



Smiljka GABELIĆ

ROĐENJE HRISTOVO U ČELOPEKU*Funkcionalno modifikovanje predloška freske*

Korpusu vizantijske srednjovekovne ikonografije, obimnom i raznovrsnom, još i danas se mogu priključiti novopronađeni primeri, koji ga obogaćuju sadržajem i značenjem. U tom smislu, kao nova podvarijanta dobro poznate teme, vredna je pažnje jedna od fresaka u još uvek nedovoljno istraženoj crkvi Sv. Nikole u selu Čelopeku kod Tetova, zapadno od Skoplja, čiji živopis potiče iz decenija oko ili neposredno nakon sredine XIV veka.¹

Reč je o veoma zanimljivoj sceni Rođenja Hristovog, prve kompozicije na južnoj strani hrama u drugom pojasu odozdo, koja se nalazi, zapravo, u minijaturnom oltarskom prostoru (sl. 1). U središtu gotovo četvrtaste kompozicije, u unutrašnjosti prostrane vi-

tlejemske pećine, naslikani su Hristos-dete i Bogorodica. Špilju nadvisuje segment neba iz koga se odvaja svetlosni zrak (Mt 2:9), a po obodu, uokolo, ređaju se različite epizode Hristovog rođenja. Freska je u kompozicionom smislu nalik brojnim ilustracijama ove iste teme, posebno onim u monumentalnom slikarstvu istog razdoblja i teritorije. Njen sadržinski izvor daju odgovarajući jevanđeljski spisi (Mt.1:18-25, 2:1-11; Luka 2:1-20), no zavisnost njene ikonografije od biblijskog teksta, zapravo je samo polazišna. Sama po sebi ova okolnost nimalo ne iznenađuje, jer je nadgradnja jevanđeljskog teksta drugim pisanim izvorima, u prvom redu protojevanđeljima Jakovljevim (8-20) i Pseudo Matejevim (13-14), oprobani princip vizantijske ikonografije, po kome su formirane i druge scene Hristovog Rođenja.² Međutim, više no ostale, čelopečka freska je prožeta jednom određenom vrstom literarnih aluzija, koje se - naizgled paradoksalno, jer slika prikazuje dolazak Spasiteljev na svet – neposredno odnosi na Hristovu smrt. U pretežnom broju njenih detalja odjekuju gledišta vizantijske liturgijske poezije u kojima se povezuju teme Hristovog rođenja i smrti. Istovremeno, freska je zanimljiva i stoga što je na njoj izmenjen oblik epizode kupanja novorođenog Hrista, takođe i jer ne prikazuje standardne figure pastira, niti stado, odnosno niti epizodu blagovesti pastirima. Ispuštanje uobičajenih epizoda, važno je odmah napomenuti, ne može se тумачити malim prostorom freske, budući da iste scene daleko manje formata no što je čelopečka po pravilu

¹ Preliminarne izveštaje o crkvi Sv. Nikole u Čelopeku doneli su П. Миљковиќ-Пепек – А. Николовски, *Состојбата и валоризацијата на црковните споменици на културата од XIV век до денес на територијата на Собранието на општина Тетово*, Културно наследство VI (Скопје 1975), 88-89, sl. 1-2, 16, 19-20; П. Миљковиќ-Пепек, *Преглед на црковните споменици во тетовска област од XI до XIX век*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, III, Скопје 1980, 464-466, sl. 1-5. U pogledu stila fresaka, crkva je vezana za skupinu živopisaca koja je radila i u Lesnovu kao i u Markovom manastiru, a prethodno moguće i u Dečanima - S. Gabelić, *Jedna lokalna slikarska radionica iz sredine XIV veka. Dečani-Lesново-Markov manastir-Čelopek*, Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka, ed. V. J. Đurić, Beograd 1989, 367-378, posebno 373-374, sl. 19; ead., *Manastir Lesново. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998, 145-147. O malom hramu u Čelopeku, kasnije inače prepravljenom, u kome je u dobrom stanju očuvan deo originalnog slikanog programa, autorka priprema i zaseban rad. Ovaj članak je izdvojen u znak sećanja na prijateljsku i kolegijalnu predusretljivost Antonija Nikolovskog, direktora republičke službe zaštite spomenika u Skoplju u vreme mojih prvih terenskih istraživanja spomenika u Makedoniji, pored ostalih i Čelopeka.

² O literarnim izvorima scene Rođenja Hristovog – G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1960, 124-132; Н. Покровский, *Евангелие въ памятникахъ иконографии*, С-Петербургъ 1892, 48-98. O prazniku Hristovog rođenja (25.decembar) – L. Mirković, *Heortologija ili istorijski razvitak i bogoslužnje praznika pravoslavne istočne crkve*, Beograd 1961, 83-95.



Sl. 1. Čelopek, crkva Sv. Nikole, Rođenje Hristovo (sredina XIV veka)
Fig. 1. Čelopek, *The Nativity of Christ* (mid 14th century)

imaju ove epizode.³ Kao što je poznato, tema Rođenja Hristovog je često istraživana i komentarisana, izdvojeno ili u okvirima većih studija, budući da je broj njenih očuvanih primera upravo ogroman.⁴

³ Up. na primer tri minijature Rođenja Hristovog u Minhenskom srpskom psaltiru – J. Strzygovski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, Wien 1906, fig. 54, 130, 148; Veliki broj dobrih reprodukcija ove scene, iz perioda između XI i XVIII veka objavljen je kod N. Lavriotis, I. E. Tavlakis, *The Nativity of Christ in Athonite Art*, Thessaloniki 2000.

⁴ Za nas su posebno dragoceni radovi u kojima se ispituje umetnost iz vremena Paleologa, bogatoj po postojećim varijantama kompozicije Rođenja Hristovog, što je i okvirno razdoblje u kome je nastao živopis Sv. Nikole u Čelopeku. Pominjemo ovde samo studiju J. Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Infancy of Christ*, The Kariye Djami 4, Princeton 1975, 208-213, dok su ostali relevantni radovi navođeni u narednim napomenama.

Pojedinačne delove freske razmotrićemo počev od središnjeg motiva. Tek rođeni *Hristos*, IC XC, povijen zavojima, položen je na zaravnjenom delu jaslaca, nad koje su nagnuti vo i magarac. Zasnivajući se na protojevanđelju Pseudo Matejevom, prikazi ovih životinja su prastari pratioci scene, kao i pećina koja se izjednačavala sa stajom, a izričito se pominje u kanonskom Lukinom jevanđelju.⁵ Okerne jaslce u Čelopeku imaju formu kamenog kubičnog oltara ili sarkofaga sa ravnom gornjom pločom. Pominjane kod jevanđeliste Luke, jaslce sugerišu transformisani oltar vitlejemskog svetilišta sa nišom za relikvije,⁶ koji je

⁵ *Ibid.*, 208-209.

⁶ O motivima pećine, svetilišta i oltara u kripti crkve Rođenja Hristovog u Vitlejemu, kao topografskim detaljima ranih slika Rođenja Hristovog – K. Weitzmann, *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine*, DOP 28 (1974), 36-39, fig. 5-16.



Sl. 2. Čelopek, Rođenje Hristovo, detalj (Bogorodica)
Fig. 2. Čelopek, The Nativity of Christ, detail (Mary)

na scenama Hristovog Rođenja u umetnosti srednjovizantijskog razdoblja zadobio jasan vid sarkofaga. Paralela Hristovih jasli/kolevke i groba proilazi iz vizantijskih književnih kontrastiranja tema Hristovog rođenja i smrti, direktno se nadovezujujući na liturgijske stihove pevane na Veliki petak, koji su u carigradskoj sredini u upotrebi svakako od XI veka,⁷ kao i na neposredna poređenja olatar sa Hristovom kolevkom i grobom kod crkvenih pisaca.⁸ U vizantijskoj likovnoj umetnosti Hristove jaslje preoblikovane u kameni sarkofag sreću se približno od XI ili XII veka,⁹ a u XIV veku, Čelopeku slične, profilisane i skromno ukrašene kamene oltar-jaslje nalazimo, na primer, unutar Hristovog Rođenja u solunskih Sv. Apostolima, Sv. Nikiti, Pološkom i Markovom manastiru.¹⁰ Motiv podrazumeva pri tome i evharističku

simboliku, kako je to kod ranovizantijskih primera već naslućeno a dedukuje se i iz navedene analogije kod patrijarha Germana.¹¹ Paralela evharistije i rođenja Hrista, teološki zasnovana još kod Jovana Zlatoustog, u stručnoj literaturi je detaljno predstavljena i ilustrovana na monumentalnim primerima.¹² To značenje bi odgovaralo programskom smeštaju ove ilustracije na zidovima oltarskog prostora, kao što je u Čelopeku učinjeno.

Levo od malog Hrista na čelopečkom Rođenju je *Bogorodica*, prikazana u polusedećem stavu a na velikom crvenom dušek. Okrenuta bočno, u pla-

⁷ Himna se pripisuje različitim autorima, najčešće Simeonu Metafrastu i Nićiforu Vasilakisu - H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, 100-101, n. 75 (citat stiha na grčkom jeziku).

⁸ Tako u Crkvenoj istoriji pripisanoj Germanu, carigradskom patrijarhu VIII veka - Id., *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, DOP 31 (Washington 1977), 139 (PG 98, col. 389).

⁹ *Ibid.*, 139-140, fig. 29 (minijatura Rođenja Hristovog u takozvanom Fokinom Jevandelju iz Velike Lavre na Ato-su, f. 144v).

¹⁰ Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Infancy*, 208, fig.

41 (Sv. Apostoli u Solunu); G. Millet, A. Frolov, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1962, pl. 35/1 (Sv. Nikita); G. Babić, *Quelques observations sur le cycle des Grand Feites de l'église de Pološko (Macédonine)*, CA XXVII (Paris 1978), 166, fig. 3 (Pološko); G. Millet, T. Velmans, *La peinture du moyen age en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, pl. 100/182 (Markov manastir).

¹¹ Weitzmann, *Loca Sancta*, 37; PG 98, col. 389 (v. nap. 8).

¹² Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 207-212; O. E. Этингоф, *Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богоматери» в росписях церквей Богородицы в Студенице и Благовещения в Градце. Новый взгляд*, Древне-русское искусство. Русь. Византия. Балканы, С-Петербург 1997, 60-67.

¹³ Položaj Bogorodice u sceni Hristovog Rođenja u paleološkom periodu varira od sedećeg do ležećeg, cf. J. La-

voj haljini i tamnocrvenom maforionu, ona priklanja glavu ka detetu, tužno ga posmatrajući iz neposredne blizine. Desnu ruku nežno stavlja na Hristovo rame, pridižući ga, a levom ga obuhvata preko sredine tela, u širokom zamahu ruke odozgo (sl. 2). Njen snažan i pomalo neprirodno naslikan zagrljaj deteta ikonografski je jedan od najzanimljivijih i najupečatljivijih detalja scene, koji sadrži svojevita i osavremenjena teološka značenja. Taj Bogorodičin naizgled gotovo grubi gest, kojim se nadnela nad novorođenim Hristom, svesna je asocijacija na gest zagrljaja koji u poznovizantijskom slikarstvu veoma često prati zbivanja oko oplakivanja mrtvog Hrista i njegovog smeštanja u grob, najčešće takođe kod Bogorodice ili drugih ličnosti. Reč je o pokretu kojim se grli, pridržava ili nosi Hristovo mrtvo telo, koji je, unutar sižea koji pripovedaju o Hristovom umiranju, od skidanja s krsta preko oplakivanja do polaganja u grob, u vizantijsku umetnost uveden od X i, učestalo, od XII veka.¹⁴ Na simboličkom nivou, asocijacijom se izjednačava smisao ovakvog Bogorodičinog gesta na više likovnih prizora. Snažan pokret, naime, predstavlja težnju da se posmatrač slike u prvom redu podseti na Bogorodicu prikazivanu kako, u očaju, grli odraslog, mrtvog Hrista u rasprostanjenoj kompoziciji Oplakivanja Hristovog, istovremeno i na odgovarajuće detalje sa prizora Skidanja s krsta i Polaganja u grob¹⁵. Oplakivanje Hrista, na kome je Bogorodičin očajnički zagrljaj takođe u središtu scene, u vizantijskoj ikonografiji javlja se relativno kasno, u XI ili XII veku, ali zadobija veliku popularnost u narednim stolećima, XIII i XIV. Iz paleološkog razdoblja, Bogorodicu nagnutu na sličan način nad mrtvim sinom u Oplakivanju Hristovom nalazimo, na primer, u Sv. Nikoli u Prilepu, Bogorodici Olimpiotisi, Sv. Nikoli Orfanosu, Staničenju, Kučevištu, Psaci i Pološkom.¹⁶

fontaine-Dosogne, *The Cycle of the Infancy of Christ*, 209.

¹⁴ Maguire, *The Depiction of Sorrow*, 160-166, posebno 161-162.

¹⁵ Cf. Millet, *Recherches*, 489-516, sa brojnima ilustracijama Oplakivanje, Skidanja s krsta i Polaganja u grob. Isti gest mogao je biti primenjen i na slikama pogreba svetitelja, tako na fresci Sahrane sv. Jovana Hrizostoma u istoimenom hramu u Gerakiju (N. K. Μουτσπουλος, Γ. Δημητροκαλης, *Γερακι*, Θεσσαλονικη 1980, 11, fig. 54) ili na minijaturi koja prikazuje Uspeње sv. Vasilija Velikog u gruzijskom rukopisu Tbilisi. Ms A-109 (Babić, *Grand Feites de l'église de Pološko*, 175, fig. 10).

¹⁶ Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. 36/1 (Sv. Nikola u Prilepu); A. Tsitouridou, Ο ζωγραφικός διακοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανου στη Θεσσαλονικη, Θεσσαλονικη 1986, 126-127, πιν. 44; E. C. Constantinides, *The Wall Painting of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, I-II, Athens 1992, 126-128, pl. 8, fig. 42-43, 242; M. Popović et al., *Crkva Svetog Nikole u Staničenju*, Beograd 2005, 138, sl. 58 (*Slikarstvo crkve*, S. Gabelić);

Antiteza između Hristovog rođenja i smrti literarno je iskazana kod Timotija Jerusalimskog i Đorđa iz Nikomedije, zatim u tekstovima pripisanim Simeonu Metafrastu, kao i u drugim sastavima čitanim na prazničnim službama oko Božića.¹⁷ Tako, u Homiliji Đorđa iz Nikomedije o raspeću i pokopu Hrista, sačuvanoj u rukopisima iz perioda od X do XIV veka, eksplicitno se navodi Bogorodičin zagrljaj „bez daha“ koji je ona dala Hristu u detinjstvu, u momentu rođenja, zatim i smrti,¹⁸ a u stihovima službe na Veliki petak, tugujući, Bogorodica povezuje svoje staranje i bol nad mrtvim i nad novorođenim Hristom i, pored ostalog, pominje bolnu nepodnošljivost svog zagrljaja Hrista „bez daha“.¹⁹ Slikom ispoljeni Bogorodičin, više nego prisani i čvrsti „zahvat“ deteta, u Čelopeku, idejno sažima i povezuje značenja sadržana na više scena Hristovog života i stradanja, kako smo to već videli, a u pisanoj reči, niz tema vezanih za Hristovo rođenje, raspeće i smrt.²⁰ Grčeviti Marijin zagrljaj, žalopoj nad detetom i njegovom sudbinom, tumači se kao demonstracija ljudske slabosti i simboličan znak Hristove ljudske prirode i, u krajnjem ishodu, Hristove inkarnacije, čime se pružala doktrinalna podloga za prikazivanje stvarnog bola i osećajnosti.²¹ Bogorodičina ganutost i zagrljaj, po paralelama držnja Hrista u rukama kada je „on bio u telu i kada je od tela oslobođen“, prema govoru na Uspeње od

I. M. Đorđević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994, 132, sl. 3 (Kučevište); Millet, Velmans, *La peinture*, IV, pl. 64/125 (Psača). Za starije spomenike, Nereze, Kurbinovo i kosturske Sv. Besrebrebnike cf. M. Soteriou, Ενταφιασμός – Θρήνος, ΔΧΑΕ Δ'–Z' (Αθήναι 1974), 139-148, πιν. 1, 3, 4; za primere iz XI i XII veka u sitnoj plastici i minijaturnom slikarstvu v. K. Weitzmann, *The Origin of Threnos*, Essays in honour of Erwin Panofsky, New York 1991, 476-490, fig. 10-14, 16; Millet, *op. cit.*, loc cit.

¹⁷ Opširnije o vizantijskim tekstovima u kojima se direktno povezuju Hristovo rođenje sa njegovom smrću – Maguire, *Art and Eloquence*, 96-108; id., *The Depiction of Sorrow*, DOP 31, 139. O temi i naglašavanju Bogorodičine patnje u Nikodimovom jevanđelju i drugim apokrifima – M. Tatić-Đurić, *Studije o Bogorodici*, Beograd 2007, 236-237; naročito odgovara čelopečkom motivu citat iz srednjovekovne grčke drame « Hristos Pashon » sa Marijinom snažnom tužbalicom »Pustite da oplačem i sahranim sina, ... i da nesretna moja ruka zagrlji njegov leš« (*Ibid.*, 236, n. 10).

¹⁸ Maguire, *Art and Eloquence*, 98 (PG 100, col. 1488B).

¹⁹ *Ibid.*, 100 (‘‘I cannot bear, my child, to hold you without breath, whome I nursed as a child’’).

²⁰ Bogorodičini lament u prozi i poeziji srednjovizantijskog perioda, retoričnoj temi tugovanja čvrsto baziranoj na antičkim korenima, posebno je osvetlio Maguire, *Art and Eloquence*, 91-101, izloživši principe po kojima su neprestano suprotstavljani glavni momenti iz Hristovog života, kroz njegovu prošlost, sadašnjost i budućnost.

²¹ Maguire, *The Depiction of Sorrow*, 160-166, posebno 163.



Sl. 3. Čelopek, Rođenje Hristovo, detalj
(drugi prikaz Hrista)

Fig. 3. Čelopek, The Nativity of Christ,
detail (Christ Child)

Lava VI, dakle na rođenju i u trenutku smrti, teološki su dokazi Hristove „smrtnosti.“²² U skladu sa takvim ideološkim nastojanjima, tokom paleološkog razdoblja likovna predstava Bogorodice poprimala je, u određenom kontekstu, raznovrsne i neretko dramatične vidove. Figura je prožimana burnim emocijama koje se prepoznaju po stavu tela, položaju glave i pokretima ruku. Gestovi, posebna je odlika vizantijske ikonografije, upotrebljavani su u cilju svrhovitog izjednačavanja odgovarajuće simbolike i neretko su doslovno preslikavani.²³ Svakako da u takvoj idejnoj klimi nije neobično što je Marija u pojedinim scenama Rođenja Hristovog naslikana kako obuhvata Hristovu glavicu (Protaton, Kraljeva crkva)²⁴ ili telo (naos Dečana, Pološko)²⁵, no do te mere čvrst zagrljaj malog Hristovog tela, grčevita i snažna anticipacija njenog poslednjeg zagrljaja, ipak je redak. U širim okvirima gest te vrste je, uz to, proporcionalno kasna

pojava, jer se prvi slučajevi Bogorodičinog osećanog obuhvatanja tek rođenog Hrista javljaju u XI i XII veku (Sv. Luka u Fokidi, Martorana).²⁶ U Čelopeku taj pokret odzvanja glasno i deluje prenaplašeno. Reč je o gorljivoj nameri ispoljavanja snage emocije i ideje u njenoj pozadini. Za sada bez punih analogija, slikaru iz Čelopeka, po istovrsnim shvatanjima najbliži izgleda živopisac pološkog Rođenja Hristovog. Bogorodica je tamo obema rukama obujmila Hristov gornji deo tela a glavu je priljubila uz njegovo lice. Ostaje pritom utisak da je dramatičan odnos ovih figura srž namere poručioaca ili slikara freske u Čelopeku i da je uočljivo postavljena ruka Bogorodice, kojom je ona, primaknuvši se, u širokom luku obujmila povijeno malo Hristovo telo, posledica svesti o značenju i potrebi naglašavanja simbolike tog motiva. Epizodna zbivanja koja prate pojavu Hristovog rođenja na čelopečkoj fresci, ništa manje zanimljiva, na liniji su ispoljavanja istih simboličkih ideja o paralelizmu Hristovog rođenja i smrti a, u odnosu na standardnu ikonografiju vizantijskog slikarstva, ispoljavaju i određenja odstupanja.

Posebno upada u oči drugi prikaz *Hrista* (IC XC), tela povijenog u zavoje i sa zatamnjanim, zelenim nimbom oko glave. On je prikazan u rukama strarije od dve sluškinje koja sedi iza velikog bazena, a koje u ovoj sceni inače pripremaju ili već kupaju novorođenog, nagog Hrista. Za razliku od prikaza Hrista na kamenim jaslama-oltaru, takođe obmotanog tela, dete Hristos koga drži starija babica ovde je umotan u celini, uključujući i njegovu glavicu (sl. 3). Time Hristos ne odgovara predstavi novorođenčeta već sasvim nalikuje simboličkom prikazu duše. Zapravo, drugi put prikazani Hristos nije umotan u pelene nego u mrtvačke povoje, kako izričito tuži Bogorodica u pojedinim bogoslužbenim stihovima na Veliki petak.²⁷ Može se pretpostaviti da takva obrada motiva nije bila široko rasprostranjena, pošto je analognih primera srazmerno veoma malo a potiču, karakteristično je, takođe iz XIV veka (Mali sv. Vrači u Ohridu, Markov manastir).²⁸ Epizoda s bazenom – koja se od VIII veka nadalje na Rođenju Hristovom obično upadljivo slika²⁹ – na Rođenju Hristovom ima tendenciju pribli-

²² *Ibid.*, 165.

²³ *Ibid.*, 165-166.

²⁴ G. Babić, *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1987, 138-143, sl. 93, 96 (Kraljeva crkva, Protaton), sa starijom literaturom (posebno o unošenju osećajnosti u ovu scenu i teološkim obrazloženjima postupka – str. 139, 142).

²⁵ Za scenu u Pološkom - Babić, *Quelques observations sur le cycle des Grand Feites*, 163-178, fig. 3.

²⁶ Maguire, *The Depiction of Sorrow*, 165, fig. 28, 81.

²⁷ Maguire, *Art and Eloquence*, 100 (I will wind you in a winding cloth, my son, instead of in swaddling clothes - nariče Bogorodica).

²⁸ Na Rođenju Hristovom u Markovom manastiru, obe predstave malog Hrista prikazane su identično, naime tako da su Hristu povijene glava i telo (L. Mirković, Ž. Tatić, *Markov manastir*, Novi Sad 1925, 62, sl. 67), te je idejna paralela sa mrtvim Hristom ovde manje izražena nego u Čelopeku. Slično je i na primeru iz ohridskih Malih sv. Vrača (C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980, 48, sl. 32).

²⁹ O epizodi kupanja Hrista u okviru scene Rođenja Hri-



Sl. 4. Čelopek, Rođenje Hristovo, detalj (mlađa babica)
Fig. 4. Čelopek, The Nativity of Christ, detail (younger midwife)

žavanja čitavog događaja i Hrista zemaljskim ljudima, demonstrirajući ljudsku prirodu Spasitelja, i nema jevanđeljsko literarno poreklo.³⁰ Epizoda je apokrifnog karaktera a sa ove scene, ne računajući rane primere, retko se izostavlja. Nema ju je neki gruzijski (Iprari) i sirijsko-koptski primeri Rođenja Hristovog (Manastir Sirijaca u Vadi al Natrun u Egiptu)³¹ kao što nije prikazana ni unutar Bogorodičinog Akatista

stovog - Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Infancy of Christ*, 211-212; bez povića, Hristos se, pri tom, slika u bazenu ili u krilu služavke - E. Kitzinger, *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, DOP 17 (1963), 102-103

³⁰ Kitzinger, *The Hellenistic Heritage*, 104.

³¹ *Ibid.*, 211, n. 95; Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Волская, *Живописная школа Сванети*, Тбилиси 1983, 44-46, tabl. 18 (freska u crkvi Arhangelu u Iprari, XI vek); M. Capuani et al., *Christian Egypt. Coptic Art and Monuments Through Two Millennia*, Cairo 2002, 98, fig. 25 (freska iz oko 1225. godine u Bogorodičinoj

u Markovom manastiru (sl. 7) iz 1376 /7 godine (4. ikos).³² Osim u navedenim slučajevima iz monumentalnog živopisa, ne sadrže ju ni pojedini primeri Rođenja Hrista u minijaturnom slikarstvu (Laur VI. 23).³³ Vizuelno upotpunivši smisao i analogiju, čelopečki slikar je prikazao kako povijenog Hrista služavka drži uspravno, šakama obeju ruku, odnosno onako kako se obično drži personifikacija Bogorodičine duše u kompozicijama Uspenja Bogorodice. Detalj kojim se asocira na Bogorodičinu dušu proishodi iz šire simbolike koja je povezivala teme rođenja Hristovog sa Bogorodičinom smrću, obrazlagane u delima mnogih crkvenih pisaca i liturgičara a koje su u vizantijskom monumentalnom slikarstvu izlagane u vidu ikonografskog para.³⁴ Hristos, stojeći nad odrom i držeći Bogorodičinu dušu, najčešće ima prekrivene ruke, premda u monumentalnim spomenicima kasnog XIV veka sa Balkana to nije uvek slučaj. Na Uspenjima u Staničenju, naosu Dečana, Matejci i Markovom manastiru Hristove šake su, naime, gole.³⁵

crkvi Sirijskog manastira u pustinji Vadi al Natrun).

³² Mirković, Tatić, *Markov manastir*, 48, sl. 43 (nepotpuno).

³³ T. Velmans, *Le Tètraévangile de la Laurientienne*. Florence. Laur. VI. 23, Paris 1971, pl. 7, fig. 12 (fol. 6v).

³⁴ Paralelizam Bogorodičine uloge na Hristovom rođenju i Hristove na njenom uspenju, koji se neposredno odrazio na ikonografiju ovih scena u vidu vizuelnih asocijacija, uključujući i prikaze Bogorodičine duše, istakao je Maguire, *Art and Eloquence*, 59-68, fig. 48-68; cf. Этингоф, *Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богородицы»*, 59-76.

³⁵ Popović et al., *Crkva Svetog Nikole u Staničenju*, 144, sl. 62; V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, I, Beograd 1930, pl. 89 (Dečani); Millet, Velmans, *La peinture*, IV, pl. 49/100, 52/105 (Matejce); Babić, *Grand Feites de l'église de Pološko*, 175, fig. 8-9 (Pološko). Hristos na Uspenju u pilepskom Sv. Nikoli izvlači i prihvata za ruke Bogorodičinu dušu takođe golim šakama - Millet, *Frolov, La peinture*, III, pl. 45/3. U ovom kontekstu zanimljiv je dosta rani primer Uspenja Bogorodice iz Ajvali kilise (913-920) u Kapadokiji na kome Hristos, prihvatajući Bogorodičinu dušu, takođe nema pokrivene ruke, a poznat je posebno po tome što je na fresci, uz Bogorodičinu uzglavlje i ispod sleućeg anđela psihopompa, ispisana strofa „Duše pravednika u ruci Gospodnjoj“ - N. et M. Thierry, *Ayvali kilise ou pigeonier de Gülli Dere, église inédite*

Prema tome, celokupan način predstavljanja Hrista u pogrebnim zavojima u rukama babice u Rođenju iz Čelopeka, na osnovu datih analogija pozicije i izgleda, kao i svog neposrednog poetskog nadahnuća, znak je podsećanja na (Hristovu) smrt. Zasenčeni Hristov oreol tu je, najverovatnije, dodatni element s istim značenjem. Ovaj vanredan detalj odjek je božičnih stihova u kojima se suprotstavlja simbolika odlazeće tame i neprolazne svetlosti dolazećeg Hrista.³⁶ Pojmovi Hrista-sunca kao nove, nastupajuće istine nasuprot noći, stare crkve i Starog Zaveta, svetlosti nasuprot tame, ideje su korišćene u liturgijskoj književnosti, koje ponegde nalazimo ispoljene i u zidnom slikarstvu XIV veka. Izražavane su posebnim mestom i, pored ostalog, tamnim inkarnatom figura, kao što su to dobro poznate krilate personifikacije na ulazu u crkvu Bogorodice Ljeviške u Prizrenu.³⁷ Svećtački oreol koji nije „zlatan“ već je izveden u nekoj boji, nije čest ali ni nepoznat fenomen u vizantijskom zidnom slikarstvu, premda se čini da je postupak nešto prirođeniji drugim tehnikama, posebno objektima primenjene umetnosti, minijaturama i ikonopisu.³⁸ U freskoslikarstvu Kapadokije postoji primer na kome je, u okviru jedne scene, Hristov oreol žut, dok su nimbovi apostola plavi (Nova Tokali kilise),³⁹ svaka-ko u cilju distinkcije između prikazanih figura i isticanja Hristove. Na scenama Bogorodičinog Akatista u Markovom manastiru, raznobojne oreole, među kojima ima čak i crnih, slikali su majstori iste čelo-pečke skupine živopisaca. Međutim, tamni nimbovi tamo su postavljeni kod iste kategorije svetiteljskih figura u alternaciji sa žutim, tamnokernim, crvenim, plavim, rozikastim ili sivim, pa je jasno da njihov kolorit ima samo dekorativnu ulogu. Čelopečki koloristički detalj, zeleni nimb sa upisanim krstom, sa druge strane, pažljivo je probran i idejno osmišljen. Babice predstvaljene na fresci u Čelopeku krajnje su neobično razmeštene. U spomenicima zrelog doba Paleologa, na sceni Rođenja Hristovog prisutne su najčešće upravo dve primalje, starija i mlađa,⁴⁰ kako

je i ovde slučaj, samo što je funkcija jedne od njih izmenjena. Zanimljivo je da su u istočnim vizantijskim oblastima, na Kipru i u Kapadokiji, njihove predstave zadobijale imena. Mlađa, koja obično stoji i drži bokal, označavana je u natpisima kao Salomi a druga, starija, koja po pravilu sedi i drži Hrista, kao Mea.⁴¹ U slovenskom prevodu protojevanđelja Jakovljevog, imenuje se samo Salomi (Saloma), za koju se vezuje storijska o njoj usahloj i, potom, isceljenoj ruci.⁴² Epizoda o Salominoj ranjenoj ruci, primeren ranovizantijskoj umetnosti u istočnim provincijama, prikazuje se od V-VI veka.⁴³ Motiv u kasnijem monumentalnom slikarstvu nije naročito popularisan, ali retki primeri ipak postoje. Na Hristovom Rođenju u crkvi manastira Eski Gumus u Kapadokiji, sa početka XIII veka, kod žene koja je signirana Mea jedna ruka je potpuno ogoljena a druga pokrivena rukavom. Razlikovanje u dužini rukava haljine ostvareno je i na Rođenju u Pološkom, kod srednje od tri babice, koja izliva vodu u bazen obuhvatajući bokal paralelno ispruženim rukama. Podsećajući, najverovatnije, na detalj iz legende o Salominom nepoverenju, ili i na njeno ozdravljenje, njena desna ruka ostavljena je tu naga do ramena a druga je s rukavom do lakta, iako su obe ruke u istom položaju.⁴⁴ U Čelopeku možda nije slučajno što su kod babica, čak kod obe, ruke

⁴⁰ Cf. Babić, *Kraljeva crkva*, 143, sa literaturom i primerima od X do prve polovina XIV veka.

⁴¹ Za primere sa Kipra iz druge polovina XII i početka XIII veka (Perahorio i Monagri) - A. H. S. Megaw, E. J. Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes*, DOP 16 (1962), 314-320, fig. 30-33, posebno 315; S. Boyd, *The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and Its Wallpaintings*, DOP 28 (1974), 293-294, fig. 19-21; za kapadokijske primere Rođenja iz perioda od X do XIII veka na kojima su primalje takođe signirane cf. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 190-192, pl. 9 (Pandarik/Sv. Teodor), 47, 52 (Avcilar), 61 (Merejema/Gereme 33), 78 (Karanlik kilise/Gereme 33), 94 (Soganli/Karabaš kilise), 116 (Čarikli kilise/Gereme 22), 124-125 (Kiličlar kilisesi /Gereme 29), 126 (Eski Gumus).

⁴² Po ovom spisu, Salomi se zbog nepoverenja i izrečene sumnje u devičanstvo Marijino, nakon razgovora sa drugom babicom a na izlasku iz peštere „osušila“ ruka. Isceljena je nakon usrdne molitve i pristupanja novorođenčetu u pećini, odnosno pošto ju je jedan anđeo uputio da se dotakne deteta - S. Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje Jakovljevo*, Starine JAZU X (1878), 68-69 (gl. XVI-II-XXI), posebno gl. XIX-XX. Prema jevanđelju Pseudo Matejevom (XIII:3-4) imenuju se obe žene - Покровский, *Евангелие*, 79-81 („Zelomija i Salomija“).

⁴³ Primeri s tumačenjima - G. J. M. van Loon, *The Virgin and the Midwife Salome: The so-called Nativity scene in Chapel LI in the Monastery of Apa Apollo in Bawit*, Eastern Christian Art 3 (Leiden 2006), 81-103.

⁴⁴ Cf. naše nap. 26 (Pološko) i 42 (Eski Gumus)

de Cappadoce, Cahiers archaéologique XV (Paris 1965), 128-130, fig. 21-22.

³⁶ D. Panić, G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975, 100, n. 64, sa literaturom.

³⁷ Za personifikacije Dana i Noći, sa Emanuilom unutar svetlog diska odnosno sa ugašenom bakljom u rukama, tj. Novog i Starog Zaveta, u Bogorodici Ljeviškoj - I. M. Đorđević, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 3-14, posebno 8, sl. 1-2; Panić, Babić, *Bogorodica Ljeviška*, 74, T. XXXIX.

³⁸ Veći broj primera, mahom iz XII i XIII veka, navodi G. Babić, *Ciklus Hristovog detinjstva u predelu s humkama na fresci u Gracu*, Raška baština 1, Kraljevo 1975, 52-54.

³⁹ Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, 348, pl. 135.



Sl. 5. Čelopek, Rođenje Hristovo, detalj
(starija babica)

Fig. 5. Čelopek, The Nativity of Christ, detail
(older midwife)

viđene sa strane i vidno isturene u prednji plan ovih figura. Starija je, videli smo, naslikana u desnom donjem uglu freske (sl. 5), kako sedi kod bazena i drži u rukama umotanog Hrista, dok je mlađa, apokrifna Salomi, ikonografski sasvim neočekivano smeštena iznad nje i, uz to, okrenuta u drugom pravcu, tj. prema središtu scene (sl. 4). Ona odnosi bokal prema Hristu koji leži u pećini, za šta ne postoje sadržinska opravdanja niti literarna obrazloženja, izuzev ukoliko ona, svojim prisustvom, nije trebalo da podseti na epizodu sa Salomom.⁴⁵ Međutim, posuda u njenim rukama i

u tom slučaju je suvišna. Formalno gledano došlo je do izdvajanja mlade sluškinje iz minijature grupe, u kojoj se ona drugde slika kako donosi i izručuje vodu iz bokala u posudu pripremljenu za kupanje Hrista. No pitanje je zašto je slikar, ispuštajući tu figuru iz regularne epizode Hristovog kupanja uopšte prikazao ovu, sa stanovišta sadržaja freske nelogičnu i ikonografski dislociranu predstavu, koju je ostavio bez stvarne funkcije. Uzrok njegovog postupka mogao bi biti, čini se, skraćivanje predložka freske na jednoj, desnoj strani, odsecanjem i sabijanjem sadržaja, ali u isti mah i namera da figura mlade služavke ostane na ovoj sceni. Upravo to što ona nije izostavljena, pokazuje da su slikar ili poručilac pridavali narocit značaj storiji o sumnjičavosti i isceljenju Salome, ličnosti koja se po legendi među prvima poklonila Hristu. Narodskom duhu i maloj sredini poput čelopecke ta storija je morala biti prijemčiva. Postupak čelopec-kog ikonografa pritom nije sasvim usamljen. Primer iz Pološkog, videli smo, na kome je detalj legende o Salominoj ranjenoj ruci imanentno ispoljen, takođe svedoci da je i u tim oblastima, sredinom XIV veka, ova priča bila poznata.

Osim prekrajanja prizora kupanja, sa modela freske takođe je „odsečena“ i epizoda blagovesti pastirima, sa njihovim stadom, koja je po pravilu prisutna u kompoziciji Hristovog Rođenja⁴⁶. Izostanak je do izvesne mere ublažen upečatljivom izvedbom *pastira svirača*, u prvom redu netipičnim mestom koje mu je dodeljeno unutar ove kompozicije. Okvirno od XI veka, pastir „flautisa“ pojavljuje se odvojeno od skupine pastira okruženih stadom i to kako mu se javlja jedan anđeo, prekidajući svojim pojavljivanjem njegovu muziku (Hosios Luka u Fokidi, Sv. Barbara u Soganli, kao i Karanlik i Čarikli kilise u Kapadokiji).⁴⁷ Otud vidimo da položaj mladog pastira u belo haljini i sa šešikom širokog oboda, samog, koji je u Čelopeku postavljen u vrh scene, nije standardan. On sedi na zaravnjenoj steni neposredno iznad Bogorodice u pešteri, telom i glavom viđen sa strane, i posmatrajući božanski segment na nebu, svira u frulu (flautu). Način sviranja je prikazan verno, polaganjem kažiprsta, srednjog i domalog prsta leve ruke i sa tri prsta druge ruke. Na gornjoj strani instrumenta naslikan je niz rupica, čak i jezik ovog svirača.⁴⁸ Izdvojenom i istaknutom mestu ovog pastira jedva se pronalazi analogija među brojnim poznatim primerima scene,⁴⁹ kao što je on sasvim retko prikazivan kako, svirajući,

⁴⁵ U Jakovljevom protojevanđelju opisuje se kako obe babice, odvojeno, ulaze u pećinu. Salomi je u pećini i zadesila kazna ukrućenja ruke a tu se, u pećini, dotakavši novorođenčete, i isceljuje (gl. XX); cf. nap. 42. Za varijante iste epizode, u ovom i drugim literarnim izvorima - M. van Loon, *The Virgin*, 90-92.

⁴⁶ Pastiri se kao motiv beleže još od VI veka; od postikonoklastičkog razdoblja obično ih je trojica - Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Infancy of Christ*, 210 -211.

⁴⁷ Millet, *Recherches*, 114-135, sa ilustracijama.

⁴⁸ Za ovu vrstu svirala up. R. Pejović, *Predstave muzičkih instrumenata u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 1984, 49-50.

⁴⁹ Millet, *Recherches*, 116, fig. 58 (primer iz jednog gruzijskog)



Sl. 6. Čelopek, Rođenje Hristovo, detalj (magi)
Fig. 6. Čelopek, The Nativity of Christ, detail (the magi)

umesto u anđela gleda naviše u zrak svetlosti (Evanđelistrija u Gerakiju).⁵⁰ Jasnije diferenciran, on u XIV veku može da nosi dugu, ponekad i dekorisanu haljinu, kojom se razlikuje od ostalih pastira. Po pravilu je pored njega anđeo, čak i onda kada je prikazan strogo frontalno (na primer, u Staničenju),⁵¹ a koji je u Čelopeku, odlukom ikonografa i preoblikovanjem prostornih elemenata scene, pomenuli smo, izostao. Po bočnom stavu tela, čelopečkom je najbliži pastir sa Rođenja u Markovom manastiru, koji sedi na padini, pored ovaca, tako što je okrenut leđima, a pritom odlaze svoju sviralu gledajući – za razliku od Čelopeka – u anđela.⁵² Motiv mladog pastira kao svirača u ne-

skog rukopisa iz XI veka ali bez uvida u čitavu kompoziciju, 59 (Karabaš kilise), 75 (Staro Nagoričino).

⁵⁰ Millet, *Recherches*, fig. 66, 75; Μουτσπουλος, Δημητρουκαλης, Γερακι, 130, fig. 207.

⁵¹ Popović et al., *Crkva Svetog Nikole u Staničenju*, 121-122, sl. 45.

⁵² Mirković, Tatić, *Markov manastir*, 63, sl. 67; Millet,

posrednoj je vezi sa bogoslužjenjem za 24. decembar. U crkvi Sv. Apostola u Perahoriju na Kipru (oko 1160-1180), očuvan je u tom smislu rečit primer freske Hristovog Rođenja ne kome su parafrazirani predbožićni stihovi iz minjeja za decembar. Ispisani su između pastira muzičara i anđela.⁵³ Takođe, u govoru na praznik Rođenja Hristovog pripisanom Jovanu Hrizostomu stoji kako pastiri pevaju „nebesku himnu“, slaveći novorođenog Hrista.⁵⁴ Ova radosna, slavljenička figura, daleko od toga da samo dočarava bukolikost prizora, izrazito je poetski nadahnuta i u ovoj čelopečkoj kompoziciji, formalno i svojom simbolikom čini pandan predstavama anđela.

Pojava dvojice anđela adoranata, vidljivih dopojasno izvan pećine u gornjem desnom uglu freske u Čelopeku, u sklopu ove kompozicije dolazi u red uobičajenih, počev od perioda ikonoborstva (Lk 2:13-14).⁵⁵ Pri tom valja primetiti smisleno prekrivanje njihovih ruku krajevima odore. Poluokrenutim telima, kao i pridignutim i unapred ispruženim rukama usmereni su ka svetlećem zraku što se spušta prema Hristu i Bogorodici, „hvaleći Boga“ (Lk. 2:13). Pokrivene ruke, ikonografski neobavezan detalj kojim se, u opštem smislu, ispoljavalo poštovanje, kod anđela na Rođenju Hristovom beleži se već u XI veku (Sv. Luka u Fokidi), ka-

snije i na pojedinim delima zrele renesanse paleologa (Kraljeva crkva, Staro Nagoričino, na primer, kao i u Akatistu iz Makovog manastira).⁵⁶ Podrazumevajući, čini se, aluziju i na liturgijski obred, moguće je da

Velmans, *La peinture*, IV, pl. 100/182.

⁵³ Megaw, Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio*, 315, fig. 32.

⁵⁴ Millet, *Recherches*, 114-135, posebno 132-135. Zanimljiv je iskaz Konstantina sa Rodosa kod opisa mozaika Rođenja Hristovog u nekadašnjoj carigradskoj crkvi Sv. Apostola, verovatno iz IX veka, u kome inspirativno navodi „rustičnu liru pastira kojom je odjekivala pesma o rođenju Boga“ (C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto 1986, 200).

⁵⁵ Scena u paleološkom razdoblju obično sadrži dve simetrične grupe anđela, od kojih je jedna usmerena ka magima dok se druga obraća pastirima, a postoje i drugačije varijante - Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Infancy of Christ*, 213.

⁵⁶ Babić, *Kraljeva crkva*, 138.



Sl. 7. Markov manastir, Bogorodičin Akatist, 4. ikos (1376/7)
Fig. 7. Monastery of Marko, Acatystos Hymn (1376/7)

motiv, u skladu sa božićnim stihovima, istovremeno odražava uvažavanje Hristove božanske prirode.⁵⁷ Ne iznenađuju, dakako, prikazi trojice *mudraca* sa istoka, koji u Čelopeku prilaze pećini sa leve strane u vidu zbijene grupe, posmatrajući svetleću zraku (sl. 6). Pominju se u Matejevom jevandjelju (2:9-11) kao i Jakovljevom protojevandjelju (gl. XXI), a o njima se peva i u božićnim stihovima. Od standardne tročlane skupine maga, koju sačinjavaju starac, sredovečni čovek i mladić, u Čelopeku, kao i u brojnim drugim slučajeveima, samo najstariji prinosi darove. Prikadno ukupnoj simbolici scene, izgleda da on u cilindričnoj, okornoj posudi sa zašiljenim poklopcem prinosi miro. Prema bogoslužbenim stihovima pred Božić, zlato se prilaže Hristu kao caru vekova, tamjan kao Bogu vasseljene a miro već mrtvom premda besmrtnom Hristu.⁵⁸ U istom smislu indikativan je i Bogorodičin lament u jednoj od himni pevanoj na Veliki petak, koji sadrži paralelu između darova koje

su Hristu, pri rođenju, doneli carevi Persije sa mirom koje je Nikodim pripremio za Hristov pokop.⁵⁹ Mudraci ovde nose dosta uobičajene frigijske ili persijske kapice na glavama i dugačke ogrtače obrubljene širokim ukrasnim trakama i zakopčane na grudima kružnim šnalama, što su svojevrsta podsećanja na njihov poreklo i visoki rang. Spram brojnih drugih primera, izgledom najviše liče na mage sa Rođenja Hristovog u Markovom manastiru (sl. 7) i Pološkom (sl. 8).⁶⁰ Jednakih su kapica i ogrtača, sa kopčom, dekorativnim rubom i oplećcima na ramenima, osim što tamo, za razliku od Čelopeka, svoje darove magi nose u plitkim četvrtastim kutijama. Isti slikar, dakle, radeći u Markovom manastiru i Čelopeku, zadržava izgled ovih figura, pri čemu menja oblik njihovih darova. U levom donjem uglu čelopečke kompozicije, najzad, sedi sumnjičavo zabrinuti i tužni *Josif*, telom gotovo sklupčan i glave oslonjene o dlan desne ruke, pritom okrenut suprotno od otvora pećine i svih događanja. Čitav je uokviren širokim polukrugom br-

⁵⁷ Cf. B. Todić, *Staro Nagoričino*, Beograd 1993, 100-101; za crtež freske v. Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. 127 /2. O temi adoracije up. Walter, *Art and Ritual*, 179-181.

⁵⁸ Babić, *Kraljeva crkva*, 142, n. 277.

⁵⁹ Maguire, *Art and Eloquence*, 100, n. 73 (sa izvodom u originalu).

⁶⁰ Cf. naše nap. 10 i 32.



Sl. 8. Pološko, Rođenje Hristovo (1343-1345)

Fig. 8. Pološko, The Nativity (1343-1345)

dovitog segmenta pejzaža, beličastosive boje, i bez nimba oko glave. Stavljanje Josifove figure pod zasebnu „humku“, podseća na starije, komninske primere scene Hristovog Rođenja, na kojima su uz pomoć sličnih segmenata predela omeđivane i druge epizode ove kompozicije, kao i na približno savremene freske različitog sadržaja iz Markovog manastira.⁶¹ Postupak je omogućavao veću preglednost epizoda i na ovoj sceni korišćen je veoma često. Stoga uokvirivanje i ikonografsko odvajanje predstave Josifa u Čelopeku, iako izraženije nego kod drugih epizoda iste freske, zapravo nije neobično. U ikonografskom putu scene, Josif je prisutan od primera na starohrišćanskim sarkofazima a u paleološkom periodu često dobija aktivniju ikonografsku ulogu, te se dovodi u vezu sa drugim figurama, najčešće pastirima ili babicama.⁶² Istovremeno, ne mali broj primera zadržava

Josifovu figuru, kao i Čelopek, u prividnoj izolaciji koja mu, vizualno, dodaje na značaju. Tako, recimo, na freskama prve polovine XIV veka u Protatonu, studeničkoj Kraljevoj crkvi i Sv. Nikoli Orfanosu u Solunu.⁶³ Slično je, sredinom istog veka, u Matejči i, pogotovo, Pološkom, gde je inače Josif takođe leđima okrenut pećini.⁶⁴ Josifov gest sa rukom na obrazu nosi dva značenja i izražava njegovu tugu nad zbivanjima u prošlosti i budućnosti. Sa jedne strane, poza

⁶² Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Infancy of Christ*, 209-210.

⁶³ Babić, *Kraljeva crkva*, sl. 93 (Kraljeva crkva), 96 (Protaton); Tsitouridou, *Ο ζωγραφικός διακοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανου*, 85-87, fig. 19. Uokvirivanje i ikonografsko odvajanje Josifove figure neretko se sreće i u udaljenijim vizantijskim oblastima, na Maniju i u Kapadokiji - N. B. Δρανδάκη, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μεσα Μανης*, Αθηναι 1995, 323, εικ. 17, πιν. 73-74 (Anargiri u Kipuli, 1265); H. Weimer-Enis, *Spätbyzantinische Wandmalerei in den Höhlenkirchen Kappadokiens in der Türkei*, Petersburg 2000, 69, Abb. 40, 43 (Kemer kilise u Ihlari, XIV vek).

⁶⁴ Millet, Velmans, *La peinture*, IV, pl. 63 (Matejče); Babić, *Quelques observations sur le cycle des Grand Feites*, 166, fig. 3 (Pološko).

⁶¹ Babić, *Ciklus Hristovog detinjstva*, 49-57; poluobličaste sferne površine pod kojima se, kao pod kakvim „zvoni- ma bez prostornosti“ u okviru jedne kompozicije odigrava neka posebna radnja, u Markovom manastiru istakao je V. J. Đurić, *Markov manastir–Ohrid*, Zbornik za likovne umetnosti 8 (Novi Sad 1972), 148-149, sl. 4-6.

ispoljava Josifovu sumnjičavost vezanu za bezgrešno Marijino žaćeće, a sa druge bol nad budućom Hristovom smrću.⁶⁵ Već je pokazano da njegova poza ima direktnu paralelu u prikazima mironosica pored Hristovog groba u scenama Oplakivanja Hrista a u jednom eksplicitnom slučaju, na Rođenju u crkvi Kokar u kapadokijskoj Ihlari, on je nedvosmisleno obeležena natpisom kao „Josif (koji) tuži“.⁶⁶ Sudeći po važnosti, koju formalno podvlači okvir oformljen oko Josifove predstave, i čitavom kontekstu scene iz Čelopeka, njegovu pogruženu pozu, koja više odaje tugu nego zabrinutost, treba posmatrati sa podtekstom podsećanja na Hristovo buduće stradanje i smrt.

Čelopečka freska Rođenja Hristovog, jedna od najzanimljivijih scena sačuvanih u ovoj crkvi, neobičan je spoj profinjenosti simbolike i banalnosti izvedbe, čak i namernih pogrešaka. Proces prenosa crteža sa pretpostavljenog modela čini se da je prepoznatljiv i da se odvijao na taj način što pomeranje detalja i preuređivanje sadržaja nije uzrokovano predodređenim prostorom i dimenzijama freske. Nepoznati uzor, na-

ime, nije jednostavno umanjen nego je modifikovan tako što su predstave Bogorodice i Hrista, u pećini, zadržale mesto kao i veličinu, dok su okolni epizodni prizori prilagođavani i preraspoređivani. Pritom, ne može se slikaru pripisati neumešnost komponovanja ili nerazumevanje uzora. Naprotiv, sasvim izgleda moguće da je on shvatao važnost i dogmatsku poruku motiva Bogorodičinog zagrljaja Hristovog tela, prenaglasivši ga, takođe Josifove velike tuge i, kako smo takođe videli, zagrobne simbolike Hristovog drugog prikaza, dok su njegove grube ikonografske greške, poput devojke koja nelogično prinosi bokal s vodom Hristu koji leži u pećini i neprimereno postavljenog pastira frulaša, proizašle iz želje da se unutar okvira slike zadrže i smeste ove epizode, čak i po ceni narušavanja standardne ikonografije. U pitanju su izmeštene ikonografske pojedinosti scene, bez nama poznatih analogija, zbog čega se prekranje predloška ove freske čini očigledno. Ovako oblikovanom ikonografijom, freska Rođenja Hristovog u maloj crkvi Sv. Nikole u selu Čelopeku, u svojoj vrsti svrstava se u najneobičnija ostvarenja.

⁶⁵ Maguire, *The Depiction of Sorrow*, 139.

⁶⁶ *Ibid.*, 138-139; N. and M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1963, 119, fig. 27.

Смиљка ГАБЕЛИЌ

„РАЃАЊЕТО ХРИСТОВО“ ВО ЧЕЛОПЕК

Функционално модифицирање на предлошката на фреската

Резиме

Сцената Раѓањето Христово, со делумно необична иконографија, се наоѓа на јужниот ѕид на црквата Св. Никола во селото Челопек, кај Тетово, западно од Скопје. Живописот на оваа мала црква, најверојатно од децениите непосредно по средината на 14 век, се уште не е во целост публикуван. Истиот сликар го наоѓаме во наосот на Лесново, во близина на Кратово (околу 1346 г.) и во Марковиот манастир кај Скопје (1376/1377) (нап. 1). Композицијата е литературно заснована претежно врз поетски текстови во кои се изнесува антитезата меѓу Христовото раѓање и смртта (грчовитата прегратка на Богородица на малечкиот Христос, вториот приказ на Христос во мртвечки повои и со темен ореол, магите приложуваат миро, издвоениот пастир свирач), но во нејзиниот состав има и апокрифни или, барем, нерегуларни детали (сместувањето на младата слугинка која, со бокал во рацете, е завртена кон пештерата). Помладата

бабица, всушност, е преместена од стандардната епизода на бањање на Христос и е поставена иконографски погрешно. Нејзината фигура веројатно е задржана на оваа сцена поради популарноста на апокрифното Јаковлево протоевангелие, кое содржи епизода за исушената рака на оваа слугинка Саломе (нап. 42, 45). На распространетоста на списите во овие области укажува и Раѓањето Христово во Полошко од приближно истиот период (нап. 44).

Фреската од Челопек прикажува необичен спој на поетско-литургиска и апокрифна содржина. Непознатиот примерок/предлошка на оваа фреска е модифициран така што го задржал местото, како и големината на централниот мотив (Богородица и Христос во пештерата), додека некои околни епизоди се прекроени (збиени) и разместени на нестандартен начин.

Smiljka GABELIĆ

THE NATIVITY AT ČALOPEK
FUNCTIONAL MODIFICATION OF THE FRESCO MODEL

Summary

The scene of the Nativity of Christ with its partially unusual iconography is located on the south wall of the church of St. Nicholas in the village of Čalopek in vicinity of Tetovo, west of Skopje. The fresco paintings most probably accomplished in the decade after the mid 14th century has not been fully published so far. The same artist is tracked down in the nave at Lesnovo near Kratovo (ca. 1346) and Marko's monastery near Skopje (1376/7) (footnote 1). The composition is established according to literary sources, mainly poetic texts in which an antithesis is delivered relating to Christ's Nativity and his Death (the Virgin's strong embrace of the infant Christ; Christ in the burial shroud with a dark nimbus; the Magi bear myrrh; the isolated shepherd with the flute); nonetheless in the content there are also apocryphal or irregular details (the setting of the younger servant with the pitcher turned toward the cave). The

younger midwife is in fact taken from the standard Bathing of Christ and is here painted in an incorrect iconographic way. The maintaining of this figure in the scene most probably was result of the popularity of the apocryphal Protoevangelium of James that contains the episode with the shriveled hand of this servant, Salome (footnotes 42, 45). The popularity of this text in these regions is also substantiated with the Nativity of Christ in the monastery at Pološko from approximately the same period (footnote 44).

The fresco from Čalopek reveals an unusual fusion of poetic-liturgical and apocryphal contents. The unknown model for this fresco was modified so that the place and the size of the central theme were preserved (the Virgin and the infant Christ in the cave), while the remaining individual episodes were rearranged (compressed) and set in an unconventional manner.