



Милан РАДУЈКО

ПРВО СЛИКАРСТВО ЉУБОТЕНА:

*тематика, стил и мајстори**

У раду се претресају подаци о етапама настајања фреско украса цркве Светог Николе у Љуботену, разграничавају две кампање, употпуњавају сазнања о тематици, предочавају стилска својства првог живописа (сводови, четврта и трећа, делом и друга зона наоса) и у атрибуционој анализи издвајају рукописи и трага за пореклом његових аутора. Резултат ове потраге био би следећи: на првом живопису Љуботена (1338/39-1342/43) суделују најмање двојица мајстора; аутор је склон да начин рада првог препозна у делу „сликара Трећег васељенског сабора“ са спрата нартекса Свете Софије у Охриду; уједно, можда, аутора Успења Богородице у црквици Малих светих врача из истог града, док у маниру другог налази сличности са делом једног од чланова екипе коју у нартексу охридске катедрале предводи Јован Теоријан, унеколико и самог главног сликара.

Живопис Светог Николе у Љуботену није био предмет осмишљене, поготову не усредсређене стилске анализе а и кад је узиман у разматрања ове врсте¹ о фреско украсу отмене задужбине

* Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту *Српска и византијска уметност у позном средњем веку* (бр. 147019), финансираног средствима Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ За старије написе о сликарству Љуботена сф. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 61, нап. 68 (210-211). Од написа публикованих после прегледа В. Ј. Ђурића, проблемима сликарства посвећени су прилози З. Расолкоске-Николовске, *О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације*, Зограф 17 (1986) 45-53 [= *Властелски портрети во Љуботен и времето на сликање на сидната декорација*, in: eadem, *Средновековна уметност на Македонија*, Скопје 2004, 225-244 (са најисцрпније наведеним подацима о писаним изворима и

госпође Данице (сазидана 1336/37. на плану уписаног крста, без припрате, али са тремом испред западног улаза²) говорило се као о целовитом ансамблу, изведеном у један мах и делу изразито уигране сликарске дружине. Не једном је сликарство у цркви побожне племкиње из доба краља Душана истицано као пример стилског јединства.³ Тек недавно се, захваљујући помнијем читавању у археолошке податке и стил љуботенског ансамбла, дошло до уверења да је посреди уметнички и хронолошки сложена целина.⁴ Опажено је, између

живопису)] и И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995, 145-147 et s. v. и М. Радујко, *Живопис pročеља и линете јужног улаза Светог Николе у Љуботену*, Зограф 32 (2008) 101-116 (= *Живопис pročеља*). За најскорији, синтетички, осврт на љуботенски живопис v. С. Коруновски, Е. Димитрова, *Византијска Македонија*, Скопје 2006, 181-182 (Е. Димитрова).

² За основне податке о повести цркве Светог Николе, са изворима и старијом литературом сф. И. Ђорђевић, loc. cit.; id., *Дмитар у Љуботену*, Лесковачки зборник, XXXV(1995) 5-10. За ктиторски натпис, уклесан у надвратник западног портала: Г. Томовић, *Морфологија ћирилских натписа на Балкану*, Београд 1974, 56, сл. 36 (са подацима о претходним преписима); за архитектуру Светог Николе v. Ж. Татића (*Архитектонски споменици у Скопској Црној Гори, II Љуботен*, ГСНД II, 1 и 2, 1926, 93-108. и В. Кораћ, *Споменици монументалне српске архитектуре XIV века у Повардарју*, Београд 2003, 109-129, сл. 1-26.

³ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 61; И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 145-147 (147).

⁴ М. Радујко, *Драдњански манастирић св. Николе, II – живопис*, Зограф 24 (1996) 29, нап. 22; id., *Живопис pročеља*, 101-116. Закључак о хронолошкој и стилској подвојености љуботенског сликарства, изложен у старијем од ова два текста, прихвата и Е. Димитрова, најпре у монографији посвећеној манастиру Матеичу (*Манастир Матејче*, Скопје 2002, 246), посредно



Сл. 1. Северни зид западног травеја, спој композиција Дванаестогодишњи Христос проповеда у храму и Свадба у Кани

осталог, да је живописање Љуботена обављено у два маха, да је прву скупину сликара предводио Јован Теоријан, један од водећих аутора фреско украса одаје изнад нартекса Свете Софије, катедралног храма Охрида, најзад да у групи којој је поверен завршетак послова на осликавању храма, по одласку из Љуботена упосленој у Матеичу и Драдњи, ради више мајстора блиских схватања но јасно препознатљивих сликарских индивидуалности.⁵ Изложени успут, ни ови закључци нису поткрепљени резултатима стилске анализе. У жељи да празнину у познавању живописа Светог Николе бар донекле сузимо, пажњу ћемо овом приликом посветити украсу сводова и виших зона

и у коауторском прегледу уметности средњег века на тлу Македоније (С. Коруневски, Е. Димитрова, *Византиска Македонија*, loc. cit.).

⁵ М. Радујко, *Драдњански манастирић св. Николе*, II, loc. cit.; id., *Живопис прочеља*, 110-112. На исти начин овом питању Е. Димитрова, *Матејче*, Скопје 2005, 246, такође in: С. Коруневски, Е. Димитрова, *op. cit.*, 182 (где са више опреза од аутора првог прилога говори о сликарима старијег живописа, налазећи да је реч о припадницима ателјеа Јована Теоријана).



Сл. 2. Северни зид западног травеја, декоративна трака између прве и друге зоне

на зидовима наоса. За разлику од већег дела фресака прве две зоне наоса и читавог олтара, стил живописа приписаног првим мајсторима никад није описан нити је разматран у светлу сазнања о охридском сликарству из времена српске власти. Разлог више за осврт на овај ансамбл лежи у чињеници да ни његова тематика, упркос настојањима претходника, није пописана у целини, нажалост, ни увек поуздано.

* * *

Кад су поткрај XIX века на падине Скопске Црне горе стигли први истраживачи, црква Светог Николе била је развалина, без читавог трема, већег дела куполе и доброг дела сводова, чак и без делова носеће конструкције.⁶ На незавидно стање фреско украса претеклог после толиких ломова здања додатно су утицали дуга, изгледа столетна изложеност непогодама и недовољна оспособљеност добронамерних обновитеља из треће деценије XX века за захтеван посао рестаурације сакралног објекта средњег века.⁷ Хронологија љуботенског живописа, упркос непотпуној очуваности здања из 1336/37. године, прати се без тешкоћа.⁸ Изворе за закључивање о повести украшавања задужбине госпође Данице пружају археолошки подаци

⁶ О здању на прелому XIX и XX века: Н. П. Милуковъ, *Христианския древности Западной Македонији*, Известия руского археологического института въ Константинополѣ, IV в. 1 (Софія 1899) 129. и Н. П. Кондаков, *Македонія. Археологическое путешествие*, Санкт Петербургъ, 1909, 178. За кратак осврт на стање у ком су објекат и живопис дочекали време обнове cf. М. Радујко, *Живопис прочеља*, 101-104.

⁷ О последицама интервенција обновитеља из 1928. на архитектуру здања и живопис: М. Радујко, *op. cit.*, 101-103.

⁸ V. nap. 4.



Сл. 3. Исцељење двојице бесомучних у земљи Гадаринској, живопис из 1342-1345. (Фототека Народног музеја у Београду)

запретени у фреско малтеру и стил љуботенских фресака.⁹ Кад је реч о првој врсти извора, у очи најпре пада да су на северном зиду, приближно на средини источне половине западног травеја, сачувани материјални подаци из којих се види да је током рада у овом одељку, без видљивог разлога, дошло до одустајања од плана зонирања ког су се извођачи претходно држали, те да је осликавање другог појаса, пошто је композиција Дванаестогодишњи Христос проповеда у храму, из западног травеја, завршена, обустављено.¹⁰ Током рада на сцени Свадба у Кани - смештеној у продужетку, делом у источном крају западног травеја, делом иза суседног ступца и у простору под куполом - висина зоне продужена је за читаву ширину декоративне траке (9 cm), пружене између првог и другог појаса (сл. 1 и 2). У очи нарочито пада да је при томе увећана и висина илустрације о диспуту Христа детета са јеврејским мудрацима, приближно у источној четвртини сцене, колико је било неопходно да се у зони хода обезбеди прос-

тор за фигуру светог Прокопија, постављену тачно испод спуштене бордуре речене сцене. Нема сумње и да је описана промена изведена накнадно, пошто се малтер доњег слоја, већ осликан, био осушио. Испод танког горњег слоја, делимично ољуспаног, нанетог преко површине којом се до описане измене протезала трака декоративног фриза, прати се првобитна бордура (сл. 2), извучена у равни дужег, неувећаног, дела сцене. Доказе накнадног рада, у ствари наношења свежег малтера преко старе, добро осушене, подлоге открива и спој поменутих сцена: испод делимично искрзане западне ивице Свадбе у Кани, ту се такође назире да је источна бордура композиције Дванае-

стогодишњи Христос у храму завршена широко растањеним и углачаним малтером, и, што је важније, да је у читавој ширини (најмање десетак сантиметара) обојена црвеном бојом. Строго узев, свака се од ових појединости може наћи у ансамблима сликаним у један мах. Да се, ипак, не ради о неком од поступака извођених рутински, тачније о промени замисли, предузетој на почетку друге сликарске сезоне, поготову не на почетку нове



Сл. 4. Лук између северозападног травеја и северног крака крста

⁹ У литератури су ови подаци само помињани, успут и кратко: М. Радужко, *Драдњански манастирић св. Николе, II*, loc. cit. 22; id., *Живопис pročeha*, 110.

¹⁰ Ibid.



Сл. 5. Северозападни травеј, друга зона

ђорнате, већ о наставку прекинутог рада на украшавању ентеријера, открива, с друге стране, стил љуботенског живописа. Упркос сродности полазних концепција сликарства виших и нижих зона, млађи живопис Светог Николе, препознатљив, између осталог, по склоности мајстора хладним сазвучјима и тежем сналажењу у организацији простора и у пропорцијама (сл. 3), разликује се јасно од претходног.¹¹ Разлике у стилу толике су да се граница између прве и друге етапе може утврдити и тамо где нема других података за разграничавање хронологије. Најкраће речено, прва група мајстора, склона уравнотеженом, нешто топлијем колориту, при томе супериорна на пољу компоновања сцене и у познавању анатомије, покрила је фрескама четврту и трећу зону зидова, све до венца (између друге и треће зоне) који у унутрашњости опасује читав храм, на западном

зиду, изгледа, завршила а на северном зиду западног травеја започела рад на другој зони, док је друга, сем остатка прве и друге зоне наоса живописом покрила читав олтарски простор.¹² Трагови рада првих мајстора не уочавају се нигде испод ни источно од описане границе две етапе, нити их је, с обзиром на распоред очуваних површина фреско малтера, могло бити, па нема сумње да је ова група, завршивши сцену Дванаестогодишњи Христос поучава у храму, напустила Љуботен, после чега је посао поверен другим мајсторима. Поуздан суд о збивањима која су довела до промене мајстора упуслених на украшавању задужбине госпође Данице није могућ, али је разложно веровати да старији и млађи живопис дели непредвиђена пауза. Чињеница да су мајстори напустили Љуботен не осликавши само једну сцену из циклуса посвећеног Успењу Мајке Божије (Молитва Богородице у врту)¹³, иако индикативна, не гово-

¹¹ Говорећи о стилу љуботенског живописа, старији изучаваоци мисле, заправо, на његов млађи део. Cf. С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 143; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 61; И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, 147. На податке важне за разликовање двеју хронолошких целина у остатку првобитног ансамбла и на концепцијске узајамности и разлике првог и другог живописа указао је М. Радужко, *Драдњански манастирић св. Николе, II*, loc. cit.; id., *Живопис прочеља*, 110. Cf. и Е. Димитрова in: С. Коруновски, Е. Димитрова, loc. cit.

¹² М Радужко, *Драдњански манастирић св. Николе, II*, loc. cit.; id., *Живопис прочеља*, 110-111.

¹³ У науци се тема ове композиције помиње различито. За поуздан опис и тачно препознавање cf. В. Р. Петковић, *Живопис цркве у Љуботену*, ГСНД II, 1 и 2 (1926) 109-124 (109-112), 118 (10). Према И Ђорђевићу (*Зидно сликарство српске властеле*, 146) посреди је „непознато исцељење.“ Биће да је ова оцена разлог што је Е Димитрова (С. Коруновски, Е. Димитрова, op. cit., 181), наводећи тематику Успења, не помиње.



Сл. 6. Надступље северозападног ступца, поглед са југозапада (фото - Фонд Руже и Душана Тасића)

ри превише. Будући, међутим, да су лук који спаја северни зид и северозападни стубац, уместо ликовима светитеља, покрили црвеном сепиом (сл. 4), прибегавши решењу примењеном и при обради површина у отворима прозора¹⁴, намеће се закључак да су посао прекинули у тренутку кад наставак живописања није био изванштан. Утисак је, другим речима, да су, напуштајући Љуботен, желели да макар на овај начин заокруже украс одељка у ком су радили пре самог одласка. Нема података за недвосмислен суд о растојању између прве и друге фазе у осликовању Светог Николе. Оштећења настала на саставу композиција Христос поучава у храму и Свадба у Кани типична су за спој хронолошки одељених целина, па се намеће закључак да их је могао делити период од најмање пола или једне пуне сезоне до неколико сликарских година.

* * *

¹⁴ Примена овог решења у декорацији прозорских отвора и унутрашњости лукова у склопу отворених галерија и тремована не спада у непознате појаве. У уметности XIV века видимо је у прозорима нартекса и на аркади галерије Свете Софије охридске, касније и у прозорима Марковог манастира. Није ми, међутим, познато да је на овај начин још где украшен лук у ентеријеру храма у ужем смислу.



Сл. 7. Богородица се опрашта са ближњима, западни зид југозападног травеја, друга зона

Живопис старијих сликара Љуботена дочекао је наше дане у виду торза, сразмерно незнатног, при том и озлеђеног. Да сагледавање првобитне целине буде теже, претекли уломци размештени су у простору неравномерно и сачувани неједнако. Заштићен горњом конструкцијом у бочном делу западног травеја, најбоље се очувао живопис западног и северног зида северозападног одељка, где још увек стоје једна делимично видљива и једна сразмерно добро очувана композиција (сл. 5). На сферним површинама истог и средишњег одељка западног травеја, тачније на нижим кривинама сводова и лукова који ове спајају са ступцима (сл. 6), и на западном зиду југозападног компартиента (сл. 7) чува се још нешто фрагмента и једна слабо видљива сцена са мање-више незнатним али за реконструкцију програма важним остацима представа из повести о Христу и Богородици, а у челним зидовима јужног (сл. 8) и северног крака крста (сл. 9) по једна већа површина фреско малтера са избледелим и у обнови из 1928. године скрамом цементног „млека“ додатно замућеним траговима двају главних циклуса Новог завета. Захваљујући снимцима Јакова Павелића из 1925. године¹⁵, од заборав се може

¹⁵ О разлозима за приписивање ових снимака Ј. Павелићу cf. М. Радујко, *Живопис прочеља*, 101. нап. 6. Нумерација у даљем тексту заправо је нумерација Фотоотеке Народног музеја у Београду.



Сл. 8 Срећење Господње, Тајна вечера и Прање ногу; јужни крак крста, четврта и трећа зона јужног зида

отргнути још неколико фрагмената, три-четири мања и један знатан, са деловима представа, што озлеђених, што уништених током обнове. Упркос празнинама и мањкавостима, остаци живописа и снимци из Фототеке београдског Народног музеја представљају полазиште за оквирну реконструкцију тематике и за закључивање о стилу старијих фресака Светог Николе, по изузетку - видећемо другом приликом - и о њиховим иконографским решењима.

Крајем прве четвртине XX века на доњим деловима тамбура Светог Николе видело се неколико уломака фреско украса, уништених 1928. године. Снимак начињен да пружи панорамски поглед на здање (№ 1438) открива унутрашњост три стране тамбура, североисточне, северне и северо-западне, са више малих и неповезаних уломака живописа. Само на једној од њих, на североисточном међупрозорнику, назире се набори хаљине стојеће фигуре. Ако је судити по устаљеној програмској пракси, посреди је фигура пророка или апостола, но, како се не разазнају ни држање ни покрети, нема основа за поуздан суд о роду ком је представа припадала. Чињеница да су прозори између страница куполе били зазидани (№ 1438, 1439, 1443 и 1444), ван сваке сумње пре но што се приступило осликавању¹⁶, наводи на закључак да је то учињено на захтев сликара; будући да

фриз пророка, ограничен на низање појединачних фигура, није нужно захтевао интервенцију каква је ова, логичније је претпоставити да је разлог за прилагођавање градитељске замисли тамбура пружило Вазнесење, и иначе често сликано у куполи.¹⁷ У којој је мери ова могућност основана говори чињеница да простора за Вазнесење није било у своду олтарског травеја¹⁸, где га током столећа позног средњег века најчешће видимо, судећи по устаљеној пракси и по распореду сачуваних тема, ни у било ком другом делу храма. Живопис пандантифа резервисан је у православним црквама средњег века готово искључиво за јеванђелисте. Шта се на овом месту налазило у

¹⁶ На снимку № 1438 јасно се, наиме, види да је малтер на споју североисточног међупрозорника и зазиданог отвора у северном зиду тамбура изведен без састава типичног за спој старог и накнадно положеног фреско малтера, што са своје стране, значи и истодобно.

¹⁷ V. примера ради N. Γκυλєς, Ο Βυζαντινός τροῦλλος καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ τοῦ πρὸβυραττία (Μέσα 6 ου αἰ –1204), Αθῆναι 1990 161-173. (са примерима и литературом).

¹⁸ Да у своду источног крака крста није било места за Вазнесење једва да и треба доказивати: размере сачуваних, доњих, делова јутарњих јеванђеља сведече да су се ове сцене у најмању руку простирале до изнад половине свода, док би за смештај композиције каква је Вазнесење био потребан свод у целини.



Сл. 9. Мироносице на гробу и Пењање на крст, северни крак крста, четврта и трећа зона северног зида

Љуботену не можемо знати: сферни троугао изнад ступца са североисточне стране, једини који се 1925. г. држао (№ 1438), није средином треће деценије XX века носио ни траг живописа. Иако су горњи делови цркве срушени а украс зидова у великој мери изгубљен и оштећен, без колебања се може говорити и о броју и о распореду циклуса.¹⁹ На сводовима и највишим зонама зидова били су размештени Велики празници, сцене из циклуса Христових мука и, у своду олтара, илустрације васкршњих јеванђеља, а на бочним просторима западног травеја и у другој зони јужног и северног зида уводне и закључне сцене циклуса посвећеног Богородичином успењу и циклус јавне делатности Христове, тј. Чуда и параболе. Подаци сачувани на снимцима на којима се види унутрашњост куполе не пружају основу ни за оквирну представу о стилу и ауторима живописа у овом делу храма.²⁰ Кад је о сводовима и зидови-

ма реч, нема сумње да су први сликари пресудно утицали на садржину и распоред површина поверених на осликавање другој екипи сликара.²¹ Остављајући за другу прилику помнији приказ детаља важних за препознавање појединих представа, укључујући и погрешно идентификоване, и реконструкцију изгубљених сегмената програма, поменимо да се првим сликарима са сигурношћу могу приписати Велики празници и Страдања, у доброј мери и приповест о успењу и вазнесењу Богородице, како смо видели и почетак рада на циклусу Чуда и парабола. Њиховој руци, одређеније речено, припадају фигура Богородице и полуфигура пророка Давида из Благовести (надступље југоисточног ступца и надлучје источне половине

не, без колебања, може приписати сцена Благовести: будући постављена на источни део попречних кракова крста, њеном се извођењу тешко могло приступити пре но што су завршени радови на површинама непосредно изнад места на коме је она требало да се нађе.

²¹ Тако, млађи сликари циклус Страдања, закључен у првој етапи на линети северног зида, сликом Мироносице на Христовом гробу (прва фаза), замисао својих претходника настављају на уобичајен начин, циклусом од две сцене васкршњих јеванђеља, на своду олтара, док циклусу Богородичиног успења додају недостајућу прву сцену, Молитва у врту. Циклус исцељења са јужног зида, истини за вољу, наставља се Молитвом Мајке Божије у врту, но да млађи мајстори и у другој зони следе замисао претходника то нам открива украс северног зида, где иза композиције Дванаестогодишњи Христос у храму следе још две сцене из серије поука, Свадба у Кани и Христос и Самарјанка.

¹⁹ Најподробнији увид у тематику фреско украса виших зона љуботенског ентеријера доноси В. Р. Петковић, *op. cit.*, *passim*. Пропусти и омашке које је Петковић, због стања у ком се живопис налазио у годинама после I светског рата, начинио исправљени су касније у сразмерно малој мери, али су, заузврат, начињени и неки нови. За најисцрпнији попис тематике у новијој литератури cf. И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, loc. cit.

²⁰ Упркос томе, није неосновано мислити да је прва група извела и украс куполе. На такав закључак наводи све што знамо о редоследу живописања храмова налик цркви Светог Николе, но пре свега, чињеница да се руци неког од припадника прве љуботенске еки-

јужног крака крста; сл. 10)²², Срећење (линета јужног зида поткуполног травеја; сл. 8 и 25), Мироносице на гробу (линета северног зида у истом простору; сл. 9 и 21)²³, Тајна вечера и Прање ногу (трећа зона јужног крака крста; сл. 8, 11 и 24).²⁴ једна од епизода јеванђељске приче о судском процесу (линета западног зида северозападног травеја), Издајство Јудино (северни зид овог травеја, исто површина под сегментом свода), Пут на Голготу (западно и јужно надступље северозападног носача куполе; сл. 6 и 35), Пењање на крст (трећа зона северног зида, крак крста; сл. 9, 12 и 23), Дванаестогодишњи Христос у храму (исти зид западног травеја, друга зона; сл. 5, 13 и 20). На западном зиду први мајстори развили су циклус Богородичине смрти, на западни зид југозападног травеја поставили су композицију



Сл. 11. Тајна вечера и Прање ногу

Богородица се опрашта са ближњима (друга зона; сл. 7)²⁵, на главном пољу западног крака крста, по свој прилици, Успење²⁶, а северно од њега, на западном зиду северозападног травеја (друга зона), Вазнесење Богородице (сл. 5, 14).



Сл. 10. Богородица и пророк Давид из Благовести, надступље југоисточног ступца и надлучје источне половине јужног крака крста (Фототека Народног музеја у Београду)

²² Композиција је још 1925. године била знатно оштећена (№ 1432) али се тематика и замисао призора, упркос мањкавостима снимка, сагледавају без потешкоћа: Богородица седи на сандучастом трону, са подигнутом десном руком у гесту поздрава упућеног на северну страну и левом на колenu. У позадини је високо здање базиликалног pročeља, са јужне стране продужено ниским зидом, изнад којег се диже полуфигура светитеља-владара, одуже косе, са камелаукионом на глави, окренута према Богородици.

²³ У литератури је ова сцена, почев од В. Р. Петковића (*op. cit.*, 118) идентификована као Васкрсење Лазарево. Cf. И. Ђорђевић, *op. cit.*, 146.

²⁴ Сачувано само делимично, у својој источној петини, при томе, прекривено густом скрамом блатног и цементног „млека“, Прање ногу остало је за претходне истраживаче скривено.

²⁵ Први ову сцену помиње В. Р. Петковић (*op. cit.*, 109) али неодређено, доводећи је само у везу са циклусом Успења. Касније се (И. Ђорђевић, *op. cit.*, 146 и С. Коруновски, Е. Димитрова, *op. cit.*, 182) она поистовећује са епизодом из апокрифа у којој се приповеда о Богородичином раздавању ризе пријатељима.

²⁶ В. Р. Петковић (*op. cit.*, 109) наводи да је композиција сасвим уништена. На снимку Ј. Павелића № 1431, са северне стране централног дела западног зида виде се, међутим, два осредња уломка фреско малтера, један у равни друге, други у равни треће зоне. Трагови две главе у положају типичном за држање уцвeљених апостола, видљиви на горњем уломку, и набори тканине какве



Сл. 12. Пењање на крст, детаљ



Сл. 13. Дванаестогодишњи Христос у храму

* * *

видимо на сликама Христових ученика, са сасвим уског фрагмента испод овога, такође у трећој зони, представљају и сами по себи и с обзиром на положај слике у целини, важну потпору предложеној идентификације њене тематике.

Крња слика целине, условљена нестанком појединачних ликова у куполи и пандантифима а у зони наративних циклуса лакунама у фреско малтеру и озледама бојеног слоја, представља озбиљну препреку за поуздану, поготову за целовиту анализу стила. Захваљујући делом видљивим композицијама и солидно очуваној сцени Вазнесења Богородице, природа првог сликарства Љуботена сагледава се мање-више одређено. За разлику од сликара прва два нараштаја из доба Палеолога, занетих продубљивањем и усложњавањем простора, обимом форме, ефектима покрета, у великој мери и прилагођавањем замисли захтевима нарације²⁷, првом живопису Љуботена својствени су језгровито приповедање и јасноћа целине, грађена на логичном односу простора и тела, колико

²⁷ Овде је за типологију и ритам стилских мена у сликарству прве три четвртине XIV века довољно у виду имати осврте и синтезе О Демуса (*Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinischen-Kongress, München 1958*, 1-63; С. Радојчића (*Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 125-154), В. Ј. Ђурића (*Византијске фреске*, 55, 60, 61, 78), Ц. Грозданова (*Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 53-54, 79-80. и 100-101) и И. Ђорђевића, (*Зидно сликарство српске властеле*, 145-147 147).



Сл. 14. Вазнесење Богородичино

и једноставност форме. У структури је све подређено композицији, сразмери и простору, а у изразу потражи за ефектима оплемењивања облика и колорита. То важи и за колико-толико видљиве приказе Страдања, смештене у непрекинуте траке простора у којима се, у истом плану и један покрај другог, ређају призори Тајне вечере, Прања ногу и Пењања на крст, и за епизоде Великих празника и циклуса Христове јавне делатности и Успења Богородице, где сваки чин наратије има засебан оквир. Једине две целовитије боље очуване сцене, Дванаестогодишњи Христос у храму и Вазнесење Богородице, замишљене као свечано уређене визије сакралног догађаја (сл. 13 и 14), грађене су на хладном поуздању у искуства компоновања својствена уметности Комнина и XIII века колико и појединим делима елитног сликарства првих деценија текућег столећа. Сведене на протагонисте, обе су сцене подређене начелима симетрије, са ликом Богородице, односно Христа, у оси призора и са два блока учесника у догађају на крилима. У структури композиције задржана је просторна схема типична за слику минулих деценија, али су сразмерно уски подијум и позадина углавном одвојени. Изгледа да ни нагли акценти кулиса, који се у делима сликара претходног нараштаја подижу у висину и продиру у дубину, стварајући

оквир за епизоде, нису привлачни сликари-ма Љуботена. У Тајној вечери, илустрацији приповести о Христу детету у храму и другој епизоди Богородичиног циклуса (сл. 11, 13 и 7) архитектура је, уз то, лишена сложенијих пројекционих начела. Склони уравнотеженој композицији, први љуботенски мајстори служе се фигуром класичних пропорција и уздржаних гестова. У очи, ипак, пада да је узраст света који настањује њихове слике гдегде толико смањен да попрама дечије размере (апостол Тома и млади свештеник у Вазнесењу Богородице (сл. 14, 17, 26), фигуре разбојника и војника из Пењања на крст; сл. 9 и 12) итд.

Три особене и у односу на схватање претходног нараштаја нове црте очитују се у изразу првих мајстора Љуботена: звучан а лак колорит, пригушена, недоследно грађена пластика и дискретно подвучена линија. Иако је пластична форма - што при овом степену очуваности живописа у првом реду значи људска фигура - јасно одређена, она нема тежину типичну за слику претходних деценија. Изразито усредсређена композиција првих мајстора оплемењена је прозачним колоритом, комплементарних, у целини нешто топлијих сазвучја. Усаглашени контраст тамноплаве, скоро црне, позадине и сразмерно светлог колорита одеће и архитектуре умешно је нијансиран, у сцени Вазнесења Богородичиног (сл. 14) варијацијама сиве и плаве, сиве и црвене, љубичасте, црвене и румене, и у два наврата драматизован, кратким интервалима сасвим беле одеће двојице свештеника. Ваздушаста нанос боје, свежина хармонија и уравнотеженост палете осећају се најјасније у инкарнату. Лица и руке подсликани су лаким, прозачним намазом маслинасте и осветљени благим светлом, озареним меким, ретким акцентима, док је пластика грађена, пре свега, на разлици позадине и румене, односно ружичастог окера, и у осенченим деловима и на образима скоро редовно појачаним црвеном, осетно тамнијом од осве-



Сл. 15. Вазнесење Богородичино, анђео, детаљ (леви)



Сл. 17. Вазнесење Богородичино, детаљ



Сл. 16. Вазнесење Богородичино, шака апостола Петра

тљених површина тела (сл. 15, 16, 17). Неопходну чврстину однегованој слици првих живописаца Љуботена, сем контраста утканог у колорит, даје ненаметљив и гибак али поуздан цртеж, изведен топлим, тамноцрвеном, скоро браон сепиом. Присутнији у опису контуре но у појединостима, цртеж је истовремено показатељ - колоритом потиснуте али упадљиве - неуједначености у живописачком поступку. Мада у основи одани доследној разради сликарске материје (14, 18, 19 и 20), мајстори се неретко задовољавају поједностављеном обрадом, остављајући, примера ради, одећу младог апостола у средини Вазнесења Богородичиног безмало у скици, док другде ојачавају и

геометризују линију (одећа мудраца у сцени Дванаестогодишњи Христос у храму, плаштаница у Мироносицама на гробу; сл. 20 и 21) или је, у лакој орнаменталној игри, одвајају од облика (сл. 19). Естетизована и отмена, уметност првих живописаца Љуботена захтева од посматрача пуну прибраност. Нема, међутим, сумње да су старији мајстори Светог Николе добро осећали природу зидне слике. У складу са оптичким начелом, фигуре смањене даљином, оне у вишим зонама, нешто су веће (Мироносице на гробу; сл. 21), и, како изгледа, сликане са мање нијансирања. У жељи да надвладају недостатке посматрања нежне сликарске фактуре са већих одстојања, аутори, заправо, прибегавају – у уметности позног средњег века и иначе практикованој²⁸ - монументализацији, јачању контраста (лице Богородице из Вазнесења сл. 22, или анђела из Пењања на крст; сл. 23) и огрубљивању физиономија (апостоли из Тајне вечере), чак и сасвим младих људи, какав је апостол Јован из последње сцене (сл. 11 и 24).

Ограничен узорак и слаба очуваност живописа искључују недвосмислене атрибуционе закључке, поготову изричит суд о броју извођача упослених у првој фази рада на осликавању Љуботена. Оправдано је, међутим, веровати да госпођа Даница није живописање горњих зона храма поверила једном сликару. Деликатна сазвучја из Вазнесења

²⁸ V. нап. 50.



Сл. 18. Вазнесење Богородичино, детаљ

Богородице, са варирањем односа плаве и љубичасте, сиве и румене, остварена повремено нијансирањем (сл. 18), не прожима ансамбл у целини. Колорит у сцени Христос у храму одликују чисте боје и сразмерно узак распон хроматских варијација: хармонизовање црвених са зеленим и плавим и плавих са љубичастим осигурава целини уравнотежену, али неинвентивну ритмику. Разлика се, што је важније, осећа и у типологији и цртежу и у инкарнату: сликар Христове проповеди и Опроштаја Богородице црта издуженије фигуре малих глава, негује мање еластичну контуру, као што у разрази драперије, у првој од ових сцена и у слици Мироносице на гробу, уместо нијансирању прибегава свођењу на површину и оштрим, подебљаним наборима (сл. 13, 20 и 21). Сачуване непотпуно, уз то и неочишћене, шаке мудраца из приче о Христовом боравку у јерусалимском храму нису довољне за поуздан суд о инкарнату. Неспорно је, ипак, да аутор откривене делове тела подсликава тамнијом зеленом а да кожу, насупрот сликару Вазнесења, боји деликатним тоновима румене и плавичасто-сиве. Независно од недоумица које прате настојање да се разграничи удео појединаца, остаје утисак да на првом живопису Светог Николе раде најмање двојица мајстора²⁹

усаглашеног, па ипак различитог израза. Чини се такође да су посреди сарадници а не мајстор и помоћник. Првом се, уз Вазнесење Богородице, може приписати Успињање на крст, уз опрез и Срећење (сл. 25), а другом сцене Христос у храму, Мироносице на гробу и Опроштај Богородице са ближњима.

* * *

Прва фаза осликовања Светог Николе предузета је између 1336/37. године, још вероватније између 1338/39. или 1340. и 1342/43³⁰, тј. у раздобљу чију

²⁹ Колико је чланова одиста имала екипа првих живописца Љуботена не можемо знати. Предстојећи рад конзерватора на чишћењу љуботенских фресака могао би - макар због могућности да се тешко доступни уломци осматре изблиза - да донесе још који податак важан за извођење атрибуционих закључака, али је обим уништеног у односу на оно чиме располажемо превелик да бисмо могли очекивати макар приближну слику о целини.

³⁰ О датумима везаним за рад на осликовању Светог Николе cf. М. Радујко, *Живопис прочеља*, 110-112 (о времену у ком је вероватно настао старији живопис 111-112). Чињеница да наследник краља Душана на портрету у првој зони Љуботена носи одору и инсигније истоветне очевим [З. Расолкоска-Николовска, *О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације*, Зограф 17 (1986) 45-53 (45-46)], иако је до проглашења царства био млади краљ, наводи на закључак да посао на млађем живопису Светог Николе није био завршен пре јесени 1343, кад се речена пракса први пут појављује у изгледу наследника Душановог престола (Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 267, нап. 29, 274). Крај 1345, кад се Стефан Душан, на портрету у Љуботену још увек краљ (З. Расолкоска-Николовска, *loc. cit.* и И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995, 145-147), прогласио за цара био би, с друге стране, тренутак пре ког је живописање ентеријера за сигурно приведено крају, но има разлога и за закључак да је радионица доведена за заврши осликовање храма у Љуботену деловала 1343-1344, лако могућно, убрзо после августа 1343. године (Радујко, *op. cit.*, 110-112). Распоживи извори, нажалост, не допуштају одређен суд о раздобљу које је делило две кампање. С обзиром на описано стање малтера на споју два слоја, логично звучи помисао да је прекид трајао најмање од јесени до пролећа, тј. једну полусезону. Имамо ли, опет, на уму да за израду невеликих површина другог живописа (олтарски простор, две зоне наоса и прочеље), поготову што екипа укључује неколико фрескописаца, није било потребно више од једне сликарске сезоне, јесен 1342/1343. године указује се као тренутак после кога је



Сл. 19. Вазнесење Богородичино, детаљ

доњу границу чини период од годину-две или три по подизању храма, неопходан за статичку консолидацију управо сазиданог објекта, а горњу време кад су на осунчани плато, под село Љуботен, најкасније могли приспети аутори млађе фазе његовог фреско украса. Сликарско стваралаштво на тлу државе Стефана Душана, разуме се и текући живопис суседне Византије, одликује више-мање разуђен склоп дивергентних па и супротстављених стилских полазишта, заснованих у доброј мери на преиспитивању замисли претходног нараштаја и на удовољавању естетским уверењима генерације у напону, тј. захтевима „нове осећајности“, како се у литератури понекад каже.³¹ Поручилац једне од складнијих и са најистанчанијим осећајем за меру украшених цркава међу сразмерно бројним сакралним здањима подигнутим током XIV века надомак Скопља, госпођа Даница довела је крајем четврте или почетком пете деценије на осунчани видиковац Скопске Црне горе даровите сликаре, високе културе, чини се од најспособнијих међу онима који после 1334. године раде у јужним пределима државе краља и цара Душана. Са првим сликарима Љуботена у уметнички живот града у ком се Стефан IV 1346. крунисао за цара приспела су схватања и другачија и свежија од оних која

прве мајсторе тешко замислити на заравњеном видиковцу испод села Љуботен.

³¹ Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 53-54, 79-80. и 100-101. За шири преглед литературе посвећене струјањима у стилу ове епохе cf. нап. 27. V. такође С. Коруновски, Е. Димитрова, *op. cit.*, 172-191 (Е. Димитрова).

током друге четвртине овог века, судећи бар према ономе што је очувано, негују мајстори упуслени у околини Скопља.³² За разлику од живописца цркве и припрате Ваведења Богородичиног у Кучевишту, па и од доброг дела сликара који раде за краља, архиепископа и властелу из крајева северно и северозападно од Шар-планине, оданих на овај или онај начин идеалима првих двеју деценија XIV века, они налазе узор у решењима заснованим на појед-

ностављеном склопу слике и оплемењују облик и колорит негован у окриљу водећих радионица претходних нараштаја. У основи панкалистичко, сликарство Љуботена укључује се, при томе, у шира настојања савремене уметности. Међу носиоце и адепте тих настојања сврставани су уметници различите културе и уверења, у областима државе краља и цара Душана, поред осталих, сликари Матеича и трију по обиму неједнаких целина, у Охриду, Малих светих врача и спратних одаја изнад нартекса и отвореног трема Свете Софије.³³

³² У науци није било систематичног настојања да се реконструише уметнички живот подручја везаног за град у ком се Стефан Душан крунисао за цара. У склопу осврта на регионалне инваријације у стилу средине и друге половине XIV века, у општим цртама ово питање дотичу: В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 55; С. Габелић, *Једна локална сликарска радионица из средине XIV века. Дечани - Лесново - Марков манастир - Чelopeк*, in Дечани и византијска уметност средином XIV века, 367-377; eadem., *Diversity in Fresco Painting of the Mid-Fourteenth century. The Case of Lesново, The Twilight of Byzantium*, Princeton 1991, 187-194; eadem., *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 150, 223. На уметнички живот Скопља и његове околине током друге четврти овог столећа пажњу укратко скреће И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 19-23, 54.

³³ За стил сликарства у Матеичу: С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 149-151; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 70-71, нап. 83; М. Радујко, *Драдњански манастирић св. Николе, II*, 29, нап. 22; Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, 229-247. V. и С.



Сл. 20. Дванаестогодишњи Христос у храму, детаљ

Потрага за изворима првог сликарства Љуботена већ је као подручје на ком су уверења његових аутора поуздано потврђена назначила Охрид.³⁴ Најпотпуније аналогije целини о којој је овде реч пружају одиста западне одаје престоног храма охридског архиепископа, сликарство на спрату нар-

Коруновски, Е. Димитрова, *Византиска Македонија*, 187-191. (Е. Димитрова). О сликарству спратних одаја нартекса и галерије Свете Софије и њиховим мајсторима: В. Ј. Ђурић, *Црква свете Софије у Охриду*, Београд 1963, I-XI (X-XI) (=В. Ј. Ђурић, *Црква свете Софије*); id., *Византијске фреске*, 69; id., *Марков манастир - Охрид*, Матица српска ЗЛУ 8 (1972) 131-160 (152 sq); Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 48-100; id., *Sveta Sofija Ohrid*, Zagreb, 1981 12-33. За живопис Малих светих врача, сем дела посвећених западним одајама охридске катедрале (за тачне податке cf. Ц. Грозданов, *op. cit.*, 48-54), v. П. Миљковић-Пепек, *Црквата Мали Свети Врачи во Охрид*, Културно наследство XIX-XX-XXI (1992/93/94 Скопје 1996) 81-136 (90-95).

³⁴ М. Радужко, *Драдњански манастирић св. Николе*, II, 29, нап. 22; id., *Живопис прочеља*, 110, 114, нап. 94. Суд изнет у првом од ова два рада прихвата и Е. Димитрова, најпре у монографији *Манастир Матејче*, 246, недавно и у коауторском прегледу: С. Коруновски, Е. Димитрова, *Византиска Македонија*, 182.

текса и на спрату галерије Свете Софије и украс црквице посвећене лекарима Козми и Дамјану, познатије под именом Мали свети врач.³⁵ Изучаваоци охридске уметности XIV века, мада у појединостима подељени, слажу се да у сва три храма раде чланови истог уметничког круга, такође да је реч о мајсторима који, полазећи од замисли и решења уметности прве две деценије XIV века следе нов, у минулом раздобљу зачет, но духу класицизма у много чему стран сензибилитет³⁶: попут сликара Љуботена, и они поједностављују простор и, у целини узев, умекшавају пластику, оплемењују форму и колорит, показујући нешто већу наклоност за топла сазвучја, између осталог за племенит, ружичасти инкарнат. Новија историја потраге за ауторима фреско украса спратних простора нартекса и трема охридске катедрале и живописа Малих светих врача дели се у две етапе. Захваљујући открићу потписа Јована Теоријана (на мачу анђела Господњег из сцене Покајање Давидово, са северног зида на спрату светософијског нартекса), најпре се стало на становиште да је све три целине извео „највећи мајстор међу уметницима града у време српске власти“, са двојицом помоћника.³⁷ Анализа појединости довела је временом до нешто другачијег и мање изричитог уверења.³⁸ Будући да у групи уписаној на галерији нема трагова још увек видне Теоријанове оданости класицизму, Ц. Грозданов, на крају закључује да главни мајстор нартекса није ни учествовао

³⁵ V. нап.

³⁶ О стилским одликама и стилској повезаности сликарства три споменика најодређеније и најпроницљивије: В. Ј. Ђурић (*Црква свете Софије*, X-XI); id., *Марков манастир - Охрид*, 151-154; id., *Византијске фреске*, 69. и Ц. Грозданов *Охридско зидно сликарство*, 53-54 (за Мале свете врачe), 79-80 (за нартекс), 100-101 (за галерију) и *Sveta Sofija Ohrid*, loc. cit. V. такође С. Коруновски, Е. Димитрова, *op. cit.*, 181-182 (Е. Димитрова). За другачији став о односу сликара Свете Софије и Малих светих врача у скоројјој литератури cf. К. Балабанов, *Сликарство во Охрид и Охридско од IX до крајит на XIX век*, in: Охрид и Охридско низ историјата, книга прва, Скопје 1985, 374.

³⁷ Потпис Јована Теоријана опазио је, прочитао га и читалачку јавност упознао са његовом садржином В. Ј. Ђурић у популарној монографији посвећеној Светој Софији *Црква свете Софије у Охриду*, X. V. и id., *Марков манастир - Охрид*, 151-152.

³⁸ В. Ј. Ђурић већ у прегледу *Византијске фреске* (68) раздваја сликарство нартекса и галерије, закључујући да је Теоријан за рад на украшавању задужбине архиепископа Григорија I изабрао друге „помоћнике“. Ову тезу В. Ј. Ђурића прихвата и Ц. Грозданов (*Охридско зидно сликарство*, 100-101), али је модификује, утолико мајсторе који сликају са Теоријаном на галерији сматра Јовановим ученицима.

у изради фреско украса галерије те да је осликавање трема на спрату задужбине архиепископа Григорија I поверено Јовановим ученицима.³⁹ Осврт на скромне остатке првог живописа Светог Николе није прилика за расправу о ауторству фреско украса западних одаја Свете Софије и Малих святих врача. Важно је, ипак, указати на појединости без којих суд о извођачима љуботенског живописа не би био уверљив. Пре свега, нема сумње да је скупина која ради

на спрату нартекса Свете Софије бројнија и мање уједначена него што се чини.⁴⁰ Ктитор овог ансамбла, архиепископ Никола, ангажовао је радионицу у којој се способностима и као уметничке индивидуалности издвајају двојица мајстора, повезана заједничком наклоношћу према „новом сензибилитету“, обојица окружена сарадницима, међу којима има следбеника претрајалих и свежих уверења, уз то у неједнакој мери прилагођених захтевима рада у групи. Ако је судити према одликама илустрације Покајања Давидовог, на којој се Теоријан потписао, „највеће име међу уметницима града који су радили у време српске власти“ негује гибак и отмен, неретко сасвим ослобођен цртеж, изведен танком, мрком линијом, и сразмерно расветљен колорит, коме печат даје склад топлних и хладних боја, у инкарнату грађен на слагању мркомаслинасте подлоге, и ружичасте у светлу, јаче једино на образима, по ободу умирене плави-часто-сивим тоновима. Уздржаности и отмености које Теоријановом делу дају цртеж и колорит,



Сл. 21. Мирносице на гробу, детаљ



Сл. 22. Вазнесење Богородичино, Мати Божија, детаљ

³⁹ С. Grozdanov, *Sveta Sofija Ohrid*, 16. Овај суд прихвати и Е. Димитрова (С. Коруновски, Е. Димитрова, *op. cit.*, 184), подвлачећи да на галерији „ателието на Јован Теоријан продолжува да работи во манир на големиот мајстор“.

⁴⁰ Да је састав екипе уполсене на осликавању спрата припрате сложенији но што се верује тврди и К. Балабанов (*op. cit.*, 373-374). Аутор је уверен да Теоријану „помагаат повеќе различни сликари“ али се не упушта у атрибуциону анализу. Ово уверење дели и колега Зоран Јовановић, који је био љубазан да ми то уверење стави на знање, на чему му захваљујем.

одговара мање-више блага пластика, изведена на два начина, на лицима и удовима поступно и меко, како то чине поједини сликари друге деценије XIV века, а на одећи неретко сасвим поједностављено, тако да цртеж преовлађује и на великим пољима, гдекад у целини сведеним на слагање по-теза. Теоријановој руци, сем Покајања Давидовог,



Сл. 23. Пењање на крст, детаљ

могу се приписати лева половина горњег појаса Првог, остаци Четвртог и Седмог васељенског сабора, ликови светих монаха са јужне половине западног зида (?), препознатљиви по хармонијама сивих и румених у инкарнату, судећи према вредности ружичасте на врату пророка Давида - и фигуре ктитора и његовог посредника у молитви за спасење. На схватања Јована Теоријана ослањају се мајстор светих монаха са северне половине западног зида, у чијем је поимању пластике препознат утицај аутора охридске Богородице Перивлепте⁴¹, и сликар десне половине горње зоне Првог и уломка Шестог васељенског сабора: први јер са Јованом у извесној мери дели однос према волумену и хармонијама плавичасто-сивих и румених тонова у инкарнату, други, склон плиткој пластици и цртачком поступку чак и у опису лица, особених по уским, пљоснатим главама одраслих, стога што откривене делове тела, бојене лазурним намазом румено-сиве, подсликава тамнијом маслинастом какву користи Теоријан, и црвену на образима, попут мајстора Покајања Давидовог, не полаже већ је утрљава. Јован Теоријан није ни усамљен, ни једини репрезентативан поклоник „нове осећајности“: једнако одлучно свежа струјања уз извођача Покајања Давидовог заступа мајстор Трећег васељенског сабора. Ако је судити по уметничким дометима и опсегу украса који му се може приписати, није искључено да је аутор Сабора у Ефесу, уз Теоријана најупечатљивија индивидуалност скупине, са јединим потписаним живописцем предводио осликавање нартекса, да је био комајстор, можда предводник

⁴¹ В. Ј. Ђурић, *Црква свете Софије у Охриду*, X; id., *Марков манастир - Охрид*, 151-152; id., *Византијске фреске*, 68; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79-80; id., *Sveta Sofija Ohrid*, 16.



Сл. 24. Тајна вечера, апостол Јован, детаљ

једног дела скупине. Досад коришћени описи сликарског дела Јована Теоријана - нежност целине, витке фигуре са отменим главама блиставог, ружичастог инкарната, светломаслинастих сенки и благих акцената светла изведених ретким ударима четке, гибак и сочан потез - односили би се у великој мери и на сликара Ефеског сабора, али се он издваја лако, захваљујући томе што топлим сазвучјима инкарната даје дубљи звук и у доброј их мери потчињава црвеној, појачаној не само на страни лица приказаној у скраћењу и на боку носа, већ и на образима и челу, најзад и по лазурном намазу, широком потезу, гдекад чак и отвореној фактури. Тамни, топли колорит откривених делова тела из Трећег васељенског сабора



Сл. 25. Срећење Господње, детаљ



Сл. 26. Вазнесење Богородичино, апостол Тома
(Фототека Народног музеја у Београду)

прати се на много места спратне одаје нартекса, на сликама Четвртог васељенског сабора, Петог и хетеродоксних из доње зоне Првог никејског сабора, као и на Деизису из ктиторске композиције, полуфигури светог Атанасија Атонског са северне половине источног зида и непознатог монаха изнад улаза на спрат северног брода и у украсу јужног зида. По свему чиме располажемо, и сликар Ефеског сабора има међу ауторима нартекса уметничке сроднике. Први би био сликар хетеродоксних са леве половине Петог васељенског сабора и светих пустиножитеља са северног зида, крутог цртежа и тврде пластике, комајстор близак по колориту, само ослоњен на сирове и суве тонове румене и црвене, док би други био аутор претрајалог фрагмента Другог сабора, Визије Петра Александријског, могућно и фигура и попрсја монаха из ниже, прве зоне јужног зида, за „предводника“ овог круга сликара везан неким цртежом, сочним потезом и сонорним колоритом, но, због упадљиве наклоности тамним вредностима окера, маслинасте и мрке најмање осетљив на захтеве „новог сензибилитета“.⁴² Проблем за себе представљао би идентитет треће личности. Није, наиме, лако проценити ради ли назначени део Халкидонског сабора, Деизис и двојицу великосхимника комајстор или личност њему блиских уверења, за чији би се начин рада могли везати светлија основа инкарната, чињеница да црвену, такође нешто блеђу, распростире преко готово чи-



Сл. 27. Други никејски сабор, детаљ

тавог лица, и јак, бели акценат-зарез испод ока, па и навика да поједине црте благо стилизује, очито трагајући за експресивнијим изразом лица. Проблем за себе представља атрибуциона анализа фреско украса спратне одаје отворене галерије, подигнуте 1313-1314. године, на захтев архиепископа Григорија I, у мањој мери и Малих светих врача. Захваљујући усаглашеном начину рада и стању живописа, пре свега колорита и цртежа откривених делова тела, тешко је говорити и о саставу и о организацији дружине, коју је ради украшавања трема ангажовала владарска породица, могућно сам Стефан Душан, као што се, услед свега што смо малочас рекли, отвореним мора сматрати однос украса у задужбини Григорија I и црквици светих Козме и Дамјана и живописа нартекса. Није тешко сложити се са оценом да сликарство трема одликује наклоност сажимању, условљена између осталог, прилагођавањем захтевима илустрације.⁴³ Разлике су, кад је о ткиву слике реч, очите у колориту, у јачању, с једне стране топлих, а са друге хладних сазвучја, поготову што у обради инкарната важно место стичу, с једне стране, љубичасто-ружичаста, а са друге, хладни, бледи окер, и у улози контуре, која, иако задржава гипкост, постаје јача, делимично и надређена форми, уз то и црна много чешће него у нартексу. Без намере да се упуштамо раздвајање руку, треба опазити да се у украсу трема, иако су изрази појединаца ближи него у нартексу⁴⁴, могу

⁴² Као посебну уметничку индивидуалност, аутора наведених представа издваја и Ц. Грозданов, *op. cit.*, 80.

⁴³ Ц. Грозданов, *op. cit.*, 101-102; *id.*, *Sveta Sofija Ohrid*, 16.

⁴⁴ Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 101-102.

разликовати два сензибилитета. Крајњи израз ових разлика оличавају дела на којима се у инкарнату, уз светлу румену (на образима и у сенци чела и носа), појављују бледи окери и она у којима се на телу виде широке површине нечисте румене, затамњене љубичесто-браон тоновима. Да се одиста ради о два приступа колориту потврђује чињеница да други тип инкарната прати појачана употреба «сирових» и тамних тонова маслинасте и мутних вредности окера, сиве, чак румене, у целини узев хладнијег колорита. Разложно је уверење старијих истраживача да су сликари нартекса и галерије повезани истим схватањима и поукана радионице у којој су стасавали.⁴⁵ Кад је реч о мајстору Канона Јована Дамаскина на Успење Богородице и аутора Визије светог Петра Александријског и монаха са јужног зида нартекса, препознатљивог по томе што за подсликавање румених лица користи мутну, зелену нијансу маслинасте, није, чак, неосновано говорити и о непосредном учешћу у живописању трема. За разлику од сликара задужбине Григорија I, у много чему већ далеких Теоријану и његовим сарадницима, аутор Успења Богородице у Малим светим врачима дели у највећој мери уверења типична за живописце чији је рад дао печат зидном украсу припрате.⁴⁶ Ништа чиме располажемо, истина, не оправдава закључак да под сводом Светих лекара ради Јован Теоријан. Даровитији и водећим токовима ближи сликар црквице Светих врача, аутор украса западног и северног зида, дели схватања особена за Трећи васељенски сабор и њему сродне представе из припрате. Премда је сликарски поступак првог мајстора Малих светих врача, са изузетком фигура из прве зоне, жустрији, склоност стилизацији изразитија а целина „експресивнија“, сличност његовог живописа и поменутог дела украса светософијског нартекса укључује и рукописне навике. Будућим истраживањима ваља препустити помније читавање у природу наведених разлика два ансамбла али се закључку наших претходника, сем исправке везане за круг аналогича са спрата нартекса, не може пребацивати ништа битно: сва је прилика, наине, да Мале свете враче, са једним сарадником, ради сликар Трећег васељенског сабора из нартекса охридске катедрале.⁴⁷

⁴⁵ Преглед мишљења о овом питању у нап. 38. За старију литературу в. В. Ј. Ђурић (*Византијске фреске*, 68, нап. 79).

⁴⁶ У то су уверени В. Ј. Ђурић (*Црква свете Софије*, I-XI (X-XI; id., *Марков манастир - Охрид*, 152 sq); id., *Византијске фреске*, 69; Ц. Грозданов, *op. cit.*, 79-80. и П. Миљковић-Пепек, *op. cit.*, 90-95.

⁴⁷ Ibid.



Сл. 28. Вазнесење Богородице, детаљ

* * *

Враћајући се после свега реченог Љуботену, ваља најпре опазити да се старије фреске Светог Николе у живопис охридских споменика о којима је реч уклапају и концепцијом слике и начином обраде. Исти, сразмерно плитак простор и отмена, лака кулиса, подређена композицији пре него трећој димензији, претежно блага пластика, исти уравнотежен, за нијансу топлији колорит, и румени инкарнат, подсликан прозрачним слојем маслинасто-окер и у осенченој страни и на образима појачан црвеном, најзад и важна улога контуре, гипке, такође кестењасте и црвене, прате се у украсу нартекса Свете Софије и на зидовима Малих светих врача, са неким одступањима и у украсу галерије. Исти је, у основи, и човек који настањује призоре из трију целина: витке фигуре складних, лаких, неретко крхких тела окруњују благо заобљене, неретко мале главе, уоквирене немирном, кратком косом. Живахни млади људи, дечачке конституције, пуначких, детињих образа, премда у ово време сликани и другде⁴⁸, понављају се у виду у ком их срећемо у Љуботену само у западним одајама Свете Софије.⁴⁹ Апостол Тома и млади свештеник из Богородичиног вазнесења

⁴⁸ В. Ј. Ђурић, *Марков манастир - Охрид*, 153.

⁴⁹ Ibid.



Сл. 29. Мали свети врач,
Успење Богородице, детаљ



Сл. 30. Света Софија, спрат нартекса,
Трећи васељенски сабор, детаљ

(сл. 26 и 17) одговарају ликовима гардиста и ђакона из више сабора са свода нартекса, гардиста из Другог никејског и ђакони са десне половине Првог васељенског сабора као одливи (сл. 27), а старији свештеник нагнут над гробом Богомајке ликовима Дионисија Ареопажита из Успења у Малим светим врачима и мноштву архијереја из светософијских сабора (сл. 28-30). У навикама сликара овога круга треба тражити и порекло решења намењених гледању слика у вишим зонама са одстојања, какви су јача пластичност, увећане размере или графичка разрада лица (апостоли у Страшном суду са источног зида галерије)⁵⁰, да-како и склоност геометризацији и арабески у стилизацији набора на одећи (арханђео из Покајања Давидовог, анђео из Вазнесења Богородице, апостоли у Страшном суду са источног зида галерије). Упркос разликама које галерију, с једне, и Мале свете враче и нартекс Свете Софије, с друге стране, деле између себе, први украс љуботенског храма везује се за сва три охридска ансамбла и то у мери која допушта да се говори о припадницима истог атељеа. Пажљива анализа открива при томе да је Љуботен најближи живопису све-

тософијског нартекса. Појединачно узев, аутор Вазнесења Мајке Божије подсећа пре свега на “комајстора” Јована Теоријана, тј. на сликарски рукопис засведочен најпотпуније у слици Трећег васељенског сабора (сл. 30). Благо заобљене главе отмених лица са крупним, бадемастим очима, уоквиреним подочњацима, са нешто меснатијим носевима, код младића прћастим, у стараца отежалим, изведене гипком линијом и лаким, прозрачним наносом боје, осветљене најчешће ретким, беспрекорно “удареним” акцентима у виду кратког, лежерног потеза, са зарезом између ока и образа и тачком на врху носа – све је то исто у оба споменика (сл. 15, 17, 26-28, 30-31). Широки, лазурни намаз (анђели из Вазнесења Богородице и Распећа; сл. 15, 19 и 23) практикује се и овде упоредо са поступним, стрпљивим грађењем облика (старији свештеник, поједини апостоли из Вазнесења), а сонорна сазвучја маслинасте и црвене (анђели из обе сцене, млади свештеник из Вазнесења) истовремено са светлијим (свештеник нагнут над празан гроб, апостоли из Тајне вечере; сл. 28, 11 и 24). Захваљујући снимцима из времена боље очуваности Вазнесења (№ 1433), знамо такође да лица младих учесника у овом догађају не понављају физиономије гардиста-ефеба и ђакона из Свете Софије само типолошки већ и морфо-

⁵⁰ Ibid., 152.



Сл. 31. Света Софија, спрат нартекса, Трећи васељенски сабор

лошки: исте су и пуначке, мало увучене браде и оштри обриси усана, од образа одељени прегибима, и овална румен на образима (сл. 15, 17, 19, 26 и 28).⁵¹ И наведене и неке друге подударности, међу њима и решења особена за рукописне навике и варијације у начину обраде⁵², такви су - поготову на ликовима рађеним лазурно - да се може говорити о руци ако не исте личности онда два аутора упадљиво блиског начина рада. Поређење остварења првог мајстора Љуботена и аутора Сабора у Ефесу из нартекса охридске катедрале, истина, открива и разлике. На фрескама Љуботена лица су нешто ужа, образи тањи, паста местимично засићенија, а форма, иако једнако плитка, саткана чвршће. Објашњење за ове разлике могу

се тражити у еволуцији израза⁵³, у природи сликарских задатака или у недоследном поступку, и иначе својственом живописцима одаје изнад нартекса Свете Софије. Љуботен и Мале свете враче, с друге стране, деле знатније разлике (жустрина потеза, наглашенији контраст и стилизација па и

⁵¹ Ibid.

⁵² Примера ради, поменимо да корен носа и носницу са осветљене стране лица у оба споменика описује црвена контура, спојена у један потез, врх носа, акценте светла, по правилу, један кратак и лак потез, те да су исти и тамни усек између палца и длана и вредност црвене уз осенчену контуру обнажених делова тела и на образима.

⁵³ Упркос слабом познавању каријера средњовековних сликара православног света, стилски развој појединих мајстора посведочен је на задовољавајући начин. Нашим споменицима најближи и у литератури најчешће помињан пример пружа сликарство Михаила и Евтихија, судећи према разложној аргументацији М. Марковића (*Уметничка делатност Михаила и Евтихија - садашња знања, спорна питања и правци будућих истраживања*, Зборник Народног музеја XVII/2, Београд 2004, 95-118, нарочито 108-110), лако могућно пре свега Михаила Астрапе, сина Евтихијевог, хронолошки сразмерно добро документовано и са становишта унутрашњег развоја стила у више наврата коментарисано. Cf. П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаил и Евтихиј*, Скопје 1967; М. Марковић, *op. cit.* (са новим закључцима и исцрпно наведеном литературом).



Сл. 32. Вазнесење Богородичино, анђео, детаљ



Сл. 33. Мали свети врач, Преображење Христово, детаљ

рецидиви монументалности) него Светог Николу и Свету Софију. Па ипак, нема сумње да извођачки поступци и рукописне навике уочене код првог љуботенског сликара дају печат и делу умешнијег и водећим уметничким токовима ближег мајстора охридске цркvice Светих исцелитеља. Остављајући по страни концепцијска подударања или појединости типичне за сва три ансамбла, какве су колористичке вредности светла и сенке на откритим деловима тела, морфологија лица или распоред светлосних акцената, попут тачке на носу и “зареза” испод ока (сл. 15, 17, 32, 33, 34), и у Љуботену се срећу трагови ојачавања црвене у сенци и на образима лаганим шрафирањем (апостол из Вазнесења окренут на југ), као и шрафирање

у Светој Софији. Класицистички уравнотежен колорит, заснован на слагању комплементарних боја и геометријација цртежа у разради драперије препознају се и у раду самог Теоријана. Знамо, уз то (№ 764), да живописац сцене са северног зида Светог Николе, као и сликар Покајања Давидовог, тканину обрађује у широким, једнолико бојеним површинама, и да пластику гради уз помоћ уских сенки (туника арханђела Михаила), на удовима и шрафирајући најосветљенија места кратким, укосо положеним потезима. Колорит инкарната и степен стилизације тканине говоре, међутим, да другог сликара Љуботена с више оправдања ваља тражити међу Теоријану оданим следбеницима. Иако су руке и главе на слици Дванаестогодишњи

одеће (туника војника из Пута на Голготу; сл. 36), за нас нарочито важно будући да се у Светој Софији нигде не спроводи тако доследно као овде и у делу украса Малих светих врача о коме је реч. Доказ више у прилог непосредној повезаности првог живописа Светог Николе и украса Светих исцелитеља пружа чињеница да наранцастоцрвена са тунике реченог војника или анђела у Пењању на крст из задужбине госпође Данице спада у омиљене боје аутора Успења из охридског храма. У закључку се, отуда, може понудити оцена готово истоветна суду изнетом поводом првог мајстора Љуботена и живописа Свете Софије: под претпоставком да су очите разлике два ансамбла условљене темпераментом извођача, бољи сликар Малих светих врача и први мајстор старијег украса Светог Николе могли би лако бити иста личност, покаже ли се ова могућност исправном, и фрескописац кога смо поистоветили са аутором Трећег васељенског сабора из нартекса катедрале.

У тежем стању од сликарства првог мајстора, ни украс приписан аутору илустрације Христос дете у храму не допушта сигуран атрибуциони суд. Није, ипак, неосновано веровати да се иза уздржаног израза овог фрескописца такође крије сликар упуслен

Христос у храму тешко страдале, у осенченим деловима тела јасно се опажа тамнозелени тон особен за мајстора Шестог васељенског сабора из нартекса, док свођење драперије на једнолико бојене партије и ојачане наборе, иако у пуној мери примењена приликом осликавања трема, спадају међу решења заједеничка ширем кругу припадника атељеа.⁵⁴

* * *

Упркос немалом броју отворених питања, изложена анализа пружа подлогу за више закључака, у неједнакој мери одређених но потенцијално важних, колико за повест Љуботена, толико за изоштравање представа о збивањима у сликарској уметности на тлу државе Стефана Душана. Нема сумње, пре свега, да су се формална структура и извођачки поступци старијег сликарства Светог Николе развили на уверењима и наслеђу негованим у атељеу упосленом на живописању три најзначајније уметничке целине зидног сликарства Охрида из друге четвртине XIV века. Показало се такође да блискост Малих светих врача, задужбине архиепископа Николе и госпође Данице почива на схватањима и поступцима сликара који у склопу назначеног атељеа чине засебан круг, судећи према летимичном погледу на грађу, ослоњен на дуже одржавану уметничку праксу. Упркос обиму података који нас уверавају да тон претеклом украсу задужбине госпође Данице дају извођач Трећег васељенског сабора из Свете Софије, уједно, може бити, бољи сликар Малих светих врача, и који од следбеника мајстора Покајања Давидовог, пре свега из нартекса охридске катедрале, настојања да препознамо ауторе првог фреско украса Љуботена остају мањкава за недвосмислен закључак. Уверење да је госпођа Даница осликавање горњих зона задужбине поверила Јовану Теоријану⁵⁵, није се могло поткрепити резултатима пажљиве атрибуционе дескрипције, но то не значи да је поређење старијег живописа храма Светог Николе и потписаног сликара одаје изнад припрате саборне цркве Архиепископије лишено основа: поступци и решења посебни за рад главног предводника скупине упослене у задужбини утицајног архиепископа Николе препознају се у изразу оба љуботенска сликара, у приступу и у појединостима. Још увек видна наклоност пластици и жустрина извођења, отме-



Сл. 34. Мали свети врач,
Успење Богородичино, детаљ

на равнотежа садржине и форме и наговештаји потраге за ефектима естетизације у живопису Малих светих врача, светософијског нартекса и Љуботена, узети за себе, могу се оценити и као три стадијума у развоју једног сликарског нараштаја. Има ли се, при томе, на уму, да се уметност атељеа из ког су изишли фрескисти разматраних споменика, како показује живопис галерије, изван сумње млађи и од нартекса и од првог украса Светог Николе, развијала у правцу поједностављивања израза и удовољавања захтевима нарације⁵⁶, компаративна анализа оставља могућност да се између две последње целине успостави бар донекле одређена, разуме се, релативна хронологија. То што је Љуботен (1338/9 - 1342/43), кад је о реченом аспекту слике реч, ближи спрату трема, говори, заправо, да горњу границу за хронолошки оквир у ком је осликан нартекс катедрале треба ставити пре краја четврте или у године с прелома четврте и пете деценије XIV века.⁵⁷ Неће чак бити

⁵⁴ Ц. Грозданов, *op. cit.*, 101.

⁵⁵ М. Радужко, *Драдњански манастирић св. Николе, II*, *loc. cit.* За пријем ове тезе у литератури v. нап. 5.

⁵⁶ Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 100-101 (о времену осликавања 86); *id.*, *Sveta Sofija Ohrid*, 13-16.

⁵⁷ Фреско украс одаје изнад нартекса Свете Софије датује се различито. В. Ј. Ђурић (*Византијске фреске*, 68) залаже се за период између 1346. и 1350. док се Ц.



Сл. 35. Пут на Голготу, детаљ

без основа ни ако помислимо да се мајстори архиепископа Николе, уколико су одиста радили у Љуботену, по завршетку рада на нартексу Свете Софије, нису одмах запутили на падине Скопске Црне горе: чини се, наиме, да је за описане разлике у стилу два ансамбла, и ако су зависиле од животне доби извођача, било неопходно више од сезону-две.⁵⁸

Исход потраге за живописцима горњих зона Љуботена - рецимо на крају - баца нешто светла и на радионицу ангажовану на осликавању Малих светих врача, спратних одаја нартекса и трема Свете Софије и горњих зона Љуботена. Најкраће речено, указују нам уметничка структура друштвене, делимично и њен састав, као што је извесно да се потрага за опусом аутора Покајања Давидо-

Грозданов, који се на ово питање враћа у више наврата (*Охридско зидно сликарство*, 67; *id.*, *Sveta Sofija Ohrid*, 13) у последњем раду одлучује за прву половину пете деценије (1340-1345).

⁵⁸ Са своје стране, то би такође представљало додатну потпору закључку Ц. Грозданова (Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 48-54), према коме су Мали свети врач осликани пре светософијске припрате, можда управо после 1334, како верује П. Миљковић-Пепек (*op. cit.*, 95).

вог мора вратити на почетак. Околност да су фреске Љуботена и живопис спратних одаја у западном делу Свете Софије и Малих светих врача временом настанка повезани сразмерно тесно, не може да објасни тако сложено питање какав је проблем стила појединих чланова скупине. Подаци сабрани у мање-више летимичној анализи говоре да део објашњења лежи у унутрашњој покретљивости групе, пре свега у њеној прилагодљивости захтевима појединих послова. Чини се такође да одговор на тежи део питања ваља тражити у способности друштвене да развија и преображава сопствени израз, утемељеној, рекло би се, пре на генерацијској перцепцији уверења које су појединци следили него на еволуцији личног схватања. Трегање за интелектуалним изворима, уметничким завичајем фреско украса у споменицима о којима је напред било речи захтева монографску анализу. Оно што је за тему нашег рада битно своди се на следеће: уметност на подручју државе Стефана Душана представља сразмерно разуђен организам, у коме је склоност ка поетизовању форме имала нешто шири круг поклоника него што се чини. „Нови сензибилитет“, сем сликара Свете Софије, Малих светих врача и горњих зона

Љуботена, у најмању руку, следе припадници једне утицајне, изгледа и многочлане, радионице и аутори једне значајне целине.⁵⁹ У нижим деловима љуботенског ентеријера и на цркви сазиданој у пећини близу села Драдња раде чланови атељеа упосленог у Матеичу, од којих бар круг сликара везан за мајстора Успења Богородичиног из задужбине царице Јелене и краља Уроша и већина мајстора Драдње и Љуботена, мада склони хладним сазвучјима, негују истанчану дораду облика, захваљујући њој и израз не мање поетичан од старијег живописа Љуботена.⁶⁰ Сликарица Матеича, Љуботена и Драдње могу се - из разлога који заслужују осврт - придодати аутори који до 1345. у спољној припрати Ђурђевих ступова крај Берана, катедрали будимљанске епископије, раде за краља Душана.⁶¹ Напред смо већ напоменули да

⁵⁹ Ц. Грозданов, *op. cit.*, 197.

⁶⁰ Да своју уметност на истим постулатима граде назначени сликари Матеича подвлаче: В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 55, 71 и Ц. Грозданов, *loc. cit.* О односу сликарства Матеича, Љуботена и Драдње: М. Радук, *loc. cit.*; *id.*, *Живопис прочеља*, 110-112. Е. Димитрова, *Матејче*, 246; *eadem*, in: С. Коруновски, Е. Димитрова, *op. cit.*, 182).

⁶¹ О сликарству Ђурђевих ступова у Беранама: И.

захваљујући украсу Светог Николе без колебања можемо тврдити да кроз Скопље и његово залеђе током друге четврти XIV stoleћа, сем класициста и њихових епигона, пролазе и сликари другачијих и свежијих опредељења, кад је реч о живописцима виших делова храма и водећој личности екипе упуслене на довршетку њиховог посла чини се међу бољима у свом времену. Није прилика за осврт на однос уметности и меценатског механизма у јужним областима краљевства Стефана Ду-

шана. Мора се ипак подвући да се ни двор није ослањао само на заговорнике класицизма и академизма, нити је племићка уметност диференцирана према скали феудалне јерархије: у Љуботену, чија ктиторка припада друштвеној елити, у обе фазе украшавања храма раде мајстори окренути захтевима „новог сензибилитета“, што је једнако важно, упуслени и пре и после рада у Љуботену на поруцбинама двора, једном охридског архиепископа, други пут чланова царске породице.

Ђорђевић и Д. Војводић, *Зидно сликарство спољашне припрате Ђурђевић Ступова у Будимљи код Берана*, Зограф 29 (2002-2003) 161-1801-190

ПРВОТО СЛИКАРСТВО НА ЛЉУБОТЕН

тематика, стил и мајстори

Резиме

Во трудот се претресуваат податоци за етапите на настанокот на фрескоукрасата во црквата Свети Никола во Љуботен (1336/7), се разграничуваат две кампањи, се надополнуваат сознанијата за тематиката, се опишува стилот на постариот фреско дел од украсата на задужбината на “госпоѓа” Даница, властелинка на кралот Стефан Душан, и во атрибуциона анализа се издвојуваат ракописи и се трага по потеклото на нивните автори. Земајќи ги предвид порано уочените археолошки индиции, пред се отстапувањето во нивото на зоната во долниот раб на сцената Дванаесетгодишниот Христос во храмот, но и доказите дека живописот бил прекинат откако била изведена оваа композиција и јасно уочливите стилски разлики на одделни делови од ансамблот, во првиот дел од трудот авторот заклучува дека Љуботен е насликан во две одвоени кампањи со неодредена пауза, при што првата група сликари, некаде меѓу 1338/9г. (времето на зидањето зголемено за периодот неопходен за стабилизација на објектот) и 1342/43г. (долната граница за настанокот на вториот живопис), ги извела сводовите, четвртата и третата зона на наосот, во западниот травеј (со исклучок на сцената Молитвата на Богородица во градината) целиот втор појас, најверојатно и куполата, и дека потоа го напуштила Љуботен. На првите сликари, всушност, им се припишани Великите празници и Страдањата, во добар дел и приказната за Успението и Вознесението на Богородица (циклусите чијашто тематика овде е надополнета со исправките на погрешните идентификации и подробности откриени во архивската фотодокументација), и на крајот, почетокот на циклусот Чуда и параболоа. И покрај ограничениот примерок и незавидната состојба на преостанатиот дел од некогашната целина, нема сомнение дека нарачателот на првиот живопис, на падината под селото Љуботен довел надарени сликари, со висока култура, едни од најспособните меѓу оние што работеле по 1334 година во јужните предели на државата на кралот и царот Душан. Тргнувајќи од замислите и од решенијата на претходните етапи на уметноста од епохата на Пелеолозите, првите сликари во Љуботен следат нов сензибилитет, кој сепак бил зачат

уште во втората деценија на 14 век, но за духот на класицизмот во многу нешта бил туѓ. Најкратко речено, тие го поедноставуваат просторот, ја омекнуваат пластиката, ја облагородуваат формата и го драматизираат колоритот, покажувајќи малку поголема наклоност кон топлиите созвучја, меѓу другото и за благородниот, розов инкарнат. Според се што ни стои на располагање, во првата кампања на сликањето на Љуботен работеле најмалку двајца мајстори, сликарот на Вознесението на Богородица, Успението на крстот, Сретението и Патот на Голгота и мајсторот на илустрациите Дванаесетгодишниот Христос во храмот, Мирносиците на гробот и Простувањето на Богородица со блиските. Во основата панкалистичко, сликарството на Љуботен се вклучува во пошироките настојувања на современата уметност. Меѓу носителите и adeptите на тие настојувања може да се вбројат уметници со различни култури и уверувања, а во областите на државата на кралот и царот Душан, покрај другите, сликарите на Матејче и трите според обемот нееднакви целини, во Охрид, Малите свети врачи (веројатно во четвртата деценија од 14 век) и катните одаи над нартексот (можно е во втората половина од четвртата деценија на истиот век) и отворениот трем на Света Софија (по 1343.). Трагајќи по потеклото на првите сликари на Љуботен, авторот се впушта во кратка атрибуциска анализа на охридските споменици, пред се во раздвојувањето на ракописите на сликарите на одаите над нартексот на катедралниот храм. Напоредното одмерување на резултатите од оваа и од атрибуциската анализа на љуботенскиот живопис, даде основа во делото на првиот сликар на задужбината на “госпоѓа” Даница да се препознае начинот на работа карактеристичен за “авторот на Третиот вселенски сабор” од катот на нартексот на охридската Света Софија, во не мала мера својствен и на подобриот живописец на црквичката Мали свети врачи од истиот град, а во ракописните навики на вториот да се уочат некои сличности со работата на еден од следбениците на Јован Теоријан, во помала мера и на самиот предводник на групата што работела на катот на припратата на охридската катедрала.

THE FIRST PAINTING OF LJUBOTEN:

themes, style and masters

Summary

The paper reviews the data in reference to the fresco painting stages in the church of St. Nicholas in the v. Ljuboten (1336/7), defines the two painting campaigns, enhances the themes, describes the older fresco decoration of the endowment of "lady" Danica a noble landowner of king Stefan Dušan, and in addition an attribution analysis that distinguish the painters and search of their origin is given. Furthermore the earlier archeological indications are observed in reference to the shifting of the level of the lower rim of the scene "The twelve year old Christ in the temple" and this is taken into account, as well as the evidence that after the painting of this composition there was discontinuance in the decoration. In first section of the paper the author concludes the distinct stylistic differences in particular parts of the fresco ensemble and defines that Ljuboten was painted in two separate campaigns, the first group of painters worked around about 1338/9 (the period after the building was stabilized) and 1342/43 (the bottom time span line of the second painting phase) when the domes and the third and the fourth register of the nave were accomplished and in the west bay (except for the scene of the Holy Virgin's prayer in the garden), the entire second register, and most probably the cupola when the painters departed from Ljuboten. To the first painting group are ascribed the cycles of the Great Feast and the Passion, a great part of the Dormition and the Ascension of the Holy Virgin (the cycles which themes have been complemented and acknowledged after the inaccurate identification and the discovered details in the archive photo documentation), as well as the beginning of the cycle of the Miracles and the Parables. In spite of the diminished and ruined remains of the ensemble there is no doubt that the person that commissioned the first fresco painting in the church in the foothill of the village Ljuboten is credited for bringing educated and talented painters, the most gifted among the ones which worked after the year of 1334 in the south parts of king and tsar Dušan's state. Starting from the ideas and the solutions of the previous Paleologue epoch, the first painters from

Ljuboten followed the new trend initiated in the second decade of the 14th century that in many ways had foreign classicism spirit. Chiefly they simplified the space, softened and enriched the form, dramatized color, favored warmer tones, among them noble pink skin complexion. At Ljuboten according to the existing frescos during the first painting campaign at least two painters had worked in the church, the painter who accomplished the Ascension of the Holy Virgin, the Climbing on the Cross, Presentation in the temple (?), Golgotha (?) and the master who illustrated The twelve year old Christ in the temple, the Myrrophores at the grave, and the Holy Virgin parting from her nearest. The pan classicistic painting at Ljuboten is incorporated in the wider contemporary art trends. Among those who carried and adapted these tendencies are the artists of different culture and belief working in the regions of king and tsar Dušan's state, among them the painters of Matejče, and the three according to size unequal units in Ohrid, the Lesser Holy Healers (probably the fourth decade of the 14th century) and the upper rooms above the narthex (probably the second half of the fourth decade of the same century) and the open porch of Holy Sophia (after 1343). In search of the first painters of Ljuboten the author gives a brief attribution analysis of the monuments in Ohrid, generally separating the painting signature of the artist of the rooms above the narthex of the cathedral church. Resembling the results from the attribution analysis from the Ljuboten painting there are grounds that the first painter of lady Danica's endowment can be recognized as the author of the scene of the Third Ecumenical Council on upper floor of the narthex of Ohrid's Holy Sophia, as well as in the features of the developed frescos in the church of the Lesser Holy Healers in the same city, while the second artist in the signature habits shows similarities with the work of one of the followers of Jovan Theorian, and in slighter scale this is valid for the leader of the group who was employed on the upper floor of narthex of the Ohrid cathedral.