновно рађање.⁵³³ Монументални призори ове сцене у раздобљу Палеолога могу да донесу одређенију ликовну алузију на змије пригњечене таблом или укрштеним плочама (ада), као, на пример, на фрескама у Св. Никити у Чучеру и Св. Николи у Призрену.⁵³⁴ И оштећена фреска у Станичењу је можда била допуњена таквим детаљом.

Сцена *Васкрсење Лазара* – симбол свеукупног васкрсења и Христове моћи која је, у 12. веку, последња прикључена целини Великих празника, у погледу иконографије није испољавала већу разноврсност. Подразумева Христа који се појављује у пратњи апостола – сведока догађаја, затим, слуге који одмотавају Лазареве повоје или подижу поклопац гроба, потом, Лазареве сестре – Марију и Марту, и самог Лазара (Јн. 11: 17–45). Сликаство из доба Палеолога у иконографском погледу повећало је број споредних личности.⁵³⁵ Знатан део сцене у Станичењу је уништен. На левој страни стоји апостол који, као и Христос, држи затворен свитак у руци. Пред Христовим ногама ницице падају Марта и Марија (Јн. 11: 20–27, 32), насликане с нимбовима и обележене натписима **МАРΘ(Α)**, **Μ(Α)ΡΙΑ**. Обе су окренуте ка Христу. Марта има уздигнуте и прекривене руке. Лазар, повијен завојима, седи у хоризонталном гробу с прекрштеним рукама на грудима. Поред њега су двојица људи, младић и старац, који га додирују и разматавају повоје окрећући главе или се рукама заклањајући од непријатног задаха. Од групе људи у позадини постоје незнатни остаци њихове одеће.

У зрелом византијском добу сцена је у основи исказивала само формалне разноликости. Оне су се тицале изгледа Лазаревог гроба, односно става његовог тела и броја секундарних фигура. Марта је обично сликана како окреће главу ка Лазару, што у Станичењу није случај. Лазарево гробно обележје овде нема јасно дефинисан облик. Чини се да је у питању саркофаг са заобљеним ивицама, а приказивање Лазара у седећем положају, с прекрштеним рукама на грудима, није сасвим уобичајено. Чешће је, наиме, сликан у целој висини, усправљен.⁵³⁶ Лазарево васкрсење је у Станичењу последња у низу фресака на јужном зиду, како је раније учињено и у Св. Николи у Прилепу, цркви приближно исте величине.

Преображење Христиа заузело је тимпан западног зида (Мт. 17: 1–8, Мк. 9: 2–8, Лк. 9: 28–35). У понуђен простор сликар је сместио сцену сведену на најужи број учесника, чиме је постигао и њену пуно монументалност (сл. 53). Одлучивши се за старински иконографски модел, релативно миран и облицима широк, композицију није обогатио ни додатним ликовима, ни епизодама разговора Христа са ученицима, често сликаним у том периоду, нити ју је, уопште узев, прожео драмом.⁵³⁷ Фигура Христа, у овалној мандорли, данас је готово сасвим ишчезла. Христ изгледа није обучен у белу одећу, како је налагао библијски цитат, већ носи бледоокер хаљину, што представља реткост. Приближно средином композиције, па и уз саму мандорлу, запажа се водоравна црта којом је позадина подељена на две сфере – плаву и зелену. Бочно од Христа, а на засебним брдашцима, стоје пророци Илија, лево, и Мојсије, на десној страни. Обојица носе античку одору. Илија је сед, дуге косе и браде, са отвореним рукама пруженим ка Христу, а млади Мојсије има смеђу косу и без браде је, а обема рукама држи таблице закона. Занимљиво је да таблице нису исписане словима, већ су, изгледа, обрађене као украшене корице књиге. Тројица уобичајених сведока преображаја што се збива на гори Тавору – апостоли Петар, Јован и Јаков размештени су у

тивни миран и облицима широк, композицију није обогатио ни додатним ликовима, ни епизодама разговора Христа са ученицима, често сликаним у том периоду, нити ју је, уопште узев, прожео драмом.⁵³⁷ Фигура Христа, у овалној мандорли, данас је готово сасвим ишчезла. Христ изгледа није обучен у белу одећу, како је налагао библијски цитат, већ носи бледоокер хаљину, што представља реткост. Приближно средином композиције, па и уз саму мандорлу, запажа се водоравна црта којом је позадина подељена на две сфере – плаву и зелену. Бочно од Христа, а на засебним брдашцима, стоје пророци Илија, лево, и Мојсије, на десној страни. Обојица носе античку одору. Илија је сед, дуге косе и браде, са отвореним рукама пруженим ка Христу, а млади Мојсије има смеђу косу и без браде је, а обема рукама држи таблице закона. Занимљиво је да таблице нису исписане словима, већ су, изгледа, обрађене као украшене корице књиге. Тројица уобичајених сведока преображаја што се збива на гори Тавору – апостоли Петар, Јован и Јаков размештени су у

533 М. В. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской икалциири*, 72; P. L. Vocolopoulos, *Reptiles, Demons and Devil in Representations of the Baptism*, ΕΥΚΟΣΜΙΑ. Studi miscellanei per il 75 di Vincenzo Poggi S. J., ed. V. Ruggieri, L. Pieralli, Catanzaro 2003, 617–624.

534 G. Millet, A. Frolov, *La peinture*, III, pl. 52/1 (Св. Никита); И. М. Ђорђевић, *Сликаство власиеле*, сл. у боји 3 (Св. Никола у Призрену).

535 О иконографији и значењу Лазаревог Васкрсења види: G. Millet, *Recherches*, 232–254; R. Darmstädter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern 1955; E. Sauer, *Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der frühchristlichen und in der östlichen Kunst*, *Trierer Theologische Zeitschrift* 90 (1981), 276–288. За већи број примера сцене из комнинског раздобља уп. Т. Malmquist, *Frescoes in Kastoria*, 60–62.

536 Беренде, на пример, примењује распрострањенију варијанту, јер Лазар стоји а Марта се окреће ка њему (Е. Бакалова, *Беренде*, 37, сл. 27). Ватопед, Грачаница и Св. Никола Каснички у Костуру имају седећи приказ Лазара, слично Станичењу (G. Millet, *Recherches*, fig. 217–219).

537 Колико пуно станичењско Преображење наликује решењима 11. и 12. века показује поређење са фрескама у Св. Николи »под кровом« у Какопетрији на Кипру, костурским Анаргирима и Николи Касничком, или у Курбинову, уп. A. and J. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985, fig. 19; T. Malmquist, *Frescoes in Kastoria*, 53–56, fig. 12–14. О иконографији сцене види: G. Millet, *Recherches*, 216–231; K. Weitzmann, *A Metamorphosis Icon or Miniature on Mt. Sinai*, *Сѣаринар* н. с., XX–1969 (1970), 415–421.



Сл. 53. Преображење, дејшаљ

предњем плану. Петар (ПЕТР), лево, има своју карактеристичну клечећу позу на једној ноzi, типичну за старије примере ове композиције. Подигао је једну руку ка Христу, у гесту говора (према Лк. 9:5). Јован, чија је фигура у иконографском трајању сцене трпела најмање измена, приказан је у средини склупчан, али је највећим делом уништен. Најзад, Јаков (ЈА...) клечи, или седи, у десном доњем углу, подигавши једну руку до лица док другу ставља на земљу у напору да се придигне. Он је лицем окренут ка Христу.⁵³⁸ Све фигуре на овој композицији имају нимбове око глава.

У тим временима Преображење Христово се на такав начин вероватно више нигде није сликало. Измене и велика узнемиреност у сликарству Палеолога захватале су предњи план ове слике, апостоле виђене у најразличитијим, неретко и егзалтираним положајима, као и Христову светлосну мандорлу чији су облици постали сложенији, а појачана наративност испољавала се кроз приказивање

епизодних догађаја. Те елементе савремене иконографије употребио је, на пример, сликар Преображења у селу Беренде, на зидном платну које величином и обликом, дакако и временом настанка, одговара Станичењу. Мандорла око Христа тамо је изнијансирана и зупчаста, апостоли су свом дужином прострти по стеновитим падинама, а крајњи су и потпуно окренути од светлеће визије, док се на бочним странама крећу мање поворке апостола као епизоде пролога и епилога.⁵³⁹ Једнаки формални услови у Станичењу очигледно нису били пресудни јер је сликар свесно жртвовао управо све иконографске новине из уметности свога доба угледајући се на неколико векова старије моделе. Угледање је при том било потпуно и без прилагођавања. Очито је да он није располагао способностима да, попут нешто старијих мајстора из дворске Милутинове школе, архаично решење обнови и преобрази га у снажну али и уравнотежену целину (Краљева црква у Студеници; Старо Нагоричино, менолог).⁵⁴⁰ Уместо тога, његова слика веома личи, на пример, на фреску из доста старије цркве Св. Атанасија у Геракију на Пелопонезу (12. или 13. век).⁵⁴¹

Живопис на северној страни свода претрпео је знатна оштећења. Од некадашње четири композиције данас постоје тек делови по којима се, додуше сасвим поуздано, препознаје њихов садржај. Прва, *Христов улазак у Јерусалим* (Мт. 21: 8–11, Мк. 11: 8–11, Лк. 19: 36–40), налази се у

538 Сличне ставове имали су апостоли још на мозаику у некадашњим цариградским Св. Апостолима, што од 12. века постаје иконографски стандард. Према опису Николе Месаритеса, Петар се придиже и као да говори, Јаков се делимично подиже на колена и подупире главу левом руком, док десну примиче очима, а Јован не жели да погледа горе и лежи као у дубоком сну види: N. Mesarites, *Description of the Church of the Holy Apostles*, ed. G. Downy, Philadelphia 1957, 871–873; H. Maguire, *Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art*, *DOP* 28 (1974), 123–124, са изводом из оригинала и ликовним примерима из средњовизантијског раздобља. О ставовима апостола у овој композицији, види и: D. Moutziki, *Nea Moni*, 128–129. Станичење преузима читав став апостола Јакова какав се среће на мозаику средине 11. века у Неа Мони (*истио*, pl. 30, 161).

539 Уп. Е. Бакалова, *Беренде*, сл. 31, 45.

540 Г. Бабић, *Краљева црква*, 150–151, сл. 101–103; П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, сл. 112.

541 N. Moutsopoulos, G. Dimitrokallis, *Géraki, Les églises du burgade*, Thessalonique 1981 (= N. Moutsopoulos, G. Dimitrokallis, *Géraki*), fig. 19, pl. 15.

најзападнијем делу северног зида. Судаћи по очуваним детаљима, иконографија сцене је стандардна. Христос, јашући на магарици, у пратњи мањег броја апостола (најмање тројице), прилази граду с леве стране. Пред њим се виде остаци фигура људи који га дочекују на градској капији, али величина те групе и представа града нису познате. Један од барем двојице насликаних дечака простире црвену хаљиницу под магарицу, оставши у белој кошуљи посутој црним ситним мотивима. Дечак припада уобичајеним детаљима ове сцене, који су оформљени на бази апокрифних и поетских текстова, но, са иконографског гледишта, његово место испод животиње, уместо испред или поред ње, није сасвим уобичајено. Чини се да се то догодило у сликаревој намери да сажме простор композиције пошто дечак припада невеликој групи деце која се иначе слика сасвим у предњем плану. У том процесу пренагласио је и средишњи мотив са Христом и магарицом, који је по правилу померен мало бочно од центра. Композициона схема те сцене се иначе мало мењала.⁵⁴² Веома су ретки примери код којих је структура композиције у већој мери измењена, како се догодило у Богородици Перивлепти у Охриду, из 1295. године, и на мозаику, насталом деценију пре Станичења, у солунским Св. Апостолима.⁵⁴³ Најраспрострањенији пак облик схеме, којем наликује и станичењски, среће се у другој деценији 14. столећа у Св. Николи Орфаносу, студеничкој Краљевој цркви, Св. Спасу у Верији и Св. Петру у селу Беренде.⁵⁴⁴

У продужетку зоне налази се *Тајна вечера* (Мт. 26: 20–29, Мк. 14: 17–25, Лк. 22: 14–22, Јн. 13: 18–30). Том темом започиње циклус Страдања Христовог, који је у Станичењу програмски сједињен са целином посвећеном главним празницима. Као код других станичењских фресака, по фрагментима сцене може се разабрати да су се сликари и у овом случају послужили старинским узором. Њен иконографски костур препознаје се по »сигма« облику стола и по томе што је Христос насликан бочно, како то засигурно показује остатак Христовог нимба са уписаним крстом на левом крају. У средини се виде Јудина преко стола испружена рука, којом он свакако дохвати зделу, а која није сачувана (Мт. 26:23), затим, посуда и једна репа, а, на десном крају, и тешко читљива фигура једног апостола. Неколико деценија пре Станичења, у монументалној уметности Христос почиње да се ставља у центар те композиције. Слика се округли сто, а фигуре апостола се постављају околно, укључујући и предњи део слике, тако да су виђене од позади или са стране. Процес се може илустро-

вати примерима из охридске Богородице Перивлепте и Старог Нагоричина, на којима је нова иконографија дошла до пуног изражаја, односно, и из Св. Николе у Прилепу и Св. Никите, који поседују прелазну варијанту са кружно поређаном дванаесторицом а Христом сасвим на једном крају.⁵⁴⁵ Станичењска сцена Тајне вечере наликује чак старијој иконографији каква се при крају 13. столећа среће у Св. Јовану Канеу у Охриду или на још старијим примерима попут оних у Св. Атанасију у Геракију, из 12. или 13. века, и Старој Митрополији у Верији, с краја 12. или почетка 13. века (пример и сам заснован на иконографији 11. века).⁵⁴⁶ У горњем делу композиције у Станичењу стоје остаци разапетог велума као ознаке ентеријера. Предња страна стола прекривена је декорисаном висећом завесицом која изгледа као подеа на соклу источног зида припрате, а, вероватно, и северног зида наоса чији украсни мотиви нису сачувани. Међутим, та декоративност је привидна и свакако је део симболичког тумачења стола којим се на сликама Тајне вечере асоцира на апсиду храма. Ова сцена у догматском смислу илуструје установљење евхаристије – обред понављан на литургији – те је у апсиди или њеној непосредној близини могла бити и

542 О иконографији Христовог уласка у Јерусалим види: G. Millet, *Recherches*, 255–284 (о сликању деце у овој сцени, што нема библијско порекло, стр. 280–284); E. Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem, RbK II*, Stuttgart 1964, 22–30. За примере коннинске епохе види: T. Malmquist, *Frescoes in Kastoria*, 56–60, pl. 15–16. Посебно о приказивању деце у овој сцени види: D. Mouriki, *The Theme of the »Spinario« in Byzantine Art*, *ΔΧΑΕ* 6 (1972), 60–65.

543 G. Millet, A. Frolow, *La peinture*, III, pl. 5/1; A. Ξυγγόπουλου, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης*, *Θεσσαλονίκη* 1953 (= A. Ξυγγόπουλος, *Agion Apostolon*), 22–26, fig. 22–25.

544 A. Tsitouridou, *N. Orphanos*, 94–96, fig. 24–25; Г. Бабић, *Краљева црква*, 154, сл. 104–105; Σ. Πελεκανίδη, *Καλλιέργης ὀλης Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος*, Ἀθήναι 1973 (= S. Pelekanidis, *Kalliergis*), 40–43, fig. 21; E. Бакалова, *Беренде*, 35, сл. 28.

545 За Св. Николу у Прилепу уп. G. Millet, A. Frolow, *La peinture*, III, 23/2; остала три примера објављена су код: П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографијите Михаило и Еуџиниј*, Скопје 1967 (= П. Миљковић-Пепек, *Делото*), 101, сл. 32.

546 N. Moutsopoulos, G. Dimitrokallis, *Géraki*, 150, fig. 241, pl. 69; П. Миљковић-Пепек, *Црквата Св. Јован Богослов – Канео во Охрид, Културно наследство III* (Скопје 1967), 82, т. XX; E. N. Tsigaridas, *Les peintures murales de l'ancienne métropole de Véria*, у: *Милешева у исџорији српској народа*, ур. В. Ј. Бурић, Београд 1987, 94, сл. 7, са старијим примерима и литературом.



Сл. 54. Силазак св. Духа
на айосїоле

сликана.⁵⁴⁷ Детаљ са станичењске фреске неоспорно је вредан пажње, премда је, највероватније, преузет заједно са читавим узором.

Молићива у Гетсиманском вртју идентификује се на основу фрагментарно сачуване групе апостола и почетних слова натписа (СП...). У предњем плану види се шест Христових ученика, са нимбовима, чији положај открива да су полегли по земљи. Наиме, као и обично, приказани су како спавају те се код неких распознају затворене очи, док је један ослонио главу на руку. Сцена се заснивала на јеванђељским текстовима (Мт. 26: 40–49; Мк. 14: 32–38, Лк. 22: 39–46) и у Станичењу је првобитно подразумевала свакако још шесторицу апостола, истовремено и три пута у позадини приказаног Христа.⁵⁴⁸

Од композиције *Издајство Јудино* (Мт. 26: 47–50, Мк. 4: 43–46, Лк. 22: 47–48, Јн. 18:3) остао је само средњи појас. Апостол Јуда, искорачивши на типичан начин, и Христос,

до њега, чине централну групу. С леве стране окружени су војницима (виде се панцири, њихове кратке хаљине и декорисане тамне чарапе), а са десне – није могућно тачно просудити – Христовим осталим ученицима или другим људима, док је у доњем десном углу епизодни приказ на коме апостол Петар сече ухо Малху. Распознаје се да

547 Уп. Ј. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 149; G. Millet, *Recherches*, 286–309; E. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, *DOP* 9–10 (1955), 207–219. За сликање Тајне вечере у апсиди види: G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, 162–163; В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија, Манасџир Раваница. Сјоменица о шестјој сјојодишњици*, Београд 1981, 61–62.

548 За иконографију Молитве у Гетсиманији види: K. Wessel, *Gethsemane*, *RbK II*, 783–799.

Петар клечи и да му је око главе насликан нимб, но сам Малхо није сачуван (Мт. 26:51; Мк. 14:47, Лк. 22:50, Јн. 18:10). Због непотпуне сачуваности сцена, разуме се, није погодна за истраживање, али може се ипак уочити да епизодни приказ с Петром и Малхом у том виду припада уобичајеној палеолошкој иконографији (Св. Никола у Прилепу, Св. Никита, Старо Нагоричино), као и да по томе што је нимб дат апостолу Петру има аналогију у охридској Перивлепти,⁵⁴⁹ да нема изразитијих сличности са фреском истог садржаја у цркви оближњег села Беренде не само стога што тамо Јуда прилази с десне стране, а Петар и Малхо су на левој страни, већ и због незнатног присуства фигура војника.⁵⁵⁰

Други појас фресака, на јужној страни, садржи најпре сцену *Силазак св. Духа на айосџоле*, **ПЕНДИКОСТЫ** (Педесетница), која припада целини главних празника, док су остале фреске на истом зиду те зоне делови циклуса Страдања (сл. 54). Поменута сцена у програмском смислу припада декорацији олтара јер је, као и Васкрсење које је њен пандан на супротној страни, постављена са унутрашње стране иконостаса. Композициона полукружна схема, произашла из куполних програма ранијих византијских цркава, приказује дванаесторицу апостола који седе на заједничкој клупи с наслоном док се на њих спушта дванаест црвених језичака који симболишу св. Духа, односно тренутак њиховог оспособљавања за мисију ширења јеванђеља (Дела апостолска 2: 1–4). Првоапостоли Петар (**ΠΕ**) и Павле (**ΠΑ**) су као и обично насликани у врху. Поред Петра су Јован (**ΙΩΝ**), Марко (**ΜΚ**) и још тројица, од којих је последњи Тома, или Тадеј (**Θ**), а уз Павла седе Матеј (**ΜΑΘ**), Лука (**ΛΟΥ**) и Симон (**ΣΙ**). Четворица њих држе по јеванђеље (јеванђелисти), апостол Петар има свијен ротулус, а остали гестикулирају рукама. Подно екседре насликана је персонификација Космоса у виду фигуре постаријег човека у царској одећи и с круном на глави, са седом кратком брадом, а који, широко раширивши платно, држи пред собом 12 свитака, на шта се односи ознака Племена и Језици (**ΠΛΕΜΕΝΑ И ΑΖΙΣΤΙ**) која је исписана поред његове главе. На месту Космоса могла је иначе бити сликана група људи који су на непосреднији начин представљали различите народе и племена, али, сликајући овај детаљ, живописац из Станичења користи у свом добу изгледа присутнију варијанту. У тој појединости станичењска сцена Духова има иконографску аналогију, на пример, у незнатно старијем Св. Никити, премда тамо Космос седи на засебној клупи док из не-

беског свода исијавају, поред језичака, и светлосни зраци, а у позадини се уздижу две зграде.⁵⁵¹ Такве појединости, гледано у целини честе и другде, станичењском сликару су се очигледно чиниле непотребним и сувишним.

Након композиције Духова, која припада програму олтара, сав преостали простор друге зоне јужног зида подељен је бордурама на две целине, у којима су изложена по два догађаја из циклуса Христових Страдања. Као прво илустровано је *Рујање Хрисџу*, које је засновано на јеванђељу по Луки (Лк. 22:63) и због тога постављено пре суђења Христу код Пилата (сл. 55). На фресци је представљен стојећи Христос са три мале фигуре младића поред њега. На празном простору око Христове фигуре убележен је при врху кратак назив сцене: **ΠΟΡΨΓΑΝΙΕ**. Чеоно постављен, Христос (**ΙϞ ΧϞ**) стоји бос, обучен у једноставну пурпурну хаљину без рукава, а на глави има трнов венац и обема рукама држи трску. Уз њега су изругивачи у јаркоцрвеним хаљинама и црним чарапама, од којих двојица играју а трећи удара у дубањ. Плесачи су у полуклећећим ставовима и, гледајући у Христа, машу атипичним декорисаним шаловима, или пешкирима, које држе у полуподигнутим рукама. Први на глави носи капу састављену од великих зелених пера забачених уназад. Други носи једноставну белу капицу повезану испод браде, а изнад његове главе тече цитат: **ΡΑΔΟΥΙ ΣΧ ЦРЮ ИΠΟΔ. ΞΙΣΚΙ** (Мт. 27:29; Јн. 19:3). Трећи дечак, дубњар, има четвртасту жуту капу и приказан је како је замахнуо руком ударајући закривљеном маљицом у цилиндрични дубањ што му виси о врату. Из библијске повести, која је служила обликовању традиционалнијег и далеко распрострањенијег Ругања (Мт. 27: 27–30, Мк. 15: 16–19, Јн. 20:23), преузети

549 G. Millet, A. Frolov, *La peinture*, III, pl. 23/3, 43/3, 85/3 и 7/1 (Бородица Перивлепта у Охриду).

550 За иконографију Издајства Јудиног види: G. Millet, *Recherches*, 326–344. О раној иконографији сцене, до 12. века, и појави епизоде са Малхом види: X. Θ. Παλακυριακού, Η πρόδοσια του Ιούδα. Παρατηρήσεις στην μεταεικονομαχική εικονογραφία της παράστασης, *Βυζαντινά* 23 (Θεσσαλονίκη 2002/2003), 233–260. За Беренде види: Е. Бакалова, *Беренде*, 42, сл. 47.

551 Уп. G. Millet, A. Frolov, *La peinture*, III, pl. 51/4. О иконографији Духова види: А. Грабар, Иконографическая схема Пятдесятницы, *Seminarium Kondakovianum* 2 (1928), 223–239; S. Seeliger, Pflingsten, *LCI* 3, 1971, 415–423. За примере из монументалне уметности комнинског раздобља уп. Т. Malmquist, *Frescoes in Kastoria*, 70–72. За натписе са фреске у Станичењу уп. С. Смядовски, Надписите, 28–29.



Сл. 55. Ругање Христју и Пилајов суд

су венац на Христовој глави, колорит одеће и трска у Христовој руци, као и цитат. Међутим, иконографску схему сликар је овде ослободио гомиле музиканата, плесача и бруталних исмевача Христа, која је у 14. веку многољудна и из које су веома ретко изостајали прикази војника.⁵⁵² Одећом и реквизитима изругивачи Христа из Станичења не наликују адекватним фигурама на другим представама исте сцене. Христова хаљина, обично с кратким рукавима, изведена је у Станичењу без рукава и по томе, поред тога што је без било каквих украсних детаља, има аналогију у солунском Св. Николи Орфаносу.⁵⁵³ Празнина која у Станичењу окружује Христа и непосто-

552 Од споменика зидног сликарства из оквирно истог раздобља, са којима поређења због драстичних разлика изгледају готово излишна, види, на пример, Ругање Христу у Св. Николи у Прилепу, Старом Нагоричину (G. Millet, A. Frolow, *La peinture*, III, pl. 24/2, 88/2), Хиландару (G. Millet, *Mont Athos*, pl. 73/2) и цркви села Беренде (Е. Бакалова, *Беренде*, 42, ил. 50). На античке корене теме и на елементе пародије византијског дворског церемонијала који су утицали на иконографију сцене Ругања Христу указао је С. Радојчић, Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину, *Узори и дела сјајних српских уметника*, Београд 1975, 155–180. За натписе на станичењском Ругању уп. С. Смядовски, *Надписите*, 34.

553 A. Tsitouridou, *N. Orphanos*, 121–122, fig. 39–40.



Сл. 56. Пућ на Голгоџу и Пењање на крст

јање архитектонских кулиса у позадини сцене делују веома необично за монументално сликарство. Избором ликовна крајње прочишћених и готово сведених на симбол, фреска је доказ да се живописац из Станичења угледао на дела рађена неком другом техником, највероватније иконописом или минијатурним сликарством. Потпуна »елиминација« скупине људи и архитектонских елемената у позадини – поступак који у зидном сликарству делује неочекивано и »испражњено« – може се срести, на пример, на икони са сценама Великих празника из манастира Св. Катарине на Синају, која потиче још из 11. века, и на минијатури из Четворојеванђеља VI.23 из Лауренцијане,

из 11. или 12. века.⁵⁵⁴ На таквим делима је станичењски сликар, осим сведености броја учесника и минималне присутности или потпуне одсутности архитектонске позадине, пронашао и играче који, ругајући се Христу, машу продуженим рукавима своје хаљине. Изгледа да те испуштене рукаве није као такве и разумео, премда се доста јасно сликају код истих фигура на другим монументалним

554 K. Weitzmann, *Studies*, 296, fig. 300; G. Millet, *Recherches*, pl. 636 (Laur. VI. 23); T. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne, Florence*, Laur. VI. 23, Paris 1971, 47, pl. 51, fig. 262.

примерима Ругања Христу из његовог раздобља (Старо Нагоричино),⁵⁵⁵ већ их је, свесно или несвесно, претворио у декорисане ручнике. То станичењској слици Ругања даје и особен фолклорни карактер.

Иконографски ништа мање сведена јесте и фреска *Пилајѝ ѝере руке* (**СМЛВЕНІЕ ПИЛАТОВО СЪТ КРЪВЕ**), која са сценом Ругање Христу дели и исти, апстрактан простор (Мт. 27: 17–25, Јн. 18: 28–40, 19: 1–16, Лк. 23: 1–25). Околност да Ругање претходи Пилатовом суду треба тумачити ослањањем живописца на узор којим се користио, највероватније – књижну илустрацију.⁵⁵⁶ Композиција пред Пилатом одвија се такође без ознаке места, што је и њена прва необичност. Друга необичност се односи на смештање Христа (**ІС ХС**), који је пред Пилатом приказиван на левој или на десној страни, док је у Станичењу постављен у позадини, иза Пилата и слуге, и није видљив у целини. Десном руком, исправивши кажипрст и мали прст, Исус указује на повећу групу Јевреја, а у левој руци држи свијен свитак. Носи јаркоцрвени хитон и беличастосиви химатион. Скупина јеврејских свештеника и главаша има кумулативни поредак, уобичајен у палеолошком сликарству. Они подигнутим рукама показују на своје главе илуструјући тиме библијски стих који је ту исписан: **И РЪШЖ ЖИДОВЕ КРЪВЪ ЕГО НА НАСЪ И НА ЧАДЕХЪ НАШИХЪ** (Мт. 27:25). Насликани су као старци с дугим брадама, у дугачким хаљинама и заоденути плаштевима, а главе су им повезане карактеристичним белим марамама. Први у предњем реду има плаштом сакривену руку, као на фресци Пилатовог суда у Св. Николи у Прилепу где је иста фигура означена натписом као Кајафа. У предњем плану станичењске сцене, лево, на дрвеном престолу с полукружним наслоном и подножјем, или јастуком за ноге, седи Пилат (**ПИЛАТЪ**), обучен у дугачку зелену хаљину чији су рубови и оковратник украшени врежастим мотивима. Његова глава је повезана платненом марамом, сличној оној код Јевреја, али је завезана позади. На ногама има црвене ципеле. Мирног израза и приклоњене главе унапред, он обавља симболичко прање руку у плиткој и округлој посуди коју придржава слуга, *camillus*. Традиционално, исти слуга другом руком сипа воду из бокала, овде беле основе с црним врежастим мотивима, а носи кратку розе хаљину прекривену ситним орнаментима и обрубним декоративним тракама чији су мотиви исте врсте као они на Пилатовој одори (биљна лозица у непрекинутом низу на оковратницима а омеђена круговима на порубима).

Поређењем с другим примерима сцене из епохе Палеолога лако се могу сагледати детаљи којих се ослободио иконограф станичењске фреске. Најупечатљивији недостатак је непостојање амбијенталних назнака, уз чију се помоћ догађај обично смешта у судницу (Мт. 27:27) која је представљана апсидалним отвором базиликалног здања (охридска Перивлепта, Протатон, Старо Нагоричино), портиком (Св. Никола у Прилепу), зградом (Св. Никола Орфанос), или зидом (Беренде). Неочекивани су и Христови гестови руку, као и атрибут, будући да се у овој сцени Христос слика са укрштеним и везаним рукама (Св. Никола у Прилепу, Богородица Перивлепта у Охриду, Св. Апостоли у Пећи, Протатон, Старо Нагоричино; у Хиландару има прекрштене и мало подигнуте руке, у Св. Николи Орфаносу су пружене унапред, но нису везане и у левој руци држи ротулус, а Беренде доноси варијанту с пруженим рукама). На преторијум као на место радње у Станичењу подсећа једино Пилатов престо, богато изрезбарен и са наслоном. Недостају архитектонска кулиса и Пилатов судски сто, као и у Старом Нагоричину и Хиландару (а који постоје у Перивлепти у Охриду, Протатону и у Берендеу). Пилат је надаље у Станичењу изгубио све прерогативе власти једноставном одећом и повезом на глави, укључујући и непостојеће гардисте који другде стоје непосредно уз његов трон (Перивлепта у Охриду, Протатон, Св. Апостоли у Пећи, Старо Нагоричино, Беренде). Пилатов повез није сасвим идентичан јеврејској марами, какву он носи, на пример, у Св. Николи у Прилепу. Иконографија није обавезивала на стандардно решење тог детаља тако да Пилат на другим примерима сцене може да носи најразличитије капе или круне, а може бити и гологлав. Најзад, будући да Исус на станичењској фресци стоји сам, готово као посматрач догађаја, уз њега нема ни војника који га иначе приводи Пилату (охридска Перивлепта, Св. Никола у Прилепу, Св. Апостоли у Пећи, Старо Нагоричино, Св. Никола Орфанос), нити је у композицију укључена епизода с Пилатовом женом Проклом (Св. Апостоли у Пећи).⁵⁵⁷ У монументалном сликарству раног 14. века ова фреска стоји, како

⁵⁵⁵ Сакривене руке у рукавима, како је истакао С. Радојчић, Ругање Христу, 169, била би пародија на церемонијални пропис о неизлагању руку поданика пред владаром.

⁵⁵⁶ Такав редослед тема има, на пример, Четворојеванђеље из Лауренцијане (Laur VI. 23), види: T. Velmans, *Le Tétraévangile*, 47, fig. 262.

видимо, мимо токова уобичајене иконографије и одликује се знатном посебношћу.

Циклус се наставља два епизодама о Христовом путу до Голготе: *Пути на Голгофу (ПРИВЕДЕНИЕ КЪ КРЪСТОУ)* и *Пењање на крст*, симултано изведеним унутар истог поља (сл. 56). Први приказ чине свега три иконографски неопходне фигуре – Христос (ІС ХС), у једнобојној тамноцрвеној хаљини и везаних руку, војник, који вуче уже свезано око Христовог врата и руку, и Симон (**СИМОНЪ КИРИНСКИ**), проћелав као увек, с краћом брадом и у једноставној кошуљи, који корача савијен под великим крстом (Мт. 27: 31–33, Мк. 15: 20–22, Лк. 23:26). Попут претходних композиција у Станичењу ни на овој нема Христове пратње, нити има било какве ознаке места догађања, што је обично брдовит предео или, пак, зид. По правилу, око Христа се иначе слика група Јевреја, односно Јевреја и војника, како је учињено, на пример, у Ариљу, охридској Богородици Перивлепти, Св. Николи у Прилепу, Протатону и у Старом Нагоричину. Хиландар и Грачаница имају нешто сложеније решење, у основи са истом уобичајеном схемом, па чак и Беренде, иако је без фигуре Симона. Станичењу је по изостављању пејзажа унеколико сличан пример из Св. Николе Орфаноса у Солуну, а по сведености броја протагониста – Св. Спас у Верији и Богородичина црква у Кучевишту, где су уз Христа насликана три, односно два војника и Симон.⁵⁵⁸

Слика циклуса Мука тачно је схватао след нарације коју је приказивао па је, руководећи се несумњиво хронологијом, на одвојеним приказима сликао Христа у адекватној одећи, при том – са атрибутном или без њега. У сцени изругивања Христос држи трску и има само црвену доњу хаљину, »скерлетну кабаницу«, на судишту код Пилата држи свитак и носи тамноцрвени хитон и беличасти химатион, а током пута на Голготу и испод крста има »хаљине његове« и свезане руке на првој сцени, а на другој је са свитком.

Живописац пажљиво прати библијски текст.⁵⁵⁹ Да су колорит и његова једнобојност, односно избегавање украшавања (хитона) пуни симболике везане за Христову жртву показује нам то што је Христова одећа другде могла носити то значење. Реч је о илустрацијама истих догађаја који су непосредно претходили распећу у цркви Богородице Перивлепте у Охриду (1295), само што је тамо, за разлику од Станичења, метафоричност обављена знаковним симболима, односно сликањем крстова на Христовој одећи.⁵⁶⁰

Занимљив детаљ станичењске фреске представља фигура војника који води Христа. Војник је постављен иза Симона, а његов изглед је необичан, заправо чак и накардан. Обучен је у униформу која се састоји од кратке тунике с рукавима и панцира повезаног испод грудију марамом. На ногама нема уобичајене завоје, кожне заштитне назувке нити чизме, већ носи црне чарапе, или чакшире, обилно декорисане белим минијатурним орнаментима, што не припада војничкој одори. Такође нема ни огртач, а главу је повезао јеврејском марамом поставивши преко ње црвени шешир или капу, чији је предњи део веома истурен. У зидном сликарству тог раздобља ова фигура је неретко добијала средишње место унутар композиције, при чему није имала стандардизовану иконографију. Обично има изглед војника, у униформи или у једноставној краћој хаљини и са заденутим мачем о појасу, на глави често носи кацигу, али може бити и гологлав, да би око деценију пре Станичења, у Св. Никити код Скопља, том војнику на главу био стављен турбан. Ти подаци говоре да је лик са иконографског гледишта подложен интерпретацијама.

557 О иконографији сцене: С. Радојчић, Пилатов суд у византијском сликарству раног 14. века, *Узори и дела*, 211–236. За наведене фреске Пилатовог суда види: G. Millet, A. Frolov, *La peinture*, III, pl. 8/3 (Перивлепта), 24/1 (Св. Никола у Прилепу), 86/3–4 (Старо Нагоричино); Пећка патријаршија (В. Ј. Ђурић), 23, сл. 76 (западни травеј цркве Св. Апостола у Пећи); G. Millet, *Athos*, pl. 22/3 (Протатон), 72/2 (Хиландар); A. Tsitouridou, *N. Orphanos*, 118–120, fig. 37; Е. Бакалова, *Беренде*, 42, ил. 48–49. За натписе на фресци из Станичења види: С. Смядовски, Надписите, 34–35; *Кайалој фреско-најџиса*, бр. 17.

558 Уп. С. Петковић, *Ариље*, Београд 1965, сл. 34–35; G. Millet, A. Frolov, *La peinture*, III, pl. 8/2 (Перивлепта у Охриду), 24/3 (Св. Никола у Прилепу), 53/4 (Св. Никита), 90 (Старо Нагоричино); G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 72/3 (Хиландар); Б. Живковић, *Грачаница. Црпјежи фресака*, Београд 1989, IV, јужна страна; Е. Бакалова, *Беренде*, 42, ил. 51; A. Tsitouridou, *N. Orphanos*, fig. 7; S. Pelekanidis, *Kalliergis*, 50–53, fig. 26; И. М. Ђорђевић, *Кучевиштије*, 93, сл. 16.

559 *И кад му се наруџаше, свукоше с њега скерлетну кабаницу, и обукоше ја у хаљине њејове, и изведоше ја да ја разайну*, Мк. 15:20. Објашњење за приказивање Јевреја у овој сцени доноси G. Millet, *Recherches*, 378–379. За натписе на станичењској фресци уп. С. Смядовски, Надписите, 35–36. *Кайалој фреско-најџиса*, бр. 18.

560 Уп. G. Millet, A. Frolov, *La peinture*, III, pl. 8/2 (Христов хитон ту има велике крстове аплициране у висини колена). У Св. Николи у Прилепу и Св. Никити, у приказима Пута на Голготу и Пењања на крст, Христос такође носи само доњу хаљину али је, за разлику од Станичења, она украшена.



Сл. 57. Распеће Христово

Војник који води Христа на стратиште Голготе alegоријска је замена за читаву чету војника који су Христа одвели у судницу, обукли у скерлетну кабаницу, оплели венац и, након скарадних изругивања, приморали Симона да понесе Христов крст. Он може да представља, евентуално, и Лонгина, међутим, овде без браде, који у сцени Распећа, како ћемо видети, носи капу сличног облика и боје. У сваком случају, сликар је у Станичењу пронашао особено решење да немилосрдног Христовог спроводитеља означи негативним ликовним показатељима и изложи га порузи. Уз помоћ тих појединости, као и кроз симболизам испољен Христовом одећом, ово остварење станичењског иконографа прекорачује границе занимљивости и добија шири значај. Тенденциозно испољена поруга, феномен вредан пажње сам по себи, видљив је још на неколико

места у фреско-сликарству Станичења. Препознаје се, тако, и у фигури човека унутар групе Јевреја око Христа у композицији *Пењање на крст* (Мт. 27: 32–34, Мк. 15: 22–23). Та личност има на глави велику црвену капу са несиметрично истуреним продужењем на једној страни, налик на капу војника из претходне сцене или представе Лонгина у Распећу Христовом на северном зиду. Овај глобради младић, са равно подсеченом косом, чија хаљина има широки оковратник, окренут је супротно од осталих људи који су сви усредсређени у правцу Христа. Пред групом је Христос (ΙC ΧC), у црвеној доњој хаљини и са свитком у руци, заустављен у ходу и виђен у профилу. Он окреће главу уназад одбијајући да попије оцат са жучи, или вино са смирном, по Матеју, односно Марку, као и по Никодимовом Протојеванђељу. Један средовећни чо-



Сл. 58. Ойлакивање

век у дугој хаљини и плашту, с веома дугачком косом, пруженим рукама гура Христа отпозади, а с предње стране младић у жутој хаљини му приноси бокал. Тај младић има беле чарапе, упадљиво декорисане мрежом ситних украса, и стоји на брдашцу Голготе, у које је пободен крст са Адамовом главом под њим.

Од неколико тема које илуструју припреме за распињање Христа овде су, као и у Хиландару,⁵⁶¹ изабрани Христово одбијање да пије оцат и тренутак побадања крста, те је на фресци присутан и младић у типичној пози за тај приказ. Наиме, он телом належе и обухвативши крст побада га, док десном руком намешта горњу пречку. У веома сличном положају иста фигура изведена је, на пример, у Богородици Перивлепти у Охриду и у сцени Пењања на крст у Старом Нагоричину.⁵⁶² Међутим, овде

изненађују црвена хаљина тог радника, прекривена ситним мотивима, и наметљиво изведени орнаменти на његовим чарапама. Десно још стоји омања група људи у дугим хаљинама и с марамама око глава, а у позадини се виде, изгледа, и бели шлемови војника. Чеони људи групе, од којих је онај најближи крсту виђен са стране, показују на крст високо подижући руке. По одећи се разликују

⁵⁶¹ G. Millet, *Athos*, pl. 72/1 (сцена се у Хиландару одвија испред архитектонске кулисе, лево је Христ који одбија да пије оцат, крст побадају два радника, а присутна је једна група људи; само Христово пењање на крст илустровано је на суседном приказу а оба, иначе, надлећу анђели).

⁵⁶² *Истио*, пл. 8/2, 91, 126.

од Јевреја што прате Христа на супротној страни сцене, на којима су кратке хаљине, до колена, а главе су им оба-вијене повезима украшеним местимичним паралелним линијама.⁵⁶³ Позадина фреске је потпуно празна, односно колористички је тробојна. Горња половина је плава, доња – зеленоплава, а уски најнижи појас – маслинасто-зелен.

Код ове станичењске фреске нарочито је важно скренути пажњу на местимичну али упечатљиву појаву ситних тачкастих и кружних орнамената, који на први поглед делују као декорација одеће без посебног значаја. Међутим, као и на неким другим фрескама у цркви, сликар је те орнаменте, у ствари, примењивао доследно само на појединим фигурама и управо та доследност упозорава да су они постављани са одређеним циљем. Ликови на којима их налазимо представљају у погледу нарације изразито негативне личности, као што су војник који води Христа, посматрачи у скупини око Христа и, најзад, два младића, од којих један нуди Христу оцат а други победа крст. Исти је случај и у претходним епизодама циклуса – Ругања Христу и Пилатовог суда. Изругивачи Христа носе украшене чарапе и имају уочљиво декорисане беле шалове којима машу, а у сцени Пилатовог суђења орнаментисана је хаљина код камилуса и јеврејских старешина, а уздржаније и по мотивима другачије, и код Пилата. На Распећу је ситне орнаменте на одећи, тачније на чарапама и капи, добио сатник Лонгин. Важно је нагласити да таквих елемената нема на одећи фигура у осталим сценама у цркви, као ни код историјских портрета. Дакле, ако ликови чија је одећа издвојена на овај начин представљају негативне или недовољно позитивне јунаке илустрација, онда је постављање бројних тачака и кружића на тим фигурама далеко од декоративности. Орнаментисање се ту примењује као средство за обележавање иконографске улоге фигура и упућује на њихову моралну накарадност, напоредо с другим ликовним елементима као што су нелогичност и непримереност споја појединих одевних предмета (униформа и дуге декорисане чарапе; марама и необична капа истовремено). За испољавање ненаклоности, а сасвим могућно и као вид осуђивања путем украшавања одеће орнаментима, знали су, чини се, и други византијски сликари,⁵⁶⁴ при чему се Станичење истиче великом применом таквог ликовног поступка.

Станичењско *Распеће Христово* (Мт. 27: 35–56, Мк. 15: 24–41; Лк. 23: 33–39, Јн. 19: 18–34) део је иконографског тока чвршће заснованог на комнинским решењима и на-

ликује нарочито схемама које су у другој деценији 14. века примењене, рецимо, у солунским Св. Апостолима, Св. Спасу у Верији и Краљевој цркви у Студеници.⁵⁶⁵ Ова сцена је у истом раздобљу могла поседовати и далеко наративнији облик, употпуњен појединим епизодним догађањима, симболичким приказима и живошћу покрета и маса (као, на пример, у Кучевишту и Старом Нагоричину).⁵⁶⁶ Илустрацију из Станичења карактеришу сведеност броја актера, уздржана драматика, статичност, као и строга симетрија која је нарушена једино кривољом Христовог тела на крсту и његовом клонулом, накривљеном главом (сл. 57). Крст је пободен у брдашце Голготе у коме се види Адамова лобања – изванјеванђељска појединост заснована на апокрифним легендама, тумачењима црквених

563 Сасвим сличне мараме, које се обично називају јеврејским, у 13. веку и у првој половини 14. века налазимо у читавом низу споменика, на пример у Бојани, Св. Созонту у Геракију, Св. Ђорђу (Оморфи Екклисија) у Атени, Св. Николи у Прилепу (упадљиво често, као што је и у Станичењу случај), Земену и другде; уп. А. Грабар, *Боянската црква*, Софија 1978 (= А. Грабар, *Боянската црква*), pl. XXVIII, XLIX; N. Moutsopoulos, G. Dimitrokallis, *Géraki* (нап. 541), pl. 83–84; A. Vasilaki-Karakatsani, *Οι τοιχογραφίες της 'Ομορφης Εκκλησίας στην 'Αθήνα*, 'Αθήνα 1971 (= A. Vasilaki-Karakatsani, *Omorphi Ecclesia*), pl. 27; G. Millet, *La peinture*, III, pl. 22; Л. Н. Мавродинова, *Сѣеннаѣа живопис*, 78.

564 Можемо указати на више сличних детаља на живопису из 13. и прве половине 14. века: украс одеће јеврејских свештеника, састављен од местимично постављених тачкастих кругова, у сцени Дванаестогодишњи Христос у храму из Св. Созонта у Геракију (N. Moutsopoulos, G. Dimitrokallis, *Géraki*, fig. 312–314, pl. 83–84); шарене чарапе код једног од војника у Путу на Голготу у западном травеју пећких Св. Апостола (*Пећка љаџријаршија*, В. Ј. Ђурић, сл. 71); хаљина код војника што спроводи Христа код Ане у Грачаници (Б. Тодић, *Грачаница. Сликарсѣво*, Београд 1988, сл. 41) или, поново, чарапе војника у сцени Св. Никола спасава три војводе од мача у Доњој Каменици (Л. Н. Мавродинова, *Цркваѣа в Долна Каменица*, Софија 1969, сл. 30) и у Путу на Голготу у Кучевишту (И. М. Ђорђевић, *Кучевиште*, сл. 16), или декорисане хаљине војника и Пилата у композицији Пилат пере руке у Старом Нагоричину (Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, сл. 49). Могућно је да су овакви поступци наслеђени из минијатурног сликарства. У берлинском рукопису Berol. qu. 66, који потиче из средњовизантијског раздобља, војник што води Христа у Путу на Голготу има украшене чарапе (G. Millet, *Recherches*, fig. 402).

565 Уп. Хунгорopoulos, *Ag. Apostolos*, 26–28, fig. 26; S. Pelekanidis, *Kalliergis*, 64–66, fig. 30–34; Г. Бабић, *Краљева црква*, 158, сл. 156–157.

566 Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 111, 112, т. X–XIII; И. М. Ђорђевић, *Кучевиште*, 93, сл. 17.

отаца и богослужбеној поезији.⁵⁶⁷ Лево је Богородица (ΜΡ ΘΥ), незнатно нагнута уназад и с придигнутим рукама. Богородицу придржава прва из групе четирију мироносица (МИРОНОСИЦА) које стоје иза ње и, по јеванђељима по Матеју (Мт. 27:56) и Марку (Мк. 15:40; 16:1), треба да представљају Марију Магдалену, Марију, мати Јаковљеву, Јосијину и мајку синова Зеведејевих, Соломију (Саломију). На супротној страни стоје апостол Јован (ΙΩΑΝ), који је на уобичајен начин приклонио главу прислонивши руку на образ, и центурион Лонгин (ΛΟΓΓΙΝΩ ΣΑΤΝΙΚΩ), који десном руком показује на Христа а у левој држи копље, док између њих провирује глава младића – једини лик који је на овој сцени без нимба. Упада у очи да тој особи с великом главом, с погледом упереним право у посматрача, нису при тлу насликане ноге. Простор сцене затвара јерусалимски зид који иза крста сеже у висину до Христових колена. Није сасвим јасно да ли у лику младића треба препознати, можда, спужвоношу који је Христу дао да пије оцат (Мт. 27:48) – симболичку замену за читаву скупину посматрача догађаја – или је ова непотпуно насликана фигура ту уметнута да би употпунила међупростор и успоставила формалну равнотежу између двеју скупина бочно од крста. Њена појава у сваком случају није јединствена. На пример, у сцени Распећа у Мавриотиси, у Костуру, или у студеничкој Краљевој цркви насликан је између Јована и Лонгина већи број људских глава у позадини тако што ове фигуре у предњем плану такође немају приказане ноге. Решењу из Станичења директније претходи и век старије Распеће из Старе Митрополије у Верији, где је видљива глава само једног мушкарца коме такође недостају ноге и стопала, иако је простор између фигура Јована и Лонгина, као и на станичењској фресци, то дозвољавао.⁵⁶⁸ У Станичењу је, међутим, још занимљивија представа »сатника Лонгина« упадљиво увећаних димензија, с необичном капом на глави и са копљем у руци. Он је обучен у војничку униформу с панциром и огртачем и приказан је са брадом и равно подрезаном косом средње дужине. Из околности да је Лонгину уместо штита стављено у руку копље – као што је учињено у Краљевој цркви, Старом Нагоричину, Верији или Берендеу⁵⁶⁹ – може се закључити да је дошло до иконографског поистовећења две личности: војника који копљем пробада Христу ребра (Јн. 19:34) и центуриона (»капетана«), у апокрифима називаног Лонгином, који је поверовао у божанску природу Христа (Мт. 27:54; Мк. 15:39; Лк. 23:47). То спајање у монументалној умет-

ности ређе је примењивано, и то, изгледа, само у провинцијским храмовима (крајем 13. века, као, на пример, у прилепском Св. Николи).⁵⁷⁰ Настајало је, тумачи се, на основу сличности имена Лонгин и грчке речи којом се означава копље, а потпомогнуто је чињеницом да се у црквеном календару слави неколико светитеља с тим именом.⁵⁷¹ Као и представе мироносица, у византијској уметности Лонгин је укључиван у ову сцену свакако од 9. века.⁵⁷² Веома често је та фигура приказана у покрету и снажном раскораку како у великом узбуђењу показује на Христа, јер су се, према Матеју, сатниково преобраћање и велики страх присутних збили након земљотреса што је уследио када је Христос издахнуо. У Станичењу, напротив, Лонгин стоји усправно и готово мирно, веома слично као у Св. Николи у Прилепу, где такође држи и копље, како је већ поменуто. Истина, високо је подигао и испружио десну руку и тај покрет прати уздигнутом главом, али је тиме, намерно или не, постигнут пре ефекат надмености појачан сасвим необичном величином његове главе, капе и нимба, заправо чак читаве фигуре која димензијама превазилази остале. Идентификацију Лонгина

567 О овом детаљу види: L. H. Grondijs, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Bruxelles–Leyden 1940, 142–150; М. Марковић, Циклус Великих празника (нап. 511), 112.

568 Уп. S. Pelekanides, M. Chatzidakis, *Kastoria* (нап. 506), 75, fig. 12; Г. Бабић, *Краљева црква*, сл. 106, црт. VII; E. N. Tsigaridas, *Les peintures murales* (нап. 546), 95–96, fig. 10. Радивоје Љубинковић је помишљао да би лик могао да представља сликарев аутопортрет, што би било тешко доказати (уп. Документација Р. Љубинковића).

569 Уп. G. Millet, A. Frolov, *La peinture*, III, pl. 63/1 (Краљева црква), 92/1 (Старо Нагоричино); Е. Бакалова, *Беренге*, 35, сл. 29. За напписе са станичењске фреске уп. С. Смядовски, *Надписите*, 29–30.

570 G. Millet, A. Frolov, *La peinture*, III, pl. 27/2. Осим што копље у Прилепу држи Лонгин, врхови провирују и изнад скупине војника приказане иза њега, што такође није уобичајено.

571 О поистовећевању Лонгина са копљоношом, војником који Христу задаје ударац копљем, чија се фигура у кападокијском сликарству сигнира као Лонхин, уп. K. Berg, *Une iconographie peu connue de Crucifiement*, CA IX (Paris 1957), 319–328; A. Ζυγγόπουλος, *Αἱ παραστάσεις τοῦ ἑκατοντάρχου Λογγίνου καὶ τῶν μετ' αὐτοῦ μαρτυρησάντων δύο στρατιωτῶν*, *ΕΕΒΣ* 30 (1960–1961), 54–84 (говори, поред осталог, и о Лонгиновом култу, у Јерусалиму, чија је лобања била пренета у Кападокију и уз помоћ које су обављана чудотворна исцељења); G. Millet, *Recherches*, 425; K. Burdach, *Der Gral. Forschungen über seinen Ursprung und sein Zusammenhang mit der Longinuslegende*, Darmstadt 1974.

572 D. Mouriki, *Nea Moni* (нап. 526), 130.

именом и звањем, у натпису, и иконографски значај испољен величином његове фигуре треба тумачити наглашенијом улогом коју је он добијао у апокрифној литератури.⁵⁷³ Што се Лонгиновог иконографског изгледа тиче, располагало се податком из једног од јеванђеља, Јовановог, да је био војник. У униформи је најчешће и сликан, док је на глави имао углавном арапски повез или мараму. Велика необична капа са избаченим предњим и валовитим конвексним делом, каквом се у Путу на Голготу на наспрамном зиду станичењске цркве издвајају још личност из гомиле што води Христа ка крсту (евентуално, такође Лонгин) и војник који га спроводи, сликарев је неоспорно занимљив и, чини се, оригиналан допунски начин за обележавање тих фигура. Атипичним обликом, Лонгинова тророга црвена капа асоцира на велике шешире или клобуке из неких удаљених, можда, западних крајева.

У продужетку циклуса следи *Ойлакивање Христѡа (ПОГРЕ(Б)ЊНИЕ)* (Мт. 27: 57–69, Мк. 15: 46–67, Лк. 23:53, Јв. 19: 19–40), сцена заснована на Библији, на одговарајућим пасусима из Никодимовог јеванђеља и списима Ђорђа из Никомедије, Козме Мајумског и Симеона Метафраста, који су у раздобљу од 10. до 12. века ушли у састав литургијских текстова.⁵⁷⁴ Призор се одвија у брдовитом пределу и непосредно под крстом на коме је био распет Христ, што су иконографске реминисценције на Голготу (сл. 58). Мртав Христос положен је на белу простирку, епитаф, којом је прекривен камен помазања, литос, прошаран жилицама мермера и изведен тамноцрвеном бојом.⁵⁷⁵ Схема композиције следи традиционалну варијанту, прилагођену формату и величини фреске. Уз литос и Христа стоје неопходни учесници: Богородица (**МР ΘΥ**), сагнувши се и обема рукама загрливши Христа приљубила је своје лице уз синовљево; апостол Јован (**ΙΩΝ**), такође сагнут, придржава и љуби Христову леву руку; Никодим (**ΝΙΚΟΔΙΜΩ**) клечи код Христових колена; Јосиф из Ариматеје (**ΙΩΣΗΦ**) крајевима свог огртача обмотава Христове ноге. Иза брда, на десној страни, приказане су, видљиве до појаса, две жене из Богородичине пратње: Марија Магдалена (**ΜΑΓΔΑΛΙΝΑ**), која ставља руку на лице, тугујући, и Марија (**ΜΑΡΙΑ**), која пружа руке на ниже ка Христу. На супротној страни, у усеку између два брдашца издвојена је Салома (**ΣΑΛΟΜΙ**). Она седи укрстивши ноге, главу приклонивши на једну страну и подигавши руке с отвореним длановима високо изнад главе.

Читав предео присут је струковима цвећа. Сцена прати распрострањену иконографију и не обилује већим бројем

посебности, али их није ни сасвим лишена. Њен концепт сведочи о сликаревој намери свођења теме на иконографско језгро, као и о његовом традиционализму, препознатљивом нарочито по начину приказивања Богородице и апостола Јована. Они су слично насликани, рецимо, у солунском Св. Николи Орфаносу, Кучевишту, докле и у Св. Спасу у Верији и у Хиландару, приближно савременим споменицима,⁵⁷⁶ али су ту, међутим, изостављени многољудност учесника у целини, прикази анђела у лету и неки други детаљи, а Никодим нема карактеристичан положај иза Јосифа – нити носи мердевине. Његово попрсје провирује у самом центру, испод апостола Јована, а уместо обичне радничке хаљине с кратким рукавима дата му је античка одора, као и код Јосифа и Јована. Додуше, таква Никодимова одећа није јединствена (приказана је и у прилепском Св. Николи), а неуобичајен смештај његове фигуре у Станичењу је свакако резултат формалног збијања и недовољности простора. На тој сцени

573 Тако, у Никодимовом јеванђељу према српском Дамјановом зборнику (Cod. slav. 24), који се чува у Бечу, »Лонгин« је један од »слугу« који су Христу понудили оцат, управо, онај који је пробо копљем Христово ребра; пошто је, схвативши догађај, »прославио Бога«, он је потом све и исприведо »кнезу« (Пилату), уп. Љ. Стојановић, Неколико рукописа из царске библиотеке у Бечу, *Гласник СУД* 63 (1885), 98–99; за датовање рукописа у трећу четвртину 14. века види: Ј. Проловић, Хиландарски рукописи XIII и XIV века у Бечу и манастир Хиландар, *Хиландарски зборник* 6 (1986), 205–207, 266.

574 О литерарним изворима сцене види: G. Millet, *Recherches*, 489–491; D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, München 1965, 12–51; H. Maguire, *Two Modes of Narration in Byzantine Art, Byzantine East, Latin West*, Princeton 1995, 386.

575 Уп. Р. Љубинковић, Црква Светог Николе, 80, сл. 4. Четвртасто оштећење предњег плана сцене дугујемо постављању камене плоче с именом Ђирице Михајловића у првој половини 20. века, која је уклоњена током конзерваторских радова (Документација Радивоја Љубинковића из 1974. године). Р. Љубинковић је забележио и ванредно занимљив податак да »на крсту крај црних глава клинова« постоје црвене мрље заостале крви. О иконографији Оплакивања види: G. Millet, *Recherches*, 489–516; K. Weitzmann, *The Origin of the Threnos, Essays in Honour of Erwin Panowsky*, New York 1961, 476–490; I. Spatharakis, *The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos, Byzantine East, Latin West*, 435–441.

576 A. Tsitouridou, *N. Orphanos*, 126–127, fig. 44; И. М. Ђорђевић, *Кучевишће*, 93, сл. 18; S. Pelekanidis, *Kalliergis*, 57–63, fig. 28; G. Millet, *Athos*, pl. 67/1. За натписе на станичењској фресци уп. С. Смядовски, *Надписите*, 31–32 и *Кашалої фреско-наїїїса*, стр. 189, бр. 29.



Сл. 59. Мироносице

ваља запазити, такође, да је мермерни литос попримио несвакидашње димензије. Повећавши га у висину, сликар је можда асоцирао на саркофаг. При том је занимљиво и то да се Станичење прикључује оним илустрацијама на којима се продужавала традиција представљања »црвеног камена«, који се у време Манојла Комнина као важна реликвија, донета из Ефеса, налазио у јужној цркви цариградског манастира Пантократора.⁵⁷⁷ Колорит и пренаглашене димензије показују да је станичењски сликар могао бити свестан значаја тог детаља. Грешку је, пак, начинио код обележавања једне фигуре у овој композицији тиме што је Марију Магдалену, која је присуствовала Христовом распећу и погребу (Мк. 15: 40, 47; Јн. 20:11), означио као Салому, неславно заслужну за погубљење Јована Крститеља (Мк. 6: 18–28). Могло се дакако десити и да је живописац само пажљиво следио свој иконографски предлог. Грешка је вероватно настала због сличности имена Саломе и Соломије, једне од мироносица (Мк. 15:40; 16:1).

Мироносице на гробу Христовом (Мт. 28: 1–8, Мк. 16: 1–7; Лк. 20: 1–13, Јв. 24: 1–12) претпоследња је фреска на северном зиду. Све фигуре на сцени смештене су испред стеновитог позађа, у плитки предњи део композиције и исту хоризонталну раван, и то тако што је анђеоло постављен сасвим на десној страни (сл. 59). Та ретко коришћена иконографска поставка анђела, који се обично налази на средини, напореда са сликањем трију жена-мироносица, показује да се сликар ослањао на Марково јеванђеље. Више изненађене него уплашене, три жене, са нимбови-



Сл. 60. Васкрсење

ма, које се међусобно придржавају посматрајући анђела, представљају Марију Магдалену, Марију Јаковљеву и Соломију. Анђеоло Господњи (**АНГЛЪГДНЪ**) седи на тамноцрвеном саркофагу и носи традиционалну белу одећу, како се прецизира у свим јеванђељима. У левој руци му је скиптар, а десну руку је пружио наниже и додирује ивицу отвореног Христовог гроба који има облик искошеног правоугаоника. Кроз решетку, која затвара гроб, види се Христов покров. Сличан изглед гроба, који заправо чешће има облик пећине или саркофага, бележи се у минијатурном сликарству 11. и 12. века на илустрацијама догађаја око Христовог погребља,⁵⁷⁸ па се и настанак станичењске појединости може приписати рукописном моделу. Монументални примери истог раздобља доносе другачија решења тог детаља, виђеног наине са стране и по дијагонали, као, на пример, у Св. Никити, Старом Нагоричину и Хиландару, док је у Станичењу слична изведба усправљеног саркофага са широким рамом из Берендеа, осим што тамо гробница није покривена решетком.⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ G. Millet, *Recherches* (нап. 508), 498–499.

⁵⁷⁸ G. Millet, *Recherches*, fig. 569 (о иконографији сцене, стр. 517–540); K. Weitzmann, *The Origin of Threnos*, fig. 7, 16 (Paris, Bibl. Nationale, ms. gr. 74; Vat. ms. gr. 1156).

⁵⁷⁹ Уп. G. Millet, A. Frolow, *La peinture*, III, pl. 45/2, 95/1, 3; G. Millet, *Athos*, pl. 73/1; Е. Бакалова, *Беренге*, 35, сл. 30. За текстове исписане на станичењској фресци уп. С. Смядовски, *Надписите*, 31–32.

Војници-чувари (**КОУСТОДЖ**), обично сликани полегли испод Христовог гроба и анђела, у Станичењу су дати као згуснута скупина која је уметнута између мирносица и гроба. Они стога нису видљиви у целини. Носе шлемове, панцирне униформе и копља, а њихове главе су сразмерно умањене у односу на друге фигуре ове сцене и поређане су једна изнад друге. Половина њих има затворене, а половина отворене очи. Сликара је тиме указао на визионарски подтекст васкрсења Христа – претходног догађаја који је стражаре Христове гробнице оставио скамењене због виђеног – слично ономе како је то потанко описао још у 10. веку Никола Месаритес⁵⁸⁰ говорећи о мозаику Мирносица у престоничкој цркви Св. Апостола.

Последња композиција у низу другог појаса на северном зиду *Васкрсење (Силазак у ад) (ВЪСКРЪСЕНИЕ)*, важна сцена Великих празника, залази у простор проскомидије и олтара (сл. 60). Изведена је у варијанти са бочно окренутим Христом у средини, који, раскорачено и једва погнут, стоји над пећином ада. У левој руци Христос држи крст, а десном руком извлачи из саркофага Адама (**АДАМЪ**) прихватајући га за руку. Усправљена Ева, младолика, у црвеном мафориону, с покривеним и пруженим рукама ка Христу, стоји иза Адама, а затим су ту Авељ и још двојица праведника, од којих је онај у позадини назначен само нимбом док је први млад и представља вероватно Исака. Композициону равнотежу слици даје група фигура на другој страни. Ту скупину чине: Давид (**ДАВИД**), приказан с кратком седом брадом, Соломон, млад (обојица с крунама на главама) и св. Јован Крститељ (**ИСАН**) у одећи од длаке, постављен изнад и у стеновитом позађу. У предњем плану, на тамној површини пећине и под Христовим ногама теже се разазнаје персонификација Ада. Човеколико тамно створење приказано је у полу-седећем положају, нагнуто уназад. Има главу монструма, виђену са стране, са великим ушима, црвеним оком и исплаженим језиком, изокренуто и забачену. Гледа навише, у правцу Адама. Руке су му савијене и везане на грудима, а одатле се ланци који обухватају рамена продужују навише опасујући и врат. Христова стопала стоје тачно на његовој глави и на његовом десном колену. Та тамна фигура – доста је необично – испуњава читаву удубину.

Садржај сцене се заснивао на изузетно великом броју изванјеванђелских текстова, на апокрифима, хомиличким и поетским списима, при чему је нарочит значај имала беседа Епифанија Кипарског о Христовом погребу, читана на Велику суботу.⁵⁸¹ Она нуди објашњење за

све личности и готово све појединости ове станичењске фреске.⁵⁸²

Оставши умногоме по страни од класицистички уобличених сцена Христовог Васкрсења из првих деценија 14. века, идејни творац је у Станичењу ову композицију саобразио старинским моделима. Прочишћена је и мирна, без нарочите сликовитости, многољудности и већине алегоријских детаља. Недостају чак и вратнице, разбацани ексери, ланци, што је врло необично, као и пастирски штап код Авеља – детаљ који је у овом раздобљу сасвим уобичајен. Нису, такође, представљени ни анђели, који су на другим позновизантијским композицијама приказивани како окивају Ада и илуструју његов пораз, или, у палеолошком добу нешто пре настанка Станичења, имају и друге улоге те носе крст (на пример, у Св. Николи Орфаносу), или трисагион и рипиде (у Грачаници).⁵⁸³

580 N. Mesarites, *Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, ed. G. Downey, Philadelphia 1957, 883.

581 Силазак у ад (Васкрсење) једна је од најсложенијих композиција у византијском сликарству. О њеним литерарним изворима и иконографији постоји обимна литература, почев од монографске студије у којој је ликовни материјал обрађен закључно са 11. веком, види: A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986. Уп. A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968, 125–126 (препознао је античко порекло иконографске схеме и њен победничко-царски подтекст); J. Радовановић, Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству 14. века, *Зограф* 8 (1977), 34–47 (са низом иконографских запажања и изводима из Епифанијеве беседе); детаљно о иконографској схеми сцене до 11–12. века, и њеним елементима појединачно, види: D. Mouriki, *Nea Moni*, 133–139, pl. 48–57; Г. Бабић, *Краљева црква*, 158–159; Б. Тодић, *Грачаница*, 156–158 (наглашава оправданост сликања ове теме у источном делу храма и везу њене симболике са надгробним значењем); М. Марковић, Циклус Великих празника, 112–118 (тумачи преживљавање посебног античког обрасца до средине 14. века и настанка дечанског примера).

582 A. Vaillant, *L'homélie d'Épiphanie sur l'ensevelissement du Christ, Radovi Staroslavenskog instituta* 3 (1958), 7–101 (Адам, Ева, Авељ, Исаак, Давид, Соломон и Јован Крститељ помињу се на стр. 50–54). За легенду и остале натписе на фресци из Станичења уп. С. Смядовски, *Надписите*, 28.

583 A. Tsitouridou, *N. Orphanos*, 102–104, fig. 28–29; Б. Тодић, *Грачаница*, 157, сл. 36. У поменутом Слову Епифанија Кипарског (4. или 7. век) истакнуту улогу у збивањима око рушења адских врата имају главни анђели, »Гаврило архистратиг« и (арханђео) »Михило«, позивањем на уклањање врата, уп. A. Vaillant, *L'homélie d'Épiphanie*, 62, 64.



Сл. 61. Вазнесење Христово

Највећа необичност ове станичењске фреске лежи у околности да на њој нема приказаних врата ада. Станичењском Васкрсењу по томе у зидном сликарству не налазимо паралеле. Иконографски слично целовито решење претходно је остварио, на пример, творац Силаска у ад у Старој митрополији у Верији. Међутим, осим нешто бројније групе праведника уз царева Давида и Соломона, сликар из Верије приказује и пастирски штап код Авеља алудирајући на његову улогу Христовог пастира, што је појединост које у Станичењу нема, а оковани Ад, коме Христос стоји на глави и леђима, окружен је бројним кључевима, бравама, ексерима, пратећим елементима разрушених врата, али, нагласили смо, ни тога такође нема у Станичењу. Композиционо веома слично Станичењу конциповано је и Васкрсење у цркви Св. Јована Хризостома у Геракију, из 13. века, само што се тамо уз приказ Ада разазнају адска врата, а Авељ је са својим штапом и нема Исака.⁵⁸⁴ Поручилац фреске из Станичења свој је модел највероватније пронашао у минијатурном сликарству, које бележи одговарајуће примере Васкрсења без адских врата.⁵⁸⁵

У монументалним делима са овом темом приказ окованог Ада присутан је свакако од 12. века (Дафни) и доста је чест током 13. века.⁵⁸⁶ Он заправо прати разбијена врата Ада, сликана у бездану под фигуром Христа, но врата у овој сцени могу бити приказана и сама. Због тога самостално појављивање Ада у Станичењу представља необичност. Тако велика пажња поклоњена фигури Ада подсећа, осим на поменуте минијатуре Васкрсења, још и на старије илустрације Псалама 67:2 и 82:8 из Хлудовског

псалтира (9. век), иако су тамо представе надвладаног Ада величином и обликом пренаглашене.⁵⁸⁷ У односу на обличје ове фигуре, може се нагласити да у зрелом византијском сликарству Ад није приказиван са крилима – за разлику од Сатане на кога обично веома личи. У композицији Силаска у Ад (на пример, Старо Нагоричино и Богородица Одигитрија у Пећи)⁵⁸⁸ појава крилатог ђавола вероватно се издиференцирала у вези са илустровањем његовог везивања ланцима и, у ствари, појавом фигура анђела у одговарајућем литерарном предлошку.

У Станичењу бележимо једну занимљивост која је, чини се, у иконографији ове сцене ретка. Реч је о трновом венцу на крсту, који Христос носи у левој руци. Детаљ бележимо и у Бојани, на фресци из 1259.⁵⁸⁹ Према Епифанијевој беседи крст је »победно оружје« којим је Христос »сломио« двери (свезавши »мучитеља«) и држао га док је Адама узимао за руку,⁵⁹⁰ како је обично и насликано. Одакле је тачно изведена аналогија са симболом Христовог страдања – венцем, остаје нејасно без посебних истраживања, али свакако није тешко разумети крст као победнички атрибут спасења и наде у вечни живот.⁵⁹¹

584 E. N. Tsigaridas, *Les peintures murales*, 97, fig. 14; N. Moutsopoulos, G. Dimitrokallis, *Géraki*, 10, fig. 21, pl. 225/10.

585 Cod. gr. 21, fol. 1v из Санкт Петербурга (10. век), Cod. 5, fol. 360r из Ивилона (датује се од 12. до 14. века), види: K. Weitzmann, *Studies* (нап. 531), 257–258, 213–333, fig. 245, 313.

586 L. Haderman-Misguich, *Kurbino*, Bruxelles 1975, 165.

587 Уп. Е. Костецкая, К иконографии Воскресения Христова, *Seminarium Kondakovianum* II (1928), 61–70, il. 2, 3; М. В. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской иконографии* (нап. 528), 63, 82. О иконографији ђавола у различитим контекстима византијске уметности види: Θ. Προβατάκης, *Ο Διάβολος εις την Βυζαντινήν τέχνην*. Θεσσαλονίκη 1989; о изгледу и значењу појма Сатане и демона у Византији види: С. Mango, *Diabolus Byzantinus*, *DOP* 46 (1992), 215–223, посебно 221.

588 G. Millet, A. Frolov, *La peinture*, III, pl. 126/3 (Старо Нагоричино); *Пећка иконографија* (В. Ј. Ђурић), 146, 148, сл. 97.

589 А. Грабар, *Боянската црква* (нап. 563), 58–59, т. XXV, XXIX.

590 A. Vaillant, *L'homélie d'Épiphane*, 58, 74.

591 Крсна смрт као победа над ђаволом и грехом заправо представља базичну догму православне сотериологије. Из веома обимне литературе о симболици крста наведимо само неколико радова: А. Grabar, *Martyrium*, II, London 1972 (reprint), 275–290; J. Moorhead, *Iconoclasm, the Cross and the Imperial Image*, *Byzantion* LV (1985), 165–179; A. Frolov, *IC XC NIKA*, *Byzantinoslavica* XVII/1 (1956), 98–113; Ch. Walter, *IC XC NIKA. The Apotropaic Function of the Victorious Cross*, *REB* 55 (1997), 213. Уп. Д. Поповић, *Српски владарски ироб у средњем веку*, Београд 1991, 109, 166, са литературом.



Сл. 62. Усијење Бојородице

Његова појава је у склопу појачаних теолошких интересовања средњовизантијског раздобља за тему о страдањима Христовим уопште, а са иконографског становишта мотив је могао бити преузет с неке од сцена везаних за догађаје око Христовог погребља. Исти детаљ налазимо на великом крсту на једну деценију млађој композицији Полагања у гроб у цркви Св. Димитрија у Пећкој патријаршији, као и на хетимасији са оруђима страдања на Силаску у ад у Грачаници.⁵⁹² Трнов венац на станичењској фресци представља једини алегорички мотив, не рачунајући знак крста који је иконографски обавезан. Поред тога, овде се појављује, као симболичка, још само Христова

златна одећа која је по правилу иначе бела, али се и у овом виду може доводити у везу са описима Христовог обасјавања ада и његовим божанством код Епифанија и других писаца.⁵⁹³ По свему произлази да је, уколико није само преносио узор, сликар из Станичења вршио избор. Поред главних ликова, већ ту начинивши ужи избор, пробрао је одређене детаље, већином чак и доста

⁵⁹² Пећка њаџиријаршија (В. Ј. Ђурић), 189, сл. 125; Б. Тодић, Грачаница, 157–158, сл. 36.

⁵⁹³ Ј. Радовановић, Јединствене ѡредставе Васкрсења, 37.



Сл. 63. Усијење Богородице, дејшаљ

ретке (крст са трновим венцем, Христове златне хаљине), лишивши пак фреску других детаља. Отуд за иконологију призора недостају поједини веома важни детаљи, као што су разбијена адска врата или анђели који везују Ада. Концепт сцене, брижљиво саткан, остао је у суштини архаичан.

Вазнесење Христово (Дела апостолска 1: 4–11, Лк. 24: 50–52, Мк. 16:19) надвисује конху апсиде, како је било уобичајено и што одговара архитектури храма (сл. 61). Овде је приказано као десета сцена Великих празника.⁵⁹⁴ Сам врх ове фреске, са представом Христа, доста је оштећен. Распознаје се толико да Христос седи на дуги и да у левој руци држи свијен ротулус, као и да његову мандорлу носе два анђела у лету. Испод, у центру композиције, стоји Богородица на ниском постољу, строго фронтално, с рукама подигнутим пред грудима и длановима окренутим ка посматрачу. Бочно од ње су два анђела у белим хитонима и химатионима, који рукама показују нагоре, на Христа у мандорли, и држе по скиптар. Група равномерно поређаних фигура апостола стреми ка средишту збивања, а разбијена је на две неједнаке половине. На северној страни насликана су шесторица, и то тако што су на крају Матеј (М), Марко (МБ), Лука (Л) и Симон (С), а на десној њих петорица, предвођени, изгледа, Петром. Већина апостола гледа навише, док мањи број њих комуницира међусобно. Покрети су им суздржани и само један –

Марко, високо подигавши руку, показује навише. Код Матеја је сачуван свитак у левој руци. Позадина, раздвојена на плаву и високу зелену површину, симетрично је украшена дрвећем (палмама) а при тлу и ситним бокорицама цвећа.

Иконографија сцене⁵⁹⁵ делимично следи старинске узоре и приказује једанаесторицу уместо дванаесторице апостола, чиме је у сагласности са текстом јеванђелиста. Мотив Христа на дуги долази у ред релативно новијих детаља, посматрајући целовиту историју композиције, јер је раније Христос у тој сцени приказиван како седи на престолу. У овом времену анђели су на тој сцени већ давно присутни, као и палме, иако се сликају другачије, па се ту могу означити стандардним, а Богородица која држи отворене дланове спада у мање уобичајене. Судећи по аналогијама (синајска икона, крај 12. или почетак 13. века; Лагудера, 1192; Бојана, 1259; црква Св. Спаса код Алепохори близу Мегаре, око 1260–1280),⁵⁹⁶ њена изведба такође упућује на доста старије моделе. Богородичин иконографски облик одговара типу Богородице искупитељке Еве који се везује за тему заступништва у рају,⁵⁹⁷ а чему би одговарало – занимљиво је – и сликање цветића у предњем делу станичењске фреске. Сцена је у суштини схваћена, њена је посебност, као визија. Тиме се Станичење истиче међу приближно савременим споменицима. По основној схеми оно има сличности са Св. Спасом у Верији, а по присуству рајског пејзажа са биљем и са Св. Николом Орфаносом у Солуну, док се знатно разликује од Берендеа где се догађај одвија у стеновитом кланцу а

594 О значењу Вазнесења види: N. Γκιολές, 'Η 'Ανάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Ἀχιλιετηρίδος, Ἀθήναι 1981.

595 *Исио*, 9–336 (до 11. века); E. T. Dewald, Iconography of the Ascension, *The Journal of the Archaeological Institute of America* XIX (1915), 277–319; T. Malmquist, *Frescoes in Kastoria*, 67–70; D. Mouriki, *Nea Moni*, 205.

596 K. Вајцман и др., *Иконе*, XIV, нап. 32; D. Nicolaidis, Lagudera, 92, fig. 71; A. Грабар, *Боянскаја цркваица*, pl. XXX; Δ. Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στό Ἀλεποχόρι Μεγαρίδος*, Ἀθήνα 1978, 30, pl. 40–41.

597 M. Татић-Ђурић, Марија-Ева, прилог иконографији једног ретког типа Оранте, *ЗЛУМС* 7 (1971), 209–218, са примерима из 11. до 13. века из примењене уметности, минијатурног сликарства и зидног мозаика. О тумачењу улоге Богородице у сцени Вазнесења уп. B. Тодић, *Сликаство у св. Апостолима у Пећи*, *ЗЛУМС* 18 (1982), 32–34; M. Марковић, *Циклус Великих празника*, 118.

Богородица је, као и у Верији или на бројним другим примерима, по типу Оранта.⁵⁹⁸

Успјење Богородице постављено је на свом традиционалном месту, над западним улазом у цркву, што није и једина сцена те зоне фресака. Поред ње је смештено Ваведење Богородице (сл. 62–63). Композиција Богородичине смрти садржински је изведена сажето. Била је при том обележена подужим натписом, најмање у три реда, од кога је сачуван десни део: ... **ПРЪЧИСТВИ БОГОРОДИЦИ**. Богородица на одру – централни мотив композиције, испружених и прекрштених руку, положена је на црвеној простирци без јастука. Христос, у средини и иза одра, држи у обема рукама Богородичину душу (**МР ΘΥ**), повијену као обично. Окружен је плавом светлосном мандорлом. До Богородичиног лица нагнут је апостол Јован (**ΙΩΝ**), а код њених ногу пригнут је Павле. Петар (**Π**) стоји, кадећи, на левој страни, подигавши другу руку до лица у знак туге. Уз њега су четворица Христових ученика, од којих су у горњем реду Филип (**Φ**) и Вартоломеј (**Ρ**) – овај други такође с руком на лицу. Преостала шесторица апостола су уз Павла, у десном делу композиције, а међу њима, као други у низу је Андреја (**ΑΝ**). Изнад њих је фигура анђела у лету, који долази по Богородичину душу, а уз Христову мандорлу бочно стоје и два архијереја обучена у фелоне с омофорима, вероватно Дионисије Ареопagit и Јаков Брат Божји, први атински и први јерусалимски епископ, један прекривши очи руком, а други држећи отворену књигу у којој је исписан цитат из прве статије непорочних са Заупокојене литургије: † **БЛАЖЕНИ НЕПОРОЧНИ** (текст почиње на десној половини кодекса и наставља се на левој). Све фигуре имају ореоле. У позадини је, као пандан анђелу, насликан један високи свећњак са запаљеном свећом. Нема никаквих архитектонских детаља нити других појединости увелико у том раздобљу приказиваних у задњем или предњем плану слике. Тако су изостали и Христова небеска пратња, често веома бројна, клупица или други детаљи пред одром, као и отворена врата неба, апостоли у облацима или, најзад, епизода са Јеврејиним.⁵⁹⁹ Уз одрицање од могућности које му је пружала дотадашња иконографија, творац станичењске фреске – одбацивши, заправо, већину детаља – применио је три изразито погребна симбола: свећњак, испис из Заупокојене литургије и анђела психопомпа. Исте елементе, само у другачијем распореду или облику, налазимо у Св. Николи Орфаносу и Св. Спасу у Верији, деценију и по старијима од Станичења, при чему запаљени свећњаци тамо

нису приказани изоловано већ у рукама анђела.⁶⁰⁰ По томе видимо да је иконограф вршио избор елемената, можда кроз прилагођавање изнашавши оригинално решење за свећњак. То нам у исти мах показује и поређење са оближњом црквом исте величине у селу Беренде, у којој је Богородичино Успјење конциповано другачије и сложеније, нарочито приказивањем свите анђела унутар Христове мандорле, у гризају, и пратећих фигура химнографа.⁶⁰¹ У Станичењу сцена је садржајем сведена и структурално необично статична. Она испољава велику удаљеност од сложених остварења претходног периода, која су доносила теолошки слојевите узлете и иконографске разраде теме.⁶⁰² Повлађивање спореднијим иконографским токовима

598 S. Pelekanidis, *Kalliergis*, 60–63, fig. 29; A. Tsitouridou, *N. Orphanos* (нап. 505) 102–104, fig. 26; Е. Бакалова, *Беренде* (нап. 504), ил. 4, 29 (необично је да код Богородице није приказано постоље).

599 За иконографију Успјења Богородице и њене бројне литерарне изворе (основну подлогу представљају проповеди црквених писаца 8. века Андрије Критског, цариградског патријарха Германа и Јована Дамаскина) види: Lj. Wratislaw-Mitrovic, N. L. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, Byzantinoslavica III* (1931), 134–180; С. Радојчић, *Беседе Јована Дамаскина и фреске Успјења Богородичиног у црквама краља Милутина, Узори и дела сѣарих срѣских уметника*, Београд 1975, 181–193; Г. Бабић, *Краљева црква*, 162–166. Натпис са називом ове станичењске фреске погрешно је реконструисан код: С. Смядовски, *Надписите*, 37. Уп. *Кайјалој фреско-најѣииса*, стр. 188, бр. 24.

600 S. Pelekanidis, *Kalliergis*, 70–73, pl. 13, fig. 40–41; A. Tsitouridou, *N. Orphanos*, 104–106, fig. 30. Према хомилији Јована Солунског свећњак са запаљеном свећом у вези је са Богородичиним припремама за смрт (дознавши од анђела да ће умрети Богородица је себи сама запалила кадионицу и свећу, уп. Lj. Wratislaw-Mitrovic, N. L. Okunev, *La Dormition*, 141–142) и треба га тумачити као Богородичину префигурацију, »светли свећњак нестварне светлости« (Е. Mercenier, *La priere des églises de rite byzantin*, I). Исписан кодекс у овој сцени ређи је детаљ палеолошког сликарства. Налазимо га претходно и у Св. Николи у Прилепу (G. Millet, A. Frolow, *La peinture*, III, 27/2), а касније и у Леснову (С. Габелић, *Манастѣир Лесново*, 82, сл. 28). У Верији и Солуну подутворене књиге у рукама архијереја исписане су лажним словима.

601 Е. Бакалова, *Беренде*, 38–39, ил. 32–44.

602 Да би се даље илустровало којим се токовима кретао станичењски живописац, у основи, довољно је сетити се старонагоричког Успјења (Б. Тодић, *Сѣаро Најѣоричино*, Београд 1993, 103–107, сл. 25–30) или исте сцене у Св. Димитрију у Пећи, савременом Станичењу (*Пећка ѣаѣријаришија*, В. Ј. Ђурић, 146, сл. 92). Ваља, такође, држати на уму да покушаје сложеније изведбе ове сцене бележе и мањи споменици из прве половине 14. века, као што су Кучевиште (И. М. Ђорђевић, *Кучевиште*, сл. 9–11) или горепоменуто Беренде, што указује на још дубљу усамљеност Станичења.

огледа се све до појединости, па се отуда појављује и сликовит начин декорисања прекривача Богородичиног одра искошеним редовима ромбова што колористички варирају по дијагонали.⁶⁰³ Истина, прочишћеније и једноставније иконографске схеме Успења Богородичиног, као што је станичењско, током прве половине 14. века примењиване су напоредо са компликованијим решењима. Сведене композиционе схеме ове сцене употребљене су не само у Верији (Св. Спас) у Грчкој већ и у самом Цариграду (Хора).⁶⁰⁴ Утолико њен следбеник из Станичења не представља изузетак.

Ваведење Бојородице (ВЪВЕДЕН...), привидно једина сцена изван наративних циклуса, заправо је део мале целине посвећене величању Богородице изведене на западном зиду напоредо с другом Богородичином темом, Успењем Богородице. Теме су изложене на тај начин да је Успењу припало две трећине, а Ваведењу трећина зидног платна у другој зони (сл. 64).

Ваведење је, као и Богородичино Успење, само сразмерно ређе, у византијској монументалној уметности могло бити приказано и изван Богородичиног циклуса, док су унутар те целине неретко обе сцене посебно наглашава-

Сл. 64. Ваведење



не. Реч је о илустрацијама два изузетно значајна црквена празника (8. септембар и 21. новембар), рано прикључена богослужењу, који су прослављани у бројним саставима византијских хомилитичара (Андрија Критски, Јован Дамаскин, Михаило Псел, Теофилакт Охридски, Григорије Палама).⁶⁰⁵ У епохи Палеолога, посебно обележеној култом Богородице, Ваведење и Успење истакнути су, на пример, у фреско-програмима студеничке Краљеве цркве, Хиландара и Кучевишта,⁶⁰⁶ али, такође, и у храмовима који номинално нису под заштитом Богородице, као што су Св. Димитрије у Пећи, Св. Ђорђе у Полошком и, модификовано, Св. Никола у Љуботену.⁶⁰⁷ Поручилац сликарства Станичења следио је праксу која је на више начина пружала могућност наглашавања Богородичиног култа и која је сезала вековима уназад,⁶⁰⁸ ускладивши је са предоређеним програмом и обликом овог храма.

Заснована на Протојеванђељу Јаковљевом (VII: 1–3, VIII: 1–2),⁶⁰⁹ иконографија сцене Ваведења, гледано у целини, доста је постојана и станичењска фреска не доноси изненађења. Компактне структуре, њена језгровита схема

⁶⁰³ Слично томе, фолклорно украшавање Богородичиног одра запажа се обично у мањим средиштима (на пример, у цркви Св. Јована Хризостома у Геракију, види: N. Moutsopoulos, G. Dimitrokalis, *Géraki*, 37–38, fig. 62).

⁶⁰⁴ S. Pelekanidis, *Kalliergis*, 70–73, fig. 40; P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, pl. 185.

⁶⁰⁵ Ваведење је највероватније успостављено као црквени празник под патријархом Германом у 8. веку; о иконографији и значењу сцене види: J. Lafontaine Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964, 89–91, 136–167.

⁶⁰⁶ Г. Бабић, *Краљева црква*, 170, 174, сл. 120, 127; G. Millet, *Athos*, pl. 74 (Хиландар); И. М. Ђорђевић, *Кучевишта*, 95–96, сл. 9, 20.

⁶⁰⁷ *Пећка њаширијаршија* (В. Ј. Ђурић), 189, сл. 123; В. Ј. Ђурић, *Полошко. Хиландарски метох и Драгушинова гробница, ЗНМ VIII* (1975), 329–331, сл. 1; Љуботен има трочлану тематску целину посвећену смрти Богородице концентрисану око фреске Успења Богородице на западном зиду, уп. И. М. Ђорђевић, *Сликарство власице*, 146.

⁶⁰⁸ Ваведење, или Успење и Ваведење, истицани су још у Св. Софији у Охриду, 11. век (Ц. Грозданов, *Свети Софија охридска*, Скопје 1997, 10), Св. Пантелејмону у Нерезима, 1164 (I. Sinkevič, *Nerezi*, 47, fig. XLII, LIV) или, у 13. веку, у Евангелистрији и Св. Јовану Хризостому у Геракију (N. Moutsopoulos, G. Dimitrokallis, *Géraki*, 11, 92, fig. 63, 136, 163, 239, 301).

⁶⁰⁹ *Апокрифно Протојеванђеље Јаковљево*, ed. S. Novaković, *Starine JAZU X* (1878), 61–71.

пренебрегава широко развијена хоризонтална решења, попут остварења класичног палеолошког раздобља из охридске Богородице Перивлепте или студеничке Краљеве цркве. У њој се, у ствари, препознаје знатно старија, постиконокластичка потка, о којој сведоче рани примери (Менолог Василија II, крај 10. века; слоновача која се чува у Берлину, 11. век; или, синајска минејна икона, из друге половине 11. века).⁶¹⁰ Мала Богородица је насликана пред каменим циборијумом у средини сцене. Заједно са девет, или десет, девојака родитељи је приводе свештенику (Захарији), који скупину дочекује стојећи на постаменту и пред светилиштем. Отворене двери олтара, уместо затворених, долазе у ред новијих иконографских елемената ове композиције.⁶¹¹ Иза првосвештеника, у простору самог олтара, насликана је стандардна епизода са анђелом што доноси храну Богородици, која, испруживши прекривене руке, седи на високом степеништу. Групу на десној страни, пред високом грађевином која је прекривена велумом, сачињавају младе девојке са упаљеним свећама у рукама, чији број у иконографији сцене није био стриктно одређен. Поређане су у два нивоа: међу девицама су у првом реду Јоаким и Ана, са нимбовима, а у другом – преосталих пет девојака. У иконографском путу ове композиције чини се да је најнесталнији елемент постављање Богородичиних родитеља, јер они могу стајати на почетку, у средини или на самом зачељу скупине. У Станичењу скупину предводи св. Ана, насликана како је положила руку на Богородичино раме и нежно је приводи ка првосвештенику, док је Јоаким приказан одвојено од ње, као претпоследњи у низу. Нешто је ређи случај да Богородицу, уместо Јоакима, приводи Ана, но и код те појединости видимо да се сликар из Станичења ослањао на много старија остварења попут оног из Св. Софије у Охриду.⁶¹² Концептом сцене станичењски мајстори потврђују своју велику оданост уметности комнинског раздобља.

ОЛТАР

Мале димензије грађевине условиле су сведени програм фресака у олтару. У њему, као најочљивије, нема сцене Причешћа апостола. Фреске са свода и тријумфалног лука – Вазнесење Христово и Благовести Богородице – припадају већ разматраној целини Великих празника. Конха апсиде садржи неуобичајене представе Богородице с Христом на престолу са св. Николом и св. Кирилом

Филозофом и, у зони испод, Поклоњење Христу-жртви. У ниши проскомидије је допојасни Мртви Христос, на зидовима су стојеће фигуре тројице св. ђакона, а на источном и јужном зиду ђаконикона фронтална попрсја двојице епископа.

У конхи апсиде смештена је једна од најзанимљивијих станичењских слика, уз ктиторску слику управо и најзанимљивија (сл. 65). Централно постављена, *Бојородица с Христом* (МР ΘΥ, ΙC ΧC) је окружена фигурама двојице архијереја – св. Николе (CТБИ НИКОΛΑΕ) и св. Кирила Филозофа (CТБИ КИРИΛЪ ФИЛОСОФЪ), што је са иконографског становишта и положајем неуобичајено.⁶¹³ У конхи је, ставом и читавим изгледом, поновљен приказ Богородице из ктиторске композиције, укључујући и њен велики престо са постољем који је и овде без наслона. У плавој хаљини и пурпурном мафориону, као и тамо, Богородица обема рукама држи малог Христа. Он, такође у жутој (златној) одећи, седи у њеном крилу, тачно у средини и строго фронтално, десном руком благосиља, а у левој има свитак. Окренути ка Богородици, нешто погнутих тела а подигнутих и пружених руку ка њој, св. Никола, обучен у традиционалну архијерејску одежду, приклања се с леве стране (односно, са Богородичине десне стране), а св. Кирил Филозоф, такође у одежди архијереја и с мрежастом капом на глави, са десне. Мирликијски светитељ и патрон станичењске цркве одговара у свему свом приказу у ктиторској слици на северном зиду те има и једнаке типолошке одлике: високо чело са залисцима, кратку седу косу и округлу браду, што су, заправо, уобичајене карактеристике његовог лика, као што је то и традиционална епископска одећа у којој је насликан. Св. Кирило носи сличан полиставрион прекривен црним крстовима,

610 J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*, 143–155, fig. 143 (Менолог Василија II), 81 (Берлин), 86 (Синај), 22 (Богородица Перивлепта у Охриду), 89 (Краљева црква у Студеници).

611 *Исто*, 146, 147.

612 *Исто*, 146; G. Millet, A. Frolov, *La peinture*, I, pl. 4/1–3.

613 О живопису у олтару Станичења уп. Р. Љубинковић, Црква Светог Николе, 80, сл. 4; Ch. Walter, *Art and Ritual* (нап. 503), 107–108, Ц. Грозданов, *Порџреџи на свейџиџелиџиџе* (нап. 503), 32, сл. 6; С. Габелић, Прилог познавања, 31–35, сл. 15, 17; С. Ђурић, Портрет Данила II (нап. 503), 346, сл. 2; С. Кукијарис, О представљању св. Кирила Филозофа као епископа, *Зоџраф* 28 (2000–2001), 50–54, сл. 2. Уп. С. Смядовски, Надписите, 18–19 и *Кайџалоџ фреско-наџџиџа*, стр. 184, бр. 3

али другачије распоређеним, затим, жути епитрахил украшен врежастим и геометријским орнаментима и занимљиво декорисан фелон. Непосредно изнад тамноцрвеног крста на предњем делу фелона крстолико су размештени кругови који су изведени истом црвеном бојом (сл. 66). Ниједан од архијереја насликаних у цркви нема такав додаток на фелону, што значи да је словенски светитељ нарочито обележен несвакидашњом, формално удвојеном изведбом крстова.⁶¹⁴ Кирило има изглед постаријег човека и веома наликује свом александријском имењаку – литургичару приказаном у зони испод, осим што има црну браду истањену и расподељену на два прамена при дну (док је код александријског Кирила у Станичењу брада риђа).⁶¹⁵ На глави носи мрежасту капу, каква се у другим споменицима може наћи на глави александријског Кирила (на пример, у Св. Јовану Канео у Охриду, друга половина 13. века),⁶¹⁶ а која је у 14. веку обично платнена и декорисана крстовима (као у самом Станичењу и на бројним очуваним портретима Кирила Александријског). Кирилова архијерејска одећа се по свом литерарном пореклу можда ослања на светитељево кратко житије, у коме се помиње да је Кирил постао епископ Паноније⁶¹⁷ или, чини се, пре одговара симболичком поређењу и нарочитом епитету који срећемо у стиховима службе св. Ђирилу, с краја 9. века. У њој се светитељ прославља, поред осталог, и као »други Ђирило«,⁶¹⁸ наиме, други или нови Кирил Александријски. Заједничка особина делатности двојице Кирила подразумевала је њихово усрдно залагање у питањима исправности вере.⁶¹⁹ На духовним поистовећењима заснивала су се и иконографска, која су се најјасније испојила у бугарским споменицима Берендеу и Станичењу. У првом је дошло до изједначења ликова, а у другом је подвучен њихов паралелизам.

Представљање св. Кирила (Ђирила) Филозофа (826/7–869), световним именом Константина, вишеструко је значајно већ и због околности што је број постојећих представа овог словенског светитеља веома мали. Укупно их има очуваних свега неколико. Не рачунајући приказе из римских споменика, у византијском сликарству поуздане Кирилове представе које су старије од Берендеа и Станичења налазимо једино у Св. Софији у Охриду (средина 11. века) и Св. Ђорђу у Курбинову (1191).⁶²⁰ Охридски и курбиновски Кирилови портрети, међусобно сличне иконографије, разликују се од његових бугарских приказа по томе што је светитељ на њима приказан као старац беле кратке косе зачешћане унапред и седе подуже браде, ина-

че у архијерејској одори међу чеоно постављеним богословима и са епитетом »бугарског учитеља«. Он, дакле, нема тамну проседу косу, нити митру на глави као касније у Берендеу и Станичењу, у којима је пресликавање иконографије Кирила Александријског очито, а у Берендеу је уз то, како ћемо видети, дошло и до потпунијег преузимања Кирилове програмске улоге. Разлике иконографског изгледа Кирила Филозофа у поменутиим споменицима

- 614** Фелони епископа понекад су, у алтернацији фигура, украшавани крстовима формираним од детелинастих листова – обично код Василија Великог и Јована Златоустог (Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle–London 1999, 26, fig. 9, 10, 21, 22, 26, 33, 34, 68). Удвајање (регуларног) крста коме је придодат и крст састављен од кругова, какав изнимно налазимо на фелону Кирила Филозофа у Станичењу, свакако је знак издвајања и наглашавања ове фигуре.
- 615** О поистовећивању иконографије двојице Кирила види: Ц. Грозданов, *Портрети на светишћелиије*, 30; С. Габелић, Прилог познавања, 31–32. Општије о смислу преузимања портретских карактеристика црквених великодостојника види: Ch. Walter, *Art and Ritual*, 103, 105–107, *passim*. За митру св. Кирила Александријског види: *исїо*, 29, 104–107; E. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, Stockholm 1977, 54–55, 71, pl. 165–169.
- 616** П. Миљковић-Пепек, *Црквџа Св. Јован Боїослов – Канео*, Скопје 1967, 81, т. XII.
- 617** С. Кукијарис, О представљању св. Кирила, 51, нап. 33–35.
- 618** *Ђирило и Меїогије. Жиїиїја, службе, канони, њохвале*, ур. Ђ. Трифуновић, Београд 1964, 134.
- 619** О томе шире види: С. Габелић, Прилог познавања, 32, 34, са литературом.
- 620** Ц. Грозданов, *Портрети на светишћелиије*, 24–26, сл. 1, црт. 1 (Св. Софија у Охриду); С. Grozdanov, L. Haderman-Misgviš, *Kurbinovo*, Скопје 1992, fig. 11, 13; С. Grozdanov, D. Bardžieva, *Sur les portraits des personnages historiques à Kurbinovo*, *ЗРВИ* 33 (1994), 62–66. У расправама о словенском Кирилу треба највероватније искључити представу Кирила из менолога у Старом Нагоричину, под 14. јуном (Б. Тодић, *Сїаро Наїоричино*, 117; С. Габелић, *Манасїиур Лесново*, 73, нап. 514). Идентификацију св. Кирила из припрате цркве у Кучевишту, уколико очуваност фреске то допушта, ваљало би накнадно проверити (З. Расолкоска-Николовска, О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту, *Зоїраф* 16 (1985), 48, нап. 76; И. М. Ђорђевић, *Сликарсїиво властїеле*, 136, 306). За архијереја из Леснова насликаног наспрам Климента Охридског, на југоисточном ступцу пред олтаром, који изгледом наликује Кириловој охридско-курбиновској иконографској варијанти, није извесно да приказује словенског Ђирила/Кирила (С. Габелић, *Манасїиур Лесново*, 73–74, т. XII). Идентичност иконографије чини се да није потпуна и да на опрезност упозоравају трагови слова у којима се не препознају ни Кирилово име ни епитет.

су толике да би се могло говорити о његова два тока, или о недовољно чврстој дефинисаности типологије светитељског лика. Узроци појаве нису још увек лако објашњиви, но, чини се у сваком случају одлучујућим то што Кирило није слављен у грчкој цркви.⁶²¹ Уз Методија, односно и Климента Охридског, прослављао се у литерарном наслеђу словенске Македоније, Србије и Бугарске (Охридски апостол и Мирослављево јеванђеље с краја 12. века, бугарски Синодик цара Бориса, почетак 13. века).⁶²² Поштовање овог светитеља распростирало се само у словенским областима. Његова култна важност креће се у локалним границама области у којима заправо и наилазимо на његове портрете, започињући и зрачећи вероватно из круга Охридске архиепископије.⁶²³

Сл. 65. Богородица са Христом, св. Николом и св. Кирилом Филозофом



Архијереји издвојени у полукалоти конхе Станичења, гледајући са програмског становишта, налазе се на местима која веома често заузимају арханђели, од давнина сликани уз Богородицу у апсиди и обично означавани именима анђеоских предводника Михаила и Гаврила.⁶²⁴ Супституцију арханђела омогућило је неколико околности које су проистикале из култа овде тако истакнутих светитеља – превасходно Николе, потом и Константина/Кирила Филозофа, затим, из чињенице да је један од њих титуларни заштитник храма и вероватно породични патрон донатора а други, можда, и лични заштитник једног од ктитора, а истовремено и из преиначења или прихватања одређене програмско-иконографске праксе. Улогу главног чиниоца у том процесу одиграла је функционалност слике »великог помоћника« и заступника Николе, чудотворца и светитеља снажног култа, који је уважаван широм византијског света и овде изабран за покровитеља храма. Изузетног хијерархијског ранга, представа св. Николе може се појавити у оквиру деизисне групе највишег реда, у молитви Христу или Богородици. Један такав пример представља Деизис са св. Николом са источног зида ђаконикона у Сопоћанима, у тимпанонском пољу на коме је Никола приказан како стоји бочно од Христа на престолу а наспрам стојеће Богородице.⁶²⁵ Литерарну паралелу таквој слици пружају молбени канони упућени св.

621 Л. Мирковић, *Хеорџолоџија*, Београд 1961, 241–243; Ц. Грозданов, *Порџреџи на свеџиџелиџије*, 19 (код Словена дан празновања је 14. фебруар).

622 Ц. Грозданов, *Порџреџи на свеџиџелиџије*, 27, нап. 31–33.

623 О значају култова словенских просветитеља у региону Охрида, посебно Ћирила, види: Ц. Грозданов, *Порџреџи на свеџиџелиџије*, 24, 27; С. Grozdanov, D. Bardžieva, *Sur les portraits*, 71, 74.

624 У комнинском раздобљу тако је учињено, на пример, у Курбинову и Св. Анаргирима у Костуру, а касније у капели Св. Јефтимија у Солуну, студеничкој Краљевој цркви или Богородичиној цркви у Пећи, види: Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 10, fig. 20, 25, 46; Г. Бабић, *Краљева црква*, 114, сл. 66; *Пећка ѓаријарџија* (В. Ј. Ђурић), 144, сл. 90.

625 В. Ј. Ђурић, *Соиоћани*, Београд 1963, 135; детаљнији цртеж код: Б. Живковић, *Соиоћани. Црџеџи фресека*, Београд 1984. В. Ј. Ђурић у другом издању монографије о Сопоћанима (В. Ј. Ђурић, *Соиоћани*, Београд 1991, стр. 153) одриче идентификацију овог епископа као св. Николе. Међутим, тешко би било претпоставити којем би другом архијереју припале житијне сцене на зидовима сопоћанског ђаконикона будући да оне одговарају призорима из циклуса св. Николе (види и нашу наредну напомену).

Николи – песме у којима се светитељ моли за интервенцију услед различитих животних недаћа, посебно неправде, потом и за помоћ на дан Страшног суда, а завршавају се инвокацијом Богородици.⁶²⁶ Известан број сличних примера такође говори о почасном месту сликања св. Николе у молитвеном ставу поред светих личности и ктитора.⁶²⁷ Једну форму те замисли налазимо и на другом месту живописа самог Станичења, у оквиру ктиторске композиције унутар које св. Никола приводи младог ктитора цркве, загрливши га, Богородици и Христу. Као индиција значаја култа св. Николе и постојања одговарајућих иконографских формула карактеристична је и велика фреска над улазом у цркву Богородице Одигитрије у Пећи, из око 1330. године, на којој се Богородици с Христом монументалних размера молитвено обраћају св. Никола, с десне стране, и српски архиепископ Данило II, ктитор цркве, с леве.⁶²⁸ Идеолошки слој садржан у оваквом решењу деизисне слике кључни је елемент за разумевање настанка

Сл. 66. Св. Кирил Филозоф



фреске у полукалоти Станичења, која је уз то и савремена пећкој. Такође је познато да је Св. Никола на основу значаја и огромне популарности, упркос томе што није био писац литургије, у монументалном сликарству приказиван и унутар поворке служећих архијереја, што потврђује иконографска пракса упражњавана почев приближно од 10. или 11. века (у 14. столећу, међу архијерејима је, на пример, у Краљевој цркви).⁶²⁹ У вези с тим стоји околност да се у периоду након иконоборства, у служабницима 11. до 13. века, његово име наводило међу именима главних црквених отаца.⁶³⁰ Надаље, веома је у овим размишљањима инструктивно да је представа св. Николе у истом храму могла бити сликана други пут, и то независно од посвете цркве, као у Богородичиној цркви у Лагудери и Анаргирима у Костуру с краја 12. века, на пример, или средином 14. века, неколико пута, у великом храму Христа Пантократора у Дечанима.⁶³¹ Као чудотворац стекао је углед најуваженијег хришћанског светитеља, а као велики архијереј Христов словио је и као духовни узор епископа.⁶³² На плану византијске иконографије сложеније врсте св. Никола се прикључује, видели смо, деизисним групама слика у које треба убројати и станичењску. Најзад, говорећи о иконографској и програмској

626 H. Maguire, *From the Evil Eye to the Eye of Justice: The Saints, Art, and Justice in Byzantium, Law and Society in Byzantium: Ninth-Twelfth Centuries*, ed. A. E. Laiou, D. Simon, Washington 1994, 236–237; N. Patterson Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, *DOP* 45 (1991), 52–53, nap. 58.

627 Примери код: С. Ђурић, *Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*, 346–347.

628 Пећкој фресци посвећена је пажња већег броја истраживача у зборнику о архиепископу Данилу II (nap. 503), понајвише у радовима В. Ј. Ђурића, стр. 284, С. Ђурића, стр. 345–353, сл. 1, и М. Татић-Ђурић, с нагласком на улози Богородице, стр. 391–408, сл. 10.

629 A. Cutler, *Liturgical Strata in the Marginal Psalters*, *DOP* 34–35 (1980–1981), 30; A. Γ. Μάντας, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ βήματος τῶν μεσοβυζαντινῶν ναῶν τῆς Ἑλλάδας (843–1204)*, Ἀθήνα 2001, 141, 154.

630 Ch. Walter, *Art and Ritual*, 232–238; N. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, Torino 1983, 22; Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 24.

631 A. Γ. Μάντας, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα*, 144, 154; S. Pelekanidis, M. Chadzidakis, *Kastoria*, 24, fig. 5; A. Nicolaides, *Lagudera*, *DOP* 50, 114–116, fig. 7, 80; М. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима*, 246, сл. 6.

632 Св. Николу као патрона српских архиепископа размотрио је В. Ј. Ђурић, *Посвета Немањиних задужбина, Синодница у црквеном живопису и историји српског народа. Симпозион Богословског факултета*, Београд 1987, 15–17.

улози слике св. Николе готово је излишно поменути да се у црквама које су стајале под патронатом св. Николе уобичајило да портрет овог светитеља буде непосредно пред иконостаса (Љуботен, Псача).⁶³³ Укупно познавање иконографије и култа св. Николе као и других законитости програмског излагања показује, према томе, да лик овог светитеља треба с пуно разлога очекивати у простору олтару или непосредно уз светилиште, утолико пре што је реч о светом заштитнику те цркве. У Станичењу га, међутим, не налазимо ни поред олтарске преграде, ни међу архијерејима који служе у апсиди. Програм прве зоне живописа, на бочним зидовима брода и олтару, целовито је сачуван. Стога изгледа да је због недовољног простора фигуру св. Николе поручилац поставио високо у конху, где је представа заправо у потпуности сагледива преко иконостаса. Овакво је решење иконограф, или сликар, обликовао нагнан очигледно практичним разлозима али промишљено руковођен како карактером и снагом култног поштовања св. Николе, тако и одређеним могућностима разрађене византијске иконографије. Постављању св. Николе у шкољку апсиде не противуречи ни то што се његова слика истовремено могла наћи и на несачуваном зиданом иконостасу овог храма, уз неизоставне приказе Богородице и Христа, пошто се не могу искључити могућности постојања двојног, па и вишеструког приказа тог светитеља унутар истог зидног програма. Поменимо, такође, да је као патрон Станичења св. Никола насликан и изнад улаза у храм на западној фасади.

Случајеви појаве светитеља на овом месту олтару у византијској монументалној уметности нису нарочито бројни. Црква Богородице Дросијани на Накосу, на раном живопису који се ставља у 12. век, има у конхи допојасну Богородицу с медаљоном Христа и, бочно уз њу, медаљоне с попрсјима св. врача Кузмана и Дамјана.⁶³⁴ Пример свакако није идентичан станичењској теми коју разматрамо и указује тек на давнашње постојање идеје о смештању ликова светитеља уз Богородицу у олтарској конхи. Аналогије из раздобља Палеолога, од којих је једна чак цариградска, далеко су у том смислу одређеније. Готово савремена Станичењу, али, нажалост, непотпуно сачувана паралела налази се у конхи апсиде протезиса у цркви манастира Христа Хоре у Цариграду, која је декорисана фрескама у другој деценији 14. века. Ту је остао сачуван само део пригнутог архијереја, у пуном епископском орнату, који је окренут средишту конхе и има унапред пружене руке.⁶³⁵ Није познато шта се налазило у сре-

дишту тог простора нити ко је чинио пандан непознатом архијереју, чији положај у Станичењу одговара св. Николи, као ни то шта је било насликано у приземном појасу конхе. Уколико се у центру шкољке није налазио приказ Христа-жртве и, тиме, сцена Припреме литургијских дарова, већ Богородица, што с обзиром на локацију фреске изгледа логичније, фрагментарни цариградски програм можда показује да узор станичењског решења нису били архаични. Имајући у виду преовлађујуће коришћење старинских модела у сликарству Станичења, фреска би својим садржајем представљала редак показатељ савременијих настојања његових живописаца и поручиоца.

Изузимајући у овом тренутку уобичајене литургијске приказе, поклонство епископа као тема олтарских конхи поседовало је различите варијанте. У ђаконикону солунског Св. Пантелејмона, тако, из друге деценије 14. столећа, илустрована је поворка архијереја који прилазе св. Јакову Јерусалимском, чији је портрет смештен унутар нише, а централна апсида храма Св. Николе у Мелнику, испод представе Богородице Платитере, на једној страни има необичан приказ у коме апостол Петар приводи Јакова Христу у низу са главним византијским литургичарима.⁶³⁶ Станичењу су по локацији фреске и њеном значењу блиски програм апсиде цркве Св. Апостола у Перахорију на Кипру (1260–1280) – где се уз стојећу Богородицу с Христом појављују двојица првоапостола, патрона храма, окренути ка њој, у пуној висини и полуподигнутих руку – или, у нешто мањој мери, и целина из костурских Анаргира из истог раздобља. Сама конха је ту испуњена приказом Богородице с малим Христом на престолу, арханђели Михаило и Гаврило приклањају се на површинама зида непосредно изван конхе, а даље, на пиластрима који фланкирају апсиду, насликани су стојећи врач – Кузман

633 И. М. Ђорђевић, *Сликарство властеле* (нап. 510), 146, 174.

634 М. Chatzidakis et al., *Naxos*, Athens 1989, 19, 24, fig. 8.

635 Р. А. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, vol. 1, 263–264, vol. 3, 524, с претпоставком да се ту могао налазити приказ Амноса окруженог двојицом архијереја и уз опаску да би место такве сцене било неуобичајено. Конха апсиде протезиса имала би тада два појаса са чинодејствујућим архијерејима, у горњој и доњој зони, што изгледа мало вероватно.

636 А. Читуриду, *Зидно сликарство Светог Пантелејмона у Солуну, Зоџраф 6* (1975), 16–18, сл. 3–7; А. Stransky, *Les ruines de l'église de St. Nicholas a Melnic, Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini*, II, Roma 1940, 424, fig. 2.

и Дамјан, заштитници храма, полуокренути ка апсиди и подигнутих руку усмерених према њеном средишту, односно према Богородици и Христу.⁶³⁷ Сличан иконографски склоп употребљен је у основи композиције станичењске конхе апсиде изостављањем, односно заменом арханђела бочно од Богородице. Као пандан патрону у Станичењу се појавио св. Кирил Филозоф, локално изузетно уважаван светитељ. Прикладност приказивања св. Кирила на том месту, у виду парњака св. Николе, била је по схватању поручиоца свакако оправдана јер је култна важност била приближна. Избор делује као снажно испољена локална особеност програма ове цркве. Такође, може се помислити и да је Кирило био лични заштитник млађег ктитора Станичења, Константина, што је било светитељево световно име,⁶³⁸ и да евентуално у тој околности леже непосредни подстицаји за настанак таквог иконографског решења у станичењској апсиди.

Постављање св. Кирила Филозофа (Солунског) уз светије личности у врх апсиде, премда узроковано потребом иконографске надопуне слици патрона, неоспорно је знак истицања и огромног поштовања овог светитеља.⁶³⁹ Композициони склоп могао је бити производ самог поручиоца, иконографа или живописца, јер потпуне тематске аналогije програму станичењске конхе не налазимо. Кирилов портрет у оближњој и истовременој цркви Св. Петра у селу Беренде изведен је на другачији, мање очигледан и у хијерархији светости фигура скромнији начин. И тамо је искоришћена постојећа иконографска формула, но не она примењивана за врх конхе, него она за доњи појас олтара, при чему је Кирилов лик инкорпориран на готово неупадљив начин. Идентитет овог светитеља за неупућеног посматрача могао је остати или непрепознат, или је словенски светитељ могао бити погрешно схватан као његов имењак Кирило – александријски свети отац из 5. века. »Св. Кирил Филозоф«, сигниран у Берендеу на исти начин као у Станичењу, у том храму стоји непосредно изван светилишта, с јужне стране, тако да је иконографским дефинисањем прикључен сцени Служење литургије која се обавља у полукругу апсиде. Он је полуокренут ка средишту апсиде и носи у рукама развијен и исписан литургијски свитак, наиме, неоспорно је, служи заједно са четворицом главних црквених отаца: Василијем Великим, Атанасијем Александријским, Григоријем Богословом и Јованом Златоустим.⁶⁴⁰ Врло је карактеристично да у том храму нема портрета св. Кирила Александријског, веома често приказиваног архијереја, и тај је недостатак, верује-

мо, сврховит. У Берендеу св. Кирило носи на глави митру, украшену крстовима, и има подужу тамну и ка дну истањену браду, што су портретске особености чувеног александријског богослова. Међутим, још једна појединост уз натпис поуздано показује да овде није насликан св. Кирил Александријски и да се не ради о хипотетичкој грешци сликара. Кирило је приказан благо погнуте главе, док се александријски богослов слика најчешће са дигнутом главом и погледом усмереним ка Богородици у конхи, како је урађено у многим храмовима 14. века укључујући и Станичење. Поручилац Берендеа код смештаја фигуре словенског просветитеља руководио се доста распрострањеном праксом прикључивања локалних светитеља поворци симболичке Службе архијереја. Слично Берендеу, у првој зони олтарског простора приказани су, на пример, охридски архиепископ Константин Кавасила у Св. Јовану Канеу и Малим св. Врачима у Охриду, као и у Старом Нагоричину, затим, српски архиепископи Сава I, Сава II и Арсеније у Пећи и Сопоћанима – као крајње фигуре у низовима служећих литургичара, или и Михаило Хонијат у пећинској цркви Пентелис код Атине.⁶⁴¹ Како смо напред

637 S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, 30, 39, fig. 7; A. N. S. Megaw, E. J. W. Hawkins, *Perachorio* (нап. 506), 297–300, fig. 12–16, 20.

638 Према Ђириловом житију, писаном убрзо након његове смрти, Константин је било име које је носио пре свог замонашења. Живописац га назива Филозофом или Константином, у једном случају и Константином Филозофом, види: *Ђирило и Методије*, ед. Ђ. Трифуновић, 65, 67, 73, passim, 89, 115. Уп. С. Габелић, Прилог познавања, 33–34; Д. Глумац, О времену монашења Константина Солунског и рукоположењу Методија за свештеника, *ЗФФ XIII/1* (1974), 227–234.

639 Овим ревидирамо мишљење о »апостолској традицији« као непосредном узрочнику појаве портрета Кирила Филозофа у конхи апсиде Станичења (С. Габелић, Прилог познавања, 32–34). Иако се за Кирилову мисионарску делатност проналазе одговарајући литерарни корени, истоврсна ангажованост недостаје његовом пару у Станичењу, св. Николи. Идејни склоп читаве слике увелико је резултат иконографских законитости и снаге култова св. Николе и св. Кирила Филозофа. Недавно је, међутим, наново наглашена апостолска делатност овог светитеља у вези с његовим ликовним представама (С. Кукијарис, О представљању св. Кирила, 50–51).

640 Уп. Ю. Ивановъ, Старински църкви въ юго-западна България, *Известия на Българското археолоическо друштво*, III/1 (1912), 54–55.

641 Е. Бакалова, *Беренде*, 25–29, сл. 3–4, 9–11, са литературом; Ντ. Μουρίκη, Οί βυζαντινές τοιχογραφίες τῶς παρακκλησίῶν τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, *ΔΧΑΕ Δ'–Ζ'* (1974), 96–98, fig. 27; Ch. Konstantinidi, *Le message idéologique des évêques locaux officiants, Зограф* 25 (1996), 39–50.



Сл. 67. Св. Григорије Бојослов и св. Јован Златоустии

видели, знатно је другачији положај и контекст станичењског Кирила Филозофа, засебно формулисаног, јасно издвојеног и уздигнутог у простор конхе, чиме је и значење фигуре увелико промењено. Стојећи уз саму Богородицу с Христом, у пару са св. Николом и без свитка, неоспорно је да св. Кирило овде не припада иконографији литургијске поворке архијереја која тече у доњем појасу конхе апсиде. Визуелно мешање ликова словенског и александријског Кирила у Станичењу је онемогућено приказивањем обојице. Вероватно ради могућности поређења, њихове фигуре су постављене једна испод друге. Символизам Кирилове представе, једнако као и Николине, суптилније је и општије природе. Њихова молитва



Сл. 68. Св. Василије Велики и св. Кирил Александријски

Христу и Богородици, пред којима стоје, јесте директна и управо због тога, веровало се, изразито делотворна. Кирилов став и молитвени положај руку, као и Николин, непосредно упућен Христу и Богородици, испољава наглашен смисао заступничке молитве.⁶⁴² Читава слика у полукалоти Станичења има без сумње вредност Деизиса.

⁶⁴² О молитвеном ставу с подигнутим рукама, типичном на деизисним приказима, види: Ch. Walter, *The Portrait of Jakov of Serres in London. Additional 39626, Зограф* 7 (1977), 69–70; С. Габелић, Прилог познавања, 34–35; Е. Бакалова, Функција и символика на жеста в средновековното изкуство, *Изкуство* 5 (1989), 7.

Свети покровитељи овом сликом заступају и препоручују осниваче цркве у будућем животу.

Четворица црквених отаца обављају литургијску службу у композицији која је у програм олтара византијских храмова укључена, оквирно, од 11. века.⁶⁴³ Приклоњених глава, раширивши у рукама исписане свитке, архијереји су усмерени ка средишту апсиде (сл. 67–68). Испод накнадно проширеног апсидалног прозора постоје остаци стопе патене на којој је био насликан Христос-жртва. Очувана је и гранична бордура фреске, која прати и уоквирује некадашњу часну трпезу и која је услед малог простора била прислоњена уза зид. Литургичари су без сачуваних сигнатура али је њихова идентификација базирана на портретским особеностима. Насликани су програмски незаобилазни свети оци – аутори византијске литургије. Први са северне стране, данас оштећеног лика, код кога се распознаје да је имао седу косу и седу валовиту браду лепезасто проширену надоле и равно завршену, највероватније представља св. Григорија Богослова. На његовом тексту исписан је почетак молитве с краја проскомидије: † **БЕ БЕ НАШЪ ИЖЕ НЕБЕСНИ ХЛЪБЪ ПИЦА ВЪСЕГО МИРА ГА БА НАШЕГО ІС ХС ПОС(Л)В СПАС(А) ИЗБАВ(И)ТЕЛЪ (С)С**.⁶⁴⁴ Поред њега је св. Јован Златоусти, смеђе косе и мале браде, са текстом молитве коју свештеник чита за време појања трећег антифона на литургији оглашених: † **ИЖЕ СЪБЦЕЕ СІЕ СЪГЛАСНІЕ НАМЪ Д(.)РОУ М(.)И(.) ИЖЕ Д(.)МА(.)Р(.)**.⁶⁴⁵ На јужној страни, непосредно уз несачуван агнец, стоји св. Василије Велики, црне косе и браде, на чијем свитку су остаци молитве малог входа на литургији оглашених: **(В)АКО ГИ БЖЕ НАШЪ ПОСТАВЛЕН НА НЕБЕ(С)ХЪ Ч(И)НЪ ВОИ(Н)ЪСТВА Я(Н)ГЕЛИ И АРХАНГЕЛИ**,⁶⁴⁶ и потом, св. Кирил Александријски, с подигнутом главом на којој носи капу са крстовима (сл. 68). Код њега је на свитку исписан текст из литургије који свештеник чита приликом освећења дарова: † **ИЗРЕДНО ПРЪСВЕТЕИ ЧИСТ(ЪИ) ПРЪБЛАГОСЛОВЕНЪИ ВЛАДИЧИЦИ НАШЕИ БОГОРОДИЦИ**.⁶⁴⁷ Садржином текстова исписаним на свицима, као и избором приказаних архијереја ова станичењска сцена долази у ред стандардних.

У југоисточном углу, изван поворке архијереја, но такође уобичајено за програм олтара, налазе се попрсја још двојице угледних епископа – св. **Атанасија (СТЪИ АТАНАСИЕ)**, патријарха Александрије, и св. **Германа (СТЪИ ГЕРМАНЪ)**, чувеног цариградског патријарха 8. века. Насликани су чеоно, држе јеванђеља и, подигавши десну руку, благосиљају. Обучени су у једнобојне, пурпурне фело-

не, и имају богато украшене наруквице и омофоре са крстовима. Св. Герман је сед, кратке косе, мале браде, широког лица и – карактеристично је – без тонзуре, чиме се одваја од својих портрета из охридске Перивлепте, Краљеве цркве или, нешто касније, и из Леснова.⁶⁴⁸ Атанасије Велики има кратку седу косу и доста дугачку и густу браду, која се сужава при дну и наликује неидентификованом архијереју са северног зида проскомидије храма Христа Хоре у Цариграду,⁶⁴⁹ а разликује се од његових приказа из Краљеве цркве у Студеници, Старог Нагоричина, Берендеа и Леснова (два портрета), на којима је проћелав, с праменовима косе на глави и изнад ушију, док му се брада наниже изразито шири.⁶⁵⁰ Постоје и друге варијанте Атанасијевог портрета, понекад неуједначене чак и у савременим споменицима. Широку, доле проширену браду, а кратку косу св. Атанасије има у солунским храмовима Св. Николе Орфаноса и Св. Катарине, док је у цариградској Богородици Памакаростос његова брада читавом дужином једнаке ширине, а главу му прекривају три прамена косе.⁶⁵¹ Код изведбе лика Атанасија Великог, као и патријарха Германа, станичењски сликар је, како видимо, од неколико примењиваних иконографских варијаната употребио оне ређе.

Од епископских фигура у апсиди Станичења, у броју неоспорно ограниченима невеликим димензијама храма,

⁶⁴³ О композицији Поклоњења Христу-жртви види: Ch. Walter, *Art and Ritual* (нап. 503), 198–214, са старијом литературом; Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 15–47.

⁶⁴⁴ F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford 1896, 309; Л. Мирковић, *Православна литургија*, II део, Београд 1982, 63; С. Смядовски, *Надписите* (нап. 502), 19–21 (3). Уп. стр. 185.

⁶⁴⁵ F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 311.22; Л. Мирковић, *Православна литургија*, 69; С. Смядовски, *Надписите*, 20–21, 24 (4).

⁶⁴⁶ F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 312; Л. Мирковић, *Православна литургија*, 71; С. Смядовски, *Надписите*, 24–25 (5).

⁶⁴⁷ F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 330, 331; Л. Мирковић, *Православна литургија*, 104; С. Смядовски, *Надписите*, 25–26 (6).

⁶⁴⁸ С. Габелић, *Манастир Лесново* (нап. 503), 73, сл. 24, са литературом.

⁶⁴⁹ P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, vol. 1, 264, vol. 3, 524.

⁶⁵⁰ Уп. Г. Бабић, *Краљева црква*, 127, сл. 153; Б. Тодић, *Сѣаро Нагоричино*, 71, сл. 96; Е. Бакалова, *Беренде*, 16, сл. 7; С. Габелић, *Манастир Лесново*, 70 (наос), 165 (припрата), сл. 19, 74.

⁶⁵¹ Уп. Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, pl. II, fig. 59; *Pam-makaristos* (D. Mouriki), 59, fig. 66, 671.

приказани су управо најважнији византијски богослови. Ту су претежно црквени оци из раног периода хришћанства и један из средњовизантијског раздобља – Герман, уз издвојено присуство патрона св. Николе и једног локалног словенског светитеља – Кирила, који су смештени уз Богородицу и Христа у конхи. Поред Христа-агнеца у центру по свој прилици нису били насликани анђели ђакони. Под прозором, или на дебљини зидова тог отвора, свакако уског и малог, тешко би било предвидети место за њихове фигуре.

Сликани програм на зидовима олтара, укључујући и просторе проскомидије и ђаконикона, у византијским храмовима палеолошког раздобља богат је темама које се односе на литургију.⁶⁵² У архитектури храма у Станичењу није издвојена ниша ђаконикона, а програм на зидовима у југоисточном углу, који је састављен од фронталних портрета двојице поменутих епископа, непосредно не одражава обред, док је простор проскомидије, како у погледу ликовне тематике тако и у ткиву грађевине, видно обележен удубљеном нишом са фреском Мртвог Христа и, уколико, представама служећих ђакона, алудирајући на црквени ритуал.

Слика *Мртвог Христа* суштински је повезана са обредом проскомидије у току којег се, приношењем просфоре, обележава сећање на Христово страдање и жртву.⁶⁵³ Њен идејни контекст чине обредне службе на Велики петак и Велику суботу, којима се прославља Христова смрт, а сматра се да је формирана у 11. или 12. веку.⁶⁵⁴ У храмовима 14. века проскомидија је релативно често место овакве слике.⁶⁵⁵ На истој локацији запажена је још у грчким храмовима из средине претходног столећа.⁶⁵⁶ У Станичењу је приказано уобичајено наго Христово тело виђено до појаса, како се слика и на Распећу. Христове руке спуштене су паралелно с телом, међутим, може се претпоставити да су у замишљеном продужетку представе руке наниже укрштене, како је мртав Христ на засебној слици најчешће сликан. Христова глава је уобичајено нагнута ка десном рамену (лице је страдало), а у позадини је крст. Приказивањем крста станичењска слика више подсећа на приказе исте теме у рукописном и минијатурном сликарству него на оне са плаштаница.⁶⁵⁷ Представа је овде на белој позадини и обележена је натписима **IC XC, CЪНЕТИЕ**, асоцирајући на догађаје који су уследили након распињања Христа. Исти натпис среће се на сценама Скидања с крста (Милешева, Старо Нагоричино) или Оплакивања (Лесново), док у варијанти »Цар цлаве«, као на икони

Мртвог Христа насликаној на једној од сцена у Св. Димитрију у Пећи, или касније у Каленићу, на самосталној представи ове теме директније одговара композицији Распећа.⁶⁵⁸ Натпис и сам сублимисан приказ одговарају уобичењу сложене, надасве симболичке представе мртвог Христа. По свом иконографском облику и смештају ова фреска у Станичењу посебно одговара погребном контексту олтара, а свакако и храма у целини, у оном смислу који је таквој слици даван на литургијским плаштаницама, епитафима. У вези с тим претпостављено је да је везени епитаф са средишњом представом Мртвог Христа, осим у одређеним моментима службе у време Ускрса када је полаган на олтар, могао бити излаган, како се чини, и током преосталог дела литургијске године висећи у одговарајућим конструкцијама у црквама за које је поручен над гробницама или врстама балдахина који су симболисали Христов гроб.⁶⁵⁹ У сваком случају, плаштанице с представом мртвог Христа нису постојале

652 Ch. Walter, *Art and Ritual*, 212, 214.

653 *Исџо*, 232–238; Л. Мирковић, *Православна лиџурџика*, 55–56, 57–64; G. Millet, *Recherches*, 483–488; S. Dufrenne, *Images du décor de la Prothèse*, *REB* 26 (1968), 297–310, посебно 303–304; H. Belting, *An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, *DOP* 34–35 (1980–1981), 1–16. О симболици протезиса, посебно, види: M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt–Wien 1998, 38–67.

654 У најстарије примере убрајају се метални оквир иконе из Јерусалима, без сачуваног приказа самог Христа, две рукописне илустрације и плаштаница из Ермитажа – сви из 12. века, види: H. Belting, *The Man of Sorrows*, 7, 12, 14, fig. 7, 8, 19, 22.

655 S. Dufrenne, *Prothèse*, 299. О теми Мртвог Христа (*Imago Pietatis*) види и: Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство. Исџорија*, Крагујевац 2000, 140–164, посебно 148–149.

656 S. Dufrenne, *Prothèse*, 298; M. Altripp, *Die Prothesis*, 90.

657 Примери код: H. Belting, *The Man of Sorrows*, fig. 3, 5, 7, 8, 17–21.

658 И. М. Ђорђевић, Две занимљиве представе Мртвог Христа у српском зидном сликарству средњег века, *ЗРВИ* 37 (1988), 185–198, нарочито 193 (посебно разматра представе Мртвог Христа са приљубљеном Богородицом); о натписима на самосталној представи Мртвог Христа види и: Д. Симић-Лазар, *Каленић*, 150–151. За пећког Св. Димитрија види: Г. Суботић, *Црква Свџеио Димџирија у Пећу*, Београд 1964, сл. 46–47.

659 Симболику плаштаница касновизантијског раздобља, везану за Христов гроб, и усложњавање њених функција нагласио је и истражио S. Ćurčić, *Late Byzantine Loca Sancta? Some Questions Regarding the Form and Function of Epitaphioi*, *The Twilight of Byzantium*, ed. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1989, 251–261.



Сл. 69. Св. *Стефан* архиђакон и *Мртва Христос*

пре 12–13. века.⁶⁶⁰ Њихов настанак и развој одговарају процесу све већег значаја Великог входа са симболичним значењем Спаситељевог погребња, посебно наглашаваном у 14. веку.⁶⁶¹ Фреска мртвог Христа из нише проскомидије у тој цркви говорила би о савременијим настојањима њеног иконографа. Већ и у свом основном значењу везана за симболику олтара као Христовог гробног места, њено постављање може се доводити у везу и са чињеницом да је слика непосредно била прикладна за храм који је имао погребну функцију. У програмима малих храмова заправо није честа. Налазимо је у Св. Марини

код Карлукова, у ниши протезиса,⁶⁶² али је нема, на пример, у проскомидији Берендеа, охридских храмова из 14. столећа приближне величине или Св. Спаса у Верији, које на тим местима имају представе ђакона. Отуда њена појава упућује на промишљеност наручиоца овог фреско-ансамбла.

У Станичењу су на зидовима проскомидије приказана тројица *свѣтих ђакона*, чији су ликови унутар олтара византијских храмова устаљени још од 11. века.⁶⁶³ У односу на величину тог храма присутност њихових фигура је знатна, а иконографија је пажљиво обрађена. Главни ђакон, архиђакон и првомученик Стефан, први од седморице помагача на литургијској служби које су заредили апостоли (Дела апостолска 6: 2–8), неизоставни је представник ове категорије светитеља, неретко приказиван као једини од ђакона у оквиру једног програма.⁶⁶⁴ У овом периоду слика св. Стефана као првомученика и архиђакона је по правилу у самој конхи проскомидије (Св. Никита, Краљева црква, Беренде) или, ређе, поред ње (Св. Спас у Верији),⁶⁶⁵ а у станичењском Св. Николи, где је конху заузела фреска Мртвог Христа, *св. Стефан* се нашао одмах изнад ње. Приказан је у складу са својом уобичајеном типологијом лика: као млад, заобљеног лица, кратке косе и са тонзуром, како десном руком кади а у левој, која је прекривена покривцем, носи дарохранилицу. Натпис није сачуван, но иконографија лика и одеће, као и место сликања не остављају места сумњи у идентификацију. Св. Стефан је решен допојасно. Нарочито по томе што замахује кадионицом на кратком ланцу, он подсећа на икону овог светитеља из приближно истог периода која се чува у Менил колекцији у Хјустону у Тексасу.⁶⁶⁶ Бочно, на северном зиду проскомидије Станичења насликане су стојеће представе *св. Романа (СТЪИ РОМАНЪ ДИЂАКОНЪ)* и

⁶⁶⁰ R. F. Taft, *The Great Entrance*, Roma 1975, 216.

⁶⁶¹ *Исѣо*, 217.

⁶⁶² Л. Н. Мавродинова, *Сѣеннаѣа живоѣис* (нап. 501), 68.

⁶⁶³ M. Altripp, *Die Prothesis*, 176–179; L. Hadermann-Misguich, *Kurbino*, 90–92, fig. 31–32.

⁶⁶⁴ M. Altripp, *Die Prothesis*, 177–178, са примерима.

⁶⁶⁵ Уп. П. Миљковић-Пепек, *Делоѣо* (нап. 545), 55, бр. 89; Г. Бабић, *Краљева црква*, 130, сл. 86, сх. В; Е. Бакалова, *Беренде*, сл. 17, 18, сх. 3; S. Pelekanides, *Kalliergis* 87, fig. 72.

⁶⁶⁶ S. Gabelić, *Diversity in Fresco Painting of the Mid-Fourteenth Century: The Case of Lesново*, *The Twilight of Byzantium*, ed. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, 189, fig. 9.

св. Пармене (СТЪИ ПАРМЕНЯ ДИЪАКОНЪ) (сл. 70). Обојица су млади, с кратком брадицом, са смеђом, равно подрезаном косом средње дужине и са тонзурама. Први се окреће улево, ка проскомидији, левом руком подижући дарохранилицу а придигнутом десном руком кадећи. Други стоји фронтално, пред грудима држи дарохранилицу у левој непокривеној руци, а у десној – кадионицу спуштену низ тело. Тројица станичењских ђакона носе беле стихаре и црвене доње хаљине које провирују испод врата и на рукама, а код двојице видљивих у пуној фигури – и при дну. Покривци код Стефана и Романа су јаркоцрвене боје. Стихари су украшени паралелним црним линијама око врата и на надлактицама. Окерни орари, на којима је исписан уобичајен трисагион СЪТН, код Пармене и Романа висе с левог рамена, а код Стефана – да би орар био целовитије видљив – са десног.⁶⁶⁷ Жуте дарохранилице у облику пиксида с куполастим поклопцима

Сл. 70. Св. Пармена и св. Роман



једнаке су код свих, осим што је код Стефана дарохранилица додатно украшена хоризонталним низовима бисера. Кадионице су такође жуте, висеће и на три ланца, са доста детаљно исцртаном плочицом, у којој се стичу ланци, и кружном алком за ношење. Стефанова кадионица је распрострањенијег, отвореног типа: са лоптастом чашом, с карикама за провлачење ланца на ободу и са стопом. Пажљиво је декорисана врежастим мотивима у облику латиничног слова С. Код Пармене и Романа, приказане кадионице су идентичне. Она боље сачувана – код ђакона Пармене – лоптастог је облика и са наглашеном ножицом.

Код програмске поставке ђаконске фигуре св. Стефана ваља приметити да је у црквама тог раздобља овај светитељ на истом месту могао бити приказан и у облику мученика, са крстом у руци (Св. Спас у Верији, Беренде). Живописци су били у могућности да праве избор између две варијанте, али при томе у протезису никада не употребљавајући Стефанов апостолски вид – његов трећи иконографски облик.⁶⁶⁸ Ђаконски облик наглашава литургијску функцију представе и посебно је чест у палеолошком раздобљу (од Протатона и охридске Перивлепте до Старог Нагоричина, Св. Никите и Краљеве цркве).⁶⁶⁹

Низ фигура светитеља у првој зони

Читаву западну половину првог појаса фресака чине портрети историјских личности, обухватајући представе живих и мртвих чланова властееоске породице заслужне за подизање Станичења. Старији ктиторски пар, монах и монахиња – Арсеније и Јефимија, који су први поменути у ктиторском натпису, стоје на јужном зиду под благословом Христа и са моделом станичењског храма. Између

⁶⁶⁷ О одећи и атрибутима ђакона, као и о њиховој улози током литургије, види: G. de Jerphanion, *La Voix des Monuments*, Roma–Paris 1938, 279–296; J. D. Stefanescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, II, *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales*, t. III (Bruxelles 1935), 455–456; S. Salaville, G. Nowack, *Le rôle du diacre dans la liturgie orientale*, Paris–Athènes 1962.

⁶⁶⁸ Уп. Д. Војводић, Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији, *Зидно сликарство манастира Дечана*, 537–565.

⁶⁶⁹ П. Миљковић-Пепек, *Делото*, 50, 55, 61, 205; Г. Бабић, *Краљева црква* (нап. 507) 130, сх. V.

њих је дечак Крубан, њихов унук, или можда син, а поред – млада властелинка непознатог имена, насликана као покојница. Осим њеног, нису позната имена ни наредне три личности, такође покојника – двојице младих племића и једног великосхимника, који су приказани на западном зиду. Мало је вероватно да се може установити ради ли се ту о одраслој деци Арсенија и Јефимије, што се чини могућним, или су њихове родбинске везе другачије. Северозападни простор цркве садржи поворку коју св. Никола, патрон, приводи Богородици с Христом, насликаној на средини северног зида. Заштитник храма, св. Никола, загрлио је млађег ктитора Константина, сина или можда зета Арсенијевог, чије име је такође забележено у оснивачком натпису, препоручујући га Богородици. Приближивши се светитељима покровитељским додиром заштитника храма, Константин антиципира овом сликом свој будући, загробни живот. Остало је непознато име Константинове жене, која је насликана уз мужа и у одећи истих високих титуларних ознака и колорита, будући да је оно оштећено поред њеног портрета и у ктиторском натпису. Њена, евентуално, сестра, или кћи (што изгледа мање вероватно), са истим гестовима руку, налази се на крају тог низа. Обично се у литератури именује као »Арета«, међутим, име ове властелинке није у потпуности сачувано и заправо је непознато. Услед важности иконографског склопа ктиторских слика, богатства приказане одеће и других питања која покрећу, историјски ликови из наоса су у овој публикацији разматрани одвојено.⁶⁷⁰ Источна половина исте зоне живописа садржи осам фигура светитеља и започиње поред саме олтарске преграде приказима стилита.

Св. *сѣилии* су насликани на иконографски начин који је уобичајено примењиван од средњовизантијског раздобља – прецизније, од краја 10. века и времена Менолога Василија II. Њихова фронтална попрсја су на високим каменним стубовима завршеним капителима са балустрадама. Може се претпоставити да су приказана двојица Симеона, најуваженији стилити и имењаци, премда је потребно упозорити да иконографија тих ликова није била доследна. Њихове типолошке одлике мешане су међусобно, а истовремено и са приказима других столпника. Судећи по дугачкој бради суженој при дну, доста честом показатељу идентификације, на северном зиду је можда приказан први стилит – св. Симеон Старији, чијом представом у црквеном календару започиње година (1. септембар), а на јужном – св. Симеон Млађи, сиријски светитељ из 6.

века, који има заобљену седу браду средње дужине (23/24. мај).⁶⁷¹ Исте типолошке одлике су, међутим, управо обрнуте на савременом живопису у пећкој Богородици Одигитрији, где Симеон Млађи има истањену дугу браду, а Симеон Старији краћу и заобљену. Због таквих примера идентитет ових представа није изванредан (сл. 71–72).

У Станичењу обојица столпника на главама носе кукуле украшене крстовима, у десној руци држе крст, док им је длан леве руке отворен. Крстови су овде симболичке ознаке њиховог дуготрајног трпљења и подвижништва који су својствени монасима.⁶⁷² То је један од више начина приказивања положаја њихових руку, у палеолошком добу приближно једнако чест као и онај када су им обе руке отворене пред грудима или, пак, подигнуте и раширене.⁶⁷³ Стубови су заједно са капителима једноставних облика (плавог колорита код једног, а црвеног код другог). Почивају на по два степеника, ишарани линијама које имитирају мермер, а ниска бела ограда, очувана код столпника на јужном зиду, тече без прекида предњом ширином капитела. Сlike столпника и другде фланкирају апсидалне отворе (Богородица Одигитрија у Пећи, Лесново, Заум, Псача),⁶⁷⁴ или су смештене на бочним странама олтар (на пример, Лагудера и други храмови на Кипру, кападокијске цркве).⁶⁷⁵ Поставка је делом произлазила из формалне

670 Види поглавље *Кѣиѣиорски ѿорѣреѣи*, стр. 79–111.

671 О иконографији стилита уп. А. Ευγρόπουλος, *Οἱ στηλίτες εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην*, ΔΧΑΕ 19 (1949), 116–129; J. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires sur le monastère et sur l'icône de s. Syméon Stylite le Jeune*, Bruxelles 1967, 196–217; I. M. Djordjević, *Die Säule und die Säulenheiligen als hellenistisches Erbe in der byzantinischen und serbischen Wandmalerei*, JÖB 32/5 (1982), 93–100; ODB Vol. III, 1985–1987.

672 Уп. Ј. Радвановић, *Монаштво и мучеништво у сликарству манастира Хиландара и Пећке патријаршије, Иконографска истраживања српској сликарству 13. и 14. века*, Београд 1988, 81–82; *Пећка ѿаѣријаршија* (В. Ј. Ђурић), 160.

673 И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУМС 18 (1982), 43. Постоји, такође, и варијанта на којој св. Симеон Млађи држи кодекс (А. Nicolaidis, Lagudera, 29–30, fig. 29), а биста столпника може бити насликана и без видљивих руку (у горепоменутој пећкој цркви, на пример).

674 *Пећка ѿаѣријаршија* (В. Ј. Ђурић), сл. 90; С. Габелић, *Манастир Лесново*, 76, т. XII; И. М. Ђорђевић, *Свети столпници*, 44–45, сл. 2, 4–7; исти, *Зидно сликарство српске власнеле*, 174.

675 А. Nicolaidis, Lagudera, 25–30, fig. 19, 20; С. Jolivet-Lévy, *Contribution à l'étude de l'icône de s. Syméon Stylite, Les saints et leurs sanctuaires à Byzance. Textes, images et monuments*, ed. С. Jolivet-Lévy, М. Kaplan, J.-P. Sordini, Paris 1993, 35–47, посебно 42.

погодности њихових приказа за смештај на уским површинама и, значајније је, повезаности са симболизмом простора где се кроз литургијски обред, током којег су евоцирани, непрестано понављала комеморација Христове жртве.⁶⁷⁶ Стилити су вишегодишњим подвижничтвом и битисањем на платформама стубова задобили нарочита својства светости, чудотворство и заступничтво, поставши узор стамене и непоколебиве вере. Уколико се бочни зидови испред апсиде посматрају као пролаз, неоспорна је уједно и апотропејска функционалост њиховог присуства, што је и овде случај. Заштитничтвом и заступничтвом верних њихове слике се уклапају у надгробну намену станичењског храма.⁶⁷⁷

Издужена фигура св. Јована Претече (СТЪИ <ИСЪН> ПРЪ <..>), колористички суморна, постављена је јужно од иконостаса. Изузевши умањену полуфигуру светог стилита до саме олтарске преграде, Претеча је заправо први у низу стојећих светитеља на тој половини храма. Није необично да је Крститељу, пророку жртве и спасења и сведоку Христове инкарнације, дат овако угледан положај унутар програма. У том раздобљу приказан је поред или испред олтарске преграде и у Св. Никити, Богородици Олимпиотиси, Св. Николи Орфаносу, Св. Петру у Берендеу или, нешто потом, у Љуботену.⁶⁷⁸ Карактеристичне Крститељеве представе упечатљивог изгледа, смеђе дугачке, валовите косе и браде, сачувале су се још од 6. и 7. века.⁶⁷⁹ У Станичењу он носи кратку хаљину од сиве длаке – колобиум. Заогрнут је краћим зеленим плаштом пребаченим преко левог рамена. Десницу је подигао, а у левој руци држи подужи свитак са текстом: СЄ .РЪ.А ПОКАИИИЄ ПРИБЛИЖИ СЖ И (.Б) ЦР (.) .ГЄ.Р.ЛЄВЪНЦЖ НЕ.ЛЄНЪНИ. Текст је делом оштећен и недовољно јасан, изузев што се разабере да је састављен од више изворника, од којих је један чувено »Покајте се јер се приближава царство небеско« (Мт. 3:2, 4:17). Комбинација два библијска цитата у Крститељевом свитку, укључујући и Матејево »Покајте се«, запажена је већ у Богородичиној цркви у Студеници, а касније и у наосу Леснова, док се пуне аналогije садржају станичењског свитка не проналазе.⁶⁸⁰ Исписивањем поменутог Матејевог цитата, најчешће коришћеног у иконографији Јована Крститеља, функција натписа и читаве слике у Станичењу сасвим је јасна. Есхатолошком поруком и гестом упозорења живописац је посебно нагласио Претечину улогу проповедника покајања (у стиховима Андрије Критског) и весника људског искупљења.⁶⁸¹ Таквим обличјем представа св. Јована Крститеља уклопи-

ла се у програм станичењске цркве-гробнице. Присутством, такође, Претеча асоцира и на добро познате слике уобицајеног Деизиса, у коме он стоји уз Христа као пандан Богородици (на пример, у Берендеу и Љуботену),⁶⁸² молбено заступајући људски род.

Наспрамна фигура на северном зиду – арханђела (Михаила) – донекле је мање експлицитна у истом смислу, но значење јој је сасвим приближно, заступничко и фунерарно (сл. 72). Оснивачи Станичења уздали су се у пројективне способности моћног архистратига, највероватније врховног арханђела Михаила, акцентујући сликом такве иконографије његове карактеристике посредника и психопомпа, водича душа умрлих. Натпис поред фигуре није сачуван. У царским одорама и изоловано приказиван је и арханђео Гаврило, међутим, из чињенице да је у

676 С. Jolivet-Lévy, Contribution a l'étude de l'iconographie mésobyzantine, 41–42.

677 Непосредније изражену фунерарну конотацију столпници имају онда када су насликани поред гробнице, као у Богородичиној цркви у Студеници где, заправо, бочно уз аркосолијум стоје на стражи (види: И. М. Ђорђевић, Свети столпници, 45, 47, црт. 1; уп. живопис поред гроба св. Симеона Немање на јужном зиду, највероватније поновљен у 16. веку). Столпници су, на пример, »шти-тили« и бочни улаз у нартекс Дечана, као и улаз у олтар и у припрату Леснова (исто, сл. 2, 5, 6; С. Габелић, Манасџир Лесново, 76, 201, т. XII, сл. 109).

678 Г. Бабић, О живописаном украсу олтарних преграда, ЗЛУМС 11 (1975), 25–26; П. Миљковић-Пепек, Делото, 55 (бр. 95, Никита); Е. С. Constantinides, The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa, Athens 1992, 215–216, fig. 88; А. Tsitouridou, N. Orphanos, 80–82, fig. 16; Е. Бакалова, Беренде, 47, сл. 23, 59; И. М. Ђорђевић, Зидно сликарство српске власнеле, 146 (Љуботен).

679 К. Wessel, Johannes Baptistes (Prodromos), RbK, III, 1978, 616 (о одећи св. Јована Крститеља, 628–631); S. Der Nersessian, Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection, DOP 14 (1960), 77; Е. D. Sdrakas, Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens, München 1943, 41–42 (рељефи на саркофазима из III и IV века).

680 С. Смядовски, Надписите, 33–34, бр. 21 (иначе, погрешно наводи да је у Станичењу св. Јован Крститељ насликан с крилима). Уп. И. М. Ђорђевић, Натписи на свицима и књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству, Осам векова Студенице, Београд 1986, 201, сл. 1; за Лесново види: С. Габелић, Манасџир Лесново, 123; иста, Исписивачи натписа на фрескама – живописци или писари?, Словенско средњовековно наслеђе, ур. З. Витић, Београд 2002, 121, сл. 2. Уп. Каџалој фреско-најџииса, стр. 187, бр. 20.

681 Уп. М. Татић-Ђурић, Икона Јована Крилатог из Дечана, ЗНМ VII (1973), 39–51, посебно стр. 42.

682 Уп. нап. 678.

унутрашњости овог храма насликан само један стојећи арханђео може се с великом вероватноћом закључити да је у питању водећи арханђео – Михаило.

Анђеоски првак, Михаило, представљен је строго фронтално. Носи пурпурни дивитисион, зелени плашт и жути лорос. Ципеле су му црвене, а стоји на црвеном јастуку светлије нијансе. Десном руком придржава скиптар, а левом подиже сферу у коју је уписан Христов монограм (Χ). Фигура арханђела богато је украшена, али се детаљи услед оштећења слабо распознају. Лорос су красили крупни бисери, на плашту који је испод врата причвршћен великом кружном копчом расути су бели цветлики мотиви, а читава хаљина прекривена је мрежом дијагонално искошених квадрата са љљаном у сваком од њих. Царско обличје арханђела, веома старог иконографског порекла, ређе се јавља у арханђелским наротивним композицијама и природно је управо засебним представама арханђела. Царска одећа напоредо с војничком такође успешно дефинише »личност« и хијерархијски положај арханђела Михаила. Оба иконографска типа производе из задужења и поверених задатака арханђела и одговарају најуздигнутијем статусу међу небројеним чиновима анђела. Бестелесним бићима арханђео Михаило је предводник. У византијској уметности, осим Богородице, то је, чини се, једини светитељ коме се под ногама слика супедион, чиме је и у Станичењу одвојен од осталих фигура у првој зони. Иконографски тип арханђела у царској одећи и са одговарајућим ознакама власти, изузевши круну, рано је оформљен. Потка станичењске слике подсећа на стојеће анђеле који фланкирају хетимасију из несачуване цркве Успења Богородице у Никеји,⁶⁸³ на пример, на чувени берлински плитки рељеф арханђела Михаила из 13. века, као и на низ руских рељефа и икона са засебном представом арханђела који потичу из 13. и 14. века.⁶⁸⁴ Свакако стоји запажање да се арханђели у царским одорама приказују у оним случајевима када се наглашава њихова ванземаљска, небеска димензија.⁶⁸⁵ Због тога су у сценским приказима њихових јављања и чуда изузетно ретки у том виду, а и тада су у ствари, у догађајима безвремене историје (Пад Сатане, Сабор анђела), или, сасвим по изузетку (Чудо у Хони са такозваног крста Михаила Керуларија). На засебној представи »царски« арханђео, ако би се тако могло рећи, представља портрет на коме је арханђео насликан у свом најсуштаственијем и најрепрезентативнијем виду. Утиском који оставља и монументалношћу поставке станичењска фреска подсећа на вели-

ку икону арханђела Михаила. Жезло у арханђеловој руци треба да води иконографско порекло из религиозних процесија,⁶⁸⁶ при чему овај симбол буди асоцијацију на царско достојанство и његову неприкосновеност, а могућно је да је тако било и у свести људи 14. века. Слично је и са значењем сфере. Глоб је космички симбол универзалне власти и одговара царским регалијама, а учртаним монограмом Христовог имена назначено је Божје присуство. Тиме је највероватније означено да је арханђео, у основи, служител Божји.⁶⁸⁷

Арханђелима је од најранијег периода, поред већег броја других особености, приписивано својство посредника за људски род у потоњем животу. Михаилова улога заступника наглашавана је још у списима из прехришћанског доба (Септуагинта, Књига о Еноху, Апокалипса Мојсијева).⁶⁸⁸ У новозаветној Посланици апостола Јуде управо се арханђео Михаило препире с ђаволом око мртвог тела Мојсијевог, а, према појединим списима о арханђелима, Михаило га и сахрањује.⁶⁸⁹ У тим коренима

683 T. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin 1927, pl. 13.

684 Э. С. Смирнова, *Иконы северо-восточной Руси*, Москва 2004, 212–217. О царском костиму арханђела види: С. Lamy-Lasalle, *Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne, Synthronon*, Paris 1968, 189–198; С. Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, *CA* 46 (1998), 121–128; D. Mouriki, *Nea Moni*, 111.

685 H. Maguire, *A Murderer Among the Angels: The Frontispiece Miniatures of Paris. Gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art*, *Sacred Image East and West*, ed. R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana–Chicago 1995, 63–71, посебно 65.

686 D. Mouriki, *Nea Moni*, I, 110.

687 О сфери у рукама арханђела види: исто, 110; С. Габелић, *Манасѿир Лесново*, 134–135, т. XXVI; Э. С. Смирнова, *Иконы северо-восточной Руси*, 215–217. О владарским инсигнијама, посебно о пурпурно-црвеној владаревој хаљини, лоросу и скиптру види: С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994, 128–129.

688 С. Габелић, *Циклус Арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 21, са литературом.

689 С обзиром на старост идеје о оваквој улози арханђела Михаила, занимљиво је да сцена Препирка арханђела Михаила с ђаволом око мртвог тела Мојсијевог није сачувана пре краја 14. века. У поствизантијском раздобљу доста је пак честа. За литерарне изворе и примере види: С. Габелић, *Византијски и њосѿвизантијски циклуси Арханђела (11–18. век)*. *Прејлед сѿоменика*, Београд 2004, 334, бр. 6, 13 (апокрифне и новозаветне композиције), са илустрацијама.



Сл. 71. Нејознајни сѿолоѿник, св. Јован Прејшеча и св. Ђорђе (јужни зид)



Сл. 72. Св. Прокојије, арханђео Михаило и нејознајни св. сѿолоѿник (северни зид)

зачиње се идеја о арханђелу Михаилу као о посебно прикладном патрону гробних храмова. Присутан и у апокрифној Апокалипси Мојсијевој – где сахрањује Адама и одводи душе на онај свет⁶⁹⁰ – појам о овом арханђелу као водичу душа озваничен је у хришћанској религији и он је слављен као светитељ кадар да пружи заштиту у загробном животу (списи јерусалимског патријарха Софронија и Михаила Псела, на пример).⁶⁹¹ Арханђео Михаило је, гледано у целини, дефинисан као блиставо анђеоско биће и бестелеснима предводник, који посебно успешно савладава ђавоље насртаје. Силина арханђеловог »карактера« уобличила се у његовој представи као војника, приказиваног самостално или унутар бројних наративних призора. Царска иконографија, на другој страни, одликава његов врховни положај над свим небеским силама и моћ која из тога произлази, а коју наглашавају иконографске појединости – пурпурна боја и крој хаљине, скиптар, сфера и супедион. Спој силине задатака и моћи иманентне статусу, премда посредне, представља главно

својство византијског арханђела Михаила, чиновачника и архистратига. Еманација архистратигових особености уперена је ка противницима у које се понајвише убрајају различити физички непријатељи, почев од не-

⁶⁹⁰ J. P. Rohland, *Der Erzengel Michael, Arzt und Feldherr. Zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelkultes*, Leiden 1977, 31; C. Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*, Leipzig 1866, cap. 40. Уп. С. D. G. Müller, *Die Bücher der Einsetzung der Erzengels Michael und Gabriel*, II, Louvain 1962, 55–73, 96–97 (описи заступања арханђела пред Христом за душе покојника у коптским текстовима 7. века).

⁶⁹¹ Sophronius, *Orationes. Sanctorum Archangelorum et Angelorum coeterarumque coelestium Virtutum Encomion*, PG 87, 3318 B, (3315–3122); *Michaelis Pselii scripta minora magnam partem adhuc inedita*, ed. K. Kurtz, F. Drexl, Milano 1936, 141, (120–141). О заступничкој улози арханђела и анђела види: W. Lueken, *Michael*, Göttingen 1898, 46–52, 117–130; P. A. Recheis, *Engel Tod und Seelenreise* (Temi e testi 4), Roma 1958; J. Поповић, *Домајица православној цркве*, III, Београд 1978, 710–711.

покорног и злонамерног Сатане, као и болест.⁶⁹² У религиозној свести хришћана Михаилова брига за људе протеже се и на сферу загробног живота. По речима Панталеона, цариградског ђакона и писца најпознатијих списа о арханђелу Михаилу (9. век), архистратиг Михаилу је »бранилац душа«, чија се помоћ и заштита нарочито прижељкују на Страшном суду.⁶⁹³ Као односитељ душа покојника он се помиње и на литургији.⁶⁹⁴ У хришћанству је, најзад, присутно и веровање, поново у есхатолошком контексту, да арханђео Михаилу држи мерила правде на којима се важу људска дела и мисли пре коначног одредишта душа.⁶⁹⁵

Фунерарне димензије култа арханђела Михаила у ликовној уметности средњег века мање су очигледне, изузев када се појављују поједини симболи којих нема на станичењској фресци, као што су свитак с исписаним текстом и неке друге одреднице, или, када је представа део одговарајућег контекста. Смисао се у Станичењу превасходно ишчитава из локације, па тек онда из иконографске изведбе. У монументалној уметности епохе Палеолога арханђео Михаилу се чешће приказује поред врата или пролаза, у улози стражара и у пару с арханђелом Гаврилом, при чему арханђео Гаврило добија изглед царски, а Михаилу – војнички. Станичењска представа арханђела, коју разматрамо, није типична слика арханђела у зидном сликарству првих деценија 14. века, нити јој аналогије проналазимо у савременим храмовима на територији Балкана. Директније паралеле пружају јој примери из старијих епоха (Св. Лука у Фокиди, Анаргири у Костуру) или из удаљенијих области (Мани на Пелопонезу).⁶⁹⁶ У поређењу са готово истовременим фрескама арханђела Михаила у припрати Пећке патријаршије, поред улаза у храм Богородице Одигитрије, или са стубаца у Св. Никити, на којима су арханђели такође насликани са скиптром и сфером у рукама,⁶⁹⁷ уочавају се другачије иконографске концепције. Код арханђела из Пећи и Св. Никите, са израженије наглашеном протективном улогом, присутне су реминисценције на војничку униформу (окерна апликација на грудима и раменима, метални појас, плашт који пада преко једног рамена), а хаљине су двостепене – дужа и краћа. Станичењски арханђео, с дугачком хаљином и њеним пребогатим дезеном, плаштом забаченим позади и са симетрично раширеним рукама, наликује, међутим, старијим остварењима, понајвише онима из 13. века. Може се с доста основа помишљати да су сликари ту поновили неки старински предложак, можда икону.

Станичењска представа арханђела Михаила иконографијом и смештајем асоцира, дакле, на арханђелов врховни положај међу небеским силама, велику моћ (која долази заправо од Христа) и, истовремено, на важну улогу коју ће, страшан и моћан, арханђео имати у небеској сфери, на Последњем суду. Постављање његове фигуре до иконостаса треба схватити, с једне стране, као исказивање култног уважавања арханђела, а, с друге, вероватно, као могућност излагања представе чешћем и преданијем молитвеном обраћању верних.

У источној половини храма на бочним зидовима стоје св. *рајници*. Натписи су им претежно страдали, али се ликови идентификују према портретским карактеристикама. Формално гледано, група је распоређена неравномерно. Тројица ратника (Ђорђе, Димитрије и Теодор Стратилат) насликани су један поред другог на јужном зиду, између св. Јована Претече и ктиторске композиције Арсенија и Јефимије, док је један, по свему судећи св. Прокопије, издвојен на северном зиду и постављен између арханђела Михаила и Богородице с Христом из Константинове донаторске слике. Млади ратник са северног зида, који је одвојен од осталих светих војника, оштећен је лица, као и сигнатуре. Код њега је, међутим, добро видљива карактеристична равно подрезана коса средње дужине, зачешљана иза ушију и са коврцама при дну. Облик фризури управо и упућује на закључак да је овде приказан св. *Прокопије*. Тај светитељ је на сасвим сличан начин приказан већ и на једној од његових најстаријих монументалних

⁶⁹² О привидној супротности улога арханђела Михаила као ратника и као лекара види: J. P. Rohland, *Der Erzengel Michael*, passim, посебно 94.

⁶⁹³ Pantaleon, *Encomium in maximum et gloriosissimus Michaelis militis principem*, PG 98, 1266A (1259–1266).

⁶⁹⁴ B. Martin-Hisard, *Le culte de l'archange Michel dans l'empire byzantin (VIIIe–XIe s)*, *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda Antichità e Medioevo*. *Atti del Convegno Internazionale Mont Sant'Angelo* (Nov. 1992), ed. C. Carletti, G. Otranto, Bari 1994, 362.

⁶⁹⁵ О пореклу и значењу мотива Мерења душа и сразмерно ретким примерима у византијској уметности види: М. Ф. Мурдянов, Етюди к нередикским фрескам, *Византијски временник* 34 (1973), 204–208.

⁶⁹⁶ N. Chatzidakis, *Hosios Loukas*, Athens 1997, 59, fig. 53; S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 39, fig. 26; N. B. Drandakis, *Messa Magne* (nap. 515), pl. X, XII, passim; L. Conton, *Torcello*, Venezia 1927, 47–53, fig. 46.

⁶⁹⁷ *Пећка њапирјаршија* (В. Ј. Ђурић), сл. 83; G. Millet, A. Frolov, *La peinture*, III, 50/1–2.

представа: у Св. Луки у Фокиди (11. век), затим, у Нерезима (1164) и међу споменицима из доба Палеолога, на пример, у Богородици Перивлепти у Охриду, јужној певници пећких Апостола, Краљевој цркви у Студеници, Хори и у Хиландару.⁶⁹⁸ Исте типолошке одлике (младо лице правилног облика, без браде, и »паж« фризуре) карактеришу и представу св. Прокопија на његовој икони синајског сликара Петра, датованој у трећу деценију 13. века, као и на чувеном диптиху св. Прокопија и Богородице Кикотисе са Синаја, из око 1280. године, што су ретке сачуване изоловане представе овог светитеља унутар иконописног сликарства.⁶⁹⁹ Идентификација овог станичењског ратника изгледа поуздана јер лик одговара уобичајеној типологији тог светитеља, као и стога што се чини да се разлози његове издвојене, и тиме истакнуте, поставке у овој цркви могу одредити.

Св. Прокопије (8. јул) припада скупини најпоштованијих светитеља војника источноправославне цркве, но у хијерархијском смислу не стоји испред тројице осталих ратника који су у Станичењу насликани на наспрамном зиду а чије представе не садрже иконографске посебности нити изискују посебна објашњења. Наиме, само њихово присуство као и њихов појединачан изглед очекивани су. Св. Ђорђе ((СТЫ) Г(Е)С(А)РГИЕ)) (23. април), рођен у Кападокији и страдао у Палестини (Диосполис/Лида), приказан је са својом типичном кратком и уковрцаном смеђом косом која његовом младом лицу даје уобичајено пуначак а глави кружан облик.⁷⁰⁰ Као ратник је описан још у најстаријим сачуваним житијним текстовима, а војничка иконографија овог светитеља, позната и раније, преовлађује почев, оквирно, од 11. века.⁷⁰¹ Св. Димитрије је уског лица без браде и доста кратке косе која, уобичајено, започиње високо изнад ушију и оставља видљив читав овал лица. Његов типолошки портрет веома је добро познат са огромног броја сачуваних примера.⁷⁰² Представа прослављеног мироточца и солунског заштитника (слави се 26. октобра) редовно је присутна у монументалним програмима. Примера ради, у мањим храмовима из Станичењу савременог раздобља насликан је у Св. Спасу у Верији, Св. Николи у Призрену, Краљевој цркви у Студеници, Берендеу, охридским храмовима, као и у Св. Николи Орфаносу у самом Солуну и јужном анексу манастира Христа Хоре у Цариграду.⁷⁰³ Св. Теодор Стратилат, од чијег је имена остало само почетно слово (Θ), има округласту главу са валовитом кратком косом и смеђу браду осредње дужине, раздељену при дну на праменове (слави се 8. фебруара).

Физиономија овог светитеља у време исликавања Станичења већ се усталила. Аналогије представљају, на пример, Протатон, Хора, певница у пећким Апостолима, Дечани, а, такође, Беренде и Доња Каменица.⁷⁰⁴ Култ Теодора ширио се из малоазијских градова Евхаите и Евханије, а најкасније у 10. веку дошло је до раздвајања и удвостручења на култове Теодора Тирона, змајеубице, и Теодора Стратилата. Након турских освајања Мале Азије, крајем 11. века, култ св. Теодора задобио је накнадни полет преносом њихових реликвија у Цариград и Сер.⁷⁰⁵ Сликари

698 Г. Στίκας, *Τό οικόδομικόν χρονικόν της Μονής Ὁσίου Λουκά Φωκίδος*, Αθήνα 1970, πιν. 40; I. Sinkevič, *Nerezi* (нап. 506), 59–60, pl. LV, fig. 60; П. Миљковић-Пепек, *Делото* (нап. 545), 50, т. II; Пећка љајријаршија (В. Ј. Ђурић), 219, сл. 139 (Апостоли у Пећи); Г. Бабић, *Краљева црква* (нап. 507), 191, сл. 138; P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, III, pl. 500–501, No. 257; М. Марковић, Првобитни живопис главне манастирске цркве, *Манастѝир Хиландар*, ур. Г. Суботић, Београд 1998, 226, са сликом.

699 D. Mouriki, *Four Thirteenth-Century Sinai Icons by the Painter Peter, Сѝуденица и визанѝијска умејносѝ око 1200. ѝодине*, ур. В. Кораћ, Београд 1988, 333–335, 343–344, fig. 5–6 (ту и о култу и иконографији св. Прокопија); M. Aspra-Varvadakis, *Observations on a Thirteenth-Century Sinaitic Diptych Representing St. Procopius, the Virgin Kykkotissa and Saints Along the Border, Byzantine Icons. Art, Technique and Technology*, ed. M. Vassilaki, Heraklion 2002, 89–104.

700 О иконографији и култу св. Ђорђа види: М. Марковић, О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима, *Зигно сликарсѝво манастѝира Дечана* (нап. 511), 578, 583, 600, 606–607, са обимном литературом.

701 Исто, 578, 583, нап. 124. Уп. Ј. Поповић, *Жиѝија свѝиш за аѝрил*, Београд 1973, 347–374.

702 За већи број представа св. Димитрија упореди: I. M. Djordjevič, *Der Heilige Demetrios in der serbischen Adligen Stiftungen aus der Zeit der Nemaniden, L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siecle*, Belgrade 1987, 67–73.

703 S. Pelekanidis, *Kalliergis*, 7, fig. 73; И. М. Ђорђевић, *Сликарсѝво власѝеле*, 134; Г. Бабић, *Краљева црква*, 190, т. VII; Е. Бакалова, *Беренде*, сл. 57; А. Tsitouridou, *N. Orphanos*, 195, fig. 87; P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, I, 255; III, pl. 492–493, No. 253; за Охрид, уп. supra.

704 П. Миљковић-Пепек, *Делото*, LXXIII, LXXIV; P. A. Underwood, *The Kariye Djami I*, 255–256; III, pl. 494–497; Пећка љајријаршија (В. Ј. Ђурић), 219, сл. 139; М. Марковић, О иконографији светих ратника, 574–577, сл. 4, 50–51; Е. Бакалова, *Беренде*, сл. 56; Л. Н. Мавродинова, *Цѝркваѝа в Долна Каменица* (нап. 564), 10, сл. 36.

705 О раздвајању двојице Теодора, култу и њиховим представама види: Л. Н. Мавродинова, Св. Теодор – развитие и особености на иконографскиј му тип в средновековната живопис, *Извесѝија на Инсѝиѝуѝа за изкусѝвознание*, XIII (1969), 33–52; М. Марковић, О иконографији светих ратника, 594–597.

познијег византијског раздобља по правилу нису мешали њихове ликове. Уколико је услед недостатка простора у једном храму приказан само један од Теодора, онда је то обично био Теодор Стратилат, како је управо учињено у Станичењу или, такође, у Берендеу.⁷⁰⁶

Ставовима тела и изгледом одеће сви станичењски ратници обрађени су једнообразно, готово монотono. Фронтално постављени, ређају се без варирања покрета или било каквог искорака. За изведбу фигура Прокопија и Ђорђа, на супротним зидовима, употребљен је чак исти иконографски предлог. Готово да је свима једнако и наоружање, које се не одликује већом разноврсношћу. У подигнутој десној руци они придржавају по копље (сликано, изгледа, без врха), лева рука им почива на балчаку мача ослоњеном о под (несачувано код Теодора), а њихови штитови висе иза леђа (штит је изостављен једино код Теодора Стратилата). Сва четворица имају као ознаке мучеништва венце на главама, које је сликар варирао по облицима и колориту. Тако је код св. Ђорђа низ бисера састављен од црвених и белих куглица са, чини се, само једним белим бисером у врху, св. Димитрије има танак окераста обруч такође са низом црвених и белих бисера и још три бела бисера смештена у горњем делу, док су код св. Теодора Стратилата сви нанизани бисери бели, укључујући и неколико издвојених у размацама на горњем делу. Претпостављени св. Прокопије има нешто сложенији, вишеструк окераста обруч, чији је шири део украшен са два низа, а ужи једним низом бисера, који су, судећи по остацима, изгледа искључиво бели. Униформа станичењских светих војника по кроју је стандардна. Преко кратке тунике они носе панцире, ојачане металним тракама око грудију, са оковратником и појасом (*cingulum*). Дугачки црвени плаштеви, пребачени преко рамена, причвршћени су тачно на средини кружним фибулама испод врата или су везани на једној страни у чвор. На ногама су им уске чакшире подухваћене тракама и обућа од обмотаних завоја. Посебно их, међутим, красе бројни, минуциозно изведени детаљи, при чему је поновно наглашена одећа св. Прокопија. Атипично за војничке униформе, његов метални ојачивач на грудима има троструке низове крупних белих бисера.

Појављивање св. ратника у овом програму је разумљиво и, ако се изузме делимично несвакидашњи распоред ликова, лако објашњиво. Ратници се у монументалним програмима овог раздобља и иначе редовно приказују. Сликање њихових фигура у доњим деловима храмова

обичај је који се усталио давно пре настанка станичењског живописа, почев на име од 12. века.⁷⁰⁷ Мањи, једнобродни храмови излажу их у централним деловима зидова у облику скупине која прати Деизис. Тако је учињено још у Курбинову, потом Св. Николи Болничком, Григоријевој капели у Св. Софији и Богородици Болничкој у Охриду, као и у Берендеу, дужином северног зида.⁷⁰⁸ Посебно значење тих фигура у Станичењу такође није тешко разазнати. То су нарочито угледни светитељи («свети велики мученици») који се помињу на проскомидији.⁷⁰⁹ Уз заштитништво и помоћ у животу, првенствено у војним окршајима, од ратника се очекивало и заступништво у загробном свету, због чега су њихове представе неретко носиле изражену фунерарну симболику. Програми у којима слике св. ратника стоје непосредно уз саме гробнице, као што је у истом раздобљу учињено у јужном параклису цариградске Хоре, или у западном травеју Св. Димитрија у Пећи, у том погледу су још речитији.⁷¹⁰ Читав концепт сликарства Станичења, које је и само имало гробнице у унутрашњости, свакако је подразумевао наду ктитора у загробно посредништво и адекватну помоћ ових светаца.

За боље разумевање програма Станичења кључна околност је то што је у четворочланој војничкој скупини најважније место дато, како смо претпоставили, св. Прокопију. Реч је о светитељу чија је популарност у општим

706 Л. Н. Мавродинова, Св. Теодор, 43. За житија св. Теодора Тирона (Регрута) и св. Теодора Стратилата (Официра) уп. Ј. Поповић, *Житија светих за фебруар*, Београд 1973, 173–182, 324–326. О иконографији двојице Теодора види и: Н. Maguire, *The Icons of Their Bodies. Saints and their Images in Byzantium*, 20–23, fig. 10–15.

707 О развоју иконографије мученика-ратника у хришћанској уметности, порасту популарности њиховог култа после 843. године, литерарним изворима, изгледу и местима сликања види: М. Марковић, О иконографији светих ратника, 567–630, посебно 590.

708 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 38–40, 143, 145, црт. 44, сл. 130; Е. Бакалова, *Беренде* (нап. 504), 47, сл. 23, 56–58 (трочлани Деизис је, као и обично, у источном делу, а скупина, овде састављена од тројице св. ратника, у западном).

709 F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western* (нап. 644), I, 358; Ј. Радвановић, *Иконографска исцртавања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 80; D. Howell, St. George as Intercessor, *Byzantium XXXIX* (1969/1970), 121–136; Д. Филиповић (Поповић), Саркофаг архиепископа Никодима у цркви св. Димитрија у Патријаршији, *ЗЛУМС 19* (1983), 90–91.

710 Д. Поповић, *Српски владарски гроб* (нап. 591), 76, 185; S. Der Nersessian, Program and Iconography of the Frescoes of Pareklission, *The Kariye Djami*, IV, Princeton 1975, 319–320.

границама била другостепена,⁷¹¹ но у локалним оквири-ма велика. Палестински мученик св. Прокопије,⁷¹² на име, био је патрон недалеког Ниша и та чињеница је, чини се, од пресудног значаја. У средњем веку светитељеве мошти чувале су се у том граду у епископској цркви, чији је он био и заштитник. Угри су део моштију овог светитеља (рука), у току угарско-византијског рата пробивши се 1072. године до Ниша, пренели у цркву Св. Димитрија у Сирмијуму. Одатле их је византијски цар Манојло Комнин 1164. године вратио у Ниш.⁷¹³ Прокопијева црква у овом граду помиње се као постојећа и 1203. године, у преписци између бугарског цара Калојана и папе Иноћентија III.⁷¹⁴ Касније, пошто су Турци освојили Ниш (1386), Прокопијеве мошти пребачене су у Комплос, оближњи град који је убрзо након тога назван Прокупљем.⁷¹⁵ Имајући у виду величину светитељевог култа на подручју око Ниша, града у коме су у првој половини 14. века и даље чуване Прокопијеве мошти, изгледа вероватно да се тим упливом може објаснити истицање његовог култа у Станичењу. Село је удаљено око шездесетак километара од Ниша. На снажно зрачење култа нишког патрона у окол-ној регији указивао би, поред Станичења, и програм храма у Доњој Каменици код Књажевца, где св. Прокопије стоји истакнут на источном зиду припрате, поред врата и као пандан арханђелу Михаилу-војнику. Димитрије-коњаник и двојица Теодора на коњима насликани су на северној и западној страни припрате ове цркве, а св. Ђорђе, као најуглашенији, постављен је уз Богородицу с Христом и ктиторима на јужном зиду наоса.⁷¹⁶ Св. Прокопије није изостављен ни из сликарства цркве Св. Петра у селу Беренде, које припада истом региону. Истина, ту није међу стојећим фигурама светих ратника, од којих су у овом малом храму приказани, видели смо, само тројица (Теодор Стратилат, Димитрије и Ђорђе), већ је у једном од медаљона на северном зиду, у обличју мученика и у попрсју.⁷¹⁷ Такође је веома занимљива једна недовољно објашњена гигантска фреска св. Прокопија на коњу из разрушене цркве Св. Николе у Мелнику, из 13. века, у југозападној Бугарској.⁷¹⁸ Њене размере (4 m), иконографско обличје (коњаник) и, нарочито, положај – смештена је бочно испред апсиде јужног брода, у другој зони одоздо – сведоче да је присуство овог светитеља у програму те цркве наглашено. Напоредо са осталим индицијама снажног култа, програмски и иконографски примат који је у Станичењу дат фигури св. Прокопија доноси нове подстицаје за истраживање култа овог светитеља у областима источ-

не Србије и западне Бугарске. Чини се да је приказ св. Прокопија у програму Станичења наглашен и да је у питању изразито регионално обележје.

Орнаментална декорација

Сви делови живописа изван композиционих приказа и засебних фигура, по стандардној пракси византијског сликарства имају орнаментални декор. Реч је о венцу над низом стојећих фигура, приземном појасу живописа, као и о унутрашњим странама нише проскомидије, прозора и врата.

Пластични хоризонтални венац између прве и друге зоне сликаног програма, који надвисује стојеће представе светитеља на јужном, западном и северном зиду, исликан је континуираним низом медаљона. Трочлане је структуре тако што је постављен изнад традиционалне црвене бордуре, а са горње стране је омеђен уском траком од црно-белих цик-цак елемената, поређаних у непрекидном низу. Главни простор венца запремају дугуљасте медаљони испуњени срцоликим елементима с листовима и бобицама. Израђени су наизменично црвеном и зеленом бојом на белој основи.

711 Н. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909, 2–3.

712 Рођен у Јерусалиму, где је служио при цркви као »читач и егзорциста«, Прокопије је претрпео мучеништво у палестинској Кесарији; ту је, над његовим гробом, подигнута базилика. У каснијој легенди (787) означен је као војник високог положаја, види: Н. Delehaye, *Les légendes grecques*, 77–89; D. Mouriki, *Sinai Icons* (нап. 699), 343. У Цариграду је забележено постојање четири цркве Св. Прокопија, види: R. Janin, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, I/III, Paris 1969, 443–333. Уп. Ј. Поповић, *Житијца светих за јули*, Београд 1975, 145–161.

713 *Византијски извори за историју народа Јуџославије*, IV, Београд 1971, 74.

714 *Истио*, 74, нап. 186.

715 Д. Тасић, Живопис певничких простора цркве св. Апостола у Пећи, *Стишарине Косова и Мејхохије*, IV–V (1968–1971), 251.

716 Б. Живковић, *Доња Каменица*, V (делимично оштећена фигура св. Прокопија, поред које постоје делови натписа).

717 *Истио*, II, V; М. и Р. Љубинковић, Црква у Доњој Каменици, *Стишаринар* н. с., 1 (1950), 68, сл. 4, 27, 30. Л. Н. Мавродинова, *Црквата ѿа в Долна Каменица*, 14, сл. 36–37, 40; за Беренде види: Е. Бакалова, *Беренде*, 47, сл. 53.

718 Л. Н. Мавродинова, *Црквата ѿа Свети Никола ѿри Мелник*, София 1975, 13, 33, црт. 7.

Сликани сокл уз под цркве на зидовима испред иконостаса има једнаку висину, док му је у угаоним деловима олтара величина удвостручена. По употребљеним мотивима је двојак. Читавом дужином северног зида, од западне стране до иконостасне преграде, насликане су висеће завесице. На јужном и западном зиду сокл је издељен на засебна поља и имитира камену оплату. Испод портрета на западном зиду поља су издуженија. Једно поље је претежно сиво, друго црвенкасто, а исликана су такође жилицама камена. Поља не опонашају изглед камених рељефних плоча, иако је то у 14. веку било уобичајено. Дочарава се сâм камен, мермер, који је у угловима олтара симетрично пресечен.

Дубока протезисна ниша добила је разноврсну орнаменталну декорацију. На своду тече широки низ крупних лиснатих палмета, рађених белом бојом на црној позадини. У унутрашњости, на северној страни, насликане су две беле наизменично изокренуте палмете на црвеној позадини. Изван нише, према олтару, на белој основи су поређани у вертикалном низу крупни кружни мотиви, састављени од црних гранчица с малим листовима и бобицама на завршцима или у средини. Основни мотив круга употпуњен је мањим срцоликим мотивом, а преостале површине, унутар и изван њих, испуњавају изданци или уметнути елементи исте врсте. Кругови су својим отвореним деловима сучељени. Мотив одговара низу са кордонског венца, с тим што су тамо стране кругова размакнуте.

У унутрашњости прозора на јужном зиду, једином у броду цркве, постоје остаци флоралних орнамената на белој основи, који су изведени црном бојом. След гранчица се, међутим, не може пратити јер су на обема странама видљиви само фрагменти.

Површине бочно од улаза, на западном зиду цркве, имале су крстове на белом основама које су очуване у незнатним деловима. На јужној страни, од натписа који су их пратили постоји само слово *Ѓ*, односно *ХС* на северној страни.

Декоративне површине Станичења одликује неколико особености. Поједини мотиви формално су ослоњени на старију уметност, и то најпре сликани сокл с имитацијом мрамора, који својом привидном једноставношћу и местимичном висином подсећа на велике и угледне византијске храмове, а затим и употреба кружних геометријско-биљних мотива сатканих од гранчица једнаке дебљине. Изведбом црном линијом и својим основним облицима тај мотив подсећа на нешто сложеније декоративне мотиве у зидном сликарству са краја 12. века (Св. Анаргири у

Костуру),⁷¹⁹ док је у овом периоду далеко уобичајенија примена мотива палмета.⁷²⁰ У систему постављања декорације изван нише протезиса живи сећање на уске камене греде са олтарских преграда, на којима се нижу кругови у вертикалном низу, само са другачијим унутрашњим мотивима. Свакако је у Станичењу значајна и појава сликане подее дуж читавог једног зида. На њен сликарски третман, другачији од декора преосталог сокла, у литератури је већ била скренута пажња.⁷²¹ Њена појава је протумачена као иконографски прикладна декорација псеудопостхумног портрета једног од ктитора цркве – Константина, насликаног поред св. Николе и Богородице с Христом изнад ње, а која истовремено одговара симболичком декору гробница које су биле оформљене у овом храму.⁷²² Непотпуно очувани крстови поред улаза у цркву, пропраћени Христовим монограмима и другим несачуваним натписима, имају свакако апотропејско значење. Обичај сликања великих крстова уз улазе био је увелико раширен у том раздобљу.⁷²³ Декор нише проскомидије вишеструко је драгоцен, поред осталог и стога што мотиве излаже на разнобојним позадинама: црвеној, црној и белој. Изокренуте палмете у унутрашњости нише, видљиве једино из простора олтара, у другој половини 14. века постаће један од најраспрострањенијих мотива,⁷²⁴ а низ палмета са лука станичењске проскомидије је увелико присутан у монументалном сликарству у доба живописања Станичења (Краљева црква, Богородица Љевишка, Грачаница, Доња Каменица) и нешто потом (Лесново, Дечани).⁷²⁵ Најјучљивији делови декорације на зидовима

719 Уп. S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 32, 33, 35, 41.

720 О мотивима на средњовековном живопису види: З. Јанц, *Орнаментни фресаци из Србије и Македоније од XII до средине XV века*, Београд 1961 (за примере палмете уп. стр. 26–27).

721 Р. Љубинковић, *Црква Светог Николе*, 80.

722 С. Габелић, *Прилог познавања*, 25, нап. 29. Види поглавље *Кинтиорски покрети*, стр. 100–104.

723 О значењу и популарности сликаних крстова са криптограмима у 14. веку види: Г. Бабић, *Les Croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècle, Byzance et les Slaves, Mélanges I. Dujčev*, Paris 1979, 1–13; С. Габелић, *Линеарно сликарство Сисојевца, Трећа југословенска конференција византолога*, ур. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радловић, Крушевац 2000, 428–429, са осталом литературом.

724 Уп. С. Габелић, *Линеарно сликарство Сисојевца*, 422, сл. 11b–g.

725 Уп. З. Јанц, *Орнаментни фресаци*, бр. 307, 309, 312, 324, 338–340, 343; С. Габелић, *Манасијир Лесново* (нап. 503), 138, т. I, XXII–XXVI.

обележени су традиционалним мотивима, док иконоста-сом заклоњени декоративни простори Станичења крију, занимљиво је, сликарева савременија настојања.

Стилске одлике

Као што је традиционализам иконографије, уз местимичне упадице модернијих токова, основна карактеристика садржаја станичењских фресака, на сличан начин могу се окарактерисати и њихове стилске особености. Настале након што је ренесанса Палеолога већ била оформила свој класични израз и остварила дела попут, на пример, Краљеве цркве у Студеници, Св. Никите код Скопља или Св. Николе Орфаноса у Солуну, фреске Станичења, у целини узев, делују анахроно. Спрам класицистичке уметности Палеолога, станичењски сликари стоје увелико по страни. Изостајање елемената просторности, усложњавања планова, већег броја учесника, смелијих покрета и углађеније обраде главне су црте по којима се ови живописци разликују од водећег савременог стилског правца.⁷²⁶ Њихова уметност је другачија, не почива на класичним решењима и при том је изразито особена. Одликују је, пре свега, сведеност сценских решења, допадљивост облика и шароликост, док је за општи укус стила епохе понајвише везује мали формат слика. Припада категорији мањих сликарских радионица Балкана, међу којима се издваја релативним квалитетом и јединственошћу. Станичењске фреске плене својом декоративношћу, педантношћу обраде, као и звучним колоритом топлог тоналитета, у коме је најизразитији однос зелених и црвених боја.

Не чини се да је на живопису Станичења могућно распознати засебне сликарске рукописе, иако су одређене разлике евидентне. Како ћемо видети, оне могу бити последица неуједначеног поступка истог сликара, а као могућност не може се искључити ни да је осликавање храма можда подразумевало тимски рад двојице водећих уметника.

Двојност сликарског поступка испољава се већ код обликовања целине сликаног ансамбла. Друга зона на бочним зидовима цркве формално није симетрична. На северном зиду је издељена вертикалним бордурама у правилним размацима на четири сцене, док на јужној страни има три композиције – једну уобичајеног формата и две хоризонтално издужене. Северна половина је отуд статична, а јужна – с елементима низа. Тиме је на делу јужног зида дошло до преплитања и надовезивања садржаја тема које

приказују догађаје око Христовог ругања и пута на Голготу, што наликује савременијем изношењу илустрованих повести у континуитету (Св. Никита, Љуботен). Овде је, додуше, пре реч о прилагођавању простору, који је нарушен постојањем прозорског отвора, али треба приметити да су управо те површине сликарима послужиле за стварање најнеобичнијих станичењских фресака.

Различит приступ обради сликарске материје уочљив је нарочито на лицима фигура (сл. 73–74). На једној страни издвајају се пластично изведена лица рађена бојењем основног цртежа и прекривањем светлозеленог инкарната широким потезима бледоружичасте боје, стрпљиво и уз употребу бројних завршних белих акцената. Карактеристичне појединости препознају се у начину сликања детаља лица, око очију, при корену носа и на челу. Нос има дубок троугаони завршетак, а изнад обрва приближавају се два широка бела набора, раздвојена понегде још и белим троугаоним пољем. Очи имају наглашене капке и карактеристично издужене крајеве извучене линијом. Облик тиме постаје продужен, бадемаст, подвучен са доње стране, у угловима, двома паралелним линијама. Недовољно савладана линеарност и неумешност у постизању волумена посебно је видљива на лицима апостола у сцени Силазак св. Духа, код којих је понављањем и подебљавањем наноса постигнута сива изражајност. Лица су ситна. Нос је најчешће мали и танког хрбата. Код млађих и дечјих ликова сликар је на образима постављао јако старинско руменило кружног облика (лик између апостола Јована и Лонгина на Распећу, дечак насликан под магарицом у сцени Цвети, апостоли у Вазнесењу Христовом, војник иза Симона у Путу на Голготу). Фигура је већином стамена, обмотана тешким тканинама. Светлост је по драперијама нештедимице расута и ствара беличасте

⁷²⁶ О ликовној уметности Балкана првих деценија 14. столећа види: В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 53–55. За разматрање стила епохе Палеолога у византијским оквирима, са исцрпном библиографијом радова, види: Г. Бабић, *Краљева црква*, 16–17, 193–219; Th. Gouma-Peterson, *The Frescoes of the Paraklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshop, and Style, The Twilight of Byzantium*, ed. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, 111–129. За преглед споменика 14. века у Бугарској види: Л. Н. Мавродинова, *Сѣннаѣа живоѣис* (нап. 501), 60–73. У скорије време, о уметничким кретањима првих деценија 14. века у Србији види: Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 203–287.



Сл. 73. Пилајов суд, Христос – дејшаљ

плохе апстрактних облика, које су често веома ефектне (анђели у Крштењу). Другде је светло у служби наглашавања истурених делова тела и крајева драперија (Јосиф из Ариматеје, фигуре апостола у композицији Духова). Покрет је затомљен и спор, понегде мек (Никодим и Јосиф у Оплакивању, анђео на гробу у Мироносицама), или пак тврд (Христов пригнути став у Силаску у ад). Намера актера испољава се више тежином облика него покретом. Истовремено, претежно на јужном зиду цркве, уочавају се и фигуре са упадљиво витким, понегде и претерано издуженим телима, а са бледим лицима плосне обраде. Лакоћом и издуженошћу тела нарочито се истичу учесници групе око Христа коме се нуди оцат (у Путу на Голготу). Прекомерно висока последња фигура на левој страни, у



Сл. 74. Пилајов суд, Пилај – дејшаљ

краткој зеленој хаљини, виша је и од самог Христа. На лицима ових фигура нема зеленог потцртавања, нити сочније обраде, док су очи сасвим поједностављене. Разлика се најбоље може запазити у сценама Пилат пере руке, Пут на Голготу и Пењање на крст када се сагледају скупине Јевреја у односу на представе Христа и Симона, или, у композицији Мироносица где исту дистинкцију показују војници у поређењу са мироносицама и анђелом. Међутим, у основи су то исте појединости на лицима као и код фигура које су рађене на пластичан начин, на северном и западном зиду, само што је тамо цртеж добио завршну обраду (сл. 75). С тим у вези приметна је и једна правилност. Главни носиоци радње унутар композиција, Христос неизоставно, рађени су пластичним начином,

док су плошним сликане иконографски споредне фигуре. Због тога се може претпоставити да је сликар местички мењао властити начин рада, у својеврсном складу са садржином, и да су оба уочена манира резултата рада истог живописца. У сваком случају, фреске у свим деловима храма, укључујући и припрату, одају схватања једног мајстора или, у крајњем случају, једне скупине у којој су постојала двојица главних живописаца.

Призори се одвијају у веома плитком предњем простору и са мало архитектонских елемената. Изузетак су фреске Ваведења Богородице и Благовести (део са Богородицом), са високим кулисама сложенијих облика које затварају али не продубљују простор. Заправо, архитектура је на станичењским фрескама систематски изостављана. Ње нема кад год је то било иконографски могуће, па и у случајевима у којима је очекивана (изостављање суднице и стола у композицији Пилатовог суђења, архитектонске кулисе у Ругању Христу и у Успењу Богородице). Пејзаж је наглашено геометризван (Мироносице) и уз помоћ бледоружичастих брда нерeалних облика, усека и колорита (Преображење, Крштење Христово) претвара у апстрактан простор.

Даље одвајање од реалности сликари су постигли употребом разнобојних позадина, искорачивши изван усталих обичаја монументалног сликарства своје територије и времена. На црвеној позадини насликане су Благовести, на белој Мртви Христос у ниши проскомидије, такође, двојица ђаконa, Пармена и Роман, на северном зиду олтарa, као и попрсни епископи Атанасије и Герман у углу ђаконикона, а тробојне позадине имају Богородица са св. Николом и св. Кирилом Филозофом у конхи апсиде, сцене Ругање Христу, Пут на Голготу и Пењање на крст у другом појасу и читава доња зона живописа на зидовима наоса.

Значење црвене боје на једној од фресака у Станичењу чини се да је у основи декоративно, иако је црвена боја у византијском сликарству изразито симболичка. Аналогije у зидном сликарству ових области Балкана, иначе веома ретке, налазе се такође у олтару и при том немају нарочито значење. На црвеном позађу, тако, насликани су свети ђакони на полеђини иконостаса у Белој Цркви Каранској, живописаној деценију после Станичења, као и првомученик Стефан у ниши проскомидије у Св. Ђорђу у Горњем Козјаку, приближно из истог раздобља. Као у Станичењу, и у овим храмовима је црвена позадина намењена само појединим фрескама у простору олтарa.⁷²⁷



Сл. 75. Преображење, аџосџол Јаков – деџџал

Шире области Византије доносе нешто другачија решења, али такође не упућују на посебно значење црвене позадине када је реч о светитељима и јеванђељским сценама. У монументалном живопису 13. века на Кипру постоји знатан број композиција на којима је место плаве заузела црвена боја (Калопанајотис), или је чак читав живопис храма на црвеној позадини, са изузетком представа Христа и Богородице с Христом, док је ктиторска слика на

⁷²⁷ С. Габелић, Прилог познавања, 30–31 (у овом свом раду погрешно смо држали да фреске Сретења и Гетсиманије у Станичењу имају такође црвену позадину. Реч је о деловима позадина).

бледожутој (Мутула).⁷²⁸ У црквама Атике, у Грчкој, на фрескама из 12. и почетка 13. века, поред стандардно плавих нису ретке ни црвене, као ни беле позадине, а држи се вероватним да би та вишебојност била одраз западњачког укуса.⁷²⁹ Формално гледано, црвену позадину станичењски сликар је могао преузети директно са иконописног или минијатурног сликарства, где се овакав манир појављује сразмерно чешће него у фреско-сликарству, у оквиру којег се среће махом на делима из 12. и 13. века.⁷³⁰ Такође се у овом контексту чини посебно занимљив триптих из манастира Св. Катарине на Синају, из око 1250. године, који приказује Богородицу с Христом и сцене из Богородичиног живота, које имају рељефну позадину, а на вратницама св. Николу и св. Јована Крститеља, изведенима на црвеној позадини.⁷³¹ Овде су на црвеним пољима постављени ликови који су видљиви када је триптих затворен, што би у односу на централну тему триптиха указивало на њихову мању или другачију важност. Исти случај запажамо и на полеђинама појединих икона уобичајеног облика. Чувена икона св. Јована Рилског из Рилског манастира (14. век), на пример, на другој страни има разлистали крст на црвеној подлози.⁷³² Бојом на позадини, у поменутих случајевима црвеној, указује се, можда најпре, на различитост спрам главног мотива, не неизменно у смислу битнијег степеновања значења колико у виду могућности испољавања формалне, колористичке разноврсности. Црвено поље на Благовестима у Станичењу показује да је сцена, иначе постављена на традиционалном месту, прсликана са одговарајуће иконе.

Симболичко значење би тешко било приписати фрескама на белој позадини које се налазе у угаоним деловима олтара Станичења (Мртви Христос, ђакони Пармена и Роман, св. Атанасије и св. Герман), на површинама које су неоспорно биле заклоњене иконостасом. Ништа не упућује на то да на овим фрескама различитог садржаја, а ни на појединима пак од њих, треба тражити симболику. Бела позадина је по свој прилици ту напосто остављена као таква, необојена. Вероватно је из истог разлога и ђаконикон Сопоћана са бледожутим позадинама, а сличних примера има и у кападокијском сликарству.⁷³³

Позадина у три зоне, трећа необичност ове врсте у Станичењу, примећује се у другој зони јужног зида на призорима Христовог ругања, осуде и пута на Голготу, у конхи апсиде и у зони стојећих фигура на сва три зида наоса, укључујући и представе двојице покојних племића на западном зиду.⁷³⁴ Изведена је тако да је при дну узан појас

маслинастозелене, затим зелене до висине рамена фигура и, у горњој половини, тамноплаве боје. Аналогije се и у овом случају лакше проналазе у удаљенијим крајевима. Вишебојну позадину има, на пример, фреска Богородице с Христом на престолу и арханђелима у конхи апсиде у цркви Св. Арханђела у Горњем Булариону (1274/5) са

- 728 За поменуте и друге примере, види: Α. Παπαγεωργίου, Ἰδιαζουσαι βυζαντινα Τοιχογραφίαи του XIII αἰῶνας ἐν Κόπρω, Πρακτικά του Протоуου Διεθνοуs Κυπρολογικου Συνεδριου Β, Λευκοσία (1972), 209–210 (већи број кипарских цркава 12. века има црвене медаљоне као позадине фигура, посебно код Пантократора у куполи); S. Boyd, The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and Its Wallpainting, *DOP* 28 (1974), 321–322 (указује на могући утицај минијатура из сиријских рукописа). Из Богородичине цркве у Мутули (1280) потиче и икона Богородице са Христом на црвеној позадини, приписана руци живописца који је декорисао и цркву, види: P. L. Vocotopoulos, Three Thirteenth-Century Icons at Moutoullas, *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, ed. N. P. Ševčenko, Ch. Moss, Princeton 1999, 163–164, pl. 10.
- 729 Μ. Ἀσπρα-Βαρβαδακη, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξίαρχη στὸ Μαρκόπουλο Αττικης, *ΔΧΑΕ Δ-Η* (1976), 215, 224; Ντ. Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι νῆς Μεγαρίδος, Αθήνα 1978, 51–52; Φ. Α. Δροσογιάννη, *Σχόλια στὶς τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας του Ἁγίου Ἰωάννου του Προδρόμου στὴ Μεγάλη Καστάνια Μάνης*, Αθήνα 1982, 170–172.
- 730 Уп. иконе са црвеним фоном из Грчке (Васкрсење Лазарево, 12. или 13. век; св. Јован Крститељ, 13. век, *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Athens 1985, 74–75, fig. 74, 77), Русије (Преображење, 12. век, A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1977, 23, pl. 245) и са Синаја (св. Никола, 13. век, К. Вајцман, *Иконе*, Београд 1983, 233), као и минијатуру св. Катарине из Менолога манастира Дохијара (Cod. 5), из 13. века, S. Pelekanidis et al., *Treasures*, 290, fig. 262.
- 731 *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York 2004, 352–359, nap. 216.
- 732 *Исиџо*, 194–195, nap. 114.
- 733 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 86, т. LVIII (1985, стр. 156, сл. 112). За примере белих позадина у кападокијском сликарству уп. N. Thierry, *Haut Moyen-âge en Cappadoce*, t. II, Paris 1994, 27, 209, 297, 301, 312–313; односно, тробојних: 98, 122. Када бела позадина означава рајски врт, као на фресци Недреманог ока из проскомидије цркве у Берендеу, онда се по њој слика и ситно растиње (Е. Бакалова, *Беренге*, 29, сл. 19), но таквих елемената нема на фрескама с белим позађем у Станичењу.
- 734 Р. Љубинковић, Црква Светог Николе, 77, указивао је на искључиво тамноплаво («скоро црно») позађе иза двојице покојника, али се та фреска након чишћења боље сагледава, заједно са позадином. Средњи (претпостављамо, зелени) појас фреске је оштећен; горе, око глава, види се плава боја, а доле, око стопала, маслинаста.

Манија на Пелопонезу. Њена горња половина је плава, а доња има три траке зелене и светломаслинасте боје.⁷³⁵ По структури сличну, тробојну позадину бележимо и на фрескама Богородице Хрисафитисе у Лаконији (1289/1290). При самом дну налази се појас жуте, потом следи нешто ужи појас црне боје, а претежан део рађен је сиволавом бојом.⁷³⁶ Опште је уверење да позадине фресака с више боја представљају наслеђе из ранохришћанског доба.⁷³⁷ Мозаици 6. века у Поречу имају широке хоризонталне појасеве у позадини сцена, римска црква Св. Марије Антикве садржи велики број таквих примера на фрескама из средине 7. и средине 8. века (у питању су широке пруге жуте, зелене и плаве или жуте, црвене и плаве боје), а слично је у 9. веку у Санта Праседе, као и у Климентовој базилици.⁷³⁸ Иако у монументалном сликарству 14. века пракса приказивања разнобојности на позадинама, или уопште промене на традиционално зеленим и плавим плохама није распрострањена, бележе је поједина класична дела уметности ренесансе Палеолога. Две нијансе зелене боје, при дну, имају цариградски мозаици чувене цркве Христа Хоре, док се у Краљевој цркви у Студеници сцена Ваведења Богородице, уместо на зеленој, одвија на окер подлози.⁷³⁹ Дакако, појава давнашњег порекла и дубоко у 14. столећу скоро сасвим заборављеног обичаја код сликара Станичења веома изненађује. Искључивши могућност да је у питању дошљак, што је мало вероватно, па и сликареву непосредну инспирацију неким старохришћанским спомеником са локалног подручја, треба најпре имати на уму његову начелну заинтересованост за колорит и детаљ, које је највероватније преузимао из комнинске рукописне или иконописне илустрације напореда са иконографијом представа. Изостављање планинског пејзажа и сликане архитектуре омогућило му је да на малом простору изнесе више догађаја, при чему је различитим бојама позадине можда заменио или ублажио иконографски »недостатак«. Појасевима у три боје, плаве и две зелене, нагласио је конху апсиде, део јужног зида и читав доњи појас. У просторима храма који су верницима недоступни оставио је местимично беле позадине, рекло би се по сопственом нахођењу, а слику Благовести на источном зиду, изгледало му је прикладно, обележио је нарочитим, црвеним позађем. Најзад, колико је изведба ситних цветова на фону једног броја фресака била свесно симболичка тешко је просудити. Она по правилу прати манир сликара у византијској провинцији, који су склони – као што је и станичењски – изразитој декора-

тивности.⁷⁴⁰ Како изгледа, употребом разнобојних позадина станичењски живописац оставио је у одређеној мери особен печат, јер његово угледање на узор, по свему судећи, није било сасвим механичко. Такав поступак не препознајемо у сликарству монументалног формата са његове територије.

Поседна карактеристика живописца, или живописаца, чије су се фреске у Станичењу сачувале, лежи свакако у ефекту који је постигнут уз помоћ орнамената и палете топлог, јарког колорита. Украсни детаљи најбоље су дошли до изражаја код појединачних фигура прве зоне. Преплавили су ту све фигуре историјских портрета и светитеља, осим представа Богородице, св. Николе и св. Јована Крститеља. Постављани су и на мало очекиваним местима, или су се пробјијали тамо где нису обавезни, као што су плаштеви или метални делови униформе светих ратника. Хаљина арханђела Михаила је изузетно богато украшена и по начину декорисања нема паралеле у храмовима оближњих територија, а још мање у споменицима класичног израза епохе Палеолога. Више него на географски блиске, станичењски Арханђео подсећа на засебне представе арханђела Михаила или Гаврила у црквама са Манија и Геракија, које потичу из 13. века.⁷⁴¹ Укус поручилаца, ктитора, и наклоност сликара, рекли бисмо, сусрели су се успешно и на историјским портретима. Одећа фигура је пребогата, међусобно различита и разноврсна. Помно су на њој исцртаване појединости накита (науш-

735 N. B. Drandakis, *Messa Magne*, 433, fig. 44, pl. 106.

736 J. P. Albany, *Die Byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa – Kirche in Chrysapha, Lakonien*, Athen 2000, Taf. 1, 13, 17.

737 N. Thierry, *Haut Moyen âge*, 232, nap. 122. За поједине примере уп. Ф. Герке, *Касна антика и рано хришћанство*, Нови Сад 1973, 28, 98 (симболика беле нематеријалне основе зидова, посебно популарне у 3. веку), 102–103 (црвена, жута и плава основа композиција у катакомбама).

738 J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, IV, Freiburg 1916, Tf. 178–180, 184, 188, 195–196, 204–205, 210; Ф. А. Дросогиάννη, *Ἀγιοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου στὴ Μεγάλη Καστάνια Μάνης*, 172.

739 O. Demus, *The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art*, *The Kariye Djami*, IV, 120 (vol. II, pl. 79, 144, passim); Г. Бабић, *Краљева црква* (нап. 507), 194, т. XXVIII.

740 Уп. N. B. Drandakis, *Messa Magne* (нап. 515), 39, 63, 73, 107; Ф. А. Дросогиάννη, нав. дело, pl. D, fig. XVI, XXX–XXXIII.

741 N. B. Drandakis, нав. дело, pl. 50, 57; G. Dimitrakallias, *Géraki (Laconie). Les peintures murales des églises de Castro*, Athenes 2001, 62, fig. 116.

ница, украса за главу, огрлица, прстења) и дезена тканина, а такође и свих рубова и опшивака, доњих и горњих слојева. Ликови су рађени бледим окером, овали лица су правилни. Ниједно лице, нажалост, није у целини сачувано а управо ту се распознају трагови пажљивије обраде инкарната и сликаревог напора у приближавању савременијем сликарству. Готово сви историјски ликови приказани су са плавом косом, почев од старог ктитора Арсенија и дечака Крубана, великаша Константина, његове жене и властелинке до ње, затим, старијег великаша са западног зида приказаног постхумно, као и властелинке-покојнице поред Јефимије. Црну косу има само млађи од двојице покојних племића на западном зиду. Тај изузетак показује да је сликар највероватније верно поновио ове карактеристике изгледа својих савременика. Станичењски портрети историјски непознате бугарске властеле из прве половине 14. века посебно наликују сликама ктитора Калотине и Доње Каменице, а својом разноврсношћу и лепотом вредан су прилог историји изучавања византијског костима и накита.⁷⁴²

Под мрежом декоративних украсних елемената крије се сликарев спор и мукотрпан рад. Наклоност ка украшавању надовезала се на његову разложност у излагању и готово приметну спорост рада. Уз много труда али доста успешно, извео је фигуре доње зоне распоредивши их у одмереном ритму и, по принципу изокефалије, одредивши светитељима и историјским фигурама једнаку висину. Небески заштитници и ктитори са породицама и умрлим члановима фамилије стоје обједињени тим ритмом, изузимајући Богородицу с Христом на престолу, чија другачија изведба даје акценат читавом идејном кругу ове галерије. Ставови тела и покрети руку већином су понављани, па је за поједине фигуре искоришћен чак исти предложак. Неинвентивност живописца очигледна је код приказивања двојице ратника на наспрамним зидовима, св. Прокопија и св. Ђорђа, које је сликар прекопирао изменивши једино физиономске особености ових светитеља. У композицијама владају претежно мир и симетрија, а догађај се износи уз учешће неопходних актера и без додатних епизода, што је све још далеко од важнијих токова савремених уметничких остварења. Гестови нису подржани емоцијама па су драмског ефекта лишене чак и сцене Распећа и Оплакивања. У целини узев, сликарство Станичења не одликују профињени узлети, но оно је релативно солидно, топло и допадљиво. Посебно су интересантне илустрације у другом појасу јужног зида, чија су решења међу очуваном

споменичком грађом и иконографски јединствена. Реч је о сценама Христовог ругања, суђења код Пилата, као и ношења и припремања крста – четири секвенце уклопљене у два композициона рама, на којима се, већ смо установили, издвајају два начина обраде лица и неуобичајене тробојне позадине. Призори се одвијају у недефинисаном простору, с фигурама које једва додирују тло, а понеке и лебде (скупина десно од крста). Кумулативно поређане фигуре Јевреја стварају неприродно структуриране групе и подсећају на сличне збијене скупине људи са старијих фресака у прилепском Св. Николи или у неким другим мањим споменицима, такође с краја 13. века (Оморфи еклесија у Атини).⁷⁴³ При том су у Станичењу ликови безличнији, плошне и недовршене обраде, надвишени ритмичним покретима подигнутих руку. Одећом и капама издвајају се предводници ових група, на чији смо необичан изглед раније већ указали. Но, најнеочекиванију карактеристику представља то што на овим фрескама, практично лишеним знакова простора, Христова фигура није нарочито упадљива, а понегде је готово другостепеног композиционог значаја. Неки други, образованији уметник тог раздобља свакако не би оставио потпуну празнину око стојеће фигуре Христа у сцени Ругања, нити би фреску Пилатовог суда уобличио тако да Христос доспе у други план, иза Пилата, као што је овде учињено. У Станичењу је створен посебан безвремени след призора и својеврстан свет настањен танким и лаганим фигурама. У њему је градација боја ишла од тамног пурпура Христове хаљине и тамнозелених великих крстова до светлих и јарких боја, а необичним костимима, капама и бројним ситним детаљима изгледа да је посебно обележена одећа иконографски негативних фигура.⁷⁴⁴

742 Види поглавље *Кийиџорски ѿрѿреѿи*, стр. 79–111; за портрете ктитора из цркве Св. Николе у Калотину, која се налази на путу између Софије и Пирота и потиче такође из времена цара Ивана Александра види: G. Gerov, A. Kirin, *New Data on the Fourteenth-Century Mural Paintings in the Church of Sveti Nikola (St. Nicholas) in Kalotina*, *Зоѿраф* 23 (1993–1994), 51–64, фиг. 2–4, 13–14; за Доњу Каменицу види: Л. Н. Мавродинова, *Църквата в Долна Каменица* (нап. 564), 17–21, ил. 20–24.

743 Уп. G. Millet, A. Frolow, *La peinture*, III, pl. 22, 24, 25/1; A. Vasilaki-Karakatsani, *Omorfí ekklisia* (нап. 563), fig. 27, 36–37, 46.

744 На могућност употребе орнамената у служби испољавања поруге указали смо раније, истражујући иконографију сцена Ругања Христу, Пута на Голготу и Распећа.

Станичење је настало у раздобљу обележеном стилском разноврсношћу, које је у византијској уметности наступило приближно с другом деценијом 14. века и наредо с ницањем властеоских задужбина. Квалитет и домети те уметности, у тежњи да се достигну уметничке радионице владара или на споредном путу, били су неједнаки.⁷⁴⁵ Код племићких храмова, већ је у литератури констатовано, величина храма, лепота и сложеност садржаја живописа најчешће су у директном односу са друштвеним статусом његовог оснивача.⁷⁴⁶ Великаши који су стајали на челу државне управе располагали су могућношћу ангажовања школованијих уметника, понекад оних истих који су радили и за владара (у Србији, на пример, Муштутиште и Кучевиште).⁷⁴⁷ Ктитори Станичења нису препознати у историјским изворима и једино посредно – судећи, пре свега, по колориту и високим ознакама на одећи млађег ктиторског пара, што су мотиви коластих аздија на зеленом хаљинама Константина и његове жене – може се претпоставити да је Константин био носилац неке од највиших дворских титула у држави бугарског цара Ивана Александра. Није свакако без значаја ни то да је једног члана фамилије станичењских ктитора овај цар изгледа даровао богато украшеном хаљином.⁷⁴⁸ Уз углед и богатство поручиоца, избор сликара је зависио од постојања локалних уметничких радионица и њихових способности, што треба претпоставити и у овом случају. Деценије око средине 14. столећа период су њиховог највећег процвата, незабележеног у претходним вековима. На овој територији сликар станичењског храма морао је долазити у ред важнијих, премда су домети његове уметности спрам општих кретања византијског сликарства скромни. На његову традиционалност указивало би коришћење старих узора, највероватније минијатура или икона, као и чињеница да је на фрескама исписивао опширне натписе, чак читаве цитате из Библије. При том, оставио је у конхи апсиде добро промишљену деизисну слику, а ктиторски портрети добили су ванредно сложена решења.

Регионалност стила мајстора Станичења произлази из његовог удаљавања од водећих струјања епохе и затварања у властити манир. Стилске аналогije његовом сликарству у пуном смислу не проналазимо, па ни међу оближњим споменицима као што је Беренде. Сликаство храма Св. Петра у Берендеу полетније је у решењима сцена и нешто профињеније по тежњама, премда не увек и по постигнућима, док изоловане представе светитеља одају

лошији, провинцијски манир.⁷⁴⁹ У Станичењу, поред динамизма, изостаје и испољавање наглашене тежње ка пластичности облика, као што нема ни упадљиве рељефности лица на плошним телима фигура, што су особености Берендеа.⁷⁵⁰ Стилским изразом, који широком поставком композиција и начином обраде драперија унеколико личи на 13. век а шаренилом и иконографијом на 12. век, Св. Никола у Станичењу стоји добрим делом изоловано. Допадљивост сликарства овог храма происходи из угледања на старинска остварења (посебно она у другим техникама) и великог афинитета према декоративности, а релативни квалитет из местимичног преиначења узора, педантности рада, па и делимичне финоће у обради инкарната. Тим особеностима могу се мерити приближавања станичењског живописа савременим токовима сликарства и удаљавања од њих, једнако као и код других зидних целина приближне величине из истог раздобља и региона. Станичење је без сумње део разнородне стилске слике видинске области, у коју треба убројати још и Беренде, Калотино и Доњу Каменицу.⁷⁵¹ По ликовном изразу је снажније од прва два споменика, док му у односу на Доњу Каменицу недостаје замах. Оно припада породици споменика западне Бугарске, чији допринос лежи пре свега у допуњавању и обогаћивању целовите слике о уметности овог подручја у деценијама пре средине 14. века.

⁷⁴⁵ Уп. нап. 726.

⁷⁴⁶ И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице* (нап. 510), 48–53.

⁷⁴⁷ *Истио*, 50.

⁷⁴⁸ О мотивима и натписима са именом бугарског цара на текстилној одори, која је пронађена у гробу изван припрате (бр. 15), види поглавље *Злајшовец хаљине са именом цара Ивана Александра*, стр. 57–78.

⁷⁴⁹ Већ раније смо исказали уверење о нетачности непосреднијег повезивања сликарства Станичења и Берендеа, како је то било наглашено код: Р. Љубинковић, *Црква Светог Николе* (нап. 499), 80–81, а са разликовањем чак три сликарска рукописа у Станичењу. Уп. С. Габелић, *Прилог познавања* (нап. 500), 35, нап. 81.

⁷⁵⁰ Е. Бакалова, *Беренде*, 67–84. Поређење сликарства Берендеа са Бојаном и Земеном овде је довело до исправних резултата о њиховој различитости, што је водило, поред других показатеља, и тачном датовању Берендеа у другу четвртину или средину 14. века (стр. 86–93).

⁷⁵¹ За податке о овим споменицима види: Л. Н. Мавродинова, *Сѣннаѣ живоиѣс* (нап. 501), 70–72, сл. 116–121.

ПРИПРАТА

У представљању сликаног програма нартекса, највероватније дограђеног непосредно по изградњи брода станичењског храма,⁷⁵² излагање је неопходно раздвојити на две целине. Делови живописа очувани на источном зиду, данашњој западној фасади цркве, представљају једну целину, док другу чине фрагменти фресака пронађени у шуту на читавој површини првобитне припрате. Према савремене, те целине су данас физички раздвојене.

Садржај фресака источног зида припрате чине следећи делови: циклус патрона храма, фриз попрсја светитеља, стојеће фигуре у првој зони и високи дводелни декоративни појас.⁷⁵³ За разлику од фресака у наосу, преостали живопис припрате није био довољно заштићен током дужег раздобља те је јако избледео и пострадао. Његово ишчитавање тиме је знатно отежано, а стилске особености није могуће пратити.

Три горње зоне фресака предодређене су за циклус посвећен св. Николи, патрону Станичења. У циклусу је некада било једанаест или више композиција, од којих се данас делимично или у целости уочава девет, подразумевајући при том и три хипотетичке.

У врху зида под некадашњим сводом чини се да треба претпоставити само једну несачувану сцену. Било би то *Рођење св. Николе*, што је сцена којом отпочиње илустровано житије овог светитеља. Уколико је у истом појасу фресака било још сцена, оне су се могле односити на светитељево школовање, како је иконографски уобичајено.

Од претпостављених пет композиција у нижој зони прва није сачувана, на другој се, по фрагменту с фигуром ђакона, може закључити да приказује *Рукојоложење св. Николе за свештеника или ђакона*, а на трећој, која је сагледива готово у целини, приказана је *Николина хиројонија за епископа*. Призор се одвија око часне трпезе с високим постаментом, на којој је положено јеванђеље, односно, у простору олтара. Лево стоји свештеник с нимбом, подигнутих руку, а десно – св. Никола, са уобичајено паралелно испруженим рукама примајући благослов. Иза њега, на десној страни један ђакон маше рипидом. Мирликијски светитељ носи полиставрион као и постарији свештеник с којим је сучељен. Уколико је правило да се св. Никола увек приказује у одећи чина у који се заређује⁷⁵⁴ доследно примењивано, на овој фресци св. Никола се рукополаже за епископа. У наративним целинама посвећеним овом светитељу та сцена је увек присутна, потенцирајући веро-

ватно идеју о св. Николи као узорном епископу. У једном циклусу могу се приказати до три његова Посвећења (Богородица Љевишка),⁷⁵⁵ од којих је оно које приказује рукоположење за епископа, дакако, хронолошки последње. Станичењски поручилац је, судећи према расположивом броју композиција на северној половини зоне, могао поручити сва три. Даље, у јужном делу зида биле су још две несачуване композиције неизвесног садржаја.

У нижем регистру, почев са северне стране, постоје остаци композиције *Три војводе у тамници*. Илустрација долази у ред познатих чуда св. Николе, али је у Станичењу непотпуно сачувана. Распознаје се само део фигуре једног од тројице неправедно оптужених војвода које је цар Константин бадио у тамницу, како се износи у писаним изворима о св. Николи. Виде се делови фигуре која седи на заобљеном седишту испод полукружне, засвођене конструкције (тамнице), могућно са окованим ногама, што би било сасвим према иконографском обрасцу сцене успостављеном свакако од 11. века, и то угледањем на једну од библијских илустрација. Очуваном делу станичењске сцене можда највише одговарају призори истог садржаја из Грачанице, Св. Николе Орфаноса и Псаче. Присуство св. Николе у тамници није предодређено литерарним предлошком јер се св. Никола појављује заправо цару Константину у сну. Светитељ се ипак приказује на ранијим сачуваним илустрацијама овог чуда, поред затвореника, док је у палеолошком раздобљу готово увек искључен.⁷⁵⁶ Отуд, највероватније, његову фигуру не треба претпоставити ни у Станичењу, а то не допушта ни величина простора одређена за фигуре тројице војвода.

752 Р. Љубинковић, Црква Светог Николе, 78; С. Габелић, Прилог познавања, 30; шире о питању подизања припрате и о читавом историјату познијих измена и доградњи види поглавље *Црква у Станичењу у време шурске владавине*, стр. 191–196.

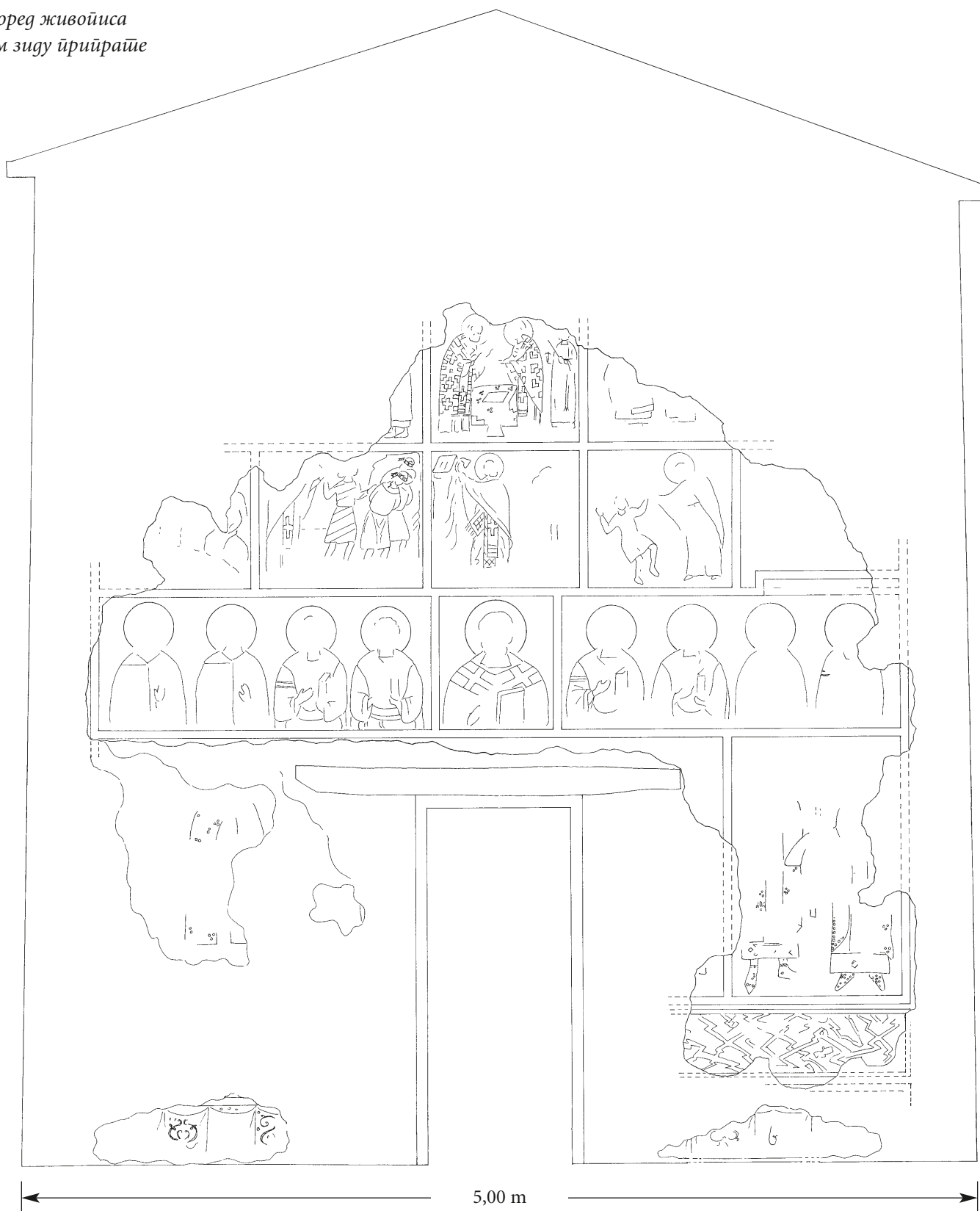
753 Р. Љубинковић, Црква Светог Николе, 80–81, сматрао је да се на источном зиду, у приземној зони, распознају две фазе, што по нашем мишљењу не стоји, док је у односу на стилске особености композиција из живота св. Николе и Страшног суда исправно указивао на различитости сликарских рукописа. Љубинковићево читање програма западне фасаде допуњено је код: С. Габелић, Прилог познавања, 30, сл. 16.

754 N. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, 84.

755 *Истио*, 76–85, посебно 81–82.

756 *Истио*, 109–114, посебно 113, сл. 12/4, 23/20, 35/5 (Грачаница, Св. Никола Орфанос, Псача).

Сл. 76. Распоред живописа
на источном зиду њрипраће





Сл. 77. Остаци фресака на источном зиду њрираше

Св. Никола спасава њри човека од њоубљења је наредна и најбоље сачувана сцена из Николиног циклуса у Станичењу, која је у византијској иконографији позната на примерима почев од 12. века. Према тумачењима писане легенде, приказан догађај се збива изван зидина малоазијског града Мире. Изведба станичењске фреске у складу је са најраспрострањенијом варијантом ове композиције. Група неправедно осуђених је на десној страни, целат у средини, а св. Никола је лево.⁷⁵⁷ Од краја 13. века осуђеници се најчешће сликају с повезима на очима, овде украсенима. Целат са исуканим мачем у ређој варијанти сцене

има изглед војника те има униформу (Грачаница, Доња Каменица), понекад и кацигу (Агориане), или је чешће, као у Станичењу, то младић у краткој хаљини (као и у Божани, на икони из Какопетрије, у Ариљу, Старом Нагоричину и Св. Николи Орфаносу). Целат овде у другој руци није држао корице за мач, као на поменутиим примерима, већ леву руку наслања на леђа једног од осуђеника, као у

⁷⁵⁷ Исто, 104–108, посебно 107.



Сл. 78. Св. Констџантин и Јелена

Дечанима, можда и Бојани,⁷⁵⁸ а за необичан украс његове хаљине, испуњене широким дијагоналним пругама, не налазимо паралеле. Треба запазити да су тројици осуђењика руке везане позади, на нешто архаичнији начин, док свети заштитник, појавивши се у одсудном тренутку, хвата руком сечиво крвниковог мача, како је сасвим уобичајено у познијој византијској иконографији. Сцена је била обележена натписом који је по свој прилици садржавао реч **ИЗБАВЛЕНІЕ [СЪТЪ МЪЧЯ или СМРЪТИ?]**.

Од сцене *Св. Никола сече кийарис у Плакоми*, смештене у средини зоне, остао је сачуван св. Никола. Приказан је како обема, високо подигнутим рукама замахује секиром, а пред њим су незнатни остаци крошње и стабла дрвета. Услед снажног замаха и спиралног окрета тела, са Николине епископске одеће погледима се нарочито излажу надбедреник, епитрахил (који су окерни и са дијагоналним украсима) и омофор украшен црним крстом. Високи планински гребен уздиже се поред св. Николе, док су појединости сцене на десној страни уништене. Премда потпуни садржај разматране композиције није познат, доста је вероватно да иконографија фреске није

била оптерећена присуством групе посматрача (сељана, које су терорисали демони настањени у дрвету) и да је, по сведености на два најбитнија елемента, одговарала примерима са Синаја, кипарске иконе из Какопетрије и Старог Нагоричина.⁷⁵⁹

Према остацима двеју фигура на следећој композицији циклуса вероватно треба закључити да је реч о *Сџасавану Димитрија из мора*. Младић (Димитрије), као и увек у краткој хаљини, насликан је нагнут уназад, или на леђима, с подигнутим и раширеним рукама. Пригнут, св. Никола, на супротној страни, искорачивши прихвата Димитрија за руку. По својој иконографији станичењска фреска је доста слична приказу истог чуда на једној руској икони св. Николе са житијем, такође из прве половине 14. века.⁷⁶⁰ Може се мислити да је последња сцена у станичењском циклусу, сасвим на јужној страни, приказивала *Смрт св. Николе*. Међутим, она није сачувана.

Византијски циклус слика посвећен мирликијском светитељу, чији најстарији сачуван пример датује из 11. века (икона са Синаја), доживљавао је своју највећу популарност управо у 14. веку. Велика учесталост појављивања није при том резултирала обогашивањем и употпуњавањем његове садржине, па није необично да иновативности нема ни у Николином сликаном житију из Станичења и да су поједини садржаји предвидиви. Циклус се с временом мало мењао, остајући у иконографском погледу изразито устаљен.⁷⁶¹ Језгро целине је компактно, док

758 *Исџо*, сл. 10/8 (Бојана), 14/8 (икона из Какопетрије), 18/2 (Агорани), 19/4 (Ариље), 21/5 (Старо Нагоричино), 22/4 (Грачаница), 23/2 (Св. Никола Орфанос); о иконографији сцене, стр. 104–108.

759 *Исџо*, 91–94, сл. 3/6, 14/6, 21/7.

760 Э. С. Смирнова, *Живойисъ Великою Новџорода. Середина XIII – начало XV века*, Москва 1976, 186, 293 (нап. 9), са навођењем литеарних извора за сцену; слично и на нешто познијој икони нап. 35, стр. 371. Уп. N. Ševčenko, *St. Nicholas*, 149–150, fig. 10/16 (Бојана), 34/17 (Дечани); J. Радовановић, *Светии Никола. Њеџово житије и чуда у срџској уметности*, Београд 1987, 46–47. На изванредан начин Избављење Димитрија од давлeња испричано је на фресци у Дечанима. Димитрије («човек») сукцесивно је приказан три пута, види: *Манастџир Дечани* (С. Петковић), 57, т. ССХС; С. Кесић, *Циклус св. Николе, Зидно сликарсџтво манастџира Дечана* (нап. 511), 316, сл. 4.

761 N. Ševčenko, *St. Nicholas*, 172. Иначе, у студији Н. Шевченко разматра се више од двадесет циклуса св. Николе из 14. века, без познавања станичењског. У поменутој књизи такође нема материјала о иконографији св. Николе са простора Русије.



Сл. 79. Рукоположење св. Николе за епископа

је заснованост на одређеним литерарним изворима условна и делом још увек загонетна.⁷⁶² Установљено је, такође, да избор сцена једног циклуса није следио неки литерарни извор, него је репертоар састављан окупљањем неколико тематских потцелина.⁷⁶³ Тако је циклус св. Николе по правилу садржавао хагиографске композиције које се односе на рођење, школовање, рукоположење и смрт светитељеву (забележили смо у станичењском храму два од три постојећа Рукоположења, док се несачувани Рођење и Погреб могу претпоставити), затим, неке од илустрација из приче о три војводе (Станичење има композиције Три војводе у затвору и Спасовање тројице осуђених) и, потом, чуда. Од чуда су најчешће сликана бројна Николина спасавања на мору, помагање трима девојкама милостињом (одговарајуће теме у Станичењу вероватно

нису сачуване) и тематска скупина Николиног надвладавања демона (поред осталог, и обарањем дрвета у Плакоми, које видимо изнад улаза Станичења), а као најређе композиције тог циклуса слове сцене избављења Василија и Димитрија, од којих је у Станичењу поуздано присутно ово друго. Тематски уједначеном и традиционалном циклусу улога се заснива на двама основним и општим карактеристикама култа светитеља коме је посвећен, наиме – на заштити и заступништву св. Николе. Станичењски циклус, попут осталих житијних целина које су славиле истог светитеља, потврђује разматрања о егземпларном

⁷⁶² *Исто*, 156–157.

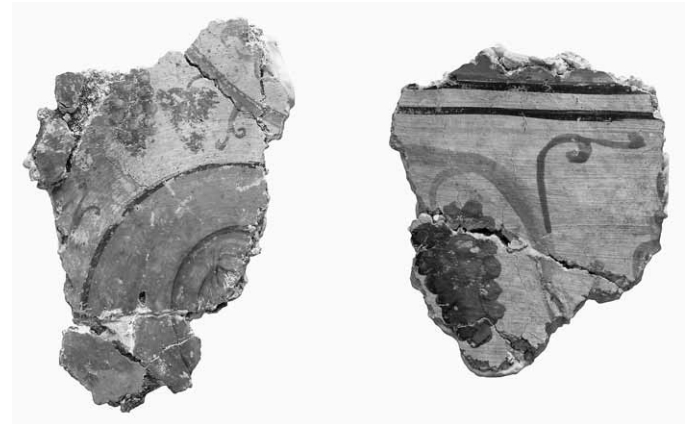
⁷⁶³ *Исто*, 156.



Сл. 80. Прифраиџа – фрајменџи ликова

карактеру његових појединих сцена. Истраживањем односа писаних извора, који говоре о св. Николи, и одговарајућих слика утврђени су знатна неподударност и снажан контраст.⁷⁶⁴ Са слика су свесно изостављани детаљи и драмске појединости о којима се подробно говори у списима (на пример, посматрачи призора са дрвом у Плакоми). Одвајањем од конкретизовања места призора и учесника збивања, о којима извештавају списи, слика се удаљила од нарације и илустративности. Постала је парадигма догађаја, препознатљива на основу велике сличности са низом других илустрација у којима главне иконографске задатке имају други актери (Николино спречавање погубљења тројице генерала, на пример, асоцира на усековање других светитеља).⁷⁶⁵

Нартекс, где налазимо циклус св. Николе у Станичењу, веома је често место овог циклуса које је одређено, пре свега, чињеницом да је у питању циклус заштитника храма и да су његове мале димензије онемогућиле приказивање циклуса у наосу, а затим и околностима да је симболика његовог присуства у потпуности одговарала намени приправе као гробног простора. Паралеле смештању циклуса св. Николе у просторе са гробовима доста су бројне. Слично је учињено и у Бојани, Богородици Љевишкој, Грачаници и Св. Николи Орфаносу.⁷⁶⁶ Гробницу властелике породице у Станичењу, чији су најстарији чланови Арсеније и Јефимија у нартексу касније и сахрањени, а четворо њих било је покопано у наосу још пре него што се приступило живописању, штитио је изузетно угледан светитељ – св. Никола, брзи помоћник и избавитељ у животу и моћни заступник на Страшном суду. Није свакако необично и изузетно да су се слике његовог циклуса овде



Сл. 81. Прифраиџа – фрајменџи са љриказима раја

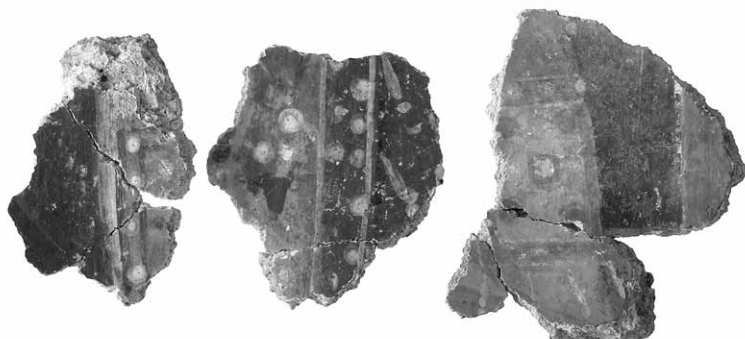
нашле у простору који је излагао и призоре из Страшног суда, о чему ће даље бити речи. Патрону цркве је нарочита пажња, већ смо видели, поклоњена и у сликаном програму наоса, и то поново са наглашеном фунерарном конотацијом. Тамо је, на северном зиду, насликан како Богородици и Христу приводи млађег ктитора, Константина, а у апсиди молитвено учествује у својеврсној деизисној слици, такође пред престолом Богородице с малим Христом на крилу. Прослављен је, најзад, и сликом над улазом из приправе у наос.

Портрет патрона, у другом појасу одоздо, окружују осморица допојасно приказаних *свећийиџеља*. Као заштитник цркве св. Никола је приказан непосредно над улазом и у засебном пољу. На избледелој фресци распознаје се да је приказан у уобичајеној епископској одори и да десном руком благосиља, док у левој руци држи јеванђеље. Контуре главе и ореола једва се називу. Поред њега су свети врач, приказани једнообразно, сваки са кутијицом подигнутом у левој руци, на коју показује десном руком. Осим атрибута, њихова одећа такође показује да су то свакако св. лекари. Преко одоре имају карактеристичан

764 *Исиџо*, 172; Н. Maguire, *The Icons of Their Bodies*, 169–186. Од неколико сачуваних житија св. Николе најпознатија је верзија Симеона Метафраста, из 10. века. Према утицајним цариградским типацима из 11. и 12. века, читана је на јутарњој служби на дан празновања св. Николе, 6. децембра (*исџо*, 170; Н. Ševčenko, *нав. дело*, 25–27).

765 Н. Maguire, *The Icons*, 170–174; исти, *Two Modes of Narration in Byzantine Art, Byzantine East, Latin West*, ed. D. Mouriki et al., Princeton 1991, 385–391, посебно 390.

766 Н. Ševčenko, *St. Nicholas*, 159–162, посебно 161.

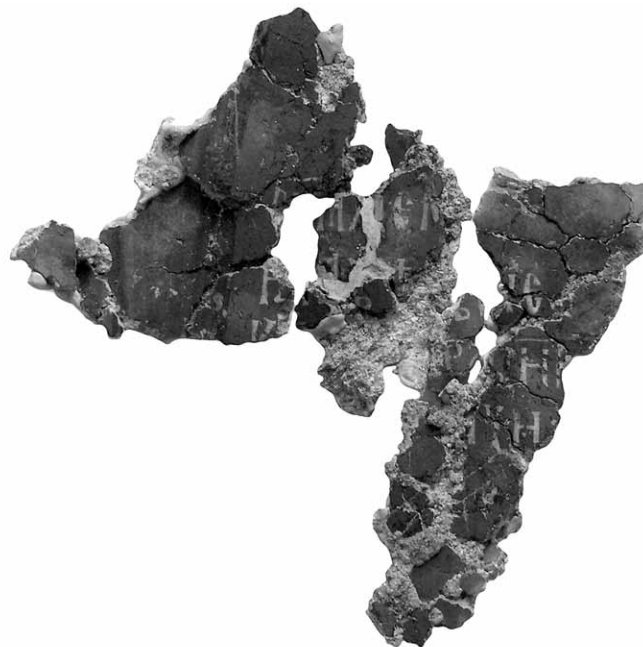


Сл. 82. Прифрајма – фрагменти царске фијуре

плашт који с предње стране равномерно пада у великом луку. Главе су потпуно ишчилиле и непрепознатљиве су. Једино се код првог, оног до св. Николе са северне стране, по ширини главе и траговима валовите косе може наслутити да је то св. Пантелејмон. Отуда се с релативном сигурношћу може претпоставити и то да је уз њега насликан св. Јермолај те да су на супротној страни, јужно од патрона, св. Кузман и Дамјан.⁷⁶⁷ Била би то скупина најпоштованијих светих лекара која је изложена у сагласности са уобичајеним приказивањем тих ликова у паровима, као што је у истом раздобљу учињено у Св. Николи Орфаносу и Богородици Олимпиотиси.⁷⁶⁸

На бочним странама се налазе још по двојица светитеља, приказани такође допојасно, али су њихови остаци практично нечитљиви. Иконографијом се, како се чини, разликују од врача и стога изгледа да не припадају истој категорији светитеља. Двојица на северној страни носе спреда отворене плаштеве, пребачене преко једног рамена, а пред грудима им се назире и шаке леве руке. Рекло би се да су у питању мученици, но идентитет светитеља се код оваквог стања очуваности не може установити.

Независно од идентификације светитеља појединачно, може се са сигурношћу закључити да је зона поспрја садржавала ликове врача и мученика. Избор иконографа био је неоспорно смислен, јер приказивање тих скупина светитеља произлази из функционалне намене станичењске припрате. Фреске су се налазиле на зидовима који су, у суштини, окруживали гробнице. Ови светитељи су слављени као моћни посредници и заступници у загробном животу и зато што се вера у чудотворна исцељења болесних манифестовала управо код гробница свети-



Сл. 83. Прифрајма – фрагменти најпийиса уз йорпирей нејознајној монаха

теља, посредством дејства њихових моштију.⁷⁶⁹ Наде су полагање у њихове нарочите способности. Ктитори Станичења су од њих посебно очекивали заштиту од болести – за живота, а по упокојењу – делотворно посредовање.

Са надгробном симболиком програма фресака на источној страни припрате слаже се и декорација најниже зоне – *сликани сокл*. Виши но што је уобичајено, овде је сокл подељен на два правоугаона поља. Оба су добрим делом сачувана на јужној страни, док на северној стоје

⁷⁶⁷ У документацији Радивоја Љубинковића из 1974. године се као ознака за једног од ових светитеља наводи натпис (Cтy) **ЄРМОЛАЄ**, али, нажалост, недовољно прецизно у односу на фигуру.

⁷⁶⁸ A. Tsitouridou, *N. Orphanos*, 163, fig. 95; E. C. Constantinides, *Olympiotissa*, 203–204, fig. 55.

⁷⁶⁹ О фунерарној симболици светих врача види: С. Радојчић, *Чудесна оздрављења и свети лекари у старом српском сликарству, 700 година медицине код Срба* (каталог), Београд 1971, 77–93; Д. Филиповић (Поповић), *Саркофаг архиепископа Никодима у цркви св. Димитрија у Патријаршији*, *ЗЛУМС* 16 (1983), 91–92; о надгробној улози фигура мученика види: С. Габелић, *Представе Петозарних мученика у цркви Светог Стефана у Кончи*, *Зограф* 29 (2003–2004), 197–198.

остасти само доњег.⁷⁷⁰ Горње, нешто шире поље, имитира камену оплату. По начину изведбе широком четком и по разиграној мрежи линија одговара украсу стубова код светих столпника у наосу. Оно је непосредно под фигурама св. *Константина и Јелене*, односно и претпостављених историјских личности, о чему ће бити речи ниже у нашем тексту. Приземни појас, раздвојен од горњег појаса засебном бордуром, има облик висеће завесице, украшене мотивима какви се срећу и у унутрашњости цркве, као, на пример, на украсу плашта св. Ђорђа или на прекривачу стола у композицијама Тајне вечере и Сретења. Сликана подеа је непосредно над подом припрате и носи, као и на северном зиду наоса, вероватно фунерарну симболику.⁷⁷¹ Уз све друге индиције намене станичењске припрате, које читамо из симболичког значења фресака, детаљ такође указује на њену гробну намену.

Фрагменти фресака

У Галерији фресака Народног музеја у Београду чувају се уломци фресака са зидова првобитне припрате Станичења, који су пронађени током археолошких ископавања. Упркос рушењу и потоњим изменама овог дела храма, сачувани фрагменти, по свој прилици, припадају само једном, најстаријем слоју фреско-сликарства нартекса. Разлике које се на њима примећују, понајвише у колориту позадине, нису довољан показатељ, чини се, за хронолошко раздвајање фрагмената. Нема, нажалост, ниједног сачуваног дела главе или лица неке од већих фигура из прве зоне, нити пак карактеристичног детаља, који би у погледу разматрања и закључивања о тематици програма били пресудни. Услед тих потешкоћа наши закључци су делом сасвим условни.

Прелиминарни посао основног разврставања фрагмената, мукотрпан и дуготрајан, обавила је Зденка Живковић. Из дате масе сврстане по колориту, која сада стоји на располагању, овде смо издвојили неколико скупина уломака које би, по нашем суду, указивале на одређене фигуре и сцене што су се некада налазиле на зидовима. Реч је о остацима једне сцене, неколико натписа, најмање три фигуре и доње декоративне зоне.

Сирашњи суд је једина ишчитана сцена међу фрагментима.⁷⁷² Тој композицији припадају: бројни ситни остаци глава и фигура грешника које изједају црви (делови лица су рађени окером, очи и обрве сликани су брзо, црним

линијама и без детаља), а који засигурно и идентификују садржај композиције, затим, делови глава, нимбова, скиптра и крила анђела на сивој позадини (фрагменти величине 18 × 21 cm, 28 × 21 cm), чија је група, највероватније, окруживала Христа у врху сцене, и потом, остасти повеће главе са седом косом на белој позадини, на којој је дрвеће с плодовима и винова лоза са гроздовима (већи фрагмент: 27 × 24 cm) – реч је, вероватно, о представи праведног Аврама у рају. На два спојена фрагмента монохромног, црвенкастог колорита, укупне величине 4 × 4,5 cm, остало је једно фронтално широко лице, можда лице херувима који је чувао врата раја, или грешника из огњене реке. Са ове композиције највероватније потиче и део змије изувијаног зеленог тела, насликане међу сивим таласима воде (10 × 11 cm). По једној аналогiji (Бачково)⁷⁷³ могло би се претпоставити да фрагмент на коме се види десна пресавијена рука с јако отвореним дланом, која извирује испод маслинастог плашта, припада једноме од анђела што стоје уз Богородицу у рају, или, можда, и самој Богородици. Истој сцени, судећи по малим димензијама, могли би се приписати евентуално и фрагменти фигура епископа (остатак јеванђеља у левој подигнутој руци прекривеној фелоном, 12 × 9 cm), као и представа монаха, којој би припадали делови сиве одеће, црвени крстић на аналаву и каиш с копчом (приближно по 4 × 4 cm).

На бази уломака, који би због релативне величине могли потицати са *сѿојећих фигура*, претпоставили смо постојање три или четири овакве фигуре. Делови јаркоцрвене хаљине, са жутиим манијаком и лоросом украшеним фојникијама и разнобојним драгим камењем, могућно је да припадају царској фигури насликаној на плавој позадини и, доле, на зеленој. Десно од те фигуре налазила се вертикална црвена бордура, распознатљива на једном комаду. Друга фигура била је у љубичастој хаљини са жутиим љиљанима и жутом украсном траком (лоросом), а стајала је десно од вертикалне граничне бордуре. Љубичаста боја одговара колору хаљине једног од двојице покојних мушкараца насликаних у унутрашњости храма јужно од врата. Истој, или пак наредној фигури, тешко је

770 Раније се помишљало да су то остасти два хронолошки различита слоја, види: Р. Љубинковић, Црква Светог Николе, 80.

771 Види поглавље *Кѿийѿорски ѿорѿреѿи*, стр. 100–104.

772 Такође и према: Р. Љубинковић, Црква Светог Николе, 81.

773 Е. Бакалова, *Бачковскаѿа коѿѿиница*, сл. 31.

рећи, припадају тамнољубичасти делићи хаљине украшене групицама од по три и четири беле тачке. Постоје и делови хаљине исте љубичасте боје, са жутим перибрахитоном или оковратником (манијаком) украшеним редом бисера на бордури и белим ресама. На фону хаљине разбацани су жути цветни и тачкасти мотиви. О фигури великосхимника сведоче фрагменти мркозеленкасте хаљине и црвенкастобордо плашта, са окер аналавом. Према једном таквом делу произлази да је фигура била постављена на зеленој позадини и десно од вертикалне бордуре. Поред монашке представе (фигуре у мркожутој одори), на њеној десној страни, налазио се натпис исписан белим словима на зеленој позадини.

Почетак управо поменутог натписа може се уз доста потешкоћа делимично реконструисати те би отпочињао познатом формулом (†) **М(О)ЛЕНИЄ**... Његова следећа три реда нису читљива. Висина слова је 2 cm, а реконструисаног натписа у четири реда – око 10 cm. Од других натписних текстова се међу фрагментима налазе и остаци сигнатуре Христове фигуре, **ХС, Н, Х** (висина слова је 5 cm), који су на белој позадини, а затим, фрагменти, вероватно свитака, са црним словима висине 2,5–3 cm, која су исписана на белој подлози изван које је сивозеленкаста позадина. Текст није читљив. Рукопис, чини се, не одговара дуктусу натписа у унутрашњости цркве, посебно начином писања слова А. Међутим, далекосежнији закључци о томе нису могући јер на свим делићима натписа на фрагментима, пронађеним у шуту нартекса, нису сачувана управо карактеристично обликована слова из натписа у наосу.

Међу фрагментима се налазе још и делови приземне декоративне зоне – сокла. Судећи по једном фрагменту, на коме је испод широке црвене бордуре насликана кука, декорација је била изведена у облику висеће завесице. Горњи, искошени део разапете тканине у ствари је сачуван, док су поље драперије и њена декорација изгубљени. Други фрагмент (због величине, евентуално, такође са сокла) решен је косом шаром састављеном од биљних и геометријских мотива који су постављени паралелно (16 × 15 cm). Мотиви су извучени на белој подлози црвеним, жутим и црним линијама али, осим колоритом, не одговарају сачуваним деловима сокла са источне фасаде припрате, који је, међутим, и сам нецеловито сачуван.

Читав низ ситних и неколико већих фрагмената нисмо у могућности да идентификујемо, па чак ни у облику хипотезе. Чини се, по њима, да су постојале још најмање две мање фигуре епископа, од којих су сачувани фелони

са црним крстовима. Загонетни су и остаци левог врха отворене круне украшене зеленим и црвеним камењем, а окружене жутим нимбом и, даље, сивом позадином. Претпоставимо ли да фрагмент припада фигури царице Јелене, чији остаци постоје на источном зиду, тешко је објаснити сиву боју позадине уколико се ради о оригиналном колориту.

Узимајући да фрагменти целих фигура припадају програму источног зида припрате, на коме постоје и очувани делови програма у првој зони, евентуално би се могао претпоставити следећи реконструисани низ. Десно (јужно) од улаза у наос била је једна фигура, претпоставимо она у јаркоцрвеној хаљини са златним лоросом. Пошто приказ арханђела Михаила, светитеља који најпре може да носи овакву одору, већ постоји у наосу, а сликање арханђела Гаврила самог мање је вероватно, делови би припадали фигури цара, није искључено – врховног савременог владара Ивана Александра. Од те фигуре се на зиду назире део левог стопала (црне ципеле), или, мање је вероватно, делић јастука који је у овом случају постављен доста високо. Даље десно, засебно омеђени бордурама, налазе се *св. Констџанџин и Јелена*, који између себе држе крст. Постоје само доњи делови њихових представа. Константин је у смеђецрвеном дивитисиону са жутим лоросом и широком бордуrom при дну, које краси драго камење. Хаљина је декорисана скупинама тачака и мотивима љиљана, а ципеле, светлоцрвене, украшене су низовима белих бисера. Царица Јелена носи црвени плашт, зелену хаљину са жутим лоросом и широком доњом бордуrom, са драгим камењем, и торакион декорисан бисерима, док су јој ципеле црвене и имају бисере који су распоређени у облику цвета. Изостављање приказа *св. цара Константина и његове мајке царице Јелене* у унутрашњости храма, где се сликају редовно још од 11. века,⁷⁷⁴ уверава нас у исправност идентификације ових фигура, а то чини још и мали остатак завршетка крста који су они држали између себе. Приказани су изван наоса, у припрати, свакако услед недостатка простора али и стога што су достојна иконографска пратња владарским портретима. Северно од улаза, по аналогiji, можемо претпоставити такође три представе. Остаци средишње

774 G. Gerov, L'image de Constantin et Helene avec la croix: étapes de formation et contenu symbolique, *Ниш и Византија, II научни скуп*, ed. М. Ракоција, Ниш 2004, 227–239, посебно 235.

назиру се на лицу места. Та фигура делује као племићка и не може се идентификовати. Има светлоплаву хаљину, порубљену широком жутом бордуром при дну, и црвени плашт. По хаљини и плашту местимично су расути мотиви састављени од неколико тачака. Поред ње, уз врата, могла је бити представљена фигура у тамнољубичастом дивитисиону са златним лоросом, манијаком око рамена и, изгледа, жутиим криновима, чије остатке налазимо међу фрагментима у шуту. Можда је реч, дакако, о господину Белауру, регионалном владару, мада се то ничим не може поуздано поткрепити. Најзад, сасвим на северној страни зида могла је стајати, није искључено, фигура непознатог покојног монаха, великосхимника, с молитвеним натписом на позадини, коју такође ишчитавамо из фрагмената.

Проблем реконструкције сликаног програма у припрати, готово је излишно наглашавати, утолико је већи што данас поуздано не знамо на ком су зиду стајале фигуре чије делове препознајемо у фрагментима, чак и у случају да их исправно идентификујемо. Поред тога, будући да их нема у наосу, а што програмски не би било необично, велика је вероватноћа да су управо на источном зиду нар-

текса могле постојати како представа суверена земље, тако и владоаца области, бугарског цара Ивана Александра и видинског господара Белаура, иначе брата претходног бугарског цара Михаила Шишмана.⁷⁷⁵ Са становишта иконографије сасвим је логично и да се композиција Страшног суда налазила у нартексу као сцена са есхатолошком симболиком, али јој овде заправо не можемо одредити место. Ваља подсетити да је та сцена међу хоровима праведника могла садржавати фигуре у патрицијској одећи, па би то умањивало могућност повезивања појединих станичењских фрагмената са историјским портретима. О илустровању Страшног суда у Станичењу поуздано сведочи читав низ фрагмената, а постојање те теме слаже се и са распрострањеном програмском праксом.⁷⁷⁶ Западна постројења, или западни делови црквених грађевина уобичајено су место ове сцене, која је у монументалном формату увелико присутна од 11. до 12. века. И оближњи храм Св. Николе у Калотину такође има на зидовима припрате илустрације Страшног суда.⁷⁷⁷ Излажући тему о васкрсавању мртвих и Другом доласку Христа, може се закључити да је она и у програму Станичења још један елемент фунерарног карактера.

775 О историјским приликама у време подизања Станичења види поглавље *Кѡиѡѡорски ѡорѡреѡи*, стр. 79–84. За портрете властеле и бугарског цара Ивана Александра (1331–1371) уп. А. Василиев, *Кѡиѡѡорски ѡорѡреѡи*, Софија 1960, 10–12, 32–37; Е. Bakalova, *Society and Art in Bulgaria in the 14th Century, Byzantinobulgarica VIII* (1986), 19–53, fig. 1–5, 7, 9, 13–14, 16; Г. Атанасов, *Инѡиѡиѡиѡе на средновековни бѡлѡарскиѡе владаѡели*, Плевен 1999, 163–166.

776 О епизодама композиције Страшног суда и значењу сцене види: Б. Тодић, *Грачаница*, 159–164, са литературом; о иконографији види и: D. Mouruki, *An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ Δ'–Η'* (1976), 145–171.

777 G. Gerov, A. Kirin, *Kalotina*, 62, fig. 12–15, 23–24.

Каталог фреско-написа

На фрескама Станичења већина натписа писана је белом бојом. Остали натписни текстови, који су на белој позадини, изведени су црном бојом (бр. 1, 6–10, 13, 20, 24/2, 32/1, 33/1). Дуктус натписа у свим деловима наоса одаје руку једног исписивача. Посебно је карактеристичан начин писања слова Д, са два додатка у доњем делу и једним на горњој левој страни, затим, слово К је са раздвојеним крацима, Ж је тропотезно, М има равну, ређе спуштenu и заобљену, средњу спојницу, Ч је ракласто, а јат не прелази граничне линије. На малобројним фрагментима натписа из припрате, као и на источном зиду, лоше стање њихове очуваности спречава поузданији увид.

На натписе из Станичења у литератури је указала С. Габелић (*Прилози познавања /Зограф 18/, 35, сл. 1–3, 5, 8, 22a–22b*), а посебно на појаву библијских цитата и обележавање не само главних већ и споредних ликова у композицијама. Ансамбл

станичењских натписних текстова добио је потом и своју пуну филолошку обраду: С. Смядовски, *Надписиџе* (Paleobulgaria XVIII), 17–43, са закључком да су писани »типично средњобугарским« језиком, у коме се огледа више правописних праваца или дијалеката.

Рашчитани натписи прате разматрање сликарства цркве на претходним страницама ове публикације, где су унети према појединачним темама фресака. У циљу што потпуније презентације споменика и поузданијег увида у палеографске одлике натписа, издвајамо корпус калкова сачуваних текстова са фресака Станичења. Начинили смо их у току нашег учешћа у раду сликарско-конзерваторске екипе, у летњим месецима 1977. и 1978. године.

Репродукције натписа под каталожним бројевима 2–33 донете су у размери 1:4.

Западни зид наоса

1. Ктиторски натпис (1331/1332):



Олтар

2. Вазнесење Христово, иницијали имена апостола:



3. Богородица са Христом, св. Николом и св. Кирилом Филозофом, сигнатура:

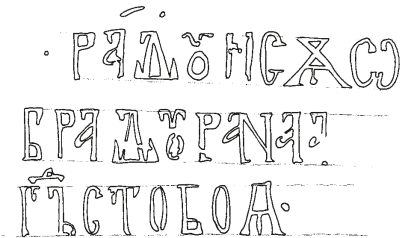


4. Благовести (арханђео Гаврило):

4.1 Арханђео Гаврило, сигнатура:



4.2 Цитат из јеванђеља:



5. Благовести (Богородица):

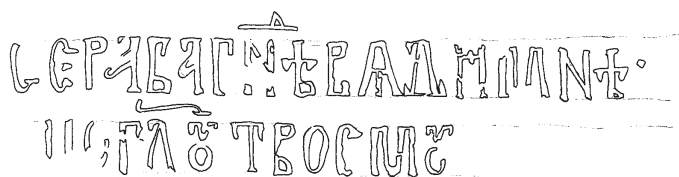
5.1 Назив сцене:



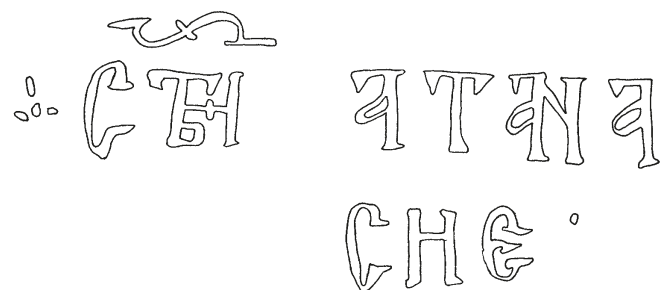
10. Мртви Христос, легенда:



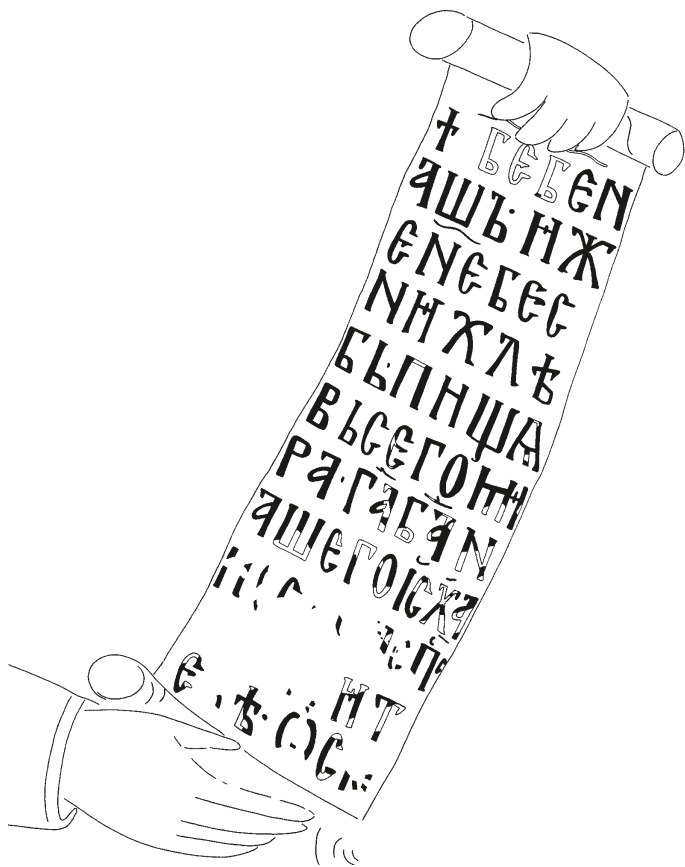
5.2 Цитат из јеванђеља:



11. Св. Атанасије, сигнатура:



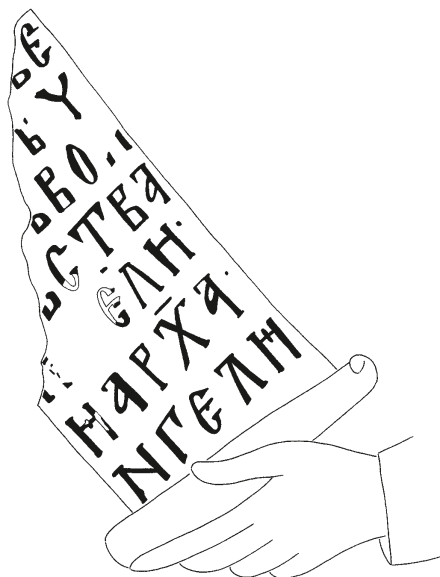
6. Св. Григорије Богослов (?), свитак:



7. Св. Јован Златоусти (?), свитак:



8. Св. Василије Велики (?), свитак:



9. Св. Кирил Александријски (?), свитак:



Јужни зид

12. Низ пророка на своду, делови свитака:



14. Васкрсење Лазара; Марта, Марија, сигнатуре:



13. Срећење, пророчица Ана, свитак:

17. Пилатов суд:
17.1 Назив сцене:

СО Н И В Е С Н Е П П Л А
Т О В О Ѡ К Р Ъ В Е :

17.2 Цитат:

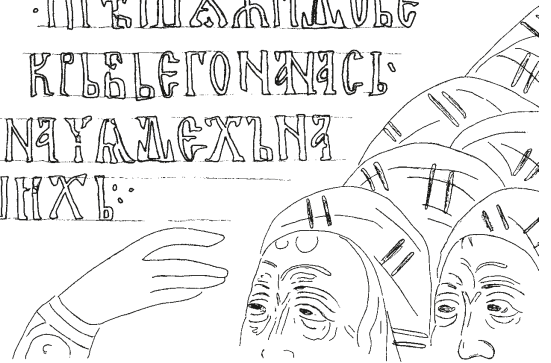
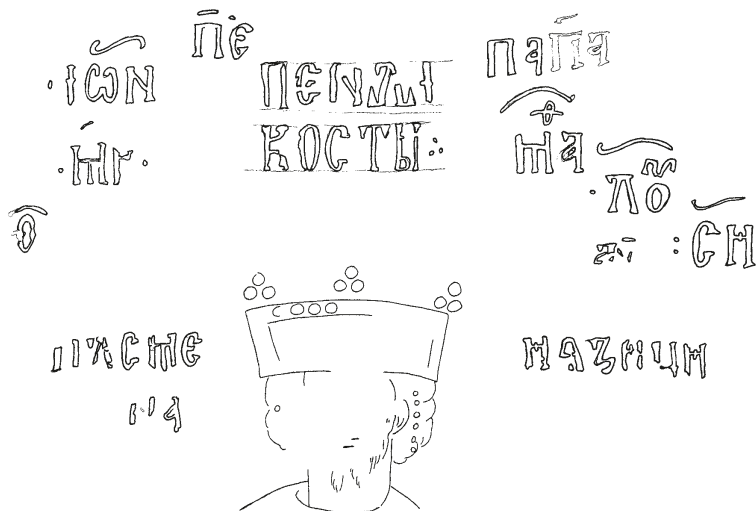
Н Р Ћ Ш Ж И Л О В Е

К Р Ъ В Е Г О Н Ч А С Ъ

Н Н А У А Д Е Х Њ А

Ш И Х Ъ :

17.3 Ознака за Пилата:

15. Духови, назив сцене,
сигнатуре апостола и натпис »племена и језици«

16. Ругање Христу:

16.1 Назив сцене:

П О Г Ъ Р Ђ И Н Е :

16.2 Цитат из јеванђеља:

Р И Д У Н С А П Р О Ч И Н О Н С К И

16.3 Сигнатура за Христа:

И С
Х Р

18. Пут на Голготу:

18.1 Назив сцене:

ПРИВЕДЕНИЕ
КЪРЪСТО.

18.2 Симон Кириејски, сигнатура:



СИМОНЪ
КИРИЕИ
СКИ

20. Св. Јован Крститељ, свитак:



† СЕ. РЪ
ГЛАПОКА
АНЕСТРЪ
АНЖЕСАН
У. О. ЦР
ВЪ. ВЪ
СВ. ПР
СВЪ. ЦАН
ЛЕННИ.

19. Св. Герман, сигнатура:

СЪ
ГЕРМА
НЪ.

21. Ктиторска композиција, Христос у сегменту неба,
сигнатура:


IC

22. Ктиторска композиција, Јефимија:



И. А. И. Н. Е
КТИ. Т.
С. А. Р. А. М. П.

23. Ктиторска композиција, Крубан:



КРУБЪ
ГЪ

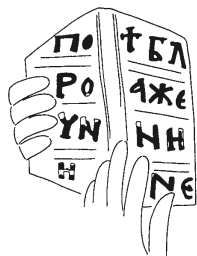
Западни зид

24. Успење Богородице:

24.1 Назив сцене (други део):

ПЕЋУНГ : П
 БОГОРОДНИКЪ

24.2. Цитат из Заупокојене литургије:



24.3 Сигнатуре Богородице и апостола:

Ⲡ ϣ
 ⲛⲓⲟⲩ ⲟⲩⲩⲓ
 ⲛⲓⲟⲩ ⲟⲩⲩⲓ

25. Ваведење, назив сцене:

Ⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ

26. Натпис између двојице покојних племића:

Ⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ
 Ⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ
 Ⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ
 Ⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ

Северни зид

28. Распеће:

28.1 Назив сцене:

Ⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ

27. Властелинка са западног зида («Арета»),

делови имена:

Ⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ

28.2 Ознаке за мироносице, сатника Лонгина, Јована и Богородицу:

Ⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ
 Ⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ
 Ⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ ⲉⲗⲓⲣⲓⲧⲓⲛⲉ

29. Оплакивање:

29.1 Назив сцене:

29.2 Ознаке за Салому, Магдалену, Марију, Богородицу, Јована, Никодима и Јосифа:

30. Мирносице:

30.1 Назив сцене:

30.2 Ознаке за анђела Господњег,

мироносице и »кустодион« (стражаре):

32. Св. Пармена ђакон:

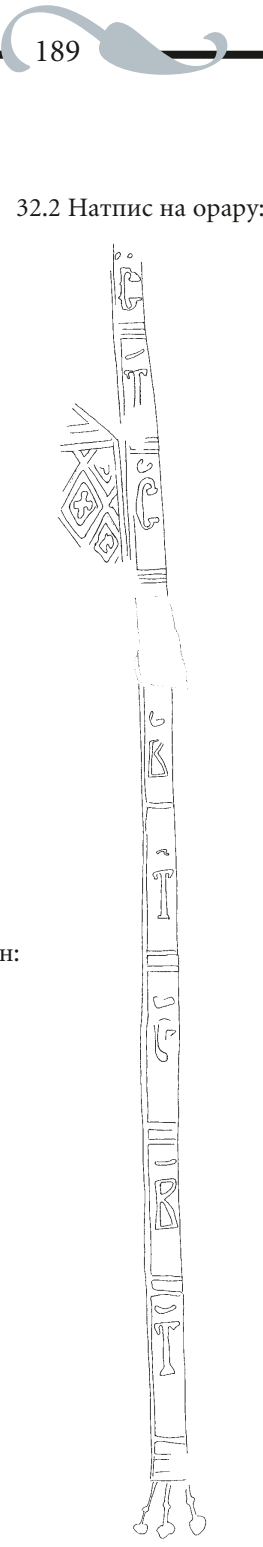
32.1 Сигнатура:

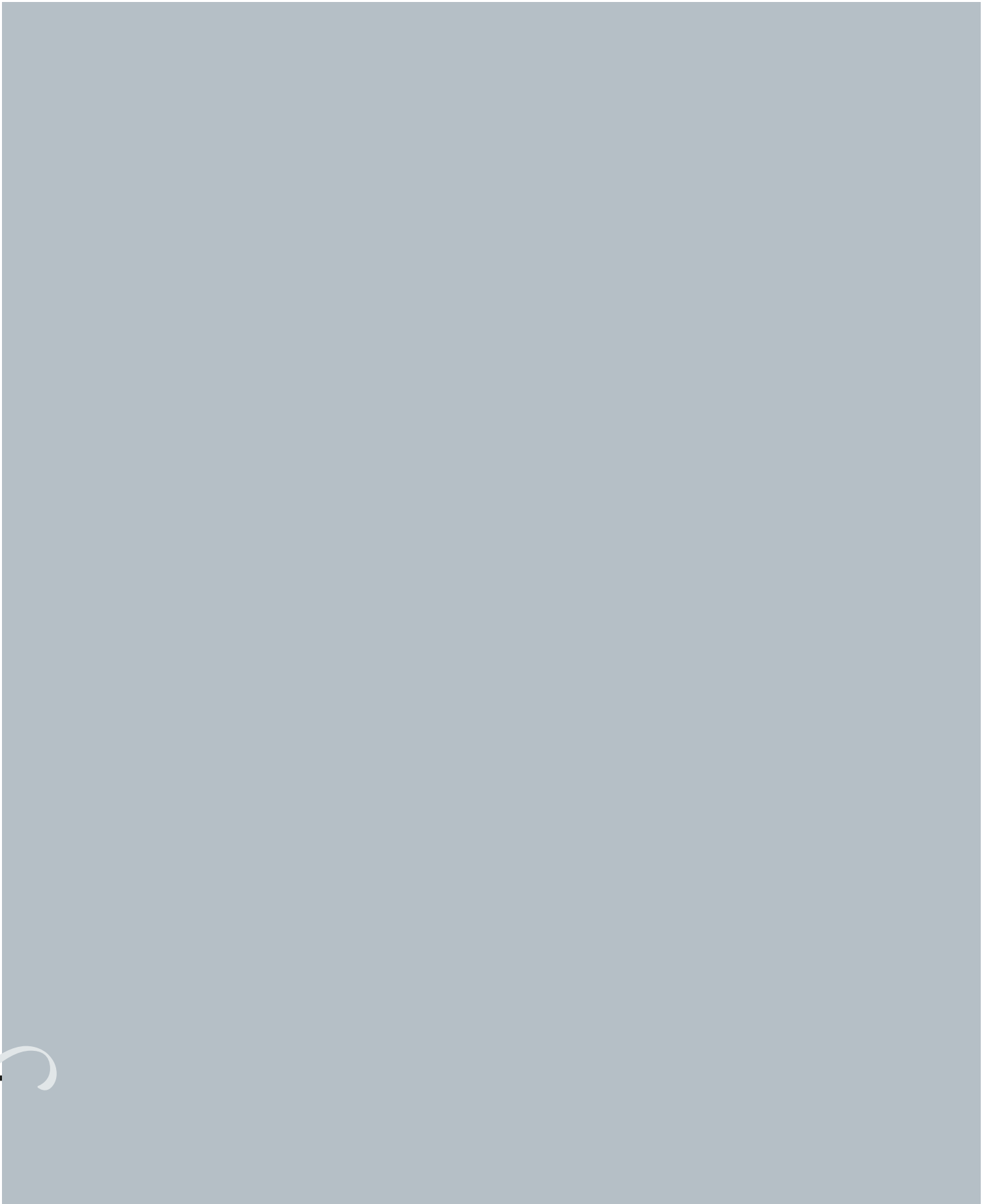
31. Васкрсење:

31.1 Назив сцене:

31.2 Ознаке за Христа, Јована, Давида и Адама:

33. Св. Роман ђакон, сигнатура:



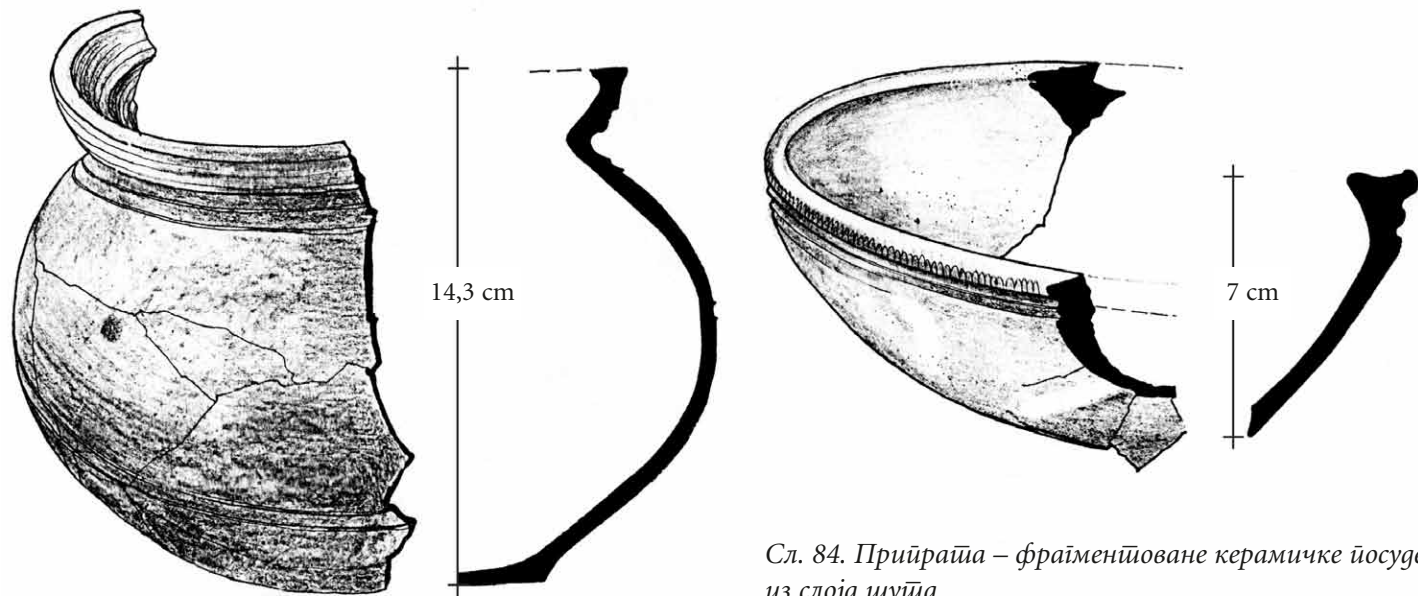


Црква у Станичењу у током турске владавине

Црква Св. Николе у Станичењу у време турских освајања била је, по свему судећи, очувана у свом изворном стању. Отворено је питање када јој је срушена приправа и како се то догодило. Судећи према неким археолошким налазима из шута у прекопаној унутрашњости порушеног дела станичењске цркве, није искључено да је до тога дошло већ у позним деценијама 15. века. Наиме, поред бројних комада фресака, о којима је већ било речи, у том слоју деградације откривена је и мања количина уломака керамике, као и две фрагментоване посуде: лонац са јако профилисаним ободом и светлозелено глеђосана здела (сл. 84). Ови налази, колико је судити према цртежима из теренског инвентара, могли би се датовати у ранотурско раздобље, односно у другу половину 15. или прве деценије 16. века. За разлику од приближног датовања, тешко је рећи шта је могло бити узрок рушења ове солидно грађене, мада плитко утемељене конструкције. Има се утисак да се није радило о проблемима статичке природе, нити о неким тектонским поремећајима, будући да на преосталим темељним деловима зидова нема пукотина и других трагова који би указивали на тако нешто. Уколико је било у питању насилно рушење, повод му се не може ни наслутити пошто је том приликом првобитно грађени наос остао неоштећен. Такође се на основу расположивих сазнања не може објаснити ни радикално прекопавање тла испод пода приправе, када је тај део цркве већ увелико био порушен. Може се само помишљати да се за нечим трагало. Можда су подстрек томе дале и легенде о »скривеном благу«, али ни други разлози нису искључени. Без довољно поузданих података сва наша размишљања о овој теми остају на нивоу неутемељених претпоставки.

Након рушења првобитне приправе и поменутих прекопавања, на том простору подигнут је нов пространији нартекс, правилне правоугаоне основе, унутрашњих димензија $6,20 \times 4,60$ m, који смо определили у другу етапу доградњи старе станичењске цркве. Новоподигнути бочни зидови, нешто мање дебљине (0,56–0,60 m), само делимично леже на остацима темеља старије приправе, док је западни зид заснован око 1,25 m испред њене некадашње фасаде. Услед тога његова траса пресеца раније наведени низ старијих гробова укопаних пред првобитним храмом. Нови северни зид следи основни правац те стране цркве, па само мањим делом лежи на старијем темељу, који скреће ка југу. За разлику од овога, јужни зид целом дужином прати трасу старијег, равнајући се са његовим спољним лицем. Зидови новог нартекса, не само лакшом конструкцијом већ и према свом опусу, разликују се од старијих зидова. Као што је већ напоменуто, грађени су у мешаном слогу ломљеног притесаног камена и речних облутака, са малтерним везивом (сл. 85).

Налази до којих се дошло у току истраживачких радова не пружају довољно података о изгледу нартекса опредељеног у другу грађевинску фазу, нити о томе како је и када срушен. Шут откривен у том простору, испод равни затеченог пода бондручног здања, у целости потиче од рушевина првобитне приправе, које су изравнате са околним тлом пре новог грађења. У недостатку других података, на извесне закључке упућују откривени остаци зидова. Као прво, могло би се доста поуздано закључити да простор новог нартекса није био засведен. На то указује мала дебљина бочних зидова, која не прелази 0,60 m и недовољна је за ослонац евентуалног свода распона преко 4,50 m, па



Сл. 84. Припраша – фрагментоване керамичке посуде из слоја шуша

би се, тако, могла претпоставити просторија камених зидова, покривена двосливном кровном конструкцијом, или – само отворени трем. Чини нам се да нећемо погрешити ако се одредимо за другу могућност, која је исказана још у току археолошких ископавања. У том случају, откривени зидови представљали би само камени банак над којим се налазила конструкција дрвеног трема. Преостали живопис старе приправе на фасадном зиду цркве том доградњом се поново нашао под кровом, што је омогућило да, иако тешко оштећен, остане очуван све до наших дана.⁷⁷⁸

За датовање изградње отвореног нартекса, односно трема, нема поузданих података тако да смо упућени само на посредна закључивања. Фреске избледелих боја на западној фасади цркве указују да је ово зидно платно, некадашњи источни зид порушене приправе, било дуго изложено дејству атмосферичких фактора пре него што је поново заштићено кровом новог трема. На основу таквог запажања било би разложно претпоставити да је између рушења зидане приправе и изградње новог трема дрвене конструкције протекло доста времена, можда и читаво столеће. Уколико ово прихватимо, обнову станичењске цркве и доградњу новог трема не бисмо могли датovati пре краја 16. или прве половине 17. века.

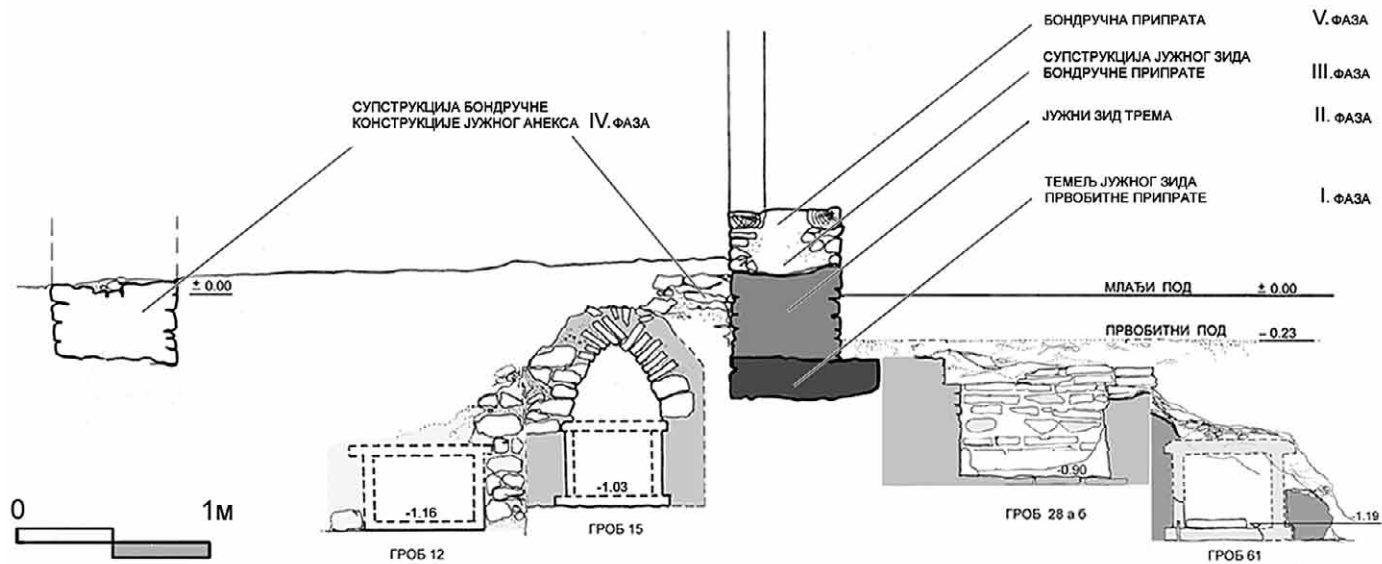
У једном познијем раздобљу дрвени трем пред старом црквом замењен је пространијом припратом. Њену изградњу одредили смо у трећу грађевинску фазу. Догра-

ђена приправа била је, без сумње, рађена у техници бондрука над каменом супструкцијом. Имала је издужену правоугаону основу, дужине готово 10 m. Приликом њеног грађења задржани су преостали делови бочних зидова старијег трема, који су продужени према западу. На споју старијег и дограђеног дела постојала је јасно уочљива спојница, која је раздвајала два унеколико различита начина зидања. Новији зид одликовао се правилнијим слогом ломљеног камена са малтерним везивом. Унутрашњи простор нове приправе изравнат је слојем насипа над којим је постављен под од набоја, односно слоја чисте жуте глине, просечне дебљине око 3 cm. Из насипа испод равни пода потиче налаз малог металног крста с рељефним представама Распећа и Крштења Христовог (сл. 86a).

Ова интервенција могла би се довести у везу са обновом станичењске цркве приликом њеног претварања у главни сеоски храм, што се датује оквирно у 18. век.⁷⁷⁹ То је било време када је, по свему судећи, промењена и храмовна посвета. Обновљена црква добила је новог патрона – Свету Петку Трновску.

⁷⁷⁸ У току конзерваторских радова, који су извођени према пројекту арх. А. Радовића, испред старе станичењске цркве реконструисан је дрвени трем над обновљеним зидовима-супструкцијама нартекса из друге фазе.

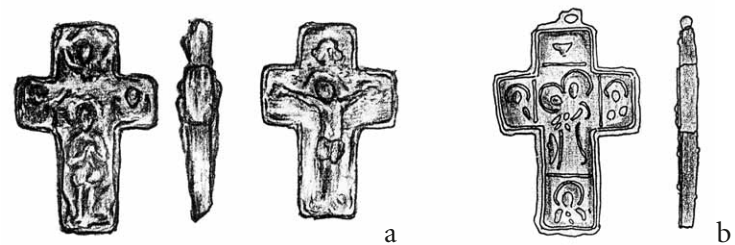
⁷⁷⁹ Р. Љубинковић, нав. дело, 78.



Сл. 85. Страничнографски однос грађевинских фаза и гробова у припрати и јужном анексу, пресек са зајадним профилем (P = 1:50)

У наредној етапи, издвојеној у четврту грађевинску фазу, уз стару цркву и бондручну припрату дограђен је нови јужни анекс, издужене правоугаоне основе, ширине око 4 m, а дужине преко 15 m (сл. 88). Преостале делове његове темељне супструкције, као што је већ наведено, чине солидни зидови грађени од речних облутака и ломљеног камена, без малтерног везива. Добро су очувани са јужне стране и с бочних страна ка истоку и западу, а делимично и са северне, где је зид анекса био прислоњен уз фасаду цркве и бондручне припрате. Ваља истаћи да између те призидане конструкције и храма у целини није постојала никаква грађевинска веза. То је посебно значајно у односу на супструкцију припрате јер јасно показује да је у питању познија доградња. Над каменим темељом јужни анекс је могао имати бондручну конструкцију са једноводним кровом. Отворено је питање чему је он служио, будући да нема елемената који би указивали на евентуалну богослужбену функцију. То је највероватније био простор где су се приликом празника или даћа окупљали верници на заједнички обед. У том случају би се уместо бондручне конструкције над каменим сухозидом можда могао замислити и трем.

Црква у Станичењу тешко је пострадала на Благовести 1796. године, а након тога остала је пуста преко три деценије.⁷⁸⁰ Том приликом су, по свему судећи, тешко



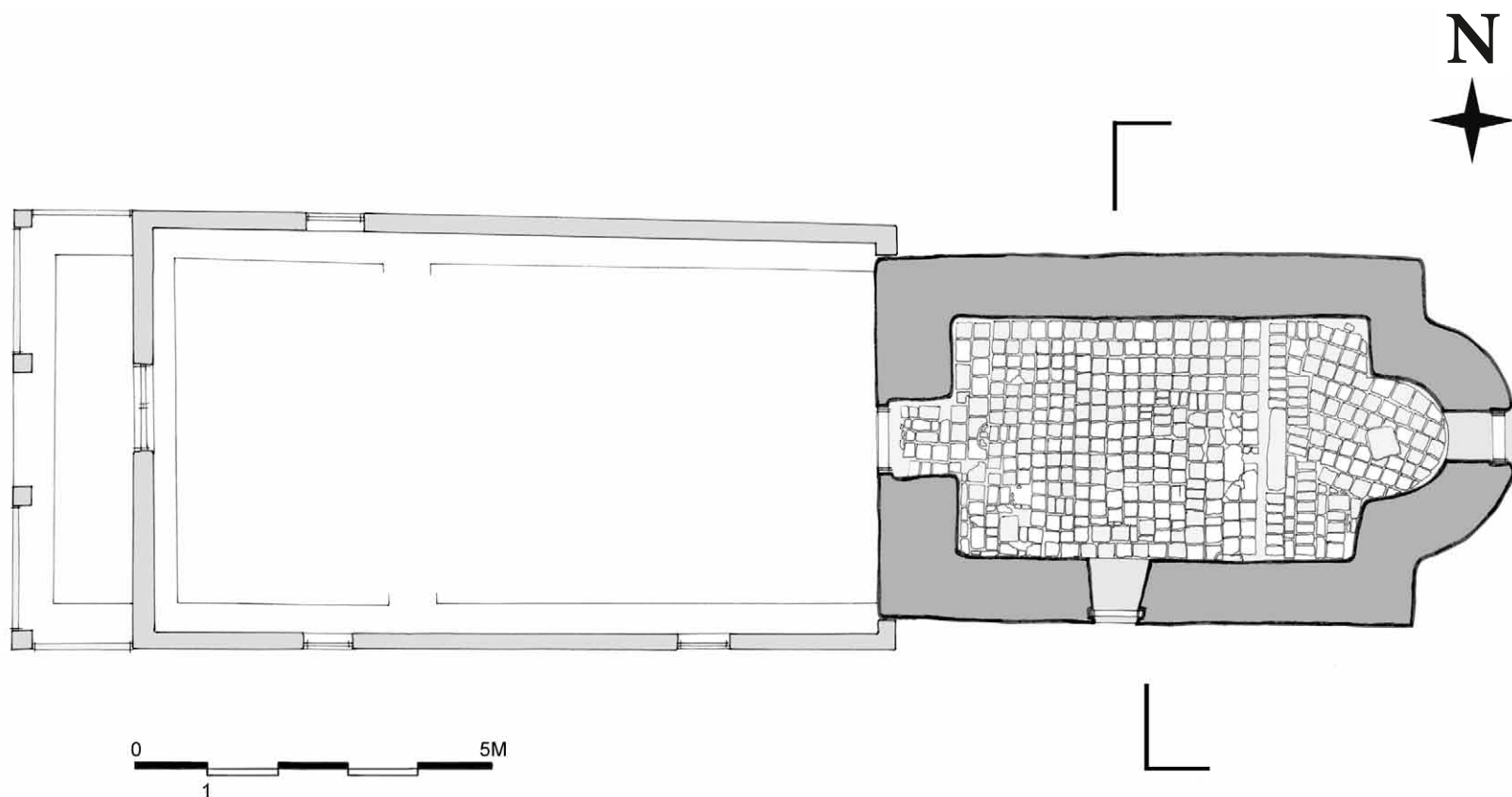
Сл. 86. Метални крстови из касније историје, са рељефним представљама:
а. Расхења (AV) и Кришења (RV);
б. Расхења (AV) и Бојородице са Христом (RV)

оштећени, а можда и разрушени, како бондручна припрата тако и анекс призидан уз јужну фасаду цркве.

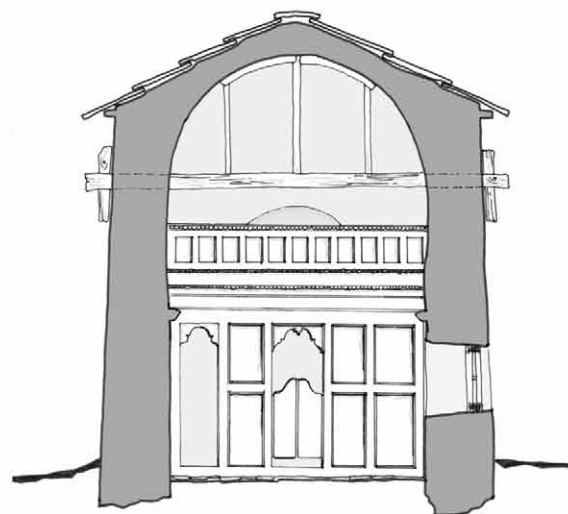
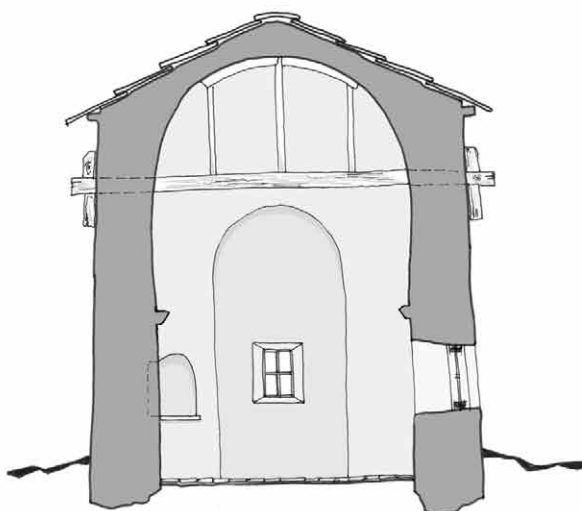
Обнова током које је коначно уобличен станичењски храм, а коју смо означили као последњу етапу грађења, изведена је 1829. године.⁷⁸¹ Тада је изграђена нова бондручна припрата са тремом, која је затечена у време започињања истраживачких и конзерваторско-рестаураторских

⁷⁸⁰ Види поглавље Трагови у историјским изворима, стр. 9–11.

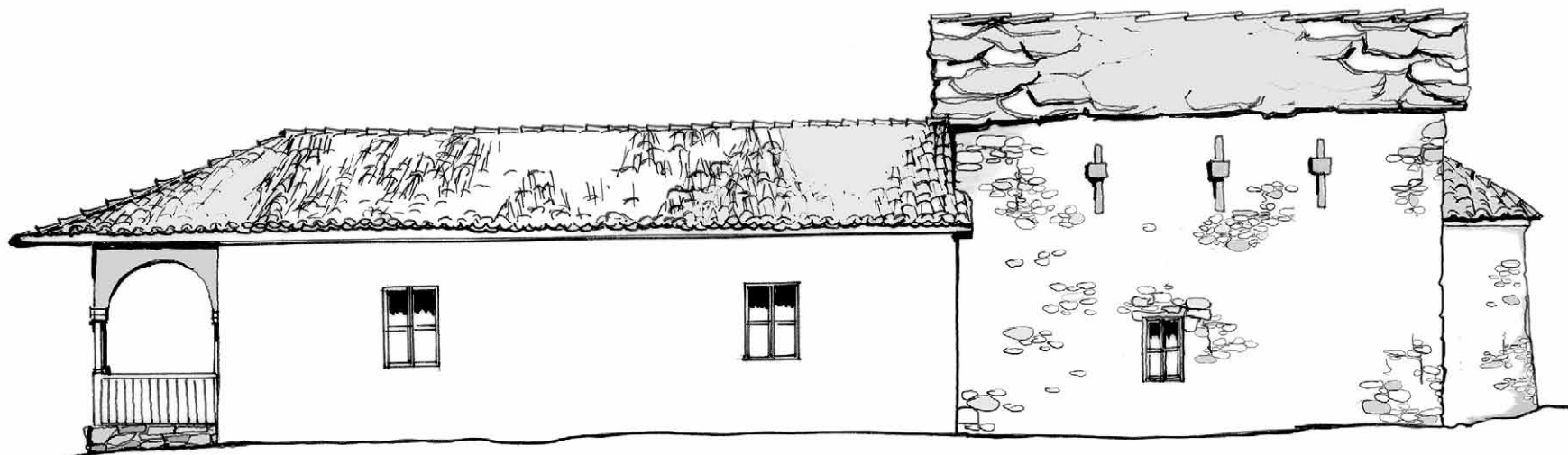
⁷⁸¹ Исто.



ПОПРЕЧНИ ПРЕСЕК

ПОПРЕЧНИ ПРЕСЕК
СА ПОЗНИЈОМ ОЛТАРСКОМ ПРЕГРАДОМ

Сл. 87. Црква у Станичењу после обнове у другој четвртини 19. века – основа, пресеци и изгледи (P = 1:100)

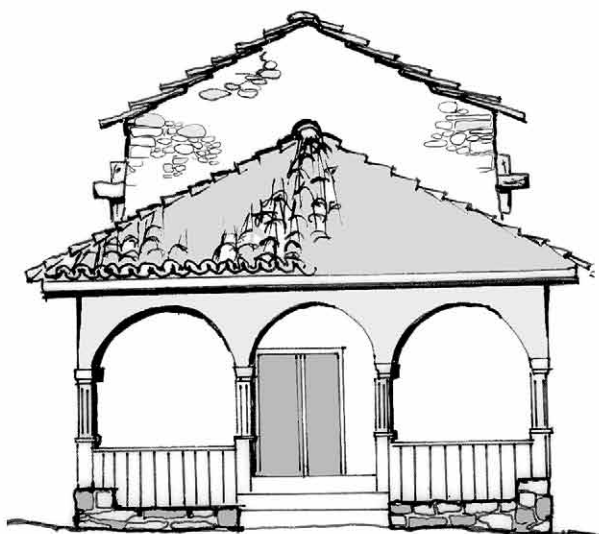


ЈУЖНИ ИЗГЛЕД



ЗАПАДНИ ИЗГЛЕД

ИСТОЧНИ ИЗГЛЕД





Сл. 88. Остаци сукструкције јужног анекса
после ископавања

радова. Подигнута је над остацима старије бондручне приправе, над њеним надзиданим темељима. Наиме, старији зидови из друге и треће фазе, који су били очувани приближно у равни пода, односно до кота + 0,10 и + 0,15, надзидани су каменом у сличној техници до коте око + 0,53 и над њима је подигнута бондручна конструкција. Између затеченог и новијег зидања је током истраживања уочена јасно видљива спојница. У оквиру те исте грађевинске фазе камена супструкција продужена је даље ка западу за

око 1,80 m, односно за простор трема. У оквиру јужног зида нове приправе налазила су се два прозора, док је са супротне стране постојао само један. По свему судећи, истом приликом извршене су и извесне преправке у самој старој цркви, која се тада сигурно налазила у прилично рушевном стању. У току истраживачких радова могло се уочити да су бочни зидови услед слабог утемељења били дестабилизовани, што је условило пуцање и деформацију сводне конструкције, којој је претило урушавање. Неимар, коме је тада била поверена обнова храма, решио је тај проблем постављањем три затеге у виду масивних греда које са бочних фасадних страна имају дрвене клинове. Овом конструкцијом је спречено даље размицање бочних зидова, а распукли свод осигуран је разупирачима ослоњеним на поменуте дрвене затеге. Након опште консолидације старе цркве, у оквиру њеног јужног зида, у нивоу прве зоне живописа пробијен је нов прозор а затечени под сводом је зазидан, док је у олтару стари прозорски отвор знатно проширен. Током преправки у самој цркви, ако не пре ове последње обнове, онда највероватније у оквиру ње, порушен је ради проширења олтарског простора и зидани иконостас заједно са старом часном трпезом. Нова часна трпеза, израђена од једног преклесаног античког жртвеника, постављена је у средиште апсиде. Уместо зидане, постављена је лака дрвена олтарска преграда са три престоне иконе у доњој зони, царским дверима и бочним северним улазом у олтар, а у горњој – с низом од 11 икона са приказом Деизиса са апостолима.⁷⁸² У унутрашњости цркве старе оштећене фреске прекривене су танким слојем новог малтера под којим су остале скривене више од једног столећа.

⁷⁸² Види Прилој II, стр. 217–227.

Закључна размајрања

САЖИМАЈУЋИ НАПРЕД ИЗЛОЖЕНЕ РЕЗУЛТАТЕ ДО КОЈИХ СЕ ДОШЛО У ТОКУ АРХЕОЛОШКИХ И АРХИТЕКТОНСКИХ ИСТРАЖИВАЊА, УЗ ДЕТАЉНУ АНАЛИЗУ ЖИВОПИСА МОГУЋЕ ЈЕ ИЗЛОЖИТИ ДОВОЉНО УТЕМЕЉЕНЕ ЗАКЉУЧКЕ О НАСТАНКУ И О ПРВОБИТНОЈ ФУНКЦИЈИ СТАНИЧЕЊСКОГ ХРАМА. У ПИТАЊУ ЈЕ ЗДАЊЕ КОЈЕ СЕ, НА ПРВИ ПОГЛЕД, СКРОМНИМ ОБЛИЦИМА СВОЈЕ АРХИТЕКТУРЕ И ГРУБИМ ЗИДАЊЕМ НЕ РАЗЛИКУЈЕ ОД МАЛИХ СЕОСКИХ ЦРКАВА КАКВЕ СУ ГРАЂЕНЕ СТОЛЕЊИМА – ОД РАНИХ РАЗДОБЉА СРЕДЊЕГ ВЕКА ПА ГОТОВО ДО САВРЕМЕНОГ ДОБА. МЕЂУТИМ, УВИДОМ У ЦЕЛИНУ ОВОГ ОСОБЕНОГ СПОМЕНИКА, КАКО У ГРОБНЕ НАЛАЗЕ, ТАКО И У ЖИВОПИС, ГДЕ У ПРВОЈ – НАРОЧИТО ИСТАКНУТОЈ ЗОНИ – ДОМИНИРАЈУ ПОРТРЕТИ ВЛАСТЕОСКЕ КТИТОРСКЕ ПОРОДИЦЕ, ЈАСНО СЕ УОЧАВА ЊЕГОВО ПОСЕБНО ЗНАЧЕЊЕ.

Црква Св. Николе у Станичењу грађена је као властeosка задужбина и гробни храм. У познатом фреско-натпису над западним вратима сачувана су имена ктитора – Арсенија и Јефимије, тада у монашком чину, и Константина, њиховог сина или блиског сродника, затим, владајућег цара, који је наведен као Иван Асен, и обласног господара Белаура. Убележена је и година живописања – 1331/32. Осликавање храма завршено је без сумње пре краја августа 1332. године, односно, највероватније у лето те године, након што је бугарски цар Иван (Александар) Асен, чија је власт над овом облашћу посведочена у поменутом ктиторском натпису, савладао побуну *iosiodина* Белаура, непосредног сизерена ктитора задужбине у Станичењу.

У складу с наменом породичног маузолеја, храм је добио изразито фунерарну сликану декорацију. Од десет историјских портрета у доњем појасу фресака четири показују покојнике, што уз постојање самих гробова представља веома речиту чињеницу. У време оснивања стани-

чењска задужбина је посвећена св. Николи, важном узданику, помоћнику и заступнику на Последњем суду. Из посвете је проистекла и нарочита улога приказа тог светитеља у оквиру сликаног програма. Осим у житијном циклусу св. Николе у припрати и на фресци у лунети над порталом, он се појављује још у два идејним целинама. У конхи апсиде је део деизисне сцене поред Богородице, а у првој зони северног зида, као водич у загробни свет предводи скупину млађег ктиторског пара. Уз сепулкралну симболику, утицај на образовање тематике фресака станичењског храма имали су упливи регионално наглашаваних култова. Одједи те врсте очитују се најпре у појављивању словенског светитеља Кирила (Ћирила) Филозофа на веома истакнутом месту, у конхи апсиде, где је приказан у молитвеном ставу пред Богородицом, као пандан св. Николи. Станичењски портрет св. Кирила, иначе имењака александријског светог оца чија је фигура у овом програму такође присутна, сасвим је редак и драгоцен приказ тог светитеља. Локално наглашаван култ једног светог ратника – Прокопија, који се ширио из Ниша, можда је довео у Станичењу до његовог издвајања из скупине најугледнијих светих војника и постављања, на северном зиду храма, уз Богородицу са Христом.

Наредна тема у програму Станичења свакако је Богородица. Њена представа на престолу с малим Христом поновљена је два пута – у конхи апсиде и у једној од две ктиторске слике, а посвећена јој је и композиција Ваведења, смештена уз Успење на западном зиду. Концепт приказивања два Богородичина празника по својој замисли је савремен. Култу Богородице се у време Палеолога поклањала изузетно велика пажња те стога станичењска

целина говори можда и о богословској обавештености свога наручиоца. Величање Богородице, одређена локална обележја и изразито фунерарна симболика, испољена у избору патрона и тематици живописа, главни су идејни акценти који обележавају сликани програм цркве Св. Николе у Станичењу. Кроз уобличење ових тема живопис Станичења у ширим оквирима поприма већи значај.

Остале фреске приказују релативно устаљен садржај, типичан за здање ове величине. На полуобличастом своду данас су очувани само фрагменти фигура пророка. Друга и трећа зона садрже местимично измешане сцене Великих празника и Страдања Христовог. У првом појасу су стојеће фигуре, а програм олтара обухвата Служење литургије, већ поменути слику Бодородице између св. Николе и св. Кирила Филозофа, затим, допојасне представе св. Атанасија и св. Германа и тројице св. Ђаконa, док је у ниши проскомидије приказ Мртвог Христа.

У целини посматрано, тематски претежно уједначене, настале махом према старим узорима и примерене храму фунерарне намене, фреске Станичења су обогаћене низом мањих иконографских посебности. По необичности се нарочито истиче скупина сцена на којима се излажу догађаји Христовог страдања – Ругање, Суђење, Пут на Голготу и Распеће. Одликује их потпуно одсуство сликане архитектуре и пејзажа, редукован број учесника, местимично веома необична поставка и изведба фигура, попут сцене са Пилатом, као и појава накарадно уобличених фигура с необичним капама. Посебну занимљивост пружају бројни ситни орнаменти на одећи секундарних ликова у тим сценама. Због њихове доследне примене на фигурама у улози негативних актера радње чини се да ова привидна декоративност може да представља начин обележавања моралне накарадности појединих ликова. Слични случајеви срећу се и другде, али овом феномену, да би се засигурно потврдио, требало би посветити посебну пажњу.

Појединости другачије врсте јесу прикази трновог венца на крсту, који носи Христ у сцени Васкрсења, као и минуциозно сликање крвавих трагова клинова на великом крсту у Оплакивању. Те детаље треба приписати, највероватније, одговарајућим описима у литерарним саставима, односно постојању непосредних ликовних узора. Значајно је и присуство фреске Мртвог Христа у ниши проскомидије, непосредније повезане са обредом и симболизмом Спаситељевог погребa. Оваква слика је новије остварење византијске иконографије које се не појављује често у мањим храмовима.

Коришћење старијих узора напореда са приказивањем нешто сложенијих тема, новијих решења, неуобичајених појединости и мотива присутних у другим техникама, по мерилима идејног творца сликарства у Станичењу нису у колизији. Тако схваћеној материји, са данашњег гледишта неуједначеној, предодређен је на плану ликовности неизбалансиран стилски израз. Сликарска радионица, која се подухватила живописања ове цркве – по преузимању или преиначењу архаичних решења, постигнутој особености израза и унутрашњој слојевитости начина рада – репрезент је укуса свога времена у коме су, надам се, владали нејединство и разноликост. Уметност станичењске радионице, у којој распознајемо двојност сликарског поступка али не мимоновно и различите рукописе живописаца, по духу је конзервативна и не почива на класичним решењима уметности Палеолога. Одликују је сведеност сценских решења, допадљивост облика и шаренило, док је за стил савремене епохе понајвише везује умањени формат слика. Она припада категорији локалних сликарских радионица Балкана, истичући се осредњим квалитетом и посебношћу.

Посебну вредност живопису цркве Св. Николе у Станичењу даје особен низ десет ликова историјских личности – ктитора са породицама, приказан у западном делу наоса. У питању су личности о којима нема помена у сачуваним историјским изворима, те стога њихови ликови откривају импресивну скупину различитих непознатих представника бугарског властеоског staleжа с почетка четврте деценије 14. века, односно, првих година владавине цара Ивана Александра. Приказани костими на фигурама велможа, племкиња, монаха и монахиња, различитих доба старости, представљају значајну изворну грађу за познавање властеоске и дворске ношње тога времена.

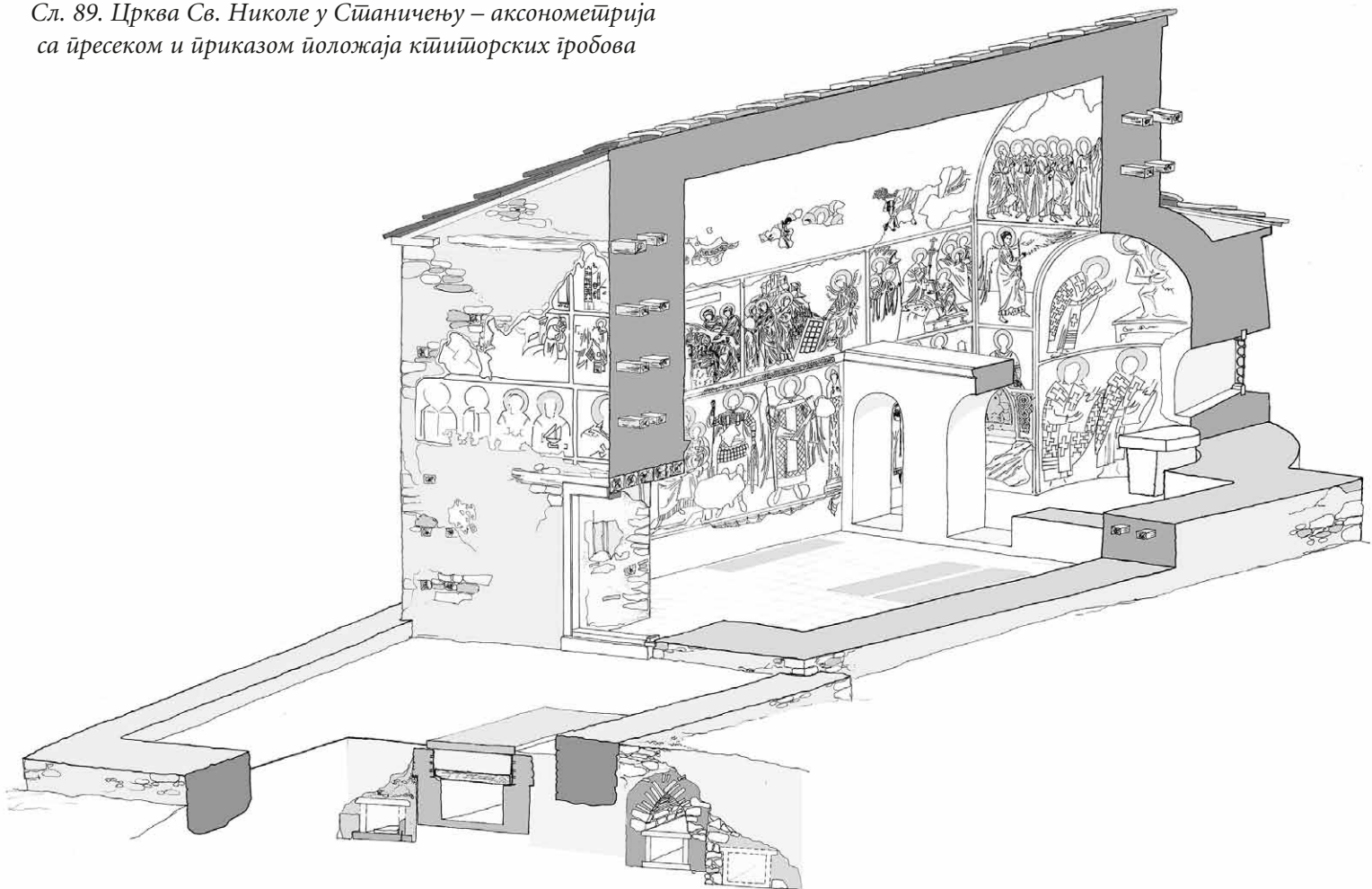
Станичењски портрети откривају низ веома занимљивих особености. Ту, првенствено, треба истаћи чин загрљаја св. Николе и гестове – како оне молитвене, тако и прекрштене руке на грудима. Посебност станичењске галерије портрета су без сумње, као што је већ истакнуто, костими на фигурама властеле. Међу њима се истичу женске одоре, као и мушки костим типа лапакас, с преклопом на грудима и са рукавима заденутим за појас на леђној страни. На женским хаљинама су до најситнијих детаља репродуковани раскошни украси – накит и вез. Представљен материјал костима не понавља се у потпуности на различитим портретима, што указује на аутентичан приказ текстила, његове боје и текстуре. Сликари су до појединости ре-

продуковали стварне материјале па се, тако, минуциозно исликавају траке и оптоци, крзно на поставама, као и дугмад. Накит представља посебну вредност станичењских фреско-портрета. Оглавља и фризури, с тракама на којима висе наушнице, односно обоци, круна са велом украшеним златовезом, различити типови огрлица, велики торквес, енколпиони на грудима монаха, као и бројно прстење, сврставају Станичење у ретке споменике са богатим репертоаром посве различитих, али готово веристички дочараних украсних предмета и инсигнија. Софистициран приступ репродукцији стварних предмета долази до изражаја код облика појасева. Нарочито су занимљиве тканине са мотивом двоглавих орлова у медаљонима и срцоликим мотивима у међупростору, које имају своје стварне аналогије у археолошком материјалу. Ни боја није случајно одабирана. Код млађег ктиторског пара комплементар-

не боје костима су у функцији њиховог друштвеног рангирања, а тиме и одређених инсигниолошких вредности приказаних одора. На другој страни, одоре типа лапацас, које носе Константин, као ктитор, и велможе, насликане на западном зиду, нису једнаких боја. Константин има пурпурни лапацас, старији властелин са западног зида – тамноплави, а млађи – тамнозелени. Занимљиво је уочити да су и монашке одоре сликане са посебном пажњом, па тако ни најмањи детаљи на аналаву и кукулу нису промакли сликаревом оку. Једном речју, могло би се закључити да портрети личности окупљених око заједничке задужбине у Станичењу одсликавају у највећој могућој мери њихов стварни изглед.

На првобитну, превасходно фунерарну функцију станичењске цркве, поред сликаног програма о коме је било речи, јасно указују и неке од одлика њене архитектуре.

Сл. 89. Црква Св. Николе у Сџаничењу – аксонометрија са пресеком и приказом положења ктиторских гробова



Невелик унутрашњи простор, површине око 20 m², био је веома слабо осветљен. Дневно светло допирало је до наоса само кроз један мали прозор, постављен високо на јужном зиду у оквиру друге зоне живописа. Други, сличан, налазио се у олтару, изнад часне трпезе, односно у простору који је од наоса био одвојен зиданом олтарском преградом. Полумрачна атмосфера, осветљавана превасходно пламеновима кандила и свећа, стварала је у унутрашњости храма утисак крипте. Поред тога, положај часне трпезе, прислоњене уз апсидални зид, ограничавао је могућности богослужења, а посебно служење литургије, сведећи их, углавном, на заупокојене молитве. Фунерарни карактер првобитног храма пре свега потврђује откриће четири гроба, којима је био испуњен простор наоса. На-

име, положај низа тих гробова у централном делу храма искључивао је могућност других упоја будући да је размак од њих до западног зида износио само 1,5 m. То би могао бити разлог што је зидани гроб, очигледно главних ктитора, упопан у накнадно дограђену припрату.

Архитектонске одлике, ктиторски портрети и гробни налази, уз податке са сачуваног фреско-натписа, указују на могућност да се поузданије одреде етапе грађења ове властеоске задужбине. Нећемо погрешити ако закључимо да је првобитно била саграђена само мала једнобродна црква. Пре него што се приступило њеном живописању у наосу су, изгледа, већ била сахрањена четири члана ктиторске властеоске породице. У низу од десет портрета, насликаних у првој зони наоса, приказане су четири лич-

Сл. 90. Модел цркве Св. Николе са ктиторске композиције



ности које у време живописања цркве више нису биле међу живима, што се јасно да закључити према положају руку прекрштених на грудима, али и по другим детаљима. У питању су млада властелинка, приказана на јужном зиду, затим, двојица млађе властеле и један монах са западног зида. Упоређивање тих посмртних портрета са остацима гробова откривених у наосу наводи на одређене закључке. У гробу бр. 23, са луксузним сребрним наушницама и траговима златотканог текстила, почивала је, по свему судећи, млада властелинка приказана на јужном зиду. Крај ње, у суседном гробу бр. 22, био је покопан вероватно један од властелина са западног зида, док би гроб другог могао бити онај од кога су откривени само расути трагови. Није искључено да је у четвртном гробу, уз северни зид наоса (гроб бр. 24), који је датован новцем цара Михаила Шишмана, био сахрањен замонашени члан ктиторске породице. Имајући у виду ове налазе, време грађења цркве Св. Николе морало би се временски одредити у бар неколико година пре израде живописа, односно, оквирно најкасније у раздобље треће деценије 14. века.

Уз нови храм је убрзо дограђена и приправа, која је живописана истовремено са наосом, што је, како је већ истакнуто, поуздано датовано у 1331/32. годину. Њено грађење обављено је, без сумње, још за живота главних ктитора будући да је за њих била припремљена зидана гробница у југозападном углу дограђеног здања. Ту су, како је раније већ речено, откривена два скелета. У питању су биле, изгледа, две временски блиске сахране. Прво је био покопан мушкарац (гроб бр. 28-б), чије је тело положено уз северни зид гробне конструкције, а након тога је сахрањена жена (гроб бр. 28-а) у дрвеном ковчегу. Има се утисак да је приликом прве сахране било предвиђено место и за други укуп. Као што је то већ раније претпоставио Р. Љубинковић, реч је, по свему судећи, о гробовима замонашених ктитора и најстаријих чланова ове властеоске породице – Арсенија и Јефимије. Следећа сахрана по претпостављеном редоследу обављена је у гробној конструкцији (гроб бр. 61) прислоњеној уз северну страну ктиторске гробнице, где је, поред остатака већим делом уништеног скелета, откривен и новац цара Ивана Александра. Нажалост, тип откривеног новца не омогућава прецизније датовање, али дозвољава претпоставку да, уз анализу и других елемената, ту сахрану временски одредимо оквирно у четврту или пету деценију 14. века.

Остале сахране у припрати знатно је теже хронолошки одредити. У питању су, без сумње, сродници ктиторске властеоске породице, али њихов редослед сахрањивања остаје нејасан. У северном делу приправе налази се само гроб бр. 64, са остацима скелета дванаестогодишњег детета које је почивало у дрвеном ковчегу. Овим укопом растуруни су земни остаци једног раније сахрањеног покојника. Сличан случај је и са двојним дечјим гробом бр. 62–63, чијим је укопом био поремећен један старији скелет, сахрањен источно од зидане гробнице, односно, крај ногу ктитора. Анализирајући број сахрана извршених у припрати могу се уочити два хоризонта сахрањивања. Старијем хоризонту би одговарали укопи пет одраслих покојника, укључујући и ктиторски пар, а накнадним сахранама – гробови троје деце.

У овим разматрањима нарочит значај имају две зидане гробне конструкције, укопане са спољне стране јужног зида приправе, које се такође могу приписати члановима исте властеоске породице. Ту се посебно издваја зидани гроб бр. 15, са остацима покојника сахрањеног у царској одори Ивана Александра. На преосталим тракама златовеза, уз вегетабилне и зооморфне орнаменте, очуване су представе двоглавих орлова као и натписна поља-таблице са именом и титулом бугарског цара. Откривени остаци не пружају довољно података о целовитом изгледу ове хаљине, али се могло закључити да је била једноставног кроја и да је сезала до колена. Копчала се с предње стране, а имала је дугмад и на рукавима. По свему судећи, златовез са хаљином је настао у некој од радионица које су радиле за бугарски царски двор. По свом изгледу хаљина из станичењског гроба битно се разликује од владарске церемонијалне одеће те је стога разложно претпоставити да су у питању остаци дворског костима који је владар користио у својој свакодневици.

Гробна конструкција у којој је почивала та веома угледна личност, а можда и царски сродник, указивала би својим положајем на тежњу да покојник почива што ближе земним остацима ктиторског пара. Био је то, без сумње, гроб неког од веома блиских сродника, који је могао бити сахрањен једну или две деценије након смрти ктитора. Нема елемената да се закључи степен сродства, нити која би то личност била. Будући да је у питању млађи човек, што је могло да се одреди према остацима скелета, његов лик би се тешко могао налазити у низу ктиторских портрета. Постоји једино вероватноћа да је то, у међувремену одрастао, дечак Крубан, приказан заједно са Арсенијем

и Јефимијом, чији би могао бити унук или најмлађи син. Међутим, уколико се ради о тако значајној личности, покопаном са царским даром, поставља се питање зашто сахрана није извршена у храму, односно у припрати, где се у њеном северном делу могло наћи место за зидану гробну конструкцију. Прихватљиво објашњење, према сазнањима којима располажемо, веома је тешко наћи. Можда је код одређивања места сахране одлучујућа била тежња да покојник почива што ближе гробу ктиторског пара – најстаријих чланова властеоске породице и, вероватно, најближих предака. Слично случају ктиторске гробнице, и уз гроб бр. 15 прислоњена је једна млађа зидана конструкција која је очигледно била намењена неком члану породице блиском покојнику из суседног гроба.

Уз властеоски породични маузолеј је током 14, а делом и 15. века образована некропола која је, нажалост, остала недовољно проучена. Као што је већ раније претпостављено, то није била обична сеоска некропола, већ је то било гробље на коме су, по свему судећи, сахрањивани даљи сродници властеоске породице или људи с њихових поседа. Сахрањивање је трајало током најмање две до три генерације будући да постоји знатан број прекопаних гробова. Време турског освајања хронолошка је граница када привремено престаје сахрањивање око станичењске цркве. Из познијег раздобља, односно, из 16–17. века постоје само спорадични укопи.

За разлику од првобитне цркве Св. Николе која је остала поштеђена разарања, дограђена припрата срушена је готово до темеља. Отворено је питање како и када се то догодило. Судећи према неким археолошким налазима из шута, није искључено да је до тога дошло већ у позним деценијама 15. столећа. Урушавање ове масивно грађене конструкције, истина слабо утемељене, изгледа да није било условљено статичким проблемима и тектонским

поремећајима. На преосталим деловима зидова нема трагова пукотина које би указивале на тако нешто. По свему судећи, у питању је било насилно рушење, али чему се повод не да ни наслутити, будући да црква том приликом није била оштећена. Такође, на основу расположивих сазнања не може се објаснити ни радикално прекопавање тла испод пода припрате, при чему је ктиторска гробница поштеђена разарања, односно, остала је интактна, док је делимично пострадао суседни дубље укупани гроб бр. 61.

У једном познијем раздобљу уз западну фасаду цркве подигнут је трем, пространији од старе разорене припрате, на чије се темеље делом ослања. Трасе његових плитко укупаних основних зидова прелазе преко низа гробова некадашње некрополе. Отворено је питање када је то ново постројење подигнуто. Поузданих елемената за датовање нема. Могућа су само нека посредна закључивања. На западној фасади цркве сачувани су остаци живописа старе порушене припрате. Фреске избледелих боја указују да је ово фасадно зидно платно било дуго изложено дејству атмосферилија пре него што се поново нашло заштићено кровом новог трема. Овај податак дозвољава претпоставку да је између рушења припрате и изградње трема протекло доста времена, по свему судећи више од једног столећа. У том случају ова обнова станичењске цркве, коју смо у ранијем излагању означили као другу грађевинску фазу, не би могла бити старија од краја 16. или 17. века.

У 18. веку, као што је аргументовано закључио још Р. Љубинковић, стара станичењска црква се обнавља и постаје главни сеоски храм. То је, можда, и време када је промењена храмовна посвета. У том раздобљу црква добија пространу бондручну припрату, а потом и сличан анекс с јужне стране, о чијем некадашњем изгледу нема података. Свој коначан облик, сада већ црква Св. Петке Трновске у Станичењу, добиће тек након обнове 1829. године.

Summary:

The church of St Nicholas at Staničenje

As a result of archaeological and architectural investigations conducted in 1974–75, and a detailed study of the wall-paintings it is now possible to offer some sufficiently founded inferences as regards the beginnings, original function and subsequent destiny of the church at Staničenje near the town of Pirot, eastern Serbia. Modest in form and rough in construction, this edifice at first does not seem any different from small village churches occurring from the early medieval period almost to the present day. But an integrated approach to the monument, including its burial finds and frescoes, where the portraits of the ktetors' family dominate the prominent first register, clearly reveals its particular significance.

The church of St Nicholas at Staničenje was intended as an aristocratic family foundation and funerary church. The well-known fresco inscription above the west entrance preserves the names of its ktetors – Arsenius and Euphimia, by then already admitted to the monastic life, and Constantine, their son or close relative – of the reigning tsar, referred to as Ivan Asen, and of the local lord Belaur. The date the church received its wall-paintings is also included: 1331/2. The frescoing must have been brought to completion before the end of August 1332, most likely in the summer of that year, after the Bulgarian tsar, Ivan (Alexander) Asen, whose supreme rule is confirmed by the inscription, had suppressed a rebellion of Belaur, the lord of the ktetors of Staničenje.

ARCHITECTURE (Marko Popović)

The archaeological excavation of the church with churchyard has registered several building phases (Fig. 4) or several stages

in its centuries-long use, the oldest being the construction of St Nicholas Church to which a narthex was added shortly afterward but before it was frescoed in 1331/2. In the next phase, after the original narthex had been torn down and a portion of time apparently elapsed, an open narthex (portico) was built in its place, presumably by the end of the sixteenth century. The next two stages may be dated to the eighteenth century but prior to 1796, when the old church was heavily raided by the Turks. Renovation carried out in 1829 is ascribed to the fifth phase.

The original church is a small single-nave edifice 8.90 m long by 5.10 m wide (Fig. 8), covered with a tuff-built barrel vault. Its walls are coarsely built of river pebbles and reinforced with timber braces. They vary in thickness (c. 0.90 m), which decreases as they grow taller (0.70–0.80 m). The shallow foundations are dug to a depth of no more than 0.30–0.40 m. The original masonry altar screen and the altar table placed against the apsidal wall are now reduced to archaeological remains.

The original narthex, of which only foundations survive, was added shortly after the church was built. It was trapezoid in plan and its sides embraced the corners of the west church façade. The walls were a little more solid in construction than those of the church, but roughly the same in thickness. After the addition of the narthex, the entire interior was covered with wall paintings.

WALL-PAINTING (Smiljka Gabelić)

In accordance with its purpose as a family mausoleum, the church received painted decoration of a distinctly funerary

nature. Of ten historical figures portrayed in the lower register of frescoes, four show deceased persons, which, besides the graves themselves, is a very revealing fact. The original church was dedicated to St Nicholas, a dependable helper and intercessor on the Day of Judgement. From such dedication stems the saint's remarkable role within the fresco programme. In addition to his customary iconography, such as the *Life of St Nicholas* in the narthex and his portrait in the lunette above the portal, the saint occurs in two conceptually complex wholes. He forms part of a distinctive *Deesis* group with the Virgin in the apsidal conch, and in the lowest register of the north wall is shown leading the younger couple of ktetors as their guide to the next world. Besides sepulchral symbolism, the subject-matter of frescoes was considerably influenced by locally important cults, as evidenced by the presence of the Slavic saint Cyril the Philosopher in a very prominent place, the apsidal conch, where he is depicted in a posture of prayer before the Virgin as a counterpart of St Nicholas. Since images of St Cyril, namesake of the Alexandrine church father also portrayed at Staničenje, are quite rarely found, this one is a precious representation of the Slavic saint. Finally, the fact that St Cyril's birth name Constantine made him the namesake of the younger ktetor of Staničenje may have been relevant in shaping this extraordinary scene. The locally important cult of a holy warrior, Procopius, which spread from Niš, resulted at Staničenje in his being singled out from the group of eminent holy warriors in order to be placed next to the Virgin and Christ on the north wall.

Another major theme of the Staničenje programme was certainly the Virgin. The image of the Virgin and Child enthroned occurs twice – in the apsidal conch and in one of the two compositions with ktetors. Another two scenes dedicated to her are the *Dormition* on the west wall and, next to it, the *Presentation in the Temple*. In the church it is the only theme other than Christological cycles. The emphasis on two major feasts of the Virgin was a contemporary trend. Considering that the cult of the Virgin was paid special attention in Palaeologan times, this miniature ensemble at Staničenje testifies to the patron's being theologically well-informed. Perhaps it is in the same light that the red background of the *Annunciation* should be viewed as well as the inclusion of a rare iconographic type of the Virgin as Redemptrix of Eve in the *Ascension*. The glorification of the Virgin, certain local features, and a funerary symbolism reflected in the choice of the church's patron saint and painted subjects constitute the hallmarks of the fresco programme. The shaping of those subjects

introduced a shift in the conceptual framework and that is what gives weight to the painting of the Staničenje church.

The rest of the church shows a relatively standard programme, typical of a church of that size, but enriched with a number of minor iconographic peculiarities. Of the *prophets* in the barrel vault only fragments have survived (Fig. 49). The third and second registers show an occasional mixture of scenes from the Great Feasts and the Passion, the first register contains standing figures, while the altar programme constitutes a separate whole (Figs 45–48).

The *Annunciation*, with which the cycle of the Great Feasts begins at the side of the apsidal conch, contains the figures of the archangel Gabriel in chiton and himation and the Virgin enthroned illuminated by a ray of light in front of a tall edifice. Iconographic details and the inscriptions show that the painter made use of an archaic version of the scene (Figs 50–51).

The third register on the south side shows the *Nativity of Christ* shaped according to traditional patterns but with a shepherd playing the pipe, a fresher, post-iconoclastic adjunct in the long history of the scene (Fig. 57). The *Presentation of Christ in the Temple* follows an archaic pattern, with the protagonists evenly arranged round the altar table. A traditional iconographic approach is also observable in the *Baptism*, where Christ is shown standing waist-deep in the Jordan with his arms unusually raised. The river waters are inhabited by snakelike fish (»sea-monsters« from Psalm 74:13) which, as in other similar cases, alludes to Christ's triumph over the underworld powers and to purification. The wide river ends in a straight line, and out of its waves sticks up the head of a boy, either the personification of the Jordan or a swimmer. The *Raising of Lazarus* is marked by the seated figure of Lazarus, an infrequent iconographic feature. The *Transfiguration* shows an older pattern, reduced to the narrowest circle of protagonists. It is closely related to eleventh- and twelfth-century versions (Figs 53, 75). The *Entry into Jerusalem*, to judge from what has survived of it, follows the widespread model. The *Last Supper* shows the figure of Christ placed at one side of a sigma-table, both features being typical of earlier versions of the scene. The *Prayer in the Garden of Gethsemane* is recognizable from the fragments showing the sleeping apostles, while of *Judas' Betrayal* only the central part showing the episode with Peter and Malches survives.

In the second register on the south side is the *Pentecost*, one of the Great Feasts. The concise composition shows the twelve apostles with red tongues symbolizing the Holy Spirit descending upon them, and the personification of the Cosmos

under their semicircular bench (Fig. 54). The *Mocking of Christ*, first scene in the cycle of the Passion, is based on Luke (22:63) and thus is depicted before *Christ before Pilate*. The scene is rid of the usual mocking crowd. Wearing a purple robe and a crown of thorns, Christ is surrounded by only three mockers, two of them dancing and the third beating the drum. The absence of an architectural background shows that the painter drew on other forms of painting, probably icons or manuscript illuminations. It is there that he found the dancing mockers waving their long sleeves at Christ. The sleeves seem transformed into fringed towels, which gives the scene a folkloric touch. Just as unusual are their headdresses, especially the one fashioned from large green feathers (Fig. 55). Markedly reduced and unusual is also the scene *Christ before Pilate*. It in fact considerably diverges from common iconographic versions. Blessing and holding a scroll, Christ stands behind Pilate rather than in the foreground as was usual (his hands are not tied, nor is his guard depicted). There is no clue to the setting such as Pilate's table or an architectural background, except that Pilate's throne evokes a courtroom. Pilate is deprived of the prerogatives of authority, having no retinue and being clad in simple green garments (Figs 55, 73–74). Equally unusual is the iconography of the *Way to Calvary*, lacking the persons accompanying Christ or any clues to the locale. Distinctive is the figure of Christ's guard with his caricatured features (Fig. 56). Distinctive is also the *Ascent of the Cross*, which illustrates Christ's refusal to drink up gall and the setting of the cross. What attracts attention besides a strange figure with a large red hat as a possible sign of mockery behind Christ is a number of minute ornaments on the garments of some figures. The persons thus marked are unavoidable but negative characters – the soldier haling Christ, the young man offering vinegar to Christ and the one mounting the cross. Similarly, the mockers from the scene of *Mocking* have amply decorated socks. The painter appears to have made use of ornamented garments selectively, in order to point out to moral failure, together with inappropriate combinations of different pieces of clothing such as a military uniform and ornamented stockings or a headscarf and a broad-brimmed hat on top of it (Fig. 56). The *Crucifixion* is characterized by the archaic reduction in the number of protagonists, restrained dramatic effects and symmetry. The inscription identifying centurion Longinus by his name and rank and his oversized figure reflecting greater iconographic importance should probably be interpreted by a more prominent role Longinus is given in apocryphal writings. He has an

unusual tricorne on his head and holds a lance instead of a shield. The young man between him and John the Apostle shown legless as in some other examples is perhaps the sponge-bearer (Fig. 57). Essentially traditional, especially in depicting the Virgin embracing Christ with both arms and John kissing his hand, the *Lamentation* also shows a few minor peculiarities. Thus Nicodemus wears an antique-style tunic and is placed behind the hill at the centre of the scene, while the marble lithos is red and oversized (Fig. 58). An angel on the right side and the holy women show that the scene depicting *Two Marys at the Tomb* relies on St Mark's Gospel. The barred upright tomb departs from the contemporary pattern and is found in a similar form in miniature painting of the eleventh and twelfth centuries (Fig. 59). In the *Resurrection* Christ is shown from the side standing above the grotto of hell and pulling out Adam with his right hand while holding a cross in the left. There are no angels chaining Hades occurring in the contemporary version of the scene, and the gates of hell and scattered nails and chains are also omitted. The entire cavity is filled with the dark figure of Hades, while the cross that Christ is holding bears a crown of thorns, an infrequent detail. The composition was probably shaped according to archaic models found in miniature painting (Fig. 60).

Above the apsidal conch is the *Ascension*. The scene follows older models in portraying eleven of the apostles as well as in depicting the Virgin with her palms out. The Virgin as Redemptrix of Eve is associated with the theme of intercession in paradise, which is consistent with the symbolism of flowers depicted in the foreground (Fig. 61).

The iconography of the *Dormition of the Virgin* diverges from the elaborate version of the scene in being stripped of lesser details and architectural background. Three funerary symbols are emphasized though – the candlestick, a quotation from the Liturgy for the Dead and the angel acting as psychopomp (Figs 62–63).

The *Presentation of the Virgin* relies on earlier iconographic patterns. Depiction of this scene outside the cycle of the Virgin is not a rare occurrence in this period (Fig. 64).

The apsidal conch shows the *Virgin and Child* enthroned flanked by *St Nicholas* and *St Cyril the Philosopher*. Of an outstanding cultic importance, both universal and regional, the two saints occur in the *Deesis* group supplicating Christ and the Virgin, St Nicholas as patron of the church and St Cyril as a locally venerated saint and, probably, the younger ktetor's personal protector. The only known portrait of St Cyril the Philosopher, shaped on the model of St Cyril of Alexandria

and emphasized by the place it is given, is a token of enormous respect for this ninth-century Slavic saint (Figs 65–66). In the lower register are the *Officiating Bishops*, a scene in which the most prominent Byzantine church fathers customarily take part. Recognizable by their typological features are: Sts Gregory the Theologian, John Chrysostom, Basil the Great and Cyril of Alexandria (Figs 67–68). In the southeast corner of the altar the busts of two bishops are shown, St Athanasius, patriarch of Alexandria, and St Germanus, the famous patriarch of Constantinople. The *Man of Sorrows* in the niche of the prothesis testifies to the iconographer's theological erudition and his more up-to-date intentions. Associated in its essential meaning with the symbolism of the altar as Christ's burial place, the fresco, though seldom included in the programmes of small-sized churches, is appropriate for the church at Staničenje with its sepulchral purpose (Fig. 69). On the walls of the prothesis are three deacons, Sts Stephen, Parmenas and Romanus. St Stephen is shown as a deacon and his role is markedly liturgical. The large number of officiating deacons by comparison with the size of the church enhances the association with liturgical ceremonies (Figs 69–70).

The entire west part of the lowest register is occupied by *historical portraits*, as many as ten members of the Bulgarian family responsible for the erection of Staničenje. These include the older and the younger couple of ktetors, Arsenius and Euphimia and Constantine and his wife, with other living or departed family members. Being blessed by Christ, the monk Arsenius and the nun Euphimia hold a model of the church, while the high-ranking lord Constantine is led by St Nicholas acting as intercessor with the Virgin. The east part of the register contains eight saints. Next to the iconostasis are the busts of *stylites* shown on their columns, possibly St Simeon the Elder on the north one and St Simeon the Younger on the south (Fig. 71). The standing figure closest to the iconostasis on the south wall is St John the Forerunner. This highly revered saint is often given a similar prominent place in the painted church programmes of the period. The eschatological message written on his scroll and his warning gesture express his role as a preacher of repentance and herald of human salvation. Opposite him, on the north wall, is a monumental *archangel*, undoubtedly St Michael. He is shown in imperial purple and with attributes of power. The depiction reflects the archangel's supremacy over the heavenly hosts and the role that he, also venerated as defender of human souls, is going to play on the Day of Judgement. The Staničenje archangel reminds of older patterns, especially thirteenth-century ones (Fig. 72). On the

lateral walls of the naos is a group of *warrior saints*. Sts George, Demetrius and Theodore Stratilates are on the south wall, and St Procopius, recognizable by his hairstyle, on the north (Fig. 72). The holy warriors belong to the group of highly revered saints expected to provide protection and assistance, especially in combat, but also to intercede in the afterlife. Their armours are extensively adorned, that of St Procopius even with pearls. They all stand frontally and holding spears. It is conspicuous that the most prominent role is assigned to Procopius who, singled out, stands between St Michael the Archangel and the Virgin from Constantine's pseudo-posthumous portrait. The popularity of this saint was on the whole inferior to that enjoyed by St George or St Demetrius, but it was enormous on local level. He was the patron saint of the city of Niš, and the prominent place he is given at Donja Kamenica near Knjaževac also indicates a deep reverence. His great renown is additionally confirmed by the programme of St Nicholas Church at Melnik in southwest Bulgaria. It appears, therefore, that the programmatic and iconographic emphasis laid on the figure of St Procopius at Staničenje should be seen as a markedly regional feature.

Ornamental designs adorn the cornice above the standing figures (a row of alternate red and green medallions on a white background), the surfaces in and around the niche in the prothesis (palmettes on the red background and large circular motifs on the white) and the window jamb (floral patterns). In the prothesis, the diaconicon and on the west wall, the dado imitates stone texture, while taking on the form of suspended draperies the entire length of the north wall (Figs 71–72). The distinction is certainly not a fortuitous one and the symbolism of the curtain is sepulchral. On the inner doorjamb survive the remains of crosses with an apotropaic function, frequently shown in that place in churches of the period.

In terms of style, Staničenje stands quite apart from classical Palaeologan art. Characterized by concise compositional patterns, likeable forms and diversity, the frescoes are related to mainstream art mostly by the smaller format of scenes. Those in the naos reveal two manners of a single painter or two different hands. Those in the narthex are damaged to such an extent that the issues of style and handwriting are impossible to discuss.

This duality in the manner of painting is best revealed in the treatment of faces. The heads of leading protagonists show rounded modelling, while those of lesser characters are two-dimensional though based on the same preparatory drawing – hence the assumption that both manners may be the work

of a single author. The scenes unfold in a shallow foreground with few architectural elements. Painted architecture is in fact systematically omitted. It is absent even where it is iconographically expected (the absence of the architecture defining a courtroom and of the table in the composition Christ before Pilate; a total absence of architecture in the Mocking of Christ and the Dormition of the Virgin). The markedly geometric landscapes are unrealistic both in form and in colour. Many-coloured backgrounds constitute a particularly distinctive feature of the frescoes. The red background of the Annunciation was probably borrowed from an icon model (Figs 50–51). White backgrounds in certain scenes in the altar (Man of Sorrows in the prothesis; deacons Parmenas and Romanus; bishops Athanasius and Germanus), screened from view by the iconostasis, were left unpainted, and for no symbolic reason. A three-tier background occurs in the conch (the Virgin with Sts Nicholas and Cyril the Philosopher, part of the south wall with the Mocking of Christ, Christ before Pilate, Way to Calvary and Ascent of the Cross) and in the entire lower register in the naos with standing figures, including the ktetors. It consists of olive and green stripes in the lower zone and a dark blue one in the upper. A multicoloured background was not a widespread feature in fourteenth-century monumental painting and its unusual occurrence at Staničenje reminds of Early Christian examples. It is interesting to note, however, that the same period saw a similar change made to the background in the mosaics of the Chora in Constantinople, with the lower zone in two shades of green. The Staničenje painter's strong affinity for decorative effects found expression in abundant ornaments and a warm and bright colour scheme. Ornamental details pop up in unexpected places and are especially beautiful and varied in the garments and jewellery of the historical figures. Behind the web of ornaments hides the artist's scrupulous and painstaking work. The painter's penchant for decoration is coupled with his sensible narration. An occasional lack of inventiveness is reflected in the use of the same pattern for two different figures (St Procopius and St George). The scheme of composition is generally governed by calmness and symmetry, the events depicted are free from nonessential episodes and the gestures lack drama. On the whole, the painting of Staničenje makes no subtle breakthroughs but can be considered a fairly solid and pleasurable achievement.

The atelier that executed the frescoes in the church of St Nicholas must have been a prominent one, in keeping with the high rank of its ktetors. The regional aspect of its style resulted from a self-contained manner and a drift away from

mainstream developments in Byzantine painting. Staničenje forms part of a stylistically diverse picture of the Vidin area, to which also belong Kalotino, Berende and Donja Kamenica. This interesting group of monuments is heterogeneous and offers no stylistic analogies.

Of the programme in the original narthex parts from the east wall survive (Fig. 77) and fragments recovered from collapsed debris (Figs 80–83).

The cycle of the church patron, St Nicholas, occupies three upper registers of the wall. It contained eleven or more scenes of which nine have survived or may be presumed. It began in the highest register, probably with the *Birth of St Nicholas*, now gone. The register below is likely to have contained all three ordinations of the saint, of which *St Nicholas is consecrated bishop* has survived. The lowest register shows the fragmentary scenes: *Three generals in prison*, *St Nicholas rescuing three men from execution* (Fig. 79), *St Nicholas fells the cypress of Plakoma* and *St Nicholas rescuing Demetrius from drowning*. Presumably the cycle ended with the *Death of St Nicholas*. The cycle included the usual scenes and its placing followed from the fact that it was dedicated to the patron saint. St Nicholas was frequently shown in his capacity as protector of funerary enclosures and the presence of his cycle at Staničenje is consistent with the purpose of the narthex where the elder couple of ktetors, Arsenius and Euphimia, were subsequently buried.

A half-length portrait of St Nicholas as the patron saint is in the niche above the entrance to the church. Next to him are four physicians and, probably, four martyrs, all very damaged. Both categories of saints are powerful intercessors in the after-life. The remains of painting in the first register south of the door shows the fragmentary figures of St Constantine and St Helena (Fig. 78) and north of the door an aristocratic figure in a red cloak and, underneath, a blue robe with a yellow front centre stripe and hem. The lowest ornamental zone is divided into two tiers, the upper imitating stone facing and the lower depicting suspended curtains and probably carrying funerary symbolism.

The fragments of frescoes from the original narthex are now kept in the National Museum Gallery of Frescoes in Belgrade. They show few distinctive or thematically unambiguous details, and include several pieces obviously belonging to one scene, a few inscriptions, at least three standing figures and probably the lowest ornamental zone.

To the *Last Judgement* belong damaged heads of worm-eaten sinners, righteous Abraham in heaven, possibly the head of a cherub, and a water snake. Parts of a bright red robe with

maniakos and loros possibly belong to an imperial figure (Ivan Alexander?). Fragments of a violet robe patterned with yellow lilies and a loros suggest a nobleman (local lord Belaur?). A dark red cloak with dark green robe underneath seems to belong to an unidentified monk of megaloschema grade, whose figure may have been associated with the prayer written in white lettering on a green background. There are also the illegible remains of scroll texts as well as numerous small fragments whose content is impossible to identify.

The presumed sequence of historical portraits next to Sts Constantine and Helena on the east wall of the narthex and the Last Judgement belong to subjects commonly shown in narthexes and standard in terms of iconography. The place of the presumed portrait of the ruler does not appear to depart from the usual practice. The patchiness of information extractable from the surviving fragments, however, warns us to be cautious when identifying the figures.

THE KTETORS' PORTRAITS (Branislav Cvetković)

St Nicholas at Staničenje receives its exceptional value from a distinctive sequence of ten historical figures – the ktetors with their families – depicted in the west part of the naos. By the number of figures and lavish representation this is certainly one of major examples of medieval portraiture in the Byzantine world (Fig. 31). Since the persons portrayed are not referred to in the surviving historical sources, we stand face to face with an impressive group of unknown representatives of the Bulgarian upper classes from the early 1330s, in fact the early years of tsar Ivan Alexander's reign. They are painted in the west part of the naos, where the partly damaged ktetors' inscription above the portal offers the basic information about the persons portrayed and the date the church was frescoed.

Executed in fresco technique, the ktetors' inscription covers the entire surface of the lintel. Written in varied-sized black letters on a white background, the text running in four lines (with plausible reconstructions where possible) reads: *By the grace of the Father and the workings of the Son and the assistance of the Holy Spirit : was this church in the name of the holy father Nicholas built and frescoed through the effort and at the expense of Arsenius and Euphymia and Constantine (. . .) and was completed in the days of devout tsar Ivan Asen : and under master Be(laur and mistress. . .) in the year 6840.*

Owing to the year preserved at the end of the inscription the exact date of frescoing is known. The year 6840 since

Adam gives the year 1331/2 of the Christian era, in fact the early years in the reign of one of the most important Bulgarian rulers Ivan (Alexander) Asen (1331–71).

On the south wall are the first-cited ktetors Arsenius and Euphymia, dressed in dark brown mandyas and embroidered analaboi. Holding a model of the church, they are being blessed by Christ shown in the segment of heaven above (Fig. 40). Between them is the standing figure of a purple-clad boy, Kruban (the inscription above his head is still readable), half-turned to the east, arms raised in the gesture of prayer. In the southwest corner of the naos, painted as the last in line, is the frontal figure of a sumptuously attired young lady (dark red gown, ochre chemise and embroidered white cloak) with a lavish headdress, aristocratic sash around the hips, hands crossed on her chest (Fig. 41). Next to her, in the south part of the west wall, are the frontal standing figures of two men in rich aristocratic garments (blue and green costumes respectively, lapped across the chest with sleeves tucked in the belt), hands also crossed on the chest (Figs 42–44). As the inscription between them describes them as deceased, their hands crossed on the chest may be reliably interpreted as symbolizing posthumous portraits. In the north part of the west wall there is yet another person with hands crossed on the chest. It is the frontal figure of a monk in an olive-grey mandyas and dark brown rhason (Fig. 37).

Next to the monk is a lavishly robed and bejewelled young woman (accompanied by the inscription Aretha?), arms outstretched in a gesture of prayer (Figs 38–39). She forms a group with the ktetorial couple on the north wall. The first figure on the north wall is a noblewoman wearing a distinctive long green gown covered in gold-embroidered medallions inscribed with double-headed eagles and a heavy gold-hemmed cloak (Figs 35–36). She has a veiled headdress and, like the other two ladies, is richly bejewelled. Turned towards the east with her arms raised in a gesture of prayer she is walking together with her husband, a nobleman identifiable as Constantine, the third-cited from the ktetors' inscription (Figs 32–34). He is clad in a red robe adorned with gold-embroidered medallions enclosing double-headed eagles, while his purple cloak is lapped across the chest and has sleeves tucked in the belt. St Nicholas has his right arm around Constantine's shoulders, while commending him with the left to the Virgin, painted in the middle of the north wall of the naos.

The Staničenje portraits reveal a number of distinctive details. Noteworthy above all are their gestures, both the gesture

of prayer and the hands crossed on the chest, but also St Nicholas' embrace. Another distinctive feature of this gallery of portraits is the aristocratic costume, particularly prominent being female attires and the male lapatzas lapped across the chest with sleeves tucked in the belt on the back. The women's dress shows sumptuous ornaments, jewellery and embroidery, reproduced to the tiniest detail. The rendition of fabrics is not identical in all cases, which suggests truthful representation of the colour and texture of different textiles. Ornamental bands and hems, fur linings and buttons are meticulously reproduced. Coiffures and headdresses from which earrings are suspended, a chaplet with a gold-embroidered veil, different necklaces, a large torque, encolpions on the monks' chests and numerous finger rings classify Staničenje among the few monuments with so rich an assortment of different and almost realistically rendered ornamental artefacts and insignia. This delicate reproduction of real objects finds its best expression in the forms of belts. Particularly interesting is the fabric with double-headed eagles enclosed in medallions and heart-shaped motifs in interspaces, which has been archaeologically attested. The choice of colours was not at all random. The complementary colours of the costumes worn by the younger couple of ktetors reflect their social rank. The lapatzas coats worn by Constantine, as a ktetor, and by the nobles painted on the west wall are not of the same colour. Constantine's is purple, that of the older nobleman is dark blue and of the younger dark green. Interestingly, monastic garb was also rendered with much care, the analaboi and hoods being reproduced to the last detail. Briefly, the portraits of this group of people gathered around a joint project largely reflect their actual appearance.

THE KTETORS' GRAVES (Marko Popović)

The original, predominantly funerary, function of the Staničenje church is clearly indicated not only by its painted programme but also by some features of its architecture. Its quite small interior about 20 sq m in area was poorly lit. Natural light came into the naos through a single small window pierced high up in the south wall, within the second fresco register. Another similar window was above the altar table, in a space separated from the naos with a built altar screen. The flickering light of candles and icon lamps must have produced the dusky atmosphere of a crypt. Furthermore, with the altar table leaning against the wall the possibility of performing worship services,

especially liturgy, was limited and thus reduced mostly to prayers for the dead. The funerary nature of the original church is additionally attested by the discovery of four graves so arranged in the middle of the naos that further burials were impossible. Namely, the distance between them and the west wall was only 1.5 metres. This may have been the reason that a built grave, obviously for the principal ktetors, was dug in the subsequently added narthex.

The architectural characteristics, the portraits of ktetors and the graves, coupled with the data provided by the preserved ktetors' inscription, allow a more reliable reconstruction of building phases. Therefore the inference does not seem erroneous that initially a small one-nave church was erected. It appears that four members of the aristocratic family had already been buried in the naos by the time its frescoing began. The row of ten figures portrayed in the first register in the naos includes four posthumous portraits, as clearly evidenced by their hands crossed on the chest and by some other details as well. Those four are the young noblewoman on the south wall, two younger noblemen, and the monk on the west wall. Comparison between these posthumous portraits and the graves in the naos leads to certain conclusions. Grave 23, with lavish silver earrings (Figs 11, 17) and remains of gold-woven textile, obviously contained the young lady from the south wall. Next to her, in Grave 22, is likely to have been buried one of the noblemen from the west wall, while the grave of the other may be the one of which only scattered remains have survived. It is not impossible that in the fourth grave (24), adjacent to the north wall of the naos and dated by the coins of tsar Michael Shishman, was buried the family member depicted as a monk (Fig. 12). In view of these finds, the building of the church of St Nicholas should be dated at least a few years before the frescoing or, broadly speaking, not later than the 1320s.

A narthex was added soon afterward, and frescoed together with the naos, which is reliably dated to 1331/2. It must have been added during the lifetime of the principal ktetors given that a tomb had been built for them in the southwest corner of the addition. The tomb contained the bones of two persons (Figs 9–10), apparently buried at a short interval of time. The first to have been buried was a man (Grave 28b), whose body was laid next to the north wall of the tomb. There followed the burial of a woman in a wooden coffin (28a). It appears that the first interment was carried out so as to leave room for the next. Apparently the two persons were the elder family members, the monk Arsenius and the nun Euphimia. According to

the presumed sequence, the next burial was Grave 61, adjacent to the north side of the tomb. It contained a skeleton, for the most part destroyed, and coins of tsar Ivan Alexander. Unfortunately, the type of coins renders more accurate dating impossible, but from other elements the burial may be roughly dated to the 1330s or 1340s.

The other burials in the narthex are more difficult to date. Those must have been relatives of the ktetors' family but their sequence remains unclear. The north part of the narthex contained only Grave 64, with a twelve-year old buried in a wooden coffin. This burial disturbed an earlier interment. Similar is the case of a double children's grave (62–63), which disturbed an earlier interment east of, or more precisely, at the foot of the ktetors' tomb. Analysis of the number of burials in the narthex shows two levels. The earlier would include five adults, the couple of ktetors included, while the younger appears to be represented by three children graves.

Highly relevant to this discussion are two grave constructions abutting the outer south wall of the narthex, also attributable to members of the aristocratic family. To be singled out is Grave 15 (Figs 13–14) with the remains of a person buried in Ivan Alexander's imperial apparel. In addition to plant and zoomorphic ornaments the surviving gold-embroidered bands bear double-headed eagles and fields inscribed with the name and title of the Bulgarian tsar.

The position of the grave of this person of high rank, perhaps even a relative of the tsar's, suggests an intention to place it as near as possible to the remains of the ktetorial couple. Interred a decade or two after them, this must have been their close relative, but there are no clues to the category of kinship or the person's identity. The deceased being a younger male, as inferred from the skeletal remains, his figure can hardly be expected among the family portraits. There is only some likelihood that it was the grown-up Kruban, depicted as a boy with Arsenius and Euphimia, possibly their youngest son or grandson. But, if he was so important a person, buried with the tsar's gift, the question arises as to why he was not buried within the church given that there was enough room for a tomb in the north part of the narthex. A plausible explanation, from what we know at present, is very difficult to find. Perhaps crucial to the choice of its location was the desire for it to be as close as possible to the grave of the ktetors – the eldest family members and, probably, the buried person's closest ancestors. Similarly to the ktetors' tomb, Grave 15 was abutted by a built grave of a later date intended for a family member close to the occupant of the neighbouring grave.

THE ATTIRE OF TSAR IVAN ALEXANDER (Bojan Popović)

An extraordinary archaeological discovery is the remains of gold-embroidered fabric from which the imperial robe found in Grave 15 was fashioned. The discovery included at least five identically patterned bands about 48 cm long by 8.5 cm wide (Fig. 27). Each bears a field with the tsar's embroidered name as well as the motifs of double-headed eagles, cranes and stags in a pattern of blossoming sprays. There is also one band with a different design, double arcades surmounted by two-headed eagles. The fabric is silk in a twill weave. The original colour is not precisely established, but its current pale brown shade indicates that it may have been red. The gold-embroidered bands were found in association with 27 gilded ball buttons for fastening the robe in front (Fig. 26a) and a number of smaller cuff buttons made of metal threads.

The abovementioned inscription fields on the bands contain the silver-embroidered full name and title of tsar Ivan Alexander abbreviated by means of ligatures (Fig. 22). As the only motif that has a border, it is strongly emphasized. The embroidered text is reminiscent of signatures on Cyrillic royal charters in stylization, while its content clearly shows that the robe was initially intended for the Bulgarian tsar.

Between the field and the double-headed eagle as the central motif are two animal figures, crane and stag, moving in the direction opposite to the text (Figs 23, 25). The two creatures are associated with clear symbolism, which has been observed in Byzantine art. Their being singled out in the Staničenje embroidery and their movement may be seen as predominantly decorative and without any particular symbolic meaning. Their models may have been lavish fabrics imported from Western Europe, the decorative patterns of which reflected various influences, both those from the Far East and those inspired by Byzantine symbolism.

Apart from the inscription field, another motif emphasized in the design of the gold-embroidered bands is the double-headed eagle (Figs 24, 28–29). The emphasis results from its not being tightly enclosed in the embroidered blossoming sprays and standing out against the colour of the background fabric. It is similar in stylization to the eagle on the fresco portraits of Constantine and his wife, but being in a different medium the embroidered depiction shows greater care to detail. The meaning of the double-headed eagle in the Byzantine world was clear. It was an emblem of supreme power and its depictions may be interpreted in the context of promoting imperial rather than divine power.

The surviving remains of the attire are insufficient for its full reconstruction but it may be presumed to have been of simple cut and knee-long. It was buttoned in front and had cuff buttons. The embroidery in gold appears to have been made in one of the ateliers working for the Bulgarian court. As the robe is essentially different from ceremonial imperial attire, it seems reasonable to assume it was the tsar's everyday outfit.

CEMETERY (Marko Popović)

During the fourteenth and part of the fifteenth century a cemetery (Fig. 3), as yet incompletely investigated, formed round the family mausoleum. A total of 115 graves, including those within the church, were excavated. Children burials were relatively numerous and account for about 20 percent of the number investigated. Sex was reliably established for only 28 burials: 15 male and 13 female. In 13 burials (about 11 percent), grouped in two clusters to the north and northeast of the church, Mongoloid characteristics were observed. Most graves were simple pits in which the body was found partly encircled by river pebbles. Burial in wooden coffins was infrequent and mostly associated with children.

In some 30 cases grave goods were found. In addition to Grave 15, vestiges of gold-embroidered textile fabrics were registered in Grave 23 within the church and in another two graves. The most common find (83 pieces) were hollow metal ball buttons found in 11 graves (Fig 16). Jewellery was relatively infrequent and limited to earrings (Fig. 18) and rings (Fig. 18). Besides the coins of tsars Michael Shishman (1323–30) and Ivan Alexander (1331–71), recovered from the graves of the ktetors within the church, the cemetery yielded a silver akçe of the sultan Murad II (1421–51).

The chronology of the Staničenje cemetery may be quite reliably established from the available data. The church of St Nicholas with the graves of its ktetors had undoubtedly been the nucleus round which the cemetery was formed. The relatively regular rows of graves, some of which may be dated with more accuracy, confirm the use of the cemetery through several decades, from the 1330s to the Turkish conquest in the following century. Obviously, it was not an ordinary village cemetery but a burial ground intended for the aristocratic family's distant relatives or tenants. Particularly interesting in

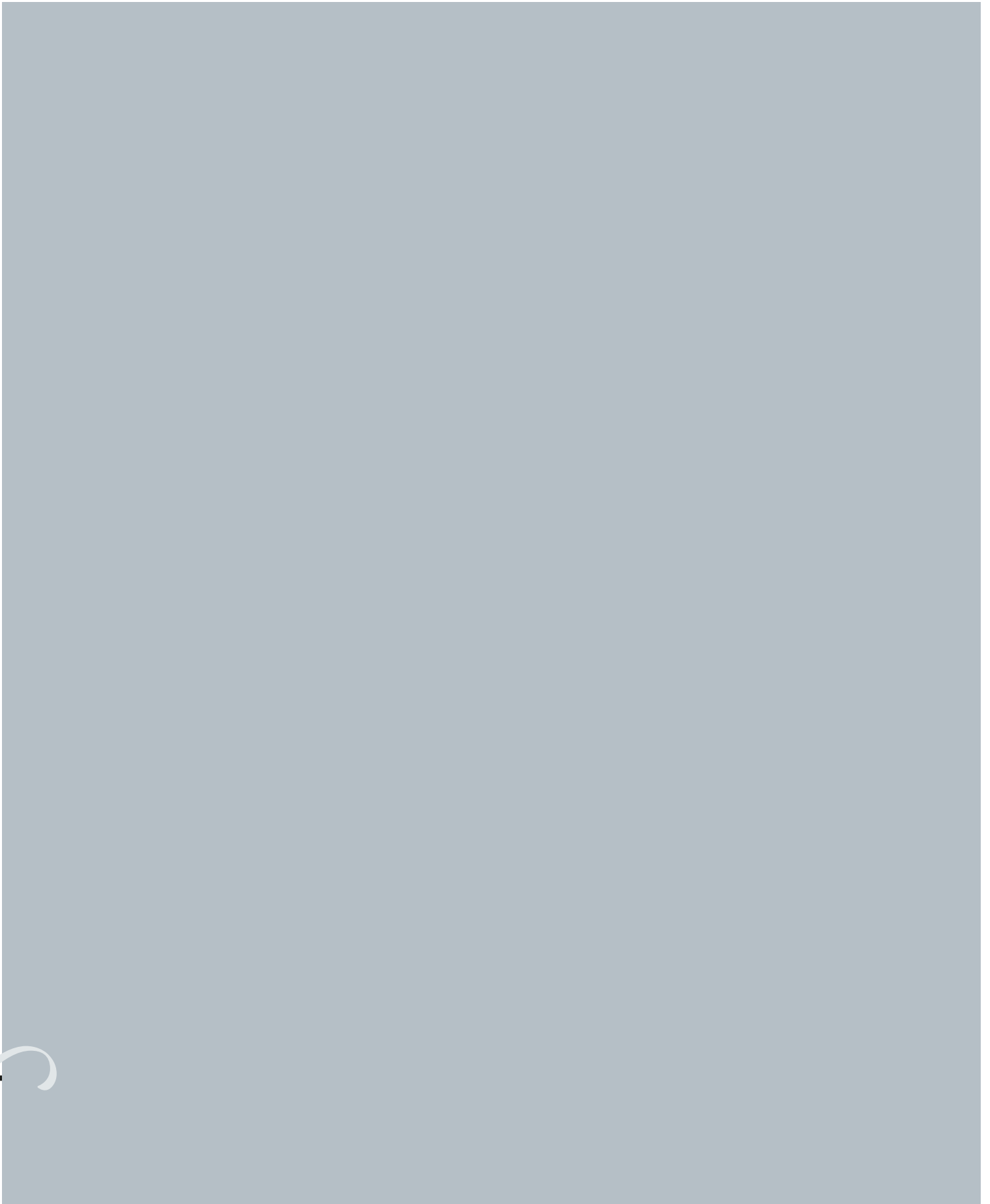
that respect is the grouping of burials showing Mongoloid characteristics in the north section of the cemetery. They followed the rows of graves only partly and sometimes disturbed earlier interments. The presence of children burials among them makes one think of a Kuman population settled on the aristocratic estate. The use of this section obviously extended over more than two generations, which is observable in other parts of the cemetery as well. The Ottoman conquest was an interruption to the use of the cemetery. Burials dating to a later period, i.e. to the sixteenth and seventeenth centuries, were only sporadic.

STANIČENJE IN THE OTTOMAN PERIOD (Marko Popović)

Unlike the main church body which was spared from destruction, its subsequently added narthex was razed to the ground. The question as to why and when it happened remains open. To judge from some finds recovered from the demolition debris, it may have taken place in the late fifteenth century. The collapse of the massive but shallow founded construction does not seem to have resulted from static instability or tectonic activity. The surviving parts of its walls do not show cracks diagnostic for such causes. It was apparently demolished, but the motive cannot even be guessed given that the church itself suffered no damage. Nor can one explain why the soil under the narthex floor was thoroughly dug up, while leaving the ktetors' tomb untouched and only partly damaging the adjoining, deeper-sunken, Grave 61.

At a later date, to the west side of the church was added a portico larger than the pulled-down narthex and partly resting on its foundations. Its shallow foundation walls ran over the row of graves in the cemetery, which had fallen into disuse. The exact date of this new addition remains an open question. There is no reliable evidence for dating and it is only from circumstantial data that it may be presumed not to have been earlier than the end of the sixteenth or the seventeenth century.

In the eighteenth century the church at Staničenje was renovated and became the main village church. Perhaps it was then that its dedication was changed. It received a spacious timber-framed narthex and a similar south lean-to the appearance of which remains unknown. The church, by then already dedicated to St Petka, was given its final shape only in the 1829 renovation.



Прилој I: Чишћење, конзервација и рестаурација живописа

ПОЧЕТАК ИСТРАЖИВАЧКИХ и конзерваторских радова црква у Станичењу дочекала је у веома тешком стању. Било је давно уочено да се на њеним зидовима испод слојева кречних премаза налазе остаци некадашње фреско-декорације. Знатижеља истраживача била је повод да се уклањањем кречних премаза стекне увид у стање живописа и уочи његов садржај.

Први обимнији покушај у том смислу начињен је 1972. године, када је откривен део фресака са низом ктиторских портрета, што је указивало на то да је у питању веома значајан споменик чијем се спасавању морало систематски приступити. Након санирања очуване архитектуре и обимних археолошких истраживања почели су и радови на живопису. Овај сложен посао трајао је четири године и извођен је у летњим месецима – од августа 1975. до краја септембра 1978. године.

Радовима је руководила Зденка Живковић, сликар конзерватор Галерије фресака у Београду, са екипом студената Академије ликовних уметности и Одељења за историју уметности Филозофског факултета. У питању су били сарадници који су већ радили на сличним пословима у конзерваторским екипама Републичког и регионалних завода за заштиту споменика културе. Према радном искуству, распоређивани су на одређене задатке као што су: инјектирање фреско-малтера, чишћење кречних премаза, попуњавање оштећења и опшивање рубова преосталих фресака. Од стране Завода за заштиту споменика културе у Нишу у раду екипе били су ангажовани сликар конзерватор Миодраг Анђелковић, који је био задужен за израду цртежа живописа, односно скидање калкова и допуњавање података до којих се долазило током рада, и

Јован Шурдиловић, који је вршио фотоснимања у току радног процеса, документујући затечено стање, чишћење и рестаурацију. За потребе документације Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду на цртању ктиторских портрета радио је 1978. године Драган Тодоровић. Током све четири кампање вођен је дневник радова. Радове на рестаурацији живописа, поред надлежних личности из нишког Завода, пратили су и повремено обилазили Радивоје и Мирјана Љубинковић, професор Ђурђе Бошковић, професор Сретен Петковић, затим, холандски сликар Гоес РокБроек, као и конзерватори из Народног музеја у Београду Михаило Вуњак и Милорад Медић. По окончању овог обимног захвата Зденка Живковић је као знак признања за успешан рад на конзервацији и рестаурацији фресака цркве у Станичењу добила награду УЛУПУДС-а.

ЗАТЕЧЕНО СТАЊЕ ЖИВОПИСА

Живопис у малој станичењској цркви био је кречен у више наврата, о чему сведочи неколико уочених слојева креча. Екипа која је радила на санацији живописа није затекла интактно стање, будући да су на зидовима у унутрашњости цркве већ обављане извесне интервенције. Чишћење, заправо стругање кречних премаза вршено је претходних година, а посебно 1972. и 1974, с циљем да се открију сликане површине. Услед грубог скидања слојева креча механичким путем дошло је до мањих или већих оштећења бојеног слоја. Та оштећења су уочена посебно у првој зони јужног зида цркве.

Због дугогодишњег прокишњавања на унутрашњим површинама зидова дошло је до образовања скраме, која је била потпуно скамењена. Ове површине затечене су у вертикалним зонама на северном и јужном зиду, као и на средишњем делу западног зида. Услед те појаве највећи део сликаних композиција на површинама у другој и трећој зони живописа био је скоро невидљив, односно лежао је под дебелим скрамом окамењеног креча. Цела олтарска апсида је потамнела од чађи свећа и кандила, које је било постављено изнад прозора. У доњем делу апсиде затечени су и кречни премази, који су уочени и на сликаној представи Богородице у конхи где је доњи део композиције био окречен у висини од 40 cm. Иначе, на целом живопису у нижим зонама постоје трагови клинова, док су лица светитеља и ктитора у прве две зоне затечена са знатним оштећењима која су настала од удараца.

ИСТРАЖИВАЊА И ПРИМЕЊЕНА МЕТОДОЛОГИЈА ЧИШЋЕЊА ЖИВОПИСА

Ради увида у стање кречних премаза, а и да би се одредио начин чишћења, издвојене су површине у виду пробних сонди. После извршених механичких проба чишћења *ка-ишлом*, уз претходно квашење и омекшавање наслага креча, гари и прљавштине, констатовано је следеће:

– Источни зид, трећа зона. У композицији Вазнесење Христово пробно су чишћене главе апостола. Уочено је да скрама овде није компактна, већ да је у љуспама на избледелом живопису.

– Западни зид, трећа зона. На композицији Преображења цела површина је прекривена окамењеном кречном скрамом. Са бочних страна композиције ова наслага је мање чврста, што је омогућавало брже и ефикасније чишћење.

– Јужни зид, друга зона. Са композиције Прање руку наслага креча и прљавштине успешно су скидане механичким третманом. Део композиције у трећој зони истог зида, од које је видљив део драперије и свитак, испрскан кречом и малтером, успешно је очишћен.

– У олтарском простору пробно је чишћена једна површина у соклу и у првој зони, као и део орнамента на венцу. Уочено је да се ту креч лако уклања, али остаје прљавштина која се мора чистити средством за растварање масноћа. Ово запажање се односи на целокупну зидну површину олтарског простора.

– На појединим сондираним местима уклањање петрифицираних наслага ишло је веома споро. Међутим, будући да је бојени слој компактан, пажљивим радом избегнуто је његово оштећење. Уочено је да су постојане боје зелена, љубичаста и сива (црна са кречом), док су окер и црвена осетљивије боје те да на тим површинама треба посебно пажљиво радити на уклањању наслага креча. Услед тога било је неопходно добро осветљење уз употребу лупа, јер је примењено механичко чишћење захтевало веома прецизан и стрпљив рад.

Након пробних чишћења и увида у стање кречних наслага обављене су консултације са сарадницима конзерваторског центра Народног музеја Михаилом Вуњаком, инжењером хемије, и Милорадом Медићем. Том приликом је закључено да се петрифицираним наслагама, које су у најгорем стању, не може прићи само механичким третманом, већ је неопходна употреба и хемијских омекшивача. Њих је припремио инж. М. Вуњак, а састојали су се од пасте нанете на слој газе. Ова паста-омекшивач имала је следећи састав:

25 COMPLEXON III

30 NH₄HCO₃

50 NaHCO₃

60 LUCELIN

H₂O 1000 cm ml,

док је за скидање масноћа коришћена смеша:

TOLVOL

BENZYL ALCOCHOL

SAPOCALIN.

Проба је извршена на површини од 10 m², а дејство је контролисано на сваки сат. Констатовано је да се учинак омекшивача разликује зависно од места и наслага креча. Закључено је, такође, да се овај поступак на неким површинама мора поновити после рада скалпером и тврдим гумама за брисање.

У току рада примењена је новија појава беле скраме од шалитре у висини треће зоне живописа. Наиме, приликом конзерваторских радова стара дрвена греда у зиду, која је иструлила, замењена је бетонским серклажом. Пошто је црква грађена речним облутком, влага је кроз фасадне фуге продирала у зид до те нове армиране греде и ширила се даље на фреско-малтер, носећи са собом соли из бетона. На овим местима вршена је екстракција соли, која је дала добре резултате. Био је то повод да се архитекти конзерватору скрене пажња на то да се фуговања фасада врше искључиво кречним фреско-малтером.

НЕКА ЗАПАЖАЊА У ВЕЗИ СА СЛИКАРСКИМ ПОСТУПКОМ

У току радова на чишћењу и рестаурацији преосталог живописа старе цркве у Станичењу дошло се до неких запажања која се односе на начин рада на фрескама и сликарски поступак незнаног средњовековног живописца. Међу уоченим одликама његовог рада вреди забележити следеће:

- цртеж рађен црном бојом,
- приликом сликања белих драперија и свитака креч је наношен широким потезима,
- лазуран цртеж четкицом,
- урезан цртеж за крстове и текстове,
- оштрим предметом урезан цртеж нимбова,
- одвајање урезаном цртом плаве и зелене позадине,

Сл. 1. Остаци фресака у северозападном ујлу у иренујку ошкривања



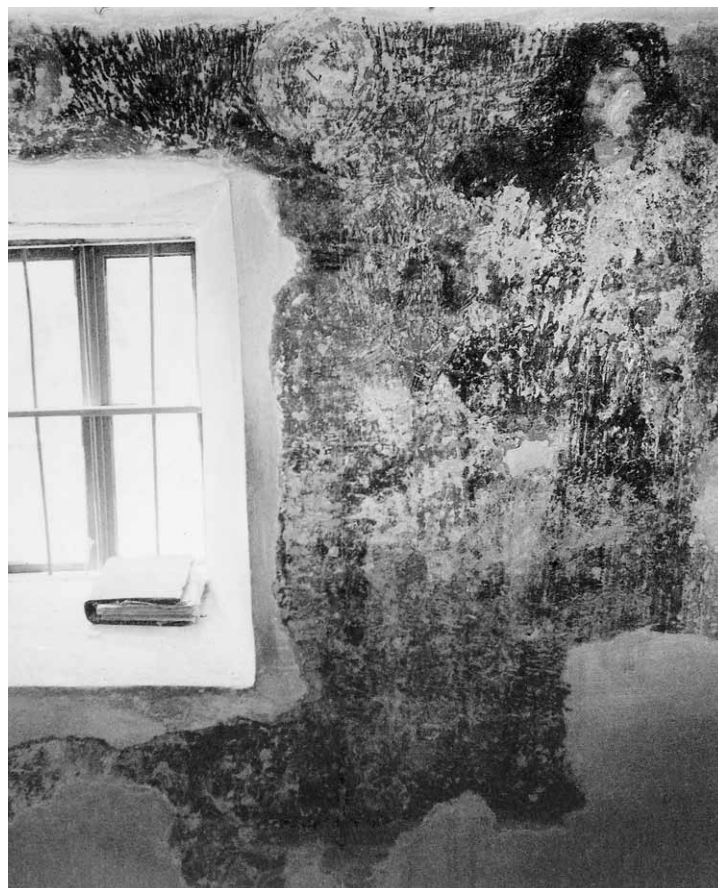
– утискивање и глачање фреско-малтера пре сликања на местима предвиђеним за лица и шаке.

ОПШИВАЊА ФРЕСАКА И МАЛТЕРИСАЊЕ ПОВРШИНА БЕЗ ЖИВОПИСА

Приликом обијања познијег малтера откривени фрагменти фресака су опшивени и фиксирани за подлогу. Кречним малтером, такође, опшивени су и сви рубови сачуваног живописа. Површине на којима није било фресака малтерисане су кречним малтером у који су додати сиви, црвени и окер песак – ради добијања тона који одговара општем колориту храма.

Фреске на фасади, некадашњем источном зиду порушене старе припрате веома су слабо очуване. Бојени слој

Сл. 2. Фреске на јужном зиду
исле прве фазе чишћења



фреско-малтера у великој је мери оштећен и испран. Сви његови остаци су опшивени, а оштећења попуњена и тонирана.

Након скидања кречних премаза и уклањања познијих малтера могло се јасно уочити да је оригинални живопис, различитог степена очуваности, преостао на површини од око 96 m².

ИНЈЕКТИРАЊЕ И ПРЕСОВАЊЕ ПОТКЛОБУЧЕНИХ ПОВРШИНА

Основни проблем код овог захвата представљала је подлога, односно носач површина са живописом, будући да су површине зидова, грађених речним облутком, биле веома неравне. Због тога је дебљина фреско-малтера била доста неуједначена – од неколико сантиметара до само једног милиметра, што је условљавало неједнакости одвајања и потклубучења сликаног слоја. Услед ове појаве вршене су пробе како би се утврдила потребна својства материјала: густина, јачина казеина и количина пуниоца.

РЕСТАУРАЦИЈА

После чишћења инјекторима оштећења на површинама живописа попуњена су фреско-малтером од старог креча



*Сл. 3. Конзервативорско-реституирајторска екипа
Зденке Живковић са Мирјаном и Радивојем Љубинковићем
(снимљено 1977. године)*

и млевене сиге, а у односу 3:1. Ова попуњена оштећења на мањим површинама су тонирана темпером (пигмент и казеин као везиво), док су она већа задржана у боји обновљеног малтера. Досликавања оштећених фресака нису вршена.

Прилої II: Иконосїас и иконе храма Свеїе Пеїке у Сїаничењу

Након Једренског мира 1829. године, православно становништво које је живело у областима унутар Отоманске империје, а које је јурисдикционо потпадало под управу Цариградске патријаршије, остварује веће верске слободе. То је довело до снажне обнове црквеног и духовног живота на ширем подручју Балкана – од простора данашње јужне Србије, преко Косова, Македоније и Бугарске, па све до Грчке.¹ Поред манастира, попут Хиландара, Дечана и Студенице,² који су били главни духовни центри са којима је православно живаљ вековима уназад одржавао чврсте везе и захваљујући којима је истрајавао у својој вери упркос сталним покушајима исламизације, све већу улогу и значај добијају балкански градови у којима богати грађани, занатлије и трговци постају носиоци верског и културног живота.³ Под утицајем повољнијих друштвено-историјских околности и добијањем већих верских слобода долази до знатних активности на подизању нових и обнављању старих православних храмова. Ови процеси нису заобишли ни Пирот, економски најразвијенији град југоисточне Србије, који је уједно био и водећи центар црквеног живота на тим просторима будући да се у њему налазило и седиште Нишавске митрополије,⁴ а који је несумњиво имао и великог утицаја на шире подручје. Све до 1872. године, када закратко потпада под управу Бугарске егзархије, Нишавска митрополија представља институцију Цариградске патријаршије да би након 1878. године, када долази до ослобађања ових крајева од стране српске војске, значајан део њене територије са Пиротом потпао под управу Нишке епархије.⁵ Већ почетком четврте деценије, тачније 1834. године, житељи Пирота зидају данашњу стару цркву, која убрзо по подизању постаје носилац

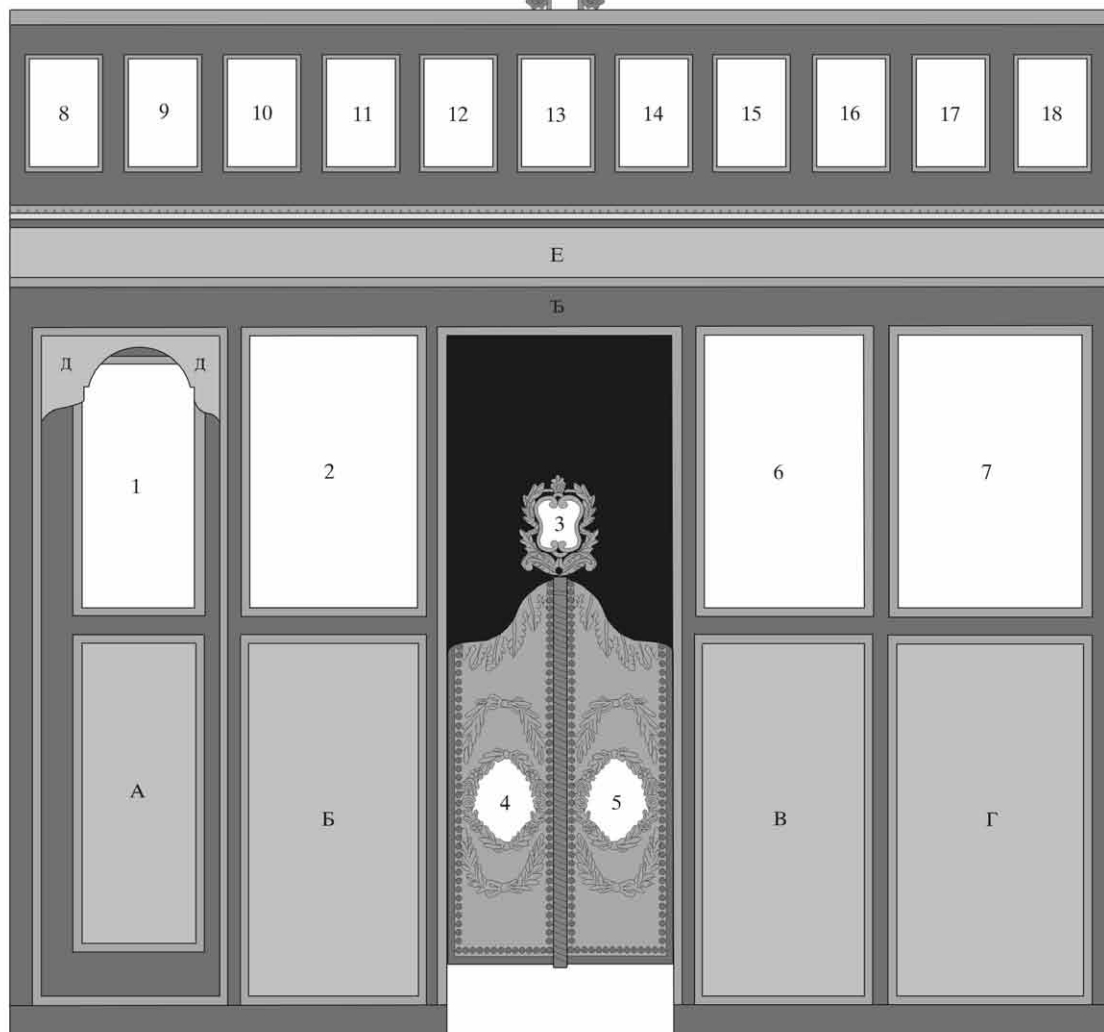
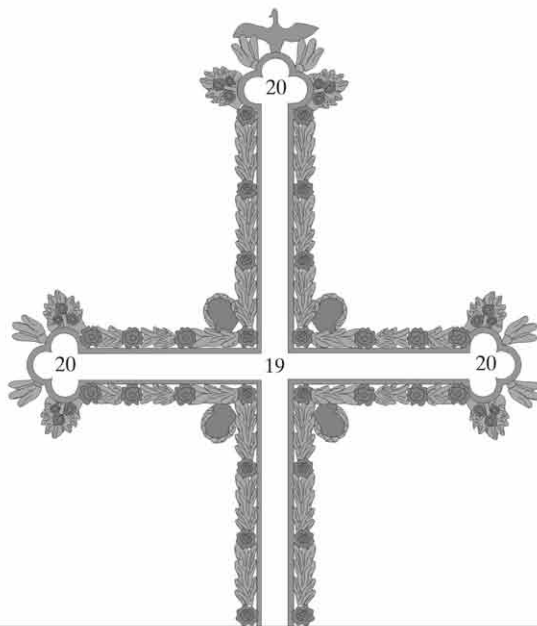
верског, духовног и културно-просветног живота православнох хришћана града.⁶ Поред улоге духовног центра, новосаграђена црква у Пироту за кратко време прераста своју сакралну функцију и постаје место свеукупних друштвених активности, а водећу улогу у томе, поред представника цркве, имају и економски моћни појединци, као и групе оличене у еснафским организацијама. То су уједно и фактори који уопште у великој мери утичу и на развој и обликовање црквеног живота, о чему сликовито говори и огроман број приложничких записа са разних богослужбених предмета којима обилују цркве овог краја.

Поред Пирота, једно од значајних духовних средишта било је у Станичењу. У том месту, удаљеном од Пирота

- 1 Н. Макуљевић, *Лиџурија, симболика и приложнички живо: иконосїас цркве Свеїе Тројице у Врању*, (рукопис) 1–2; исти, *The »zograph« model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830–1870, Balcanica XXXIV* (Beograd 2004), 385–405.
- 2 О утицају ових манастира на верски живот Пирота и његове околине види: Б. Лилић, *Метоси царских лаври у Пироту, ослонац трајања српског народа под Турцима, Лесковачки зборник XXXII* (Лесковац 1992), 105–110.
- 3 Н. Макуљевић, *Лиџурија, симболика и приложнички живо: иконосїас цркве Свеїе Тројице у Врању*, 2.
- 4 О Нишавској митрополији, њеном оснивању и развоју види: В. М. Николић, *Народне школе у Пироту и околини њиховом до ослобођења 1877. године*, Сремски Карловци 1924, 124–129.
- 5 И. Николић, *Теофилер Нишавске митрополије (1834–1879)*, Пирот 1976, XI; Б. Лилић, *Бугарска егзархија у Нишавској епархији, Лесковачки зборник XXXIII* (Лесковац 1993), 181–187.
- 6 И. Николић, *Теофилер Нишавске митрополије (1834–1879)*, VIII.

Црѣж 1. Тематски рејерѣоар иконостаса:

1 – Свѣти архиђакон Сѣефан, 2 – Бојородица са Хрисѣом, 3 – Бој Оѣац, 4 – арханђел Гаврило, 5 – Бојородица, 6 – Госѣод Исус Хрисѣос, 7 – Свѣти Јован Преѣеча, 8 – аѣосѣол Јакѣв, 9 – јеванђелисѣи Марко, 10 – јеванђелисѣи Маѣеј, 11 – аѣосѣол Пеѣар, 12 – Бојородица, 13 Госѣод Исус Хрисѣос, 14 – аѣосѣол Павле, 15 – јеванђелисѣи Јован, 16 – јеванђелисѣи Лука, 17 – аѣосѣол Андреј, 18 – аѣосѣол Филип, 19 – Расѣеће, 20 – анијројоморфне ѣредсѣаве јеванђелисѣа, А – флорални моѣиви, Б – ваза са цвећем, В – ваза са цвећем, Г – ваза са цвећем, Д – флорални моѣиви, Ѓ – фриз са флоралним моѣивима, Е – фриз са флоралним моѣивима (нацрѣао Мирослав Лазић)



свега десетак километара, налазила се и црква Свете Петке Трновске, која је првобитно била посвећена светом Николи, али која је у периоду турског ропства променила посвету. Будући да је тада црква била посвећена једној од најпоштованијих светитељки чији је култ био веома изражен у овом крају, изгледа да је станичењски храм имао већи значај од обичне сеоске парохијске цркве, а да су га приликом храмовне славе⁷ посећивали не само житељи овог села већ и становници околних места.⁸ Занимљиво је да у оквиру свеобухватне обнове црквеног живота након Једренског мира започиње и обнова станичењског храма, који је готово три деценије пре тога био запустен.⁹ На уобличавање његовог ентеријера утицали су многи фактори, међу којима се свакако издвајају: друштвено-историјске околности, испуњене тежњама за верским и националним ослобођењем, затим, утицаји Пирота као седишта Нишавске митрополије где су се укрштале интереси високе јерархије Цариградске патријаршије и Бугарске егзархије, значај и улога локалне верске заједнице састављене од нижег свештенства, богатих појединаца и група, литургијске потребе,¹⁰ симболизам,¹¹ локални култ, уметничка кретања, као и способност уметника да одговоре на постављене захтеве.

ИКОНОСТАС

Иконостас станичењског храма, настао током 19. века, представља високу дрвену олтарску преграду урађену у духу традиције јужнобалканских радионица. Једноставно тело иконостасне конструкције наглашено је поделом на три хоризонталне зоне, где прву зону сачињавају престоне иконе са соклем испод, царске и северне двери,¹² а средишњу – апостолски ред икона са Христом и Богородицом у средини. Завршни део иконостаса чини велики дрворезбарени крст са представом Распећа. Постојећа конструкција иконостасне преграде је, изгледа, настала истовремено са претходне две зоне, по свему судећи, средином 19. века, али иконе које се налазе на њему настајале су у више временских фаза. Томе су засигурно допринела и повремени оштећења храма, која су у знатној мери условила и његов садашњи изглед. Нејединство иконостаса као органске целине нарочито наглашавају другачији ликовни приступи у осликавању икона на њему, пре свега престоних, на којима су јасно издиференциране међусобне стилске и иконографске разлике које

су произашле из чињенице да су настајале у временским размацима и од неколико деценија и што су их сликали сликари различитих занатских знања и уметничких могућности.

Темајски рејерџоар иконостаса. Због мале ширине (3,40 m), условљене невеликим унутрашњим простором храма, иконостас храма Свете Петке у Станичењу садржи само најосновније иконе које представљају незаобилазни део тематског репертоара иконостаса православног храма тог времена. Програм иконостаса се у знатној мери држи старијих правила и норми, јасно дефинисаних у претходним вековима,¹³ а којих су се мајстори јужнобалканских радионица на овим просторима доследно придржавали готово до краја 19. столећа.

У приступном делу најниже зоне, унутар издужених правоугаоних парапетних плоча на соклу, насликани су мотиви ваза са расцветалим цвећем, који су, иначе, представљали чест мотив зографског сликарства на иконостасима и који, поред декоративне улоге, носи у себи и

7 У вези са посветом храма постоји једна занимљивост. Наиме, црква слави три свете Параскеве, односно Петке, будући да су код Срба познатије под овим називом. Најпоштованија у овом крају, и уопште код нас, јесте света Параскева (Петка) Трновска, која се слави 14. октобра по старом црквеном календару. Друга се слави 26. јула, док се трећа света Параскева не слави код Срба. Међутим, не знајући да су у питању две различите светитељке, народ их обично слави као једну – летњу (26. јула) и јесењу (14. октобра), што показује и случај станичењског храма, који уместо 14. октобра своју славу прославља 26. јула. Више о светој Параскеви види: Л. Мирковић, *Хеорџолојџија или историјски развјетак и бојслужење љазника љавославне источне цркве*, Београд 1961, 69–73; Јеромонах Хризостом Столић, *Православни свейачник*, I, Београд 1988, 92; *Исїо*, II, Београд 1989, 583.

8 В. М. Николић, Етнолошка грађа и расправе, Из Лужнице и Нишаве, *Српски еїнографски зборник*, књ. XVI, Београд 1910, 6.

9 Влад. М. Николић, Из живота наше цркве под Турцима, *Преїлег цркве Еїархије Нишке*, Ниш 1934, 217–218.

10 Н. Макуљевић, *Лиїурїија, симболика и љриложниїїво: иконостас цркве Свейе Троїице у Врању* (рукопис), 52–53.

11 *Исїо*, 53.

12 Због мале ширине, иконостас не садржи јужне двери које заправо нису ни биле неопходне за обављање богослужбених радњи. Више о томе види: М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњевековни дуборез у источним обласїима Јуїославије*, Београд 1965, 30.

13 О развоју иконостасних преграда види: И. Гергова, *Ранниїї бїларски иконостас 16.–18. век*, Софија 1993, 16–34; Н. Макуљевић, *Лиїурїија, симболика и љриложниїїво: иконостас цркве Свейе Троїице у Врању* (рукопис), 5.

сложена симболичка значења. Вазе са цвећем указивале су, с једне стране, на Христову божанску љубав и његово искупитељско страдање, а с друге – на Богородичино непорочно зачеће, док су у најопштијем смислу представљале слику раја и небеског Јерусалима.¹⁴

У саставни део репертоара престоних икона улазе само три најосновније иконе: Господа Исуса Христа, Богородице са Христом и светог Јована Претече. На икони Господа Исуса Христа, смештеној јужно од царских двери – како је налагала традиција произашла из симболизма и богослужбене функције иконостаса,¹⁵ доминира допојасна представа Сведржитеља који десном руком благосиља, а левом придржава јеванђеље са исписаним текстом: »аз (...) есмь свѣ (...) миръ ходи по мнѣ не имать ходити во тмѣ но имать живот вечній« – »Ја сам свијетлост свету; ко иде за мном неће ходити у тами, него ће имати светлост живота« – Јован (8; 12). Христови иницијали **ИС ХС** исписани су унутар декоративних кружних медаљона, док је у самом горњем делу иконе насликано отворено небо оивичено облацима, са троуглом у средини,¹⁶ од кога полазе јаркоцрвени зраци.¹⁷ Сликањем отвореног неба, симболом Бога, истицала се, између осталог, и идеја о божанској присутности и његовој милости. Примећује се, такође, да се око Христовог нимба некада налазио и аплицирани метални оков.

Икону Богородице са Христом (**МР ОУ**), која се налази северно од царских двери, цркви је даривао 1865. године један од виђенијих грађана Пирота Тана Поп Крстић,¹⁸ о чему говори приложнички запис: »**Съи Обазъ Пррс Бцы Приложиго Тана Попъ Крстикъ за дѣшевноимъ Спасеніе 1865**«. Поред одсуства симболички приказаног Бога Оца у виду отвореног неба, на икони се јасно уочавају и стилске разлике у односу на престону икону Господа Исуса Христа. За разлику од Христа, који је приказан фронтално, Богородица, сигнирана као **Милѡца** и чија допојасна фигура доминира испред модроплаве позадине, благо је, нагнуте главе, окренута према Христу Младенцу (**ИС ХС**), који почива на њеним грудима и благосиља је, док она истовремено десном руком указује на њега. На главама Богородице и Христа Младенца налазе се сребрни оклови са урезаном флоралном декорацијом, покривајући тако њихове златне нимбове.

Поред икона Господа Исуса Христа и Богородице са Христом у реду престоних икона налази се и икона светог Јована Претече (**СТЫИ ИСАИИ ПРЕДТЕЧЬ**). У складу са догматским и литургијским прописима постављена је

јужно од престоне иконе Христа. Поштујући иконографску традицију, сликар је светог Јована Претечу насликао као допојасну фигуру и сместио је испред модроплаве позадине. У питању је иконографски тип светог Јована Претече Кефалофороса са крилима, који се у црквеним песмама помиње и као анђео, јер је био »весник Месије и живео је анђелским животом.«¹⁹ Свети Јован десном руком благосиља, а у левој руци држи посуду са својом одсеченом главом, придржавајући уједно и велики крст, симбол његовог мучеништва за веру, и траку са карактеристичним текстом који наговештава скори долазак Спаситеља: »**Покаитеса приближивоса црвѣе небное**« – »Покајте се, јер се приближило Царство небеско« – Матеј (3; 2). У доњем левом углу иконе, непосредно испод лакта светитеља, исписан је и приложнички запис који открива да је икону станичењском храму даривао Никола Дика (?) за своје »душевно спасеније« – »**сѣа икона приложи нѣкола дѣка (...) за вои (!) дѣшевно спасеніе**«. Сликаство иконе карактерише и богата употреба злата, које је, изузев за нимбове, сликар користио при сликању медаљона, у којима се налази натпис са именом светитеља, и траке са текстом, али и за акцентовање појединих детаља одеће, нарочито набора драперије.²⁰

14 М. Тимотијевић, *Црква Светиої Георгија у Темишвару*, Нови Сад 1996, 101. О симболизму ваза са цвећем, у ширим оквирима, види: Р. Михаиловић, *Мртва љрирода у српском сликарству XVIII и XIX века*, 31, 34–35.

15 О утицајима симболизма и литургијских потреба на уобличавање иконостаса и на одређивање његовог тематског репертоара види: Н. Макуљевић, *Лишургија, симболика и љриложништво: иконостас цркве Светије Тројице у Врању* (рукопис), 52–53.

16 О троуглу као симболу Свете Тројице види: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 302–303.

17 На Христовом нимбу уочљиви су трагови некада аплицираног окова.

18 В. М. Николић, *Народне школе у Пироѡу и округу љироѡском до ослобођења 1877. ѡдине*, Сремски Карловци 1924, 130–131. Ту се каже да је Тана Поп Крстић био син пиротског свештеника Крсте који је за време владике Нектарија вршио дужност његовог тумача.

19 Л. Мирковић, *Хеорѡолоѡија или истѡријски развѡијак и боѡслужење љразника љравославне истѡчне цркве*, Београд 1961, 118. Више о овом иконографском типу, његовој појави и литерарним изворима види: М. Татић-Ђурић, *Икона Јована крилатог из Дечана*, *Зборник Народної музеја* 7, 39–50.

20 Коришћење златне боје у осликавању нимба, као и при акцентовању појединих делова одеће светитеља, истицало је идеју о њиховом вечитом рајском боравишту, види: Н. Макуљевић, *Лишургија, симболика и љриложништво: иконостас цркве Светије Тројице у Врању* (рукопис), 52.



Сл. 1. Господ Исус Христос, иресциона икона, димензије: 50 × 85,5 × 4 см, средина 19. века (фотографија: Сijanко Косић)

Царске двери, које представљају један од обавезних и најважнијих литургијских елемената на иконостасу и које у симболичком смислу означавају врата раја,²¹ урађене су као двоструке вратнице чије површине наглашавају дрворезбарене апликације у виду вегетабилних венаца. Деко-

рацију царских двери посебно истиче средишњи тордирани полустубац, на чијем се врху налази медаљон обавијен дрворезбареним мотивима лишћа и у којем је насликана допојасна фигура Бога Оца са троугаоним нимбом. Поштујући давно утврђен програм сликарства иконостаса и његову литургијску намену, на царским дверима је представљена сцена Благовести, која илуструје тренутак када арханђел Гаврило саопштава Богородици вест да ће родити Спаситеља. Овде је сцена приказана у две епизоде: на северном крилу, унутар овалног медаљона који формира исплетени венац од лишћа, насликан је арханђел Гаврило са раширеним крилима и крином који предаје Богородици, а она је насликана на јужним крилима у истом таквом медаљону који указује на њено безгрешно зачеће. Оживљавањем површина царских двери флоралном сликаном декорацијом још више се наглашава њихова рајска симболика.

Северне двери, које се састоје од иконе светог архиђакона Стефана и парапетне плоче са насликаним мотивима расцветалог цвећа,²² готово се не разликују од основне конструктивне замисли прве зоне коју чине престоње иконе и осликане парапетне плоче испод њих. Једине разлике у односу на престоње иконе огледају се у мањим димензијама иконе светог архиђакона Стефана, као и у другачијем мотиву сликане декорације парапета северних двери где недостаје ваза насликана на осталим парапетним плочама. С друге стране, сликана представа светог архиђакона Стефана, одликама свог иконографског и стилског језика, знатно одудара од сликарства престоних икона и одаје руку сликара невеликих знања и уметничких могућности. За разлику од допојасних представа светитеља на престоним иконама, свети архиђакон Стефан (С Архидјаконъ Стефанъ) насликан је као цела фигура са својим препознатљивим атрибутима: кационицом, у десној, и јеванђељем, у левој руци. Његове ђаконске одежде – стихар и орап – прекривају крупни мотиви цветова попут оних на царским дверима.

21 Н. Макуљевић, *истио*, 7. Богородица, због свог безгрешног зачећа, тумачи се као затворена врата неба кроз која је на земљу сишао оваплоћени Христос. Уп. Р. Михаиловић, Прва зона српског иконостаса XIII века, *Зборник Филозофског факултета XIV-1*, 279–321.

22 Представа Светог архиђакона Стефана се обично налази на јужним дверима, будући да се оне називају и ђаконским.



Сл. 2. Богородица са Христом, иресјона икона, димензије: 49 × 83 × 2 cm, 1865. година (фотографија: Сјанко Косић)

У центру средишње хоризонталне зоне, коју чини једнаест икона, постављена је икона Господа Исуса Христа (ИГ ХГ), док му се са стране, у молитвеном ставу, обраћају апостоли предвођени Богородицом. Христос левом руком придржава отворену књигу, на чијој је једној страни исписан текст из Јовановог јеванђеља (Јован 8; 12): «аз

бо ђсмъ светлиата на свѣта», а, на другој: »ї такдо са просвѣтїть нашїте«, што заправо представља текст молитве за »духовно прозрење«. ²³ Постављањем Христа у центар апостолског реда, коме се клањају Богородица и апостоли, добија се деизисна форма где Богородица и апостоли (у овом случају без светог Јована Крститеља, који недостаје) представљају посреднике у приношењу молитви Христу Судији. Деизис, као тематика средишњег дела иконостаса, представља старију форму која се паралелно са Сабором светих апостола, где је насликан Христос на трону окружен апостолима, јавља током читавог 19. века. ²⁴ Поштујући литургијску хијерархију, Христу се с његове десне стране молитвено обраћају: Богородица (МРЪ БЖІЮ), апостол Петар (Ѓ ПП Петръ), апостоли и јеванђелисти Матеј (Ѓ ЂВ Матеѡ) и Марко (Ѓ ЂВ Марк) и апостол Јаков (Ѓ ПП Јаков), а, са леве: апостол Павле (Ѓ ПП Павѡ), апостоли и јеванђелисти Јован (Ѓ ЂВ Јео) и Лука (Ѓ ЂВ Лук), апостол Андреј (Ѓ ПП Андре) и, на самом крају, апостол Филип (Ѓ ПП Филип). ²⁵ Приказани апостоли, заједно са Христом и Богородицом, насликани су као допојасне фигуре постављене испред једнобојне модроплаве позадине. У рукама обично држе одговарајуће атрибуте. Тако јеванђелисти Матеј, Марко, Јован и Лука имају у рукама отворена јеванђеља са исписаним текстом, ²⁶ апостол Петар је насликан са кључевима, а апостол Павле са свитком, који означава његово ауторство великог броја посланица, док су поједини апостоли приказани с подигнутим дланом десне руке, истичући на тај начин своју моралну чистоту. На основу аналогија сликарског поступка јасно се може приметити веза сликарства икона апостолског реда са иконом светог архиђакона Стефана

²³ У ишчитавању текстова и одређивању њихових литерарних извора помогао ми је мр Зоран Ранковић, асистент на предмету »Црквено-словенски језик« на Теолошком факултету, коме срдечно захваљујем.

²⁴ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 114–115, са наведеном литературом.

²⁵ У питању је реконструисан првобитни распоред икона апостолског реда, а постојећи је током времена измењен.

²⁶ Због стања икона и грешака у писању веома је тешко ишчитати ове текстове. Додатне тешкоће причињавају присутни елементи локалног говора, што, с друге стране, пак представља драгоцен извор који нам указује на порекло сликара. Занимљиво је и то да се у тексту књиге коју у руци држи јеванђелист Матеј налази цитат из јеванђеља по Јовану (1; 1): »въ началѣ вѣ слово и слово вѣ бѣ и ѣ вѣ сло (sic!)« – » У почетку бјеше Логос, и Логос бјеше у Бога, и Логос бјеше Бог«, што додатно илуструје непушеност сликара и његово непознавање литерарних извора.



Сл. 3. Боја Ојцац, дејал са царских двери, средина 19. века (фотографија: Сјанко Костић)

и сликарством царских двери. Наивно обрађени ликови са наглашеним крупним очима, непознавање пропорција људског тела, флорална декорација апостолских одежди и иста боја позадине само су неке од особености ликовног језика које упућују на то да поменуто сликарство припада руци истог сликара.

Од највише зоне иконостаса сачуван је само велики крст са представом Распећа, али је, судећи по аналогијама са другим иконостасима истог периода, она некада садржала и дрворезбарене представе змајева,²⁷ као и овалне медаљоне са представама Богородице и светог

Јована Богослова. На средишту великог крста, чије су ивице обавијене дрворезбареним флоралним мотивима у виду нанизаних листова међу које су уметнути расцветали цветови ружа, који сугеришу христову жртву, у складу са традицијом од неколико векова уназад насликано је Распеће Христово.²⁸ Христос (ИС ХС), доста невешто сликан, приказан је полунаг, огрнут црвеном перизмом око бедара. Руке и ноге су му прикуцане са четири ексера, а из његових рана на грудима и прсима цури крв и пада на Адамову лобању, чиме се истиче евхаристошко значење ове сцене и тако указује на Христа као испитеља, који се добровољно жртвовао за спас људског рода. Сликаство великог крста садржи и извесне неуобичајености. Наиме, на тролисним крајевима крста насликана су попрсја четворице јеванђелиста, али не у виду симбола него у облику људских фигура.²⁹

ИКОНЕ

Међу црквеним инвентаром налазе се и три старе иконе, од којих се нека можда налазила на трону урађеном у виду проскритара, веома карактеристичним за овај крај. Будући да је црква била посвећена светој Петки Трновској,³⁰ на двама иконама је представљен управо лик те светитељке, чији је култ био веома поштован у овим крајевима. На старијој, која, по свему судећи, датира из четврте, односно пете деценије 19. столећа и која се на основу карактеристика ликовног језика може поуздано приписати руци истог сликара који је насликао и престону икону светог Јована Претече на иконостасу, насликана је

²⁷ Оваква композиција крста над змајевима симболише победу над злом – Апокалипса (12; 9), тј. победу хришћанске вере уопште, види: М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, 62. Поред змајева, односно аждаја, на иконостасима јужнобалканског простора срећу се и друге животиње: рибе, делфини, змије... Уп. И. Гергова, *Раннијти български иконостас 16.–18. век*, Софија 1993, 42.

²⁸ М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, 60–63; М. Тимотијевић, *нав. дело*, 117, са наведеном литературом.

²⁹ Представе јеванђелиста садрже и тешко читљиве натписе.

³⁰ Више о светој Параскеви види: Л. Мирковић, *Хеортолозија или историјски развјетак и бојслужење израчника православног источног цркве*, Београд 1961, 69–73; Јеромонах Хризостом Столић, *Православни свештачник*, I, Београд 1988, 92; *истио*, II, Београд 1989, 583.



Сл. 4. Господ Исус Христос, икона айосиолској реда, димензије: 25,5 × 36 × 2 см, средина 19. века (фотографија: Сijanко Косић)

допојасна представа свете Петке (СѢА ПЕѢА) са десном руком на грудима, док левом руком придржава крст – атрибут свог мучеништва. С обзиром на то да је доњи део иконе услед дејства ватре знатно оштећен, немогуће је у потпуности сагледати читаву њену сликану површину, тако да се поједини детаљи иконе само назире. На икони је уочљив и један мањи приложнички запис, донекле оштећен, који је исписан по средини десног дела иконе, непосредно уз саму маргину, а који гласи: »помани гди љвца ктит(о)р/. мана прилож...«. Окови на шасти десне руке и нимбу, који представљају вотивне дарове, само потврђују да је ова икона била веома поштована у народу. С друге стране, поред несумњивог значаја који је имала у духовном



Сл. 5. Јеванђелисти Јован, икона айосиолској реда, димензије: 25,5 × 36 × 2 см, средина 19. века (фотографија: Сijanко Косић)

животу генерација верника тог краја, ова икона, заједно са престоном иконом светог Јована Претече, поседује и највеће ликовне квалитете. Иако настала у духу традиције зографског сликарства, нарочито израженог у обилној употреби злата које је овде, осим за сликање нимба, коришћено и при акцентовању набора драперије, ово сликарство открива сликара завидних занатских способности који поред прецизног цртежа и добрих пропорција показује и смисао за уравнотеженост композиције.

Друга икона свете Петке, сигнирана као света Мајка Параскева (СѢА М ПАРАСКЕВА), својим димензијама и стилским и иконографским одликама у потпуности одговара престоној икони Христа Сведржитеља постављеној



Сл. 6. Икона Светије Пејке, димензије: 54,5 × 71,5 × 3,5 cm, четвртина, односно ђећа деценија 19. века (фотографија: Сћанко Косћић)

на иконостасу. Поштујући иконографску схему, која се огледа у фронталном постављању светитељског лика изнад кога је насликано отворено небо а са стране се налазе кружни декоративни медаљони са сигнатуром, сликар је у оквиру иконе истакнуте црвеном бордуrom приказао допојасни лик светитељке која у десној руци држи крст – незаобилазни атрибут свог мучеништва, док јој је длан леве руке испружен, чиме је истакнута њена морална чистота. О поштовању ове светитељке свакако казује и оков на нимбу са рељефним стилизованим вегетабилним мотивима. Да ли је та икона првобитно била намењена иконостасу или проскинитару – остаје отворено питање будући да не располажемо никаквим конкретним доказима.³¹

Такође је врло тешко одредити и прецизну годину њеног настанка, али се у ширим оквирима може датовати у средину 19. века.

У храму се чува и икона на којој се налази допојасна представа Богородице са Христом. Она је знатно оштећена, а будући да се у погледу ликовног језика сасвим издваја од осталих, тешко је прецизно одредити годину њеног настанка. Штавише, на појединим деловима иконе бојени слој је заједно са подлогом у потпуности отпао. На икони је, иначе, насликана Богородица са Христом на грудима, која десном руком указује на њега, док се у позадини истиче светлоплава позадина са једноставним кружним медаљонима унутар којих се налази натпис МΡ ΘΥ. Ако је судити на основу онога што се сада може приметити, лице Богородице је изведено доста стилизовано, док су остали детаљи насликани веома скромно и без наглашене декоративности и употребе злата.

Хронологија настанка икона и иконостаса. С обзиром на одсуство архивске грађе, као и осталих непосредних материјалних доказа, веома је тешко створити јасну слику о процесу и развојном току украшавања ентеријера станичењског храма. До одговора на питања везана за хронологију настанка иконостаса и икона долази се посредним путем, који се заснива на иконографским и стилским анализама њиховог сликарства. Јасно је већ на основу самог изгледа да иконостас у композиционом смислу не одаје утисак јединствене целине. Пажљивом анализом саме иконостасне преграде, како конструкције тако и њеног сликарства, долази се пак до закључка да је она настала истовремено (по свему судећи, средином или почетком друге половине 19. века, али свакако не после ослободилачких ратова³² када је ова област црквено-административно

³¹ Занимљиво је да икона својим димензијама (50 × 85 × 4 cm) у потпуности одговара димензијама оквира унутар којег је смештена престопа икона Богородице са Христом, али, будући да овде због догматске неисправности ни у ком случају није могла бити постављена, остаје једино отворена могућност да се, евентуално, могла налазити на претходној олтарској прегради на месту данашњих северних двери.

³² О развоју црквене уметности на овим просторима након 1878. године види: Н. Макуљевић, Реформа црквене уметности у југоисточној Србији после 1878. године, *Лесковачки зборник XXXVII* (Лесковац 1997), 34–59. У вези с временом настанка иконостаса значајан је и податак Р. Љубинковића, који је, вршећи анкету међу старијим житељима села у току археолошких истраживања 1974. године, сазнао да црква последњих сто година није значајније обнављана.

припала Нишкој епархији) и да утисак нејединства иконостасне преграде проистиче из тога што су престоне иконе на њој старије и припадају различитим временском периодима, одајући при том руке сликара различитих знања и уметничких могућности. Хронолошки посматрано, на основу ликовних анализа могу се уочити више фаза у настанку иконостаса, као и икона ван њега. Најстарије су, свакако, престона икона светог Јована Претече и икона храмовне славе свете Петке, које уједно представљају и дела највећих уметничких вредности. Урађене су у духу традиције сликарског језика који је неговала тзв. Самоковска зографска школа,³³ а која се у великој мери држала већ устаљених правила и норми, заснованих на поштовању традиционалних поствизантијских образаца трансформисаних у складу са временом и његовим захтевима. Прецизан цртеж, добра пропорција приказаних ликова и умерена употреба злата, без тежње за претераном декоративношћу, свакако говоре да су ови мајстори, занатски изузетно обучени, у оквирима вредновања оствареног сликарства зографских радионица остварили изузетно значајна дела. Не зна се тачно који је сликар у питању, али је познато да су крајем тридесетих и током четрдесетих година 19. века поједини сликари из Самокова, попут Георгија иконописца и зографа Јована,³⁴ осликали велики број икона на иконостасу старе цркве у Пироту. Имајући у виду близину и утицај Пирота као црквено-административног центра на развој црквеног живота у његовој непосредној близини, као и знатне сличности у сликарском поступку икона иконостаса пиротске и станичењске цркве, веома је могуће да су у питању радови из истог времена, настали из руку неког од поменутих сликара.

Следеће две иконе, по свој прилици из средине 19. века, јесу престона икона Христа Сведржитеља и икона свете Петке, сигниране као Параскева. Идентичне иконографске и стилске одлике, које се огледају у приказивању детаља, потпуно истом сликању отвореног неба и медаљона са сигнатурама приказаних ликова, као и у подједнакој обради лица и драперија, представљају само неке од елемената који недвосмислено указују да је у питању рад истог сликара кога карактерише солидан сликарски манир заснован на поузданом цртежу и пропорцијама.

Једино за престону икону Богородице са Христом, захваљујући приложничком запису, поуздано знамо да је настала 1865. године, када ју је станичењском храму даривао Тана Поп Крстић, један од виђенијих људи тадашњег Пи-

рота. Занатски солидно изведена, са нешто схематизованијом обрадом лица и зналачки сликаним драперијама, икона одаје руку мајстора солидних знања и могућности.

Сликарство апостолског реда икона, царских и северних двери, са представом светог архиђакон Стефана, настало је у исто време када и иконостасна конструкција с којом чини складну целину. Оно припада руци неког локалног неугог сликара који није савладао ни основне поуке сликарског поступка, а на чијим иконама доминирају готово карикатуралне представе приказаних ликова са карактеристичним крупним очима. Поред тога, његово порекло и неукост исказују и натписи на иконама, који су писани црквенословенском азбуком с јаким примесама локалног дијалекта.

Црквени мобилијар, који поред иконостаса представља и неколико сачуваних икона, посредно говори и о животу храма Свете Петке у Станичењу током 19. века. Иконостас, произашао из богослужбене функције, а који, иначе, представља стандардно решење уобличено током претходних векова на ширим просторима јужног Балкана, није настао у једном моменту, већ је имао свој развојни ток на који су утицали многи фактори. Међу њима се свакако истичу: друштвено-историјска кретања, литургијске потребе, симболика, систем приложништва, утицај високе црквене јерархије, економска моћ црквене заједнице и степен образовања њених припадника, традиција, као и уметничка пракса у оквиру које су уметници настојали да одговоре на постављене захтеве. Будући да су иконостас и иконе настали у више временских фаза, у њима су јасно издиференциране међусобне иконографске и стилске разлике. Са становишта ликовних вредности свакако се издвајају дела самоковских сликара – престона икона светог Јована Претече и икона свете Петке, у којима се недвосмислено одражавају и утицаји Пирота као центра црквеног живота, док иконе апостолског реда, царских и северних двери представљају најслабија дела, која својим изгледом посредно говоре о паду економске моћи црквене заједнице. Видног трага на украшавање ентеријера оставили су и имућнији појединци, који су изванредан број икона даровали храму. Међу

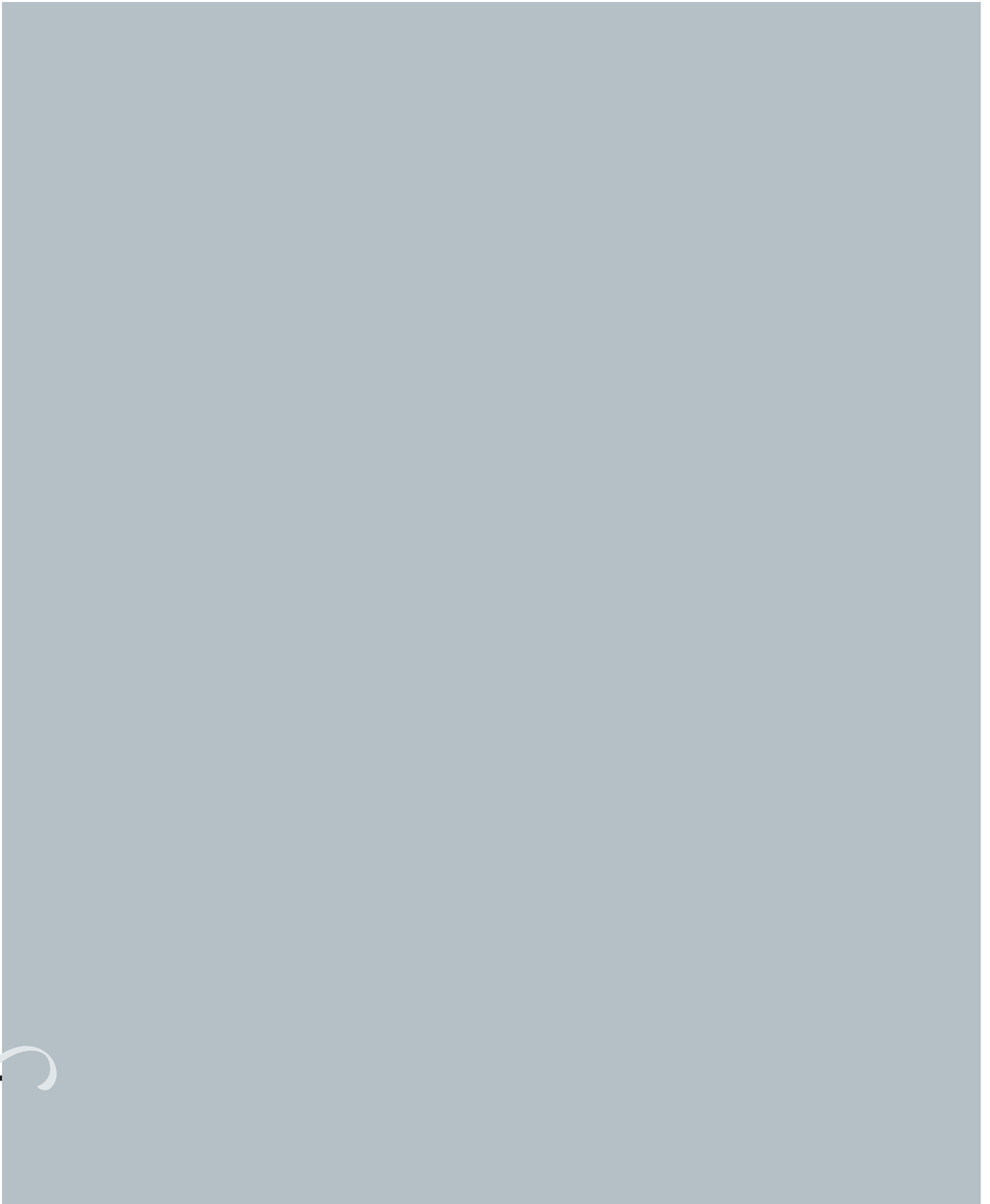
33 Више о Самоковској сликарској школи и њеним представницима види: А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, София 1965, 313–476.

34 И. Николић, *Тешџер Нишавске митрополије (1834–1879)*, XIV.

њима се свакако истиче Тана Поп Крстић, човек који је имао значајну улогу у друштвено-културном животу тадашњег Пирота и чијим су прилагањем истакнути функција и значај цркве Свете Петке у Станичењу као значајног духовног центра у свеукупној сакралној топографији читаве области.


На крају, може се рећи да иконостас и иконе храма Свете Петке у Станичењу не представљају аутономно дело

које је истргнуто из контекста друштвено-историјских и културно-уметничких токова јужнобалканског простора. Њихов значај не треба оцењивати искључиво ликовно-естетским мерилима, која заправо представљају само једну њихову компоненту, већ се у њима мора уочити сва сложеност и слојевитост што проистичу из многих чинилаца, међу којима се свакако издваја њихова литургијска и симболичка функција.



Сїисак скраћеница

CA	Cahiers archéologiques, Paris 1945 sq.
DACL	Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, ed. F. Cabrol, H. Leclercq, t. I–XV, Paris 1924–1953.
DOP	Dumbarton Oaks Papers, Cambridge, Mass. 1941, Washington D.C. 1959 sq.
JÖB/JÖBG	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik (= Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft), Wien 1951 sq.
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie, ed. E. Kirschbaum, W. Braunfels, bd. 1–8, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968–1976.
ODB	The Oxford Dictionary of Byzantium, vol. 1–3, New York – Oxford 1991.
PG	Patrologiae cursus completus. Series graeca, ed. J.-P. Migne, t. 1–161, Paris 1857–1866.
RbK	Reallexikon zur byzantinische Kunst, ed. K. Wesel, Stuttgart 1963 sq.
REB	Revue des études byzantines, Bucuresti/Paris 1963 sq.
Гласник ДКС	Гласник Друштва конзерватора Србије, Београд 1978 sq.
Гласник СУД	Гласник Српског ученог друштва, Београд 1847 sq.
ЗЛУМС	Зборник за ликовне уметности Матице српске, Нови Сад 1965 sq.
ЗНМ	Зборник (радова) Народног музеја, Београд 1956 sq.
ЗРВИ	Зборник радова Византолошког института, Београд 1952 sq.
ΔΧΑΕ	Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας, Αθήνα 1924 sq.
ΕΕΒΣ	Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, Ἀθήνα 1924 sq.



CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

904:726.54 (497.11)
904 »653« (497.11)
75.052.046 (497.11) »13«

ЦРКВА Светог Николе у Станичењу = The Church of St Nicholas in Staničenje / Марко Поповић, Смиљка Габелић, Бранислав Цветковић, Бојан Поповић ; [планови и цртежи Данијела Тасић, Зоран Туцић ; фотографије Небојша Борић]. – Београд : Археолошки институт, 2005 (Београд : Публикум). – 232 стр. : илустр. ; 29 см. – (Поседна издања / Археолошки институт у Београду ; књ. 44)

Тираж 1.000. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Summary.

ISBN 86–80093–50–5

1. Поповић, Марко

а) Станичење – Црква Св. Николе – 14в

б) Археолошки налази – Станичење – Средњи век

COBISS.SR-ID 122273548



ISBN 86-80093-50-5



9 788680 093505 >

