



УДК 75.052:271.222(497.11)-523.6"13"
75.071.1:271.222(497.11)-523.6"13"

Живојин Андрејић

Културни центар, Центар за митолошке студије Србије, Рача

Истраженост стила живописа Манасије и порекла чланова сликарске тајфе деспота Стефана

Abstract: У раду се прате, што је исцрпније могуће, досадашња истраживања порекла стила и сликара Ресаве и резимирају одређени резултати, а потом се упућује на нове, којима се чини покушај приближавања коначном решењу овог питања.

Key words: Манасија, деспот Стефан, црквена уметност, живопис, фреско сликарство, ресавски стил.

Опис времена градње, мајстора и квалитета живописа чувене ктиторије српског владара и деспота Стефана, сина кнеза Стефана Лазара, светог косовског страдалника и мученика, цркве Св. Тројице манастира Манасије у Ресави — изворно је једино приказао Константин Филозоф¹:

Тако и овај (Стефан), као дете, гледајући на цркву (Раваницу) (коју је отац градио) говораше: „Већу и лепшу ја ћу подићи“, други град, где је требало да буде црква, помоливши се, приступи делу; и положи основ у име Св. Тројице, сведржавнога дожанства². И свуда, дакле, са свеколиком журбом и најлепшим стварима и моногочасним и највештијим радницима, најискуснијим живописцима, ако (их) је где било, и многим златним и цветним шарама (укра си је). Јер шиљаше свуда, чак и на острва. И тако се многим и неисказаним трошком сврши и украси црква и град околo. Начини ту себи гробницу, где ускоро би положен. Поче, дакле, зидати ову обитељ године 6915. (1407). Ова два здања царствујућег града (Београда) и храм у Ресави у све дане живота

¹ К. Филозоф, *Жиџије десџоџа Сџефана Лазаревића*, Београд, 1969, 87, 103–104. Константин Филозоф је дошао, највероватније преко Цариграда, у Србију 1410–1413. године. Он је један од многих бугарских монаха исихаста, који су се разбежали на све стране после предаје Великог Трнова. Припадао је монаштву што се образовало у кругу последњег бугарског патријарха, Јефтимија. Непосредно из тог круга јесте и његов учитељ Андреј. (Г. Јовановић, „Константин Филозоф и патријарх Јефтимије Трновски“, *Ресава (Горња и Доња) у исџорији, науци, књижевности и уметности* 1, Деспотовац, 2004, 49).

² Деспот је као „сведржавну“ светињу означио Св. Тројицу под утицајем исихаста, а поготову бројних исихаста пореклом из Бугарске, који су били под великим утицајем учења бугарског патријарха Јефтимија. За исихасте је Св. Тројица била врховно добро, највиша духовна ризница, највиши део разума, људомудрије: љубав, мудрост и истина. (Е. Данков, *Търновският исихазъм и Григорий Цамблак: 640 години от рождението на епископ Григорий Цамблак (1264–1420)*, Известия на Регионален исторически музей XIX, Велико Търново, 2004, 101.) Видети и напомену 75.

свога никада не престаде да приуत्वрђује различитим и најбољим даровима и надгледавањем. Зато нису били подигнути за кратко време него за много година. А призва патријарха — тада је био Кирил — са свим сабором српских првосвештеника на посвећење храма у дан свете Педесетнице,³ када Дух Свети огњеним језицима сиђе на свете ученике Слова и Бога.

Нажалост, ови подаци су прожети уопштавањима, тако да не нуде сасвим јасне и прецизне податке о именима мајстора и сликара и њиховом пореклу.

У нашој науци, уз неке изузетке, преовладава мишљење да је деспот Стефан из основа градио и живописао Ресаву 1407–1418. године.⁴

Прву велику обнову манастира извршило је Министарство просвете Кнежевине Србије 1844. године, при чему је сачињена обимна документација и опис фресака, али о стилу и пореклу мајстора није било ни помена. Уопштено се каже да је у питању српско сликарство византијског стила.

У опису Ресаве који је дао Мишковић 1887. године нема никаквог вредновања фресака.⁵ Феликс Каниц сумарно описује архитектуру и фреске манастира Манасије, међу којима истиче ктиторски портрет и „лепе фигуре у апсиди“, али нема суда о његовом квалитету.⁶ Ни наши старији историчари уметности нису се упуштали у истраживање порекла ресавског живописа. Поводом петстогодишњице почетка градње Манасије о њеној архитектури и живопису писао је Божидар Николајевић: „...највећма падају у очи слике светих стратига... Ми држимо да се овим фактом нарочито поткрепљује наше мишљење о извесној војничкој (?) црти манастира Манасије.“ Потом, позивајући се на Мијеа, каже да живопис датира из времена „када је атонско

³ Само *Никољски лејојис* тврди да је Ресава завршена 1418. године. Ако је овај податак тачан, онда је посвећење Ресаве било на Св. Тројицу, 15. маја. Уколико је у питању 1417. година, онда је то било 30. маја, а ако је у питању 1419, онда је Тројица пала 4. јуна.

⁴ Ђурђе Бошковић је први изразио сумњу у Константинов податак да је деспот Стефан градио Ресаву из основа, имајући у виду више факата. Изнео је уверљиву тврдњу да је деспот детаљно реконструисао неку старију цркву коју је споља обложио каменом и том приликом додао и нартекс. Он наводи податак Константина Филозофа како је деспот приликом освећења цркве позвао на „обновление храма“. (Ђ. Бошковић, „Неколико опсервација о Манасији“, у: Војислав Ђурић (ур.), *Моравска школа и њено доба, научни скуп у Ресави, 1968*, Филозофски факултет — Одељење за историју уметности, Београд, 1972, 263–267.) Може се напоменути да постоје сличне аргументоване трдње о Лазаровој градњи Раванице из основа. Постоје врло разложне претпоставке да је црква из времена краља Милутина, а да ју је кнез Лазар само обновио и дозидао припрату. (Д. Тодоровић, „Првобитни изглед ктиторских портрета у Раваници“, *Зограф* 14, Београд, 1983, 69–73; И. Ђорђевић, „Предговор“, у: Б. Живковић, *Раваница*, Београд, 1990; Р. Прокић, „Петрус и Раваница“, у: *Петрушка обласи у средњовековној Србији*, Параћин, 1999, 47–54.) У прилог Бошковићевој тврдњи иде и једна од две легенде да је Ресава подигнута на „римским“ зидинама. Свакако да је то била претпоставка из доба деспота Стефана и да нису у питању римске зидине. (З. Живковић-Христић, „Јосиф Веселић и Милан Ђ. Милићевић о манастиру Манасији“, у: *Манасија у виђењу њисаца и у њујојисима њрошних времена*, Деспотовац, 2007, 41.)

⁵ Ј. Мишковић, „Неки стари градови и њихове околине у Краљевини Србији“, *Стиаринар* IV, Београд, 1887, 65–70.

⁶ Ф. Каниц, *Србија*, 1, Београд, 1985, 277.

сликарство поново цветало“, што би значило да он, попут Мијеа, порекло живописа Манасије налази на Светој гори: „Не треба много труда да се открије сродност у њихову сликарском накиту, из чега је природан закључак: да су то плодови исте сликарске школе или правца сликарског... Нама се чини, да у томе треба гледати утицај минијатурног сликарства, које је, после Хиландара, ту највише и обделавано.“⁷

Г. Мије је први странац који се озбиљније позабавио архитектуром и сликарством Манасије. Још почетком XX века поставио је проблемско питање о првобитном изгледу фасада манасијске цркве. Дошао је до закључка да су је градили примирски мајстори.⁸ Описујући и вреднујући сликарство Ресаве, изразио је високу оцену, при чему је вршио поређење са монументалним византијским сликарством цркава у Мистри, чије је порекло живописа доводио у везу са Цариградом.⁹

Описујући подробније сликарство Манасије, Лазар Мирковић се позивао на све оно што је тврђено и за живопис Каленића. Имајући у виду да су живописи Каленића и Ресаве савремени, нашао је аналогije и закључио: „Држим да у обе цркве имамо исти живопис, т.ј. да је живопис и Каленића и Манасије радио исти живописац. Хронолошки овој претпоставци нема сметње, а за њу говори ово: У олтару испод прозора имамо св. агнеца на дискосу у обе цркве, цар Давид у Манасији и цар Константин у Каленићу имају исти костим до појединости, лик Спаситељев је у обе цркве исти, св. мученици и њихови војнички костими су у обе цркве истоветни, лик св. Арханђела Михаила је исти у обе цркве, појединости одеће у обе цркве су истоветни, основа фресака у обе цркве је тамноплава.“ На крају, ипак, упозорава на летописчеве речи да се ресавски живопис не налази нигде више.¹⁰ Био је ово први стручан опис живописа Ресаве, чији ће резултати задуго владати нашом науком.

Кашанин је први код нас упозорио да су уметност моравске школе и живопис Манасије настали под извесним утицајем уметности Запада, али да ресавске фреске представљају бриљантан успон старог српског сликарства.¹¹

У свом опису манастира и живописа Владимир Петковић¹² истиче да „он представља један од најлепших старих живописа наших. У живопису се свугде осећа тежња, да се претставе суптилне, нежне фигуре често пута са скоро сасвим женским формама. Нигде нема аскетских лица, чак ни код св. пустињака. Нарочито падају у очи раскошно искићена одела са обиљем

⁷ Б. Николајевић, *Манасџир Манасија*, Београд, 1907, 1–16.

⁸ G. Millet, *L'ancien art serbe*, Paris, 1919, 191–192, 196.

⁹ G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, 139–141; исти, *L'ancien art serbe, Les églises*, Paris, 1919, 191–196.

¹⁰ С. Станојевић, Л. Мирковић, Ђ. Бошковић, *Манасџир Манасија*, Београд, 1928, 55–56.

¹¹ М. Каџанин, *L'art yougoslave*, Beograd, 1939, 30–31.

¹² В. Петковић, *Прејлед црквених сџоменика кроз џовесницу срџској народа*, Београд, 1950, 284–285.

живописних детаља. Обилна употреба злата појачава утисак велелепног и раскошног.“

В. Ј. Ђурић је на основу уочених стилских сличности живописа Ресаве са фрескама из друге половине XIV века у солунским црквама Неа Мони (Св. Илија) и Св. Димитрија у Солуну закључио да су припадници солунских радионица дошли у Поморавље. Ови сликари су дошли знатно пре у Србију јер је уочио и да у манастиру Сисојевцу, подигнутом крајем XIV века, постоје исте стилске особине и теме као и у Раваници, која је сликана 1385–1387. Ови мајстори су дошли после пада Солуна под Турке, 1387. године. У сваком случају, солунски мајстори су радили и у Раваници и у Сисојевцу, али са неком групом сликара чије порекло и уметничко образовање није могуће одредити. Дакле, ови сликари су дуже време боравили у Србији.¹³

Откривајући везе сликара црква Неа Мони и Св. Димитрија из Солуна са сликарством капеле деспота Угљеше у Ватопеду (из око 1370. године) и имајући у виду ставове, покрете, одећу и оружје Светих ратника у капели Св. бесребреника готово истоветне са онима у Раваници, Сисојевцу и Ресави, Ђурић уверава да су везе солунских сликара са Поморављем почеле управо после битке на Марици и по смрти деспота Угљеше и преласка његове удовице, монахиње Јефимије, у Србију кнеза Лазара.¹⁴

В. Ј. Ђурић, такође, упозорава на текст летописца, где стоји да се ресавско сликарство не налази нигде, и понавља своје ставове у малој монографији о Ресави:

Сродности и идентичности су толике да не може бити сумње да су ресавски живописци непосредно поникли у солунским уметничким радионицама, или су се посредно, под утицајем солунских мајстора, негде на другом месту, сликарски образовали. Данас није јасно ко су они били: Грци или Словени. Највероватније је било и једних и других. Основна хармонија, која одмах пада у очи, на којој се све држи, сачињена је из односа широких површина прекривених златним листовима и позадина слика и плоха одеће обојене скупоченим азурноплавим колоритом. Засењујући блесак плавог и злата, симбол је ресавски лепоте. Добија се утисак да је унутрашњост ресавске цркве колико сликарски толико и златарски посао. Ни на подручју византијског уметничког језика примера паралелних овима нигде нема. Може се разазнати, према индивидуалним рукописима, да су на њој радили неколики сликари. Свакако највећи мајстор био је анонимни живописац који је, почињући са осталима живописање цркве, насликао у кубету пророке, јеванђелисте у пандантифима, два анђела у *Усћењу Богородице*, као што је извео и неколико композиција у олтару. Он је, свакако, један од најрафинованијих сликара које је Србија икада имала. Моделира ликове као да их ради за иконе. Њега прате још двојица-тројица великих сликара и

¹³ В. Ј. Ђурић, „Солунско порекло ресавског живописа“, *Зборник радова Визанџолошкој инстџијуџа* 6, Београд, 1960, 111–126.

¹⁴ В. Ј. Ђурић, „Фреске цркве Св. бесребреника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа“, *Зборник радова Визанџолошкој инстџијуџа* 7, Београд, 1961, 125–136.

неколико мањих, који су им, можда, били помагачи и поред свега, умели да се прилагоде један другоме.¹⁵

Неслагање са Ђурићевим претпоставкама исказао је убрзо Радомир Николић. Пишући о живопису Раванице, Николић¹⁶ констатује:

Врло сличан систем украшавања примењен је и у сликарству Манасије, Каленића и Сисојевца. Начин сликања међусобно повезаних медаљона у живопису ове групе манастира могао би се узети као типичан за њих. Њих нема у сликарству осталих цркава из друге половине XIV и прве половине XV века на територији Србије и Македоније. Да је раваничка концепција у фреско-декорацији била одраз једног стила који би био карактеристичан за сликарство православних земаља, онда би се она несумњиво морала одразити и у осталим црквама у Србији и Македонији. Изгледа да су у питању други разлози. Или су сликари једне школе или монаси Ресаве (у средњовековним записима и Раваница је у Ресави) током времена формирали своје посебне традиције у фреско-декорацији цркава и манастира. Ако су то сликари са стране, онда се поставља питање: одакле су дошли? Фреске Манасије су далеко већег квалитета и богатије, и у цртежу и у колориту. Слика цркве Св. Илије из Солуна зрео је и оформљен уметник, те се тешко може претпоставити да је он својим доласком у Манасију битно изменио и свој начин сликања. У Солуну не постоји ниједна црква с комплетним живописом из времена сликања Раванице и Манасије у коме би се дала наслутити раваничка концепција у избору и распореду сцена и светитељских фигура, а нарочито карактеристичан начин украшавања медаљона. Домаће ликовне традиције које су се више од две стотине година, за време Немањића, неговале и богато развијале пружале су сјајне могућности да своја дела издвоје од осталог византијског сликарства обележавају „ресавско-моравску школу“. Ресавско-моравски живопис по свој прилици је дело најбољих српских зографа из друге половине XIV и прве половине XV века. Високе квалитете ресавско-моравског живописа не би требало тражити у стваралаштву солунских мајстора, већ у сликарству Радослава и његових савременика у Ресави.

Дејвид Р. Рајс је означио последњу фазу српске уметности и њених сликара као доста специфичну.

Из области Солуна, Срби су били потиснути на север. Тамо су подигли приличан број цркава и манастира, а за њихово декорисање развили су нови сликарски стил, присан, истанчан, осећајан, можда ефеминизиран. Композиције су префињене и декоративне, са богатим архитектонским позадинама. Фигуре су високе и издужене, а лица продуховљена, као, на пример, лице арханђела Михаила у Манасији. Необично је што је овај истанчани стил настао у Србији у то доба... тако да уметност нације која се лавовски борила има све карактеристике јагњета. Уметност ове последње фазе названа је декадентном, а ако је декадентно бити племенит у једном добу насиља, онда је тај назив тачан. Тиме она одражава и један суштински вид средњовековне Србије — а самим тим и византијског света.¹⁷

¹⁵ В. Ј. Ђурић, *Ресави*, Београд, 1963, I, IV–XVII.

¹⁶ Р. Николић, „Прилог за проучавање живописа манастира Раванице“, *Саопштења IV*, Београд, 1961, 6–7, 15–16.

¹⁷ D. T. Rice, *Umetnost vizantijskog doba*, Beograd, 1968, 212–216.

Дакле, Рајс је сматрао да су сликари Срби који су учени у Солуну.

Уследила је још негативнија реакција на претпоставку о солунском пореклу живописа Ресаве. Радомир Николић је на почетку свог текста ставио цитат из епске песме *Зиданье Манасије*, у којој се каже да су мајстори из Херцеговине, са протомајстором Петром на челу, а имали су и два шегрта, два сина Богданова, који, по свему, нису из ове тјајфе, те се да претпоставити како су из Србије. На овај начин он подсећа на Мијеов став да су зидари Манасије били из приморја.¹⁸ Николић одмах износи закључак да су сликари радили годину-две пре освештавања цркве, 1418. године, и посебно упозорава да је Св. Тројици у Србији био посвећен још само манастир Сопоћани. А највеће домете, подсећа, у целокупном „преосталом“ византијском сликарству имају живописи управо Сопоћана и Манасије. „Сасвим је сигурно да ресавски живописци нису позвани са свих страна, као што вели Константин. Таква сликарска целовитост може настати једино из стваралаштва једног уметника, односно његове радионице — дружине.“¹⁹ Николић сматра да је основа овог сликарског стила — система настала највероватније у Цариграду у периоду од XI до XIII века и при томе има у виду полихромну декорацију медаљона, која је типично обележје Ресаве. Примере ове декорације проналази у медаљону цркве Пантократора у Дафни, XI век, на сицилијанским мозаицима XI–XII века и мозаицима и фрескама Хоре — Кахрије џамије, око 1315. године, као и код италијанских сликара (Ђота, Кавалинија, Болоње и др.), али оставља без одговора зашто медаљона са орнаментом „дугине мреже“ у то време нема ван Србије — на просторима византијског света. Констатује да живопис моравске школе представља варијанту цариградске иконографије, познате у Кахрије џамији и Дечанима. Ретку представу *Руке Госјодње* из Ресаве уочава у Св. апостолима у Солуну, али најпре у Кахрије џамији; такође редак мотив, *Недремено око*, види по први пут у Мистри, *Визију св. Петра Александријског* сматра највећим ликовним дометом, а за све ове мотиве тврди да су настали у Цариграду. За поједине детаље западног карактера, итало-грчког сликарства мисли да су у српску уметност продрли преко приморја.²⁰

Имајући у виду велику сличност у обради инкарната, облика светитељских фигура, мекоће хаљине, доминације плавог лазура, Николић поставља питање није ли можда зограф Радослав сликар и фресака Ресаве. Радомир Николић је поставио тезу да је Манасију живописао један велики сликар Србин инспирисан великим сопоћанским сликарством, учен на јадранском приморју под утицајем венецијанског сликарства, као и сликар Радослав. Посебно је био искључив у уверењу да ресавски сликар није радио у манастиру Неа Мони (Св. Илија) у Солуну.²¹

¹⁸ С. Томић, Р. Николић, *Манасија, Историја — живопис*, Београд, 1964, 47, 79.

¹⁹ *Истџо*.

²⁰ *Истџо*, 53–57.

²¹ *Истџо*, 82–90.

Светозар Радојчић сматра да су сликари са егејских острва, односно са Митилене.

Веома је занимљив избор светих епископа у медаљонима олтарског простора. Од девет очуваних сигнираних светих епископа, петорица су из Мале Азије, један са Кипра, један из старог Византа, један из Јерусалима и један из Рима. Ова околност говори знатно у прилог претпоставци да је податак Константина Филозофа о „мајсторима с острва“ тачан. Живопис у Ресави само је привидно традиционалан и само привидно византијски. Сувише приближено Западу... већ се стапа с тенденцијама западноевропске уметности око 1400. године. Уметност пренесена са јегејских острва на Дунав била је на Митилени и у српској деспотовини подједнако изложена утицајима западног сликарства. Све јаче продирање западноевропског феудализма у Византију осетило се и у уметности. Живот српског високог племства у XV веку постајао је све сличнији животу касносредњовековног ритерства у западној Европи. Фреске банкета у Манасији тачно су источна варијанта сличних — истовремених — призора банкета на Западу. Календарска слика гозбе херцега ди Берија у Шантијиу (око 1416.) и слике гозбе у Манасији не показују само спољашњу сличност подједнако аранжираних банкета већ и знатно значајнију сличност у сликарској обради.²²

Радојчић сматра да је јединство цркве и тврђаве исказано и именом манастира. Уз запажање да Константин прећуткује име манастира, Радојчић тврди да је његово име и у време градње било Манасија. „Име Манасија сасвим је у духу тадашњег западњачког називања тврђава. И у Француској постоји Манасија: *Tour de Manasses de Garland*. Алузивија на име старозаветног Манасије, сина Јосифовог, очевидно се везује за она места у књизи Исуса Навина у којима се говори о зидању великог олтара на граници Ханана на обали Јордана.“²³

В. Ј. Ђурић је о ресавском сликару писао и у свом раду о зографу Радославу и фрескама Каленића. Недвосмислено је указао да је Радослав, сликар *Јеванђеља духовника Висариона*, као главни, са још једним слабијим мајстором сликао и фреске Каленића. Ђурић закључује да „ова скупина сликара била је, свакако, у непосреднијем додиру с уметницима што су стварали фреске у манстиру Ресави, јер се у Каленићу и Ресави у куполама налазе извесни пророци истоветног или врло сличног цртежа. И, маколико да су се разликовали, овакве позајмице говоре о њиховој стваралачкој сарадњи. Очигледно постојао је близак додир међу уметницима највеће вредности у Србији прве половине XV века.“²⁴

Тања Велманс је пронашла одређене типолошке сродности сликарства Манасије са сликарима италијанског тречента и кватрочента (Пизанело, Ђентиле да Фабријано, Симоне Мартини).²⁵

²² С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд, 1966, 198–202.

²³ *Исто*, 196.

²⁴ В. Ј. Ђурић, „Сликара Радослав и фреске Каленића“, *Зограф* 2, Београд, 1967, 24–25, 29.

²⁵ T. Velmans, „Infiltrations occidentales dans la peinture murale Byzantine au XI^e et au début du XV^e siècle“, у: Војислав Ђурић (ур.), *Моравска школа и њено доба, научни скупи у Ресави*

Општу оцену о ресавском сликарству и пореклу стила и мајстора В. Ј. Ђурић је поновио на истоветан начин у два наврата. Остао је и даље доследан у својим тврдњама: „Сликоре је (деспот) пронашао међу оним мајсторима који су се васпитавали у Солуну.“ Његове оцене о стилу сликарства су умногоне остале непревазиђене:

Изненађује врло велика сличност „Параболе о митару и фарисеју“ у Дечанима и Ресави. Ресавски сликари вероватно нису познавали фреске Дечана, него је иконографија ове сцене и једних и других сликара црпена из заједничког ранијег узора. Св. ратници не представљају више онај строги строј мртвих војника, спремних за битку, него ред за смотру одевених витезова што, с турнирском вештином и извезданошћу играча, баратају својим оружјем, очекујући дивљење посматрача. Сва витешка отменост деспотовог времена дошла је до изражаја. Најнеобичнији за византијско сликарство... је покушај ресавских сликара да своје религиозне слике настане фигурама које би личиле на савремене људе. На тај начин слика постаје свечана представа из савременог живота. Та ресавска „ренесанса“ сасвим је различита од оне у западноевропским земљама. У Ресави лица светитеља остају у оквирима византијске стилизације и типологије. Ресавска „жанр-слика“ је јединствено остварење византијског стила... Први пут у делу Константина Филозофа о деспоту Стефану биографија постаје, по многим својим особинама, прави историјски спис. Ресава је антологијско дело византијског ликовног језика.²⁶

В. Ј. Ђурић сматра ресавско сликарство оригиналним у византијском сликарству XV века, и у томе није био усамљен. Сликарство Пантанасе у Мистри означава почетак велике и монументалне уметности, којој припада и сликарство Ресаве и Каленића. Закључио је да светлост Каленића, природност Пантанасе и аристократичност Ресаве јесу тријада новог стила која представља византијско сликарство XV века.²⁷

Лазар Мирковић је у међувремену изнео нову претпоставку: сликари су у Ресаву дошли са Крита, где их је у то време било много, а не са Митилене, одакле је била супруга деспота Стефана.²⁸ Очигледно је циљао на итало-критске сликаре, који су били под утицајем Запада.

Уследио је есеј Милана Кашанина, који је такође сматрао да је Ресаву сликао Србин који није био учен на основама другоразредног живописа Солуна или на итало-грчкој варијанти млетачког сликарства. Ресавски сликари су се инспирисали делима претходника у Србији (Раваница), али су пратили сликарске токове с почетка XV века у Византији и Италији. Они су били на средокраћу између руског мистичног и италијанског реалистичког сликарства. Врло су важни и Кашанинови закључци:

ви, 1968, Филозофски факултет — Одељење за историју уметности, Београд, 1972, 44–46.

²⁶ В. Ј. Ђурић, „Моравско сликарство“, у: *Зидно сликарство Моравске школе*, Београд, 1968, 21–24; исти, *Византијске фреске у Југославији*, Београд, 1975, 99–101.

²⁷ V. Đurić, „La peinture murale de Resava, ses origines et sa place dans la peinture Byzantine“, Војислав Ђурић (ур.), *Моравска школа и њено доба, научни скупи у Ресави*, 1968, Филозофски факултет — Одељење за историју уметности, Београд, 1972, 290–291.

²⁸ Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад, 1974, 335.

Ресава је створена у витешком расположењу и у знаку самопоуздања. По грандиозности своје архитектуре и својих фресака, она даје утисак споменика из времена не пропадања једне земље, него њеног успона. После Светих Арханђела цара Душана, у Србији није подигнут импозантнији грађевински комплекс. Раваница и Ресава су добиле изглед моћних тврђава зато што су их зидали владари који су седе сматрали за наследнике Немањића и за чуваре њихових традиција. Деспот Стефан није хтео да личи на приморце, већ на своје претке. Монументална димензија, сензитивност и витешки дух фресака у Тројичној цркви у Ресави одговарају колико тренутку у српској историји толико карактеру оснивача и ктитора. Од свих мајстора који су радили у Ресави, највећу оригиналност су показали, чини се, сликари. Очеvidно, давати свим сакралним споменицима у држави кнеза Лазара и деспота Стефана име Моравске школе, — као што се чинило и као што се још увек чини, — има више географско него историјско-уметничко оправдање. Нема сумње да су ресавски сликари познавали немањићке манастире који су били у држави деспота Стефана, да је те манастире видео и сам Стефан. Очеvidно, сликари који су радили у Ресави били су велике уметничке и опште културе. Не би било чудно да су знали како се сликало у њихово време у Солуну и Цариграду, па и на Западу. У нас су анахронични умети бити само слабији сликари; велики мајстори су увек били у духу времена.²⁹

Генадиј Попов високо оцењује солунско сликарство друге половине XIV века. И он је уочио велике сличности сликарства Св. Илије (Неа Мони) и Св. Димитрија, али га не доводи у везу са живописом Ресаве, а и за једне и за друге сматра да произилазе из цариградског сликарства раног XIV века.³⁰

Позивајући се на *Житије деспота Стефана*, у коме се наводи да је за изградњу и живописање своје задужбине деспот слао и на острва, Николић је и даље истрајавао на својој хипотези да су сликари са јадранског приморја и острва. При томе наводи и цитат који говори о страху и бекству из Београда на све стране, и на острва, после деспотове смрти. Да то докаже, позива се поново на навод из народне песме *Зидане Манасије*, у коме су мајстори из Херцеговине.³¹

Светислав Мандић је проширио смисао појма „острво“ и на отоке, полуострва и планине (острвице) и претпоставио да су у питању мајстори са Пелопонеза, Халкидика, Свете горе и Солуна.³²

Радомир Николић је поновио и допунио своје ставове о пореклу стила и мајстора Ресаве:

Најтипичнији израз недељивог јединства идентитета српске уметности, особене синтезе духовног стваралаштва Истока и Запада. Градитељ Манасије је пореклом из Приморја... Мајстор Манасије је умео виртуозно да слика

²⁹ М. Кашанин, „Ресава деспота Стефана“, *Зограф* 3, Београд, 1969, 3–10.

³⁰ Г. В. Попов, *Икона Григория Паламы из ГМИИ и живопись Фессалоник поздневизантийского периода*, Искусство Западной Европы и Византии, Москва, 1978, 262–275.

³¹ Р. Николић, „На која острва помишља Константин Филозоф када говори о Манасији?“, *Саопштења VIII*, Београд, 1969, 187.

³² С. Мандић, *Чрпе и резе*, Београд, 1981, 232–239.

плавом бојом. Његов 'сфумато' је ненадмашан у старом српском сликарству... Ресавски сликар је савременик Мазача, једног од најближих суседа, представника Запада, и Рубљова, великана са Истока. Рубљов га убедљиво надмашује својом божанском визијом поетске стилизације. Мазачо га далеко превазилази својим хуманизмом и реализмом. Ресавски сликар и једног и другог дивно претиче својом раскошном монументалном декоративношћу.³³

Виктор Лазаров у својој *Историји византијској сликарства* каже за моравску школу да у њој васкрсавају добра начела монументалности, а „захваљујући лаким, издуженим фигурама такве композиције су изванредно усклађене с високим ентеријером цркве“. Фрескама моравске школе је својствена „нијанса туге и меланхолије“ због жалости и страха за будућност пред Турцима. Лазаров цитира став В. Ј. Ђурића о заједничком учешћу сликара из Солуна — са својим српским ученицима, уметницима из манастира Зрзе — као и групе *pictores graeci* са обала Јадранског мора, али закључује:

Ма колико да су разнолики извори моравске школе, она поседује своју властиту физиономију. За читаву ову групу фресака типично је јачање линеарне тенденције, које смо видели на споменицима константинопољског сликарства из друге половине XIV века. У Раваници се светлосни акценти наносе у виду паралелних линијаца, док се у Манасији појављује онај особити, неусиљени потез, који је карактеристичан за технику сликања икона у XV веку. Иконографија показује блискост са константинопољском редакцијом... Ново стилско усмерење (се) уобличио под утицајем престоничког „академизма“. Томе је морало допринети поновно здлижавање српске и константинопољске цркве... На српским фрескама се тај академизам није у потпуности развио, као што се није развио ни у Мистри.³⁴

О могућим изворима ресавског живописа говори индиректно и В. Кораћ. Заправо, разматрајући архитектонске узорне, Кораћ долази до закључка да су Ресаву градили приморски мајстори, али да се не може говорити о духовном синкретизму. При томе се осврће и на тзв. „*pictores gressi*“: „У градовима на обали, који су у целини католички, цео један век — од краја XIII до краја XIV — раде сликари грчког порекла, у византијском маниру. Зна се да су радили у Котору, Дубровнику, Дечанима. Познати су као '*pictores gressi*'. Када раде за католичку средину, прилагођавају се тако што у сликаним целинама раде детаље по западњачкој моди.“³⁵ Због тога је Ђурић сматрао да су живопис Велућа сликали „*pictores gressi*“. Мијовић је доказивао да су Дечане, које су градили мајстори на челу са фра Витом из Котора, сликали „*pictores gressi*“ из истог града, међу којима и Срђ, сликар дечанског менолога.³⁶ Логичне напомене о могућим западним утицајима на деспота Стефана, али из Угарске, претпоставио је давно и Александар Дероко.³⁷

³³ Р. Николић, „Манасија“, у: Б. Живковић, *Манасија*, Београд, 1983, 3–4.

³⁴ В. Лазаров, *Историја византијској сликарства*, Београд, 2004, 178,

³⁵ В. Кораћ, „Католичка уметност на граници православља“, *Зограф* 19, Београд, 1988, 21, 23.

³⁶ П. Мијовић, *Менолој*, Београд, 1973, 85–89.

³⁷ А. Дероко, *Монументална декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд, 1953, 189: „Оригиналан облик имају зидани стубови, који носе куће у Раваници и Ресави,

Ђурић се још једном бавио пореклом ресавских сликара и загонетног плавог и златног, све у светлу новоткривених фресака цркава у Солуну, али и на грчким острвима и Кипру. Солунско порекло сликара Манасије Ђурић потврђује у новом сагледавању ктитора цркве Неа Мони (Св. Илије) у Солуну. Ову цркву је, заправо, градио сам цар, а била је посвећена Христу Пантократору. На то је упутила њена величина, раскош фресака, плави азор и злато и раскошна одећа: „Уочавају се, сем основних сазвучја (азур и златно, зелено и ружичасто), још и многе друге црте потоњег ресавског сликарства: буцмаста лица кратких носева у младих безбрадих људи; Христови ликови и покрети; арханђео Михајло уз јужни улаз у припрату, с мачем у руци, у истом ставу и украсној ношњи, као истоимени арханђео на југозападном ступцу у Ресави, ... низови орнамената, па и они исламског порекла с лалама, какви су у прстену кубета и на поткуполним ступцима у Ресави, итд.“ Поново указује на сличности са фрескама Св. апостола и Св. Димитрија у Солуну, у Старој митрополији у Водену и фрескама у малој цркви Влатадонског манастира. Констатује да су солунске фреске из треће четвртине XIV века откриле како су настајали стил и декорација „који су се расцветали у Раваници, Сисојевцу и Ресави“, док су фреске св. бесребрника у Ватопеду указале на иконографска изворишта.³⁸

Међутим, таман када је изгледало да су његови закључци „непомерљиви“, у истом раду је Ђурић описао и изненађење које је доживео на Кипру у манастиру св. Неофита код Пафоса (1544). Реч је о живопису Јосифа Хуриса, највећег кипарског сликара XVI века. У олтарској сцени *Причешће айосџола* Хурис је поновио све најбитније особине истоимене сцене у Ресави. Ђурић сматра да ресавски стил није имао одјека у Хурисовом делу и поставља питања: одакле овом сликару предложак за исто решење и „треба ли, поново, размотрити могућност да је деспот Стефан позвао и живописце с острва“. Потом закључује да ће „уверљивије разјашњење чекати и уочене иконографске сличности у делу кипарског сликара Хуриса и Ресаве“.³⁹

Проучавајући ансамбл *Свештих рајника* у Ресави, Миодраг Марковић је уочио да су, поред десеторице редовно сликаних светих војника, насликани и св. Јаков Персијанац, св. Арета, св. Андрија Стратилат и св. Сава Стратилат — и да за то постоје неки јачи разлози поручиоца. „Осим Ресаве познат нам је само један пример из целог источног хришћанског света. То је Раваница. Чини се због тога да за избор св. војника у Ресави објашњење, такође, треба тражити у ктиторовој жељи да се угледа на очеву задужбину.“ Марковић

мада и он може потсећати на готске снопове... Како то да се бар на грађевинама из времена деспота Стефана Лазаревића не види утицај архитектуре и мајстора из Мађарске, када се зна да је тај владар био тесно везан са Мађарима, имао имања у Мађарској и Будиму своју кућу? Ипак такав се утицај не види.“ Жигмунд је саградио нову палату и цркву Св. Сигисмунда у Будиму и дворац у Тати. (П. Рокаи, З. Ђере, Т. Пал, А. Касаш, *Историја Мађара*, Београд, 2002, 149.)

³⁸ В. Ј. Ђурић, „Историографско-мемоарска белешка о уметничком пореклу ресавских сликара“, у: *Манасијир Ресави — Историја и уметност*, Деспотовац, 1995, 31–33.

³⁹ *Ист*, 34–35.

је после анализе закључио да њихове униформе и оружје не одударају од традиционалних норми византијског сликарства и иконографије. „Још од најранијих времена св. ратници су представљени с опремом римске војске. Ресавски сликари су се при представљању опреме св. ратника ослонили на своје грчке и српске претходнике из XIV века.“ На крају је, у контексту расправа о пореклу ресавског живописа, а у вези са анализом св. ратника, закључио и како је „извесно да међу до сада предложеним одговорима — егејска острва с Митиленом, Крит, јадранска острва, домаће радионице, уметници пореклом из Солуна или васпитавани у Солуну — резултати проучавања иконографије св. ратника подражавају овај последњи. На такав закључак упућују две чињенице. Прво, велики број позајмица из антике уочен на опреми ресавских војника могао се јавити само у делима уметника школованих у највећим византијским центрима, где су класицистичке традиције биле изузетно јаке. Друго, иконографија св. ратника из Ресаве у потпуности је заснована на византијским ликовним традицијама и у складу је са оним што се крајем XIV – почетком XV века могло видети у уметности балканских земаља, већина наведених хипотеза о пореклу ресавских мајстора претпоставља, сасвим супротно, велики утицај Запада на сликарство задужбине деспота Стефана.“⁴⁰

Исте године појавила се и монографија манастира Ресаве Бранислава Тодића, у којој је аутор, чини се, направио синтетички пресек истраживања о овом манастиру и значајно допринео тумачењу иконографије кроз литургику:

Ресава представља завршни чин развијања декоративног украса комбинованог са штуко-декорацијом не одступајући битније од раваничке концепције. У распоређивању светитељских фигура у најнижој зони сликари су пошли од обичаја украшавања храма уписаног крста, поштованих током читавог XIV века, па су се у бочним конхама, као некада на равним зидовима, у носу нашле фигуре светих ратника... Необично фина усклађеност цртежа и боје, стим што је овој другој дато благо првенство... несумњиво да га је извела већа група сликара... рад једног од најбољих мајстора може се пратити такође од куполе... и пандантифима... Овај сликар, један од највећих којег је дала касна уметност Византије, сасвим је напустио графицизам у обради инкарната, он лице моделује површинама, скоро мрљама, једрим засићеним бојама, дубоке звучности. Он сам, или сликар њему веома близак, насликао је већи број фресака у северном делу храма, параболе и ратнике, као и мученике на стубовима у овом делу цркве, а можда и параболе у јужној певници. Као посебну личност у бројној групи ресавских мајстора могли бисмо издвојити оног сликара који је радио претежно у јужном делу храма — свете ратнике, Дванестогодишњег Христа у храму, арханђела Михаила, јер је он склон хладнијем колориту. У екипи мајстора која је овде радила није било слабих уметника, а двојица или тројица међу њима. подредили су остале свом схватању и свом начину рада.⁴¹

⁴⁰ М. Марковић, „Свети ратници из Ресаве“, у: *Манасијир Ресаве — Историја и уметности*, Деспотовац, 1995, 207–208, 210–216.

⁴¹ Б. Тодић, *Манасијир Ресаве*, Београд, 1995, 96–97, 117, 120.

Када је у питању порекло сликара, Тодић износи закључак: „Остаће, вероватно, заувек тајна ко су били ови велики уметници који су следили поуке уметника из Цариграда, Солуна и других византијских, повремено можда и неких приморских центара. Њихово порекло треба тражити у неким од уметничких центара Византије... Сама по себи се намеће претпоставка да су могли бити Цариград, или други град Царства, Солун. Жаришта уметничког стваралаштва у последњим деценијама XIV и у првим XV века постају друге слободне православне земље: Русија, Грузија, Србија и Мистра... Србија и даље остаје највећа непознаница... Сличност Лазареве гробне цркве с Ресавом изгледа очигледна. Све то потврђује да су ресавски уметници познавали Раваницу и указивали и на друге примере из византијског и српског сликарства XIV и раног XV века, у којима постоји сличан распоред тема или њихова блиска иконографска обрада: Хора у Цариграду, Грачаница и Дечани у Србији, уз Раваницу, Каленић и посебно Сисојевац, затим Свети апостоли у Солуну, Афендико и Богородица Перивлепта у Мистри, Куртеа де Арђеш у Влашкој и новгородске цркве, уз још неке скромније по обиму или значају, Леондари, Св. бесребреници у Ватопеду и друге, фреске у цркви Неа Мони (пророка Илије) у Солуну, за које се доиста може рећи да представљају праве претходнике сликарства у Ресави. После Ресаве живописали су, изгледа баш они, и оближњу цркву манастира Преображења за монаха Сисоја, а затим им се губи сваки траг.⁴² Тодић упозорава да у исти круг споменика са живописом аналогним ресавском иду и фреске у куполи изнад западне галерије цркве у Леондарију на централном Пелопонезу и у куполи Богородице Крине на острву Хиос, из око 1400. године, где имамо дванаест пророка под сликарском аркадом у виду дугиних боја и сличној драперији одеће.⁴³

Везе моравске сликарске школе са сликарством Солуна, за које је доказе пронашао и на њима истрајавао В. Ј. Ђурић, низом нових чињеница и тумачења доказивао је и Евангелос Киријакудис. Он сматра да неколико очишћених фресака (после 1371) у параклису Светих бесребреника у манастиру Ватопед сада потврђује и стилски, а не само у типолошком погледу, Ђурићеву хипотезу. Везе са Солуном се потврђују и уз помоћ фресака у католикону атонског манастира Пантократор, а сличан поступак показује и *Доротијејово четворојеванђеље* у Хиландару, иконе Хиландарског и Ватопедског чина, минијатуре у Ватопеду, Лаври, Кутлумушу и *Појановска икона Богородице Кайафийи* и *Језекијина визија*. Сродна дела су у старој катедрали у Водену, Св. Ђорђу и Св. Петки у Бери, Св. Јовану Претечи у Серу, на целом Балканском полуострву, Русији, Грузији и Кипру, од XIV до XV века. Солунски сликари су и пре и после пада града под Турке, 1387. године, радили на Атосу, а поготову у Србији. Зато Киријакудис сматра да су солунски сликари направили више ремек-дела, почев од Раванице и завршно са Ресавом.⁴⁴

⁴² *Исџо*, 120–129.

⁴³ *Исџо*, 129.

⁴⁴ E. Kyriakoudis, „The Morava School and the Art of Thessaloniki in the Light of New Data and Observations“, *Зограф* 26, Београд, 1997, 95–106.

Круг својих трагања и лутања за сликарима Ресаве Радомир Николић је окончао тако што је у потпуности променио мишљење: творац фреско-сликарства Каленића и Ресаве јесте Доситеј — Мојсеј, који је свој потпис оставио у најнижој зони припрате Каленића. Николић сматра да је Ресава освештана 1418, када је завршено зидање, а да је осликавање почело тек априла или почетком маја 1422. Он нуди доказе и сматра да је Доситеј сликар и минијатура *Висарионовој јеванђеља* (око 1429). Српски монах Доситеј дошао је у Београд из Хиландара.⁴⁵ Ова Николићева хипотеза остала је без икаквог одјека.

На већ успостављеним оценама базира се и мишљење Оливера Томића у његовом одговору на питање одакле су зографи⁴⁶ дошли да украсе Манасију:

Неки истраживачи су сматрали да су их извели мајстори из Приморја, ослањајући се на тобож западњачке елементе. Али ништа слично томе тамо не постоји ради поређења. Када се ресавске фреске бржљиво упореде са нешто старијим у Раваници и Сисојевцу, или са преликаним живописом у капели Св. Бесребреника деспота Угљеше Мрњавчевића у атонском Ватопеду, као и са неким фрагментима солунског живописа с краја XIV века, закључак се намеће сам по себи. Други по значају византијски град (а за Србију у уметничком погледу често први), Солун је тај који је изнедрио велике живописце Манасије, пореклом Грке, али творце једног сасвим српског сликарског ремек-дела (?!).

У том смислу Томић износи и став о евентуалној вези каленићког сликара Радослава са Ресавом, о утицају готике или руског сликарства⁴⁷:

Радославу се сада поуздано приписују и најбоље фреске у манастиру Каленићу. Постоје велике разлике између ресавских мајстора и Радослава. Али, важније су од тога сличности: продор дворског живота и жанр-детаља у црквено сликарство. Поменути уплив жанра и склоност ка реалистичном приказивању детаља и материјала покренули су својевремено дискусију о односима сликарства моравске Србије са Западом, посебно Италијом у доба такозване 'интернационалне готике', али свакако поређење мајстора Ресаве или Радослава са њима је лишено основа. Фреске у Ресави (и Каленићу) поређене су са руским сликарством са почетка XV века, и сличност је ту несумњиво већа, јер сва дела припадају православном хришћанству. Али, дела Андреја Рубљова и његових савременика одликују се, ипак, сасвим другачијим духом. 'Ресавско писаније' остаје тако поглавље за себе у дугој историји српског, а још више византијског сликарства уопште.

Пореклом сликара Ресаве бавила се у најновије време и Стародубцева. Она сматра да је у Цариграду и Солуну постојало више естетских приступа, „међу којима се опажају и они блиски ресавском сликарству. Вероватно је ова

⁴⁵ Р. Николић, „Доситеј, књижевник и зограф деспота Стефана Лазаревића (1389–1427) и творац прекрасног и свеблагонаорочитог фреско сликарства Каленића и Манасије“, *Гласник ДКС* 21, Београд, 1997, 81–87.

⁴⁶ О. Томић, *Ресава деспоша Стефана*, 27–28. Томићев рад је писан као лично промишљање на бази већ постојеће литературе, али он њу, при томе, не означава успостављајући научну апаратуру, па тиме неоправдано и непримерено увећава ауторизованост закључака. У овом прегледу не бавимо се коначним валоризовањем Томићевих перспекција.

⁴⁷ *Исјо*, 28–29.

дружина била из Византије, а судећи по високим дOMETИМА и великом броју даровитих чланова, могуће да је пристигла у Србију из једног од прва два града Царства. Најближе паралеле уметничког израза живописца Ресаве, као што је одавно уочио В. Ј. Ђурић, очуване су у Солуну, у цркви Св. Димитрија. Неупоредиво значајније за разматрање... јесу прилично пострадале слике у великом солунском храму сада посвећеном пророку Илији.“ Следи тврдња да су сцене у јужној певници Ресаве сродне сцени *Исцељења многих* у солунској припрати, као и „да се исто може рећи и за остварење живописа светих ратника у Ресави и сликара монаха у потрбушју лука јужног улаза нартекса Светог Илије, а изузетна блискост запажа се и између лика арханђела Михајла у храму деспота Стефана и јако оштећене фигуре овог арханђела у трему. Њихова сличност је толика да се доиста може помишљати да су дела истих руку, али поузданији суд биће могуће донети тек након чишћења фресака у солунском храму (!).“⁴⁸ Све ове сличности је запазио своједобно и В. Ј. Ђурић, означавајући их као стилски извор за сликарство Ресаве, а не налазећи директне аналогije сликарству Ресаве.

Увиђајући да су живописи солунских цркава анахрони са Ресавом, Стародубцева потом покушава да време настанка фресака ових солунских цркава помери у другу деценију XV века, иако уочава да се у студијама посвећеним уметности Солуна (другог града царства) уопште не помиње како су нека црква и живопис настали након обнове византијске власти у Солуну, 1403. године (пао у власт Турака 1387), до предаје Венецији, 1423, или коначног пада под Турке, 1430. При томе не губи из вида „да нема ни очуваних писаних извора који су сведочили о везама деспота Стефана са Солуном“. Ипак, позивајући се на хипотетичне неименоване политичке и економске околности и на сличност фресака Св. Илије са Ресавом, каже да би се „могло помишљати да су оне (у Св. Илији) урађене управо у временима након 1403. године и пре опсаде 1412. или можда пред 1416, а не треба искључити претпоставку да су барем неки од живописаца, уколико не и готово сви чланови ове велике зографске тајфе, у то тешко доба отишли на север да би осликали задужбину деспота Стефана.“ Потом следи још уопштенији закључак: „Судећи по преосталим сликама, има доста основа да се претпостави да су два храма живописали чланови исте тајфе и да су вероватно најпре радили у другом граду царства, а потом у српској Деспотовини.“ Стародубцева упозорава на Ђоравак Ђурђа Бранковића у пролеће 1412. године у Солуну, где је — опет претпоставља Стародубцева — „тада упознао своју будућу супругу Ирину из солунске градске породице Кантакузина“, а потом, судећи према дубровачким изворима, додаје нову претпоставку, да је деспот Стефан присуствовао овој свадби, 26. децембра 1414. године, и коначно додаје да не треба „искључити да се преко Ђурђеве таздине деспот Стефан упознао са радом ове зографске тајфе, те да их је позвао да осликају његову задужбину“.⁴⁹

⁴⁸ Т. Стародубцев, „Сликари задужбина Лазаревића“, *Зборник радова Византолошкој институцији* 43, Београд, 2006, 362–364.

⁴⁹ *Исто*, 365–367.

Међутим, она не каже да свадба није била у Солуну већ у Србији. Да је у овоме посредовао Ђурђе Бранковић, свакако би то напоменуо Константин Филозоф, пошто је писао деспотово житије у време власти Бранковића и по његовој наруџбини.

Стародубцова увиђа да од живописа прве половине XV века у Цариграду није ништа сачувано, сем фрагмената у Богородичиној цркви на Босфорском, принчевском острву Халки. Она прихвата већ уочену чињеницу да су сликари Ресаве за неке од сцена циклуса Христовог детињства користили предлошке цариградских мозаичара који су радили у спољној припрати Хоре, а за свете ратнике из параклиса св. бесребрника у Ватопеду. Најзад, произилази из питања које поставља Стародубцева да су Лазаревићи позивали искључиво „грчке зографе који су свакако радили за ктиторе из виђенијих ромејских породица, ако не и за саме Палеологе“, да су мајстори могли бити и из Цариграда. Ипак, она као и више других, заступа тезу В. Ј. Ђурића и сматра: „Након 1403, када је други град Царства враћен Ромејима, свакако је варош обузео талас новог полета и наде, те су подизани и осликавани нови храмови и оправљани они које су Турци, по обичају, користили као џамије, а тада су на север Балкана одлазили живописци скромнијих могућности и знања.“⁵⁰ Сама ова интерпретација наводи на закључак да су мајстори, међу њима и солунски који су раније избегли из свог града, морали доћи из Цариграда, са Пелопонеза или острва да би обавили толико тога што је у „другом граду царства“ и широкој области око њега било уништено.

Новију оцену порекла стила и живописаца Манасије дала је Радојка Зарић, и она се позива на резултате В. Ј. Ђурића:

Изванредно уметничко знање и широка култура могли су да проистекну из искуства вековима негованог у најбољим сликарским радионицама метропола Византије — у Цариграду и Солуну. Њихова решења базирана на поштовању византијске иконографске традиције XIII и XIV века, базирају се пре свега на класицистичкој уметности неговоној у епоси династије Палеолога, и то у њеној првој фази, до око 1320. у Хори цариградској. Фреске Ресаве представљају врхунац уметничке развојне линије ренесансе Палеолога у Србији. Одавно је још Војислав Ј. Ђурић њихове најсродније претходнике по стилу препознао на фрескама у припрати солунске цркве пророка Илије, фокусирајући солунско порекло сликара Ресаве, школованих на најбољим традицијама уметности престонице Царства. Ресави савремених сродних слика, сликане по мерилима самог деспота Стефана, нема.⁵¹

Кроз обимну анализу и ми смо се бавили пореклом сликара, особеношћу сликарства и теолошко-уметничким устројством цркве Св. Тројице манастира Ресаве — Манасије, са посебним освртом на обиље уврежених медаљона „дугине мреже“ моравског сликарства.⁵² На основу свеукупног

⁵⁰ *Исџо*, 367, 370, 372–373.

⁵¹ Г. Симић, Д. Тодоровић, М. Брмболић, Р. Зарић, *Манасџир Ресаве*, Београд, 2007, 89–91.

⁵² Ж. Андрејић, „Развојни лук истраживања порекла, стила и медаљона „дугине мреже“ манастира Манасије“, у: Мирослав Пантић (ур.), *Десџоџ Сџефан и њџева Манасија: научни скуџ, Десџоџовац – Манасија*, 4. август 2007, Народна библџотека „Ресавска школа“,

сагледавања стила и порекла сликара Ресаве и додатних сагледавања дошли смо до закључка да су сликари Манасије били са разних страна: из Цариграда, Солуна, приморја, Напуља и Сицилије, источномедитеранских острва, манастира — острва на Атосу и из Србије. Они су били велики мајстори византијске провенијенције, али упознати и са западним токовима. Остварили су изузетну хармонију широким површинама прекривеним златом и азурноплавом уз фину усклађеност цртежа и боје. Сликара куполе и поткуполе у Ресави један је од највећих мајстора Византије свога времена, попут Рубљова и Радослава, који је био један од његових сарадника и који се, као и остали, уклопио у његов стилски приступ. Посебну типолошку одлику сликарства представља орнамент „дугине мреже“ увезаних медаљона, коју је лансирао главни мајстор, учен на најбољим примерима цариградског сликарства. Стога се да претпоставити да је и Пантократор у кубету био у истоветном медаљону. На стварање иконографске схеме пресудан утицај је имао деспот Стефан и његов патријарх Кирил, који је потицао из редова исихаста. Доминантна појава уврежених медаљона „дугине мреже“ има сотириолошко значење — завршетак страдања Србије у време после 1410. године, а потом досезање вечног живота кроз духовно усавршавање и просветљење преображавања.

Имајући у виду јединствену појаву „љупких медаљона“ у Раваници, Ресави, Сисојевцу, Наупари и Каленићу, треба фреске ових споменика издвојити из моравског круга као подгрупу под називом *ресавско сликарство*. Иако данас немамо јасне доказе, овом сликарству можемо придодати четири нестале деспотове цркве у Београду: Три јерарха, Св. Никола, Успење Богородице, Св. Петка и Св. Богородица у Наупари код Крушевца.

„Ресавски сликари“ су припадали дворској тајфи деспота Стефана. Сликарска тајфа из доба кнеза Лазара је, после 1402. и, потом, после 1410. године, проширена сликарима са разних страна. Сликари Манасије су очекивали да ће сликати још једну његову задужбину, за чије је зидање деспот тражио место до последњег тренутка свога живота. Поједини чланови сликарске тајфе „Ресаваца“ задржали су се и на двору деспота Ђурђа, разишли су се на све стране у смутном времену у коме се наша Србија после првог пада под Турке, 1439. године.

Идејна основа целокупног ансамбла ктиторског портрета деспота Стефана у Ресави повезана је у корену са основним есхатолошким и сотириолошким идејама средњег века. Нада за сопствено спасење у молитви ктитора има за залог храм који приноси Христу преко Св. Тројице као патрона цркве. У том смислу и посвета цркве Светој Тројици има велику симболику. Пре деспота Стефана само је краљ Урош I своју велику ктиторију у Сопћанима

Деспотовац, 2008, 117–153; исти, „Уврежени медаљони 'дугине мреже' и њихова симболика као инспирација деспота Стефана и ресавских сликара“, у: Мирослав Пантић и др. (ур.), *Десјош Стефан Лазаревић у науци, историји, књижевности и уметности: научни скуп, Десјошовац – Манасија*, 22–24 август 2008, Народна библиотека „Ресавска школа“, Деспотовац, 2009, 151–173.

посветио Светој Тројици. Избор Св. Тројице као преседан на овим просторима је могао бити спроведен у том тренутку јер се Византија свела на узан простор око Цариграда, обновљена и консолидована Србија је означена као нови бедем, а њен владар као нови Константин. Св. Тројица приказана у виду три анђела уобичајена је представа у византијској уметности, а заснива се на јављању анђела праведном Авраму, када их је угостио у Мамрији (1Мој 18, 1–10).⁵³ Ктиторски портрет деспота Стефана је повезан и са владарском инвеституром и тријумфом, победником који после битке прима симболе власти и оружја од Бога посредством анђела. Али у Ресави је, по свему судећи, дошло до одвајања портрета ктитора од његовог гроба.

Порука деспотовог идејно-теолошког програма, повезана са његовим есхатолошким ставом, реализована је кроз параболу *Невременој ока* и *Руке Господње с душама њраведних* у лунети улаза у наос и са личностима које окружују ову сцену на луку, при чему, чини се, прави алузивно поређење са Соломоном и Давидом, пошто је десно од њих сцена *Стефан као ктитор и сиред Свете Тројице*. Верницима који улазе у храм се на тај начин обећава садржина коју Соломон испишује на свитку: „Душе праведних су у руци Божјој“, а она се односи на дан последњег суда. На свитку пророка Давида налази се текст што се односи на сцену *Неремено око*: „Устани, зашто спаваш, Господе“ као алузија на васкрсење Христово. На овај начин храм Манасије са затвореним вратима симболично представља „Христов гроб“, а када су њена врата отворена, симболизује се васкрсење, које је нада праведнима⁵⁴ — овде, пре свих, деспоту Стефану: да ће његова душа бити спасена и на основу његовог ктиторског прилога. Лево од ове сцене налази се монах са свитком исписаним овим текстом: „Браћо и очеви, ако се хоћете спасти, љубите један другога“, чија је садржина по много чему поетски разрађена у деспотовој песми *Слово љубве*: „Бејасмо заједно / и друг другу близу, / али да ли горе, да ли реке / раставише нас... / Јер 'наћох', рече Бог, 'Давида, / мужа по срцу мом.'“ Упоређење са Давидом у овој песми може бити алузија на опрост за братоубилачке сукобе у Србији у претходним немирним временима и алузија на Божју промисао која је пронашла Давида и учинила га вођом јеврејског народа давши му снагу да физички и духовно побеђује непријатеље. Деспот је у ктиторској композицији алузивно представљен као од Бога изабран, и три анђела, Његова посредника, стављају му круну на главу и дају копље и мач. Деспот уз модел цркве држи свитак са текстом који је самостално саставио, молитву којом се обраћа Св. Тројици. Овакав натпис, али не у виду свитка, постоји поред Стефана Дечанског, који држи модел Дечана⁵⁵, а он је по свему

⁵³ Анђели из Ресаве су поновљено решење из касновизантијске уметности, на пример, у јужном делу олтарског простора у Грачаници (Б. Живковић, *Грачаница*, Београд, 1989).

⁵⁴ На Васкрс су врата пакла разваљена да би се Спаситељ људског рода вазнео као уточиште праведних а суд грешних. Зато су манастири отворени за све, али су утврђени по узору на ограђени Рај наврх Едена, са Св. арханђелом чуваром. Све до потопа Рај је био физички присутан и видљив за људе, да би потом постао опоменом за изгубљено блаженство услед огреховљења.

⁵⁵ Б. Тодић, *Манасијир Ресави*, Београд, 1995, 21.

био узор за деспота Стефана. Изнад ове сцене имамо низ светитеља и мученика, у медаљонима „дугине мреже“ као симбола спасења Нојевог завета — потомка Нојевог, као сведока до последњег суда деспоту. Тако се од куполе, низ зидове и стубове, спушта „дугина мрежа“, у коју су увезани сви изабрани земаљски мученици и светитељи, да би из супротног правца, одоздо нагоре, посредовали завет Богу као стожери цркве.

И прожетост идејама исихазма о достизању Небеског царства личним овоземаљским одрицањем и духовним напорима, преображењем нестварном таворском светлошћу⁵⁶, како човека, тако целокупне творевине, антиципира се у сржи идејног система Ресаве деспота Стефана и његовог патријарха Кирила,⁵⁷ који је, нема сумње, изабран из редова монаха исихаста. Имајући у виду особине и квалитет ресавског сликарства, можемо приметити присуство мајсторâ који су остали отворенији, по угледу на хуманисте и теологе са Запада, упражњавајући идеју одражавања природе и спољашњости ствари и тиме истрајавајући на превазилажењу „негативног“ утицаја који су монаси исихасти извршили на развој византијског сликарства у XIII веку, а поготову средином XIV века. Са друге стране, преовлађујуће присуство религиозног духа исихаста у Ресави се огледа у супротној „реалности“, која се заснива на ирационалној стварности дожанских ствари.

У сложени сплет идеја о космолошкој симболици и Св. Тројици, који су носиоци префигурације Нојевог ковчега и значења хришћанског храма, уткане су поруке есхатолошке природе. Јасна порука је то што је Ресави место упокоја ктитора. У складу је са тим и присуство великих фигура арханђела Михаила и Гаврила, узносилаца молитава умрлих и бранитеља храма од уласка неверних, на унутрашњим странама западног пара стубова. Арханђео Михаило је поштован као помоћник у самртном часу и учесник у Страшном суду. И овде у Ресави арханђео Михаило има улогу да у часу смрти и агону Страшног суда деспота Стефана буде помоћник који ће последњу молитву узнети у Новом Јерусалиму — Ресави.

Резиме

Уметничке особине мајсторâ и стила сликарства Ресаве — од старијих проучавања до наших најновијих истраживања — могу се укратко резимирати на следећи начин:

Мајстори су били богате уметничке и опште културе, упознати са врхунским сликарством Солуна и Цариграда, с једне стране, и Запада, с друге, и такође су морали видети сликарство неких од српских манастира (Сопоћани,

⁵⁶ Мт 17, 1–9; Мк 9, 2–9; Лк 9, 28–36.

⁵⁷ Патријарха Кирила помиње само Константин Филозоф поводом освештавања манастира Ресаве, тако да се о њему не зна готово ништа. Претпоставља се да је управљао српском црквом између 1407. и 1419. године, када је умро (Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве*, 1, Београд, 1991, 181). Можемо претпоставити да је пре доласка на трон српске цркве био митрополит у Београду или игуман манастира Хиландара.

Дечани, Раваница). Осећа се тежња да се представе суптилне и нежне фигуре без аскетских лица, раскошно украшеног одела, опреме и оружја. Искузује се монументалност, сензитивност и витешки дух — лаке и издужене фигуре усклађене са високим ентеријером. Основна хармонија је остварена на односима широких површина прекривених златом и позадине слика и одеће обојене азурноплавом. Одликује их фина усклађеност цртежа и боје. Сликач куполе и поткуполног простора један је од највећих мајстора позне Византије (попут Рубљова и Радослава) и сасвим је напустио графицизам у обради портрета, уз коришћење свог „сфумата“. Посебну типолошку одлику представља орнамент „дугине мреже“ (Раваница, Сисојевац, Манасија, Каленић) и округли стуб са прислоњеним кружним колонетама исликаних или позлаћених рељефних врежа (Раваница и Манасија). Живопис је традиционалан — византијски, али умногоме приближен Западу, на средокраћи између руског мистичког и италијанског реалистичког сликарства прве половине XV века. Иако не превазилази простор Поморавља, ово сликарство је врло високог квалитета.

Živojin Andrejić

Cultural Centre, Centre for the Mythological Studies of Serbia, Rača

The Study of the Painting Style of Manasija and the Origin of the Members of the Painting Taifa of Despot Stevan

By studying many former explorations, as well as our newest ones, the artistic qualities of the masters and the style of the painting of Resava can be shortly summarized as follows: The masters possessed high artistic and general culture, great masters in the spirit of time, acquainted with the high level painting of Thessaloniki and Constantinople, on the one hand, and of the West, on the other, and who ought to have seen the painting of some of the Serbian monasteries (Sopocani, Decani, Ravanica). It is sensed the tendency that the subtle and gentle figures without the ascetic faces, luxuriously embellished vestments, equipment and weapons are represented. It is manifested the monumentality, sensitivity and knightly spirit — light and elongated figures harmonized with the high interior. The basic harmony is realized through the proportion of the wide surfaces covered with gold and the background of the paintings and clothes coloured in azure blue. They are distinguished by the fine harmony between the drawing and the colour. The painter of the dome and sub-dome space is one of the greatest masters of the late Byzantine (like Rubljev and Radoslav) who left entirely the graphicism in the treatment of the portraits using his own “sfumato”. The special typological feature is represented by the ornament “rainbow mesh” (Ravanica, Sisojevac, Manasija, Kalenic) and the round column with the leant circular colonettes of the painted or gilded relief vines (Ravanica and Manasija). The painting is traditional — Byzantine, much converged to the West, on the half-way mark between the Russian mystic and Italian realistic painting of the first half of the fifteenth century. Although it does not surpass the area of the Morava river basin, this painting is of very high quality.