
Горан М. Јанићијевић
(Православни центар за младе Свети Петар Сарајевски,
Источно Сарајево)

МАТЕРИНСТВА И ТУГОВАЊА У ФОКУСУ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ У ДОЊОЈ КАМЕНИЦИ

Апстракт: Разматрање о зидном сликарству Богородичине цркве у Доњој Каменици заснива се на тумачењу његовог контекста из перспективе историјско-уметничке херменеутике, на основу односа карактеристичних сцена и идеје целине као и значења гестова приказаних личности, како библијских тако и историјских. Уочено је извесно наглашавање идеје материнства, препознате на основу истакнутог места царице Јелене на приказу са Константином те иконографског решења наглашене сцене оплакивања Христа. Тиме се доспева и до друге теме – оплакивања у којој су препознати инспиративни елементи у односу на неке карактеристике богословља претпаламитског исихазма.

Кључне речи: Доња Каменица, Деспот Михаил, Распеће, Константин и Јелена, претпаламитски исихазам.

Увод

Готово седам stoleћа од свог настајања Богородичина црква у Доњој Каменици представља недокучиву и прилично усамљену појаву у домену средњовековних културних тековина. Није у питању једино дефицит писаних историјских извора већ и чињеница да није систематски истражена путем археолошких ископавања. Са друге стране, низ иконографских особености зидног сликарства, о којима ће бити речи, за посматрача представљају нејасну слику, којој доприносе и архитектонска посебност грађевине (сл. 1) те одсуство убедљивијих аналогја. Заступљеност овог споменика културе у истраживањима историчара уметности није мала, међутим, недоумице су на разним нивоима опстале.¹ Једну од основних

¹ Т. Бърнард, *Црквата "Св. Богородица" в. с. Долна Каменица (XIV в.)*, София 2008; D. Frfulanović, *Clothing asan image of personal notability – portraits of noblewomen in the church in Donja Kamenica*, *Tekstilna industrija* 70/3, 32-43.



Сл.1 Богородичина црква у Доњој Каменици. Фото: Епископ тимочки Иларион

Fig. 1 Church of the Virgin in Donja Kamenica. Photo: Ilarion, Bishop of Timok

инхибиција у досадашњим истраживањима и тумачењима постулирају тенденције да се Богородичина црква сагледа у контексту националне историје и културе: бугарски и српски истраживачи тежили су тумачењима овог споменика преваходно као сегмента сопственог историјског и културног наслеђа.² Може се претпоставити да је извесно мешање културолошких садржаја и утицаја на том плану наводило истраживаче на веома смела и често неутемељена тумачења. Из тог разлога у нашем истраживању фокус је више усмераван ка посебности доњокаменичког сликарства у литургијском, хагиографском и домену формалних одлика приказа на основу иконолошких и искустава историјско-уметничке херменеутике попут – значења гестова³ приказаних личности, карактера

² Д. Фрфулановић, *Чија је црква у Доњој Каменици?*, Зборник радова Филозофског факултета 28-29, (Блаце 2001) 299-343.

³ „Nema tu ničeg unutarnjeg što se razlikuje od geste, što se odaje u njoj. Ono što gesta kazuje kao gesta u cijelosti nije njezin vlastiti smisao. Stoga je svaka gesta ujedno zatvorena na zagonetan način. Koliko god odaje, toliko zadržava kao svoju tajnu. Jer u gesti je smisao bitka, a ne znanje o smislu.“, H. G. Gadamer, *Ogledi o filozofijumjetnosti*, Zagreb

односа иконографских елемената и њихове целине итд. Проницање у процесе примарне рецепције дела представља још један циљ и методолошко упориште⁴ са свешћу да се на тај начин не могу добити коначни одговори али са уверењем да је начињен још један корак ка потпунијем разумевању Богородичине цркве у Доњој Каменици.

Деспотица Ана и деспот Михаило (?)

Једини приказ историјских личности, савремених наведеном споменику, са потврдом у виду текстуалне идентификације у делимично очуваној сигнатури, налази се на западном зиду нартекса (сл.2). Приказан је „деспотски пар“, у чину владарске инвеституре.⁵ Из сегмента неба, представљеног тонски разложеном површином у облику доње половине круга, Христос-Пантократор благосиља обема рукама. Непосредно до његове леве шаке, којом благосиља, доспева витки владарски крст, тако да се благослов свакако односи на потврду легитимитета приказаног деспота у чијим се рукама налази.⁶ Управо његов идентитет представља основ недокучивости композиције. Приказ инвеституре, са друге стране, будући да се може односити и на ниже достојанственике⁷, не доприноси, по себи, утврђивању ранга приказаних владара те је неопходно обратити пажњу на њихове инсигније. Владарске круне на главама „деспотског пара“ делимично прекривају рубове полукружне форме симболичног неба на којој се налази и половина крста који носи млади деспот. Такве околности као и чињеница да се у текстуалним сегментима приказа извесно појављују владарске титуле *цар идеспот/деспотица*, указују на иконографски фокус, чију окосницу чини нека врста потврде легитимитета. Уколико постоји сагласност на основу тумачења више аутора, да је у питању приказ владарске инвеституре, неопходно је осврнути се на чињеницу да је реч о сложенијој и вишезначној верзији овог иконографског обрасца. На слабије очуваном натпису којим се идентификује приказана владарка учача се старословенска реч са значењем „кћи“. Одређену аналогију такве одреднице

2003, 242-243.

⁴ „Да је djelo napravljeno „za nekoga“, nije tek kasna spoznaja jedne male grane u povijesti umjetnosti, nego je od samog početka sastavni element umjetničkog stvaranja. Svako je umjetničko djelo adresirano, ono skicira promatrača, i pritom odaje dvije informacije, koje su, možda, ako ih se promatra izdaleka, identične: komunicirajući s nama, djelo govori o svome mjestu i mogućnostima djelovanja u društvu, ali govori i o samom sebi.“, W. Kemp, „Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije“ u: *Uvod u povijest umjetnosti*, Zagreb 2007, 229.

⁵ Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 15, Нови Сад 1979, 165.

⁶ „Михаило, син, иконографском формулом симболичне инвеституре показује на овој фресци свој политички положај у Видину, односно своје право да буде сматран наследником видинског престола с титулом деспота, коју је вероварно добио од оца, бугарског цара.“, *ibidem*.

⁷ Ј. Башић, *Примери инвеституре владара у српској средњовековној уметности*, *Viminacivm*. Зборник Народног музеја у Пожаревцу 17, Пожаревац 2014, 151.



Сл. 2
Инвеститура
владара;
западни зид
нартекса.
Фото: Епископ
тимочки
Иларион.

Fig. 2
Investiture of
the ruler; west
wall of the
narthex.
Photo: Ilarion,
Bishop of
Timok.



Сл. 3 Свети ратници Теодор Тирон и Теодор Стратилат; западни зид нартекса. Фото: Епископ тимочки Иларион.

Fig. 3 The holy warriors Theodore Tero and Theodore Stratelates, west wall of the narthex.
Photo: Ilarion, Bishop of Timok.

представља запис из Четворојеванђеља (1356) из Британског Музеја, који се, према Б. Ферјанчићу, односи на зета цара Јована Александра и гласи: „Константин деспот за великог цара Јована Александра и КераТамар⁸

⁸ Кера Тамара, супруга Константина Драгаша и кћи Јована Александра.

Сл. 4 Богородица
Одигитрија изнад
улаза у наос
цркве. Фото:
Епископ тимочки
Иларион.

Fig. 4 The Virgin
Hodegetria above
the entrance to
the nave. Photo:
Iarion, Bishop of
Timok.



деспотица и кћи царева“.⁹ Поред тога што се уочава поштовање византијске традиције додељивања деспотског достојанства синовима, зетовима и блиским сродницима¹⁰, упадљиво је наглашавање чињенице да је у време када је начињен овај натпис Константин Драгаш био у важећем браку са царевом кћери¹¹, што је у случају доњокаменичког приказа инвеституре изостало.

Што се тиче титулатуре приказане владарке око чијег лика се уочава и одредница „деспотица“, питање је још сложеније и није до краја прихватљиво мишљење да се тиме потврђује њено деспотско достојанство с обзиром на могућност да је употребљена словенска верзија апелатива за царицу *δέσποινα* (деспина), коришћена напореда са изразима *βασίλισσα* (василиса) и *κεσάρισα* (кесариса).¹² Уколико је позивање на краља Милутина веродостојно то би указивало на његову утицајност и ауторитет у тренутку израде ове композиције. На сличан начин то је два пута учињено у случају Јелене/Јефимије, супруге деспота Јована Угљеше и кћери кесара Војихне¹³, која се након првог брака није више удавала. Исто би се могло односити на Ану-Неду, потоњу монахињу и светитељку Јелену Дечанску. Положај руку владарке са композиције из нартекса доњокаменичке цркве реферише на потребу појачаног наглашавања владарског легитимитета приказаног деспота: док левом руком указује на Христа који благосиља, што би се могло тумачити као потврда небеског устројства његове власти „деспотица и кћи“ десном својом руком скреће пажњу посматрача на младог владара. Њена улога у овом приказу сложена је и кључна; на неки начин представља упутство посматрачу на церемонијалну слику и нивое њеног значења, на основу чега се може закључити да се водило рачуна

⁹ Б.Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 154.

¹⁰ *Ibidem*, 9-10.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, 25-26.

¹³ *Ibidem*, 26.



Сл. 5 Распеће и Константин и Јелена у наосу. Фото: Епископ тимочки Иларион.

Fig. 5 Crucifixion and Constantine and Helena in the nave. Photo: Ilarion, Bishop of Timok.

о томе како треба схватити ову представу.¹⁴ Са гестовима приказане владарке кореспондира положај деспотове леве руке, којом као да се указује на њу али и читав изложени контекст приказа. Све то и даље би се могло прихватити и у случају да је приказан Михаил-отац (потоњи цар Михаил III) са супругом Аном, будући да је овај брак уговорен као део Шишмановог и Милутиновог измирења. Уосталом, целокупна атмосфера зидног сликарства доње зоне нартекса одише сећањем на неку историјску битку, не само стога што се на источном зиду аналогно светом Прокопију као ратнику на јужном делу зидног платна појављује Арханђео Михаил са исуканим и подигнутим мачем са северне стране улаза у наос, већ и због чак три коњаничке фигуре: светог Димитрија (северни зид) те загрљених

¹⁴ „Може ли доћи до изравног обраћања проматрачу или не, то је уређено уметничким конвенцијама, које су засигурно овисне о опћим обличима понашања, што још није истражено. Не мисли се притом на одлуку о основној конвенцији слике, која увек остаје упућена на проматрачеву присутност.“, W. Kemp, *нав. дело*, 236.

Сл. 7
Оплакивање
Христа у
наосу цркве,
северни
део. Фото:
Епископ
тимочки
Иларион.

Fig. 7
Lamentation
of Christ in the
nave, northern
part. Photo:
Parion, Bishop
of Timok.



Сл. 8 Диптих
икона у
рукама светог
Стефана
Новог на
спрату изнад
нартекса.
Фото:
Епископ
тимочки
Иларион.

Fig. 8 Diptych
icon in the
hands of St
Stephen the
Younger, floor
above the nar-
thex. Photo:
Parion, Bishop
of Timok.



Теодора Тирона и Теодора Стратилата (западни зид, јужна страна) (сл. 3). У вези с тим могућа је и евокација битке код Велбужда где је коњица играла значајну улогу. Тиме се тумачење приближава тези Д. Панајотове да је ипак реч о Михаилу сину цара Михаила Шишмана стим што је потребно више опреза код тврдње да је био најстарији син и наследник престола.¹⁵ Што се тиче инсигнија и владарског руха приказане владарке, не улазећи у разматрање на тему евентуалног бугарског порекла, уочава се доследна примена византијских традиција. Према Псеудо Кодину, што потврђују и примери из зидног сликарства, јасно је да деспот Михаил на себи има карактеристична обележја деспотског достојанства: црвени *καβάδιον*

¹⁵ D. Panayotova, *Les portraits des donateurs de Dolna Kamenica*, Зборник радова Византолошког института 12, 1970, 43-56.

(кавадион-кафтан), односно σκαραινικον (скараникон), украшен мотивима двоглавог орла и деспотски венац – στεμματογυριον (стематогирион) са четири плочице и низовима бисера који падају до рамена.¹⁶ Оштећења на композицији онемогућавају тачан увид у рухо владарке али се јасно уочава да је круна сачињена од платненог извезеног дела и металног обруча и истоветна је оној са приказа царице Јелене у наосу.

Уколико нас младићки лик деспота са тек прониклом брадом врати на тезу да је реч о Михаилу-сину, логично је истражити могућност о приказу неке врсте „женског регентства“. Такву тезу, међутим, донекле инхибира иконографија одређеног прототипа – приказа малолетног деспота Томе и Ане Палеологине са саркофага из Арте на којем се уочава да и регенткиња носи крст,¹⁷ као и чињеница да у Доњој Каменици није предочено малолетно лице што искључује потребу за регентством. Са друге стране, царица Ана је након погибије Михаила Шишмана, краће време била регенткиња малолетног сина и новог цара Јована Стефана. Ипак, мајчина потврда синовљевог владарског легитимитета представља изванредан правац даљих истраживања у контексту узора у приказу светих царева Константина и Јелене. Осим тога, приказ Богородице Одигитрије на источном зиду спољног нартекса, изнад улаза у наос, једним детаљем указује на посебан фокус и идејни концепт: наиме, уместо девичанских звезда на мафориону у регији рамена Богородице насликане су овеће фојникије као на царској одећи (сл. 4). Овај детаљ, који наведени приказ приближава иконографском типу *Марија-регина*, попут примера знамените римске иконе *Madonna della Clemenza*,¹⁸ истовремено наглашава, тј. наговештава храмовну посвету и могућност да је реч о задужбини ктитора блиског царском кругу. То потенцијално разрешава појаву „царице“ и њеног „сина“ деспота са западног зида спољног нартекса, особито уколико је настала након битке код Велбужда 1330. године.¹⁹

Свети цареви Константин и Јелена

Приказ Константина и Јелене налази се, не случајно, у доњој зони јужног дела, тачно испод композиције Распећа. (сл. 5) На вертикалној оси нашли су се – крст на којем је разапет Христос, Голгота и крст између Константина и Јелене. Да је реч о истом крсту са Голготе, који је Јелена

¹⁶ Б. Ферјанчић, *нав. дело*, 21-22.

¹⁷ Б. Цветковић, *Света Теодора у Арти: култно постројење и портрети владара*, Саопштења L (2018) 51-71.

¹⁸ „U Vizantiji, gde su se carevi pojavljivali lično, znali su kako da izbegnu ovu analogiju, jer bi inače izgledali kao da su spremni da ustupe vladavinu nebu. Na Zapadu, gde su se odnosi sa Istočnim carstvom mukotrno odvijali, ovo ukrašavanje Bogorodičine slike vladarskim insignijama već tada je postalo tradicija.“ в. Н. Belting, *Slika i kult*, Novi Sad 2014, 145.

¹⁹ „У завршном походу кроз Бугарску Стефан Урош обновио је контакт са својом сестром Аном, одбаченом женом цара Михаила Шишмана; заједно са њеним сином Јованом Стефаном (1330-1331) поново јој је вратио власт у Трнову.“ в. Г. Подскалски, *Средњовековна теолошка књижевност у Бугарској и Србији (865-1459)*, Београд 2010, 483.



Сл. 9 Свети Јевтимије Велики на спрату изнад нартекса. Фото: Епископ тимочки Иларион.

Fig. 9 Saint Euthymius the Great, floor above the narthex. Photo: Ilarion, Bishop of Timok.

пронашла указује акроним са четири слова Е – Εἰρήνη (Ἐλένη εἰρην ελέους Πρωτομαί) којим се објављује да је Јелена пронашла место крста-часног дрвета (сл. 6). Овај акроним формално је поновљен на мотиву распетог крста у прозору. Насупрот њему стоји други са акронимом ΙC ΧC ΝΙ ΚΑ, који припада првој групи акронима, који се односе на Христа као извора светлости и спасења.²⁰ Према запажањима М. Марковића крст са наведеним акронимом у рукама Константина и Јелене и аналогни у прозору припадају другој групи и односе се на свету Јелену.²¹ Наизглед једноставна и уобичајена, композиција са Константином и Јеленом на основу полисемичности показује се кључном за разумевање иконографске оријентације у Богородичиној цркви. На темељу указаног фокуса на феномену Голготе али и на царици-мајци Јелени и њеној повезаности са крстом успостављен је један начелни однос са циклусом Страдања Христовог, који се врхуни у сцени оплакивања Христа, која је већег формата и постављена на истакнутом месту у северном делу наоса (сл. 7).

²⁰ М. Марковић, *Средњовековне представе крстова са „криптограмима“ који се односе на светог цара Константина Великог*, Ниш и Византија XI, Ниш 2013, 129.

²¹ „Према Валтеру, њој би припадали и натписи који се односе на св. Јелену, односно на њену улогу у проналаску Часног крста, а у исту групу укључени су и натписи који помињу Голготу као место где је Часни крст био постављен: постављен: ΕΥΣΤΚ (Ἐύλον Ζωοπιόν Σταυρός του Κυρίου или Ἐύλον Ζωῆς Σωτηρία Κοσμου); Εἰρήνη (Ἐλένη εἰρην ελέους ἔρεισμα); ἈΡΠΙΜ (Ἀρχὴ πίστεως Μωσαϊκός Σταυρός); ΤΚΠΓ (Τόπος Κρανίου Παράδεισῶς Γεγονε).“ в. *ibidem*.



Сл. 10 Страдање преподобномученице Параскеве Римске у јужној кули Богородичине цркве. Фото: Епископ тимочки Иларион.

Fig. 10 Passion of the Reverend Martyr Paraskeveor Rome, southern tower of the Church of the Virgin. Photo: Ilarion, Bishop of Timok.

Прилично разубјена, са мноштвом детаља ова сцена евоцира описе туговања над мртвим Христовим телом. На фиксирању положаја Богородичине фигуре у тренутку када на крило прима мртво Христово тело изграђена је пасеистичка иконографија, која ће, потом, исходити кроз композиције *Pieta*-е. На симболичном нивоу, кроз тако дефинисану композицију Оплакивања, повезују се пасторалне слике када га је као дете држала на крилу са трагизмом приказа мајке, која последњи пут на коленима прихвата беживотно синовљево тело. Приказ у Доњој Каменици можда је најранији пример где су Богородичина колена радикално наглашена са циљем фокусирања на наведену идеју, а даљи корак у том правцу уочава се у истоветној композицији у Леснову. Издвајање таквог фокуса и изоловано приказивање мајке која тугује над беживотним синовљевим телом определиће посебан иконографски тип код критских мајстора попут Андеја Павија (1440-1504/1512). О доспевању икона овог типа до простора централног Балкана сведочи неколико примера, попут иконе из Музеја Српске православне цркве у Сарајеву као и истоветне иконе из цркве Успења Богородице у Ливну, која се данас налази у Народном Музеју Србије у Београду. Натуралистичке се тенденције управо огледају у наглашавању Богородичиних колена, као поузданог ослонца за беживотно, опуштено и издужено тело њеног сина. У натуралистичким елементима код приказивања психологије ликова, особито Богородице која оплакује Христа, на групи истоветних икона из Сплита, Шибеника и Супетра

Сл. 11 Богородица
Скоропослушница у наосу
цркве. Фото: Епископ тимочки
Иларион.

Fig. 11 The Virgin Gorgoepeikoos
in the nave. Photo: Ilarion,
Bishop of Timok.



на Брачу К. Пријатељ уочио је елементе венецијанског тј. „западног“ сликарства.²² Наводећи истоветно али истовремено и различито разумевање овог иконографског типа код Л. Мирковића на основу сродног примера из Старе цркве у Сарајеву, аутор указује и на могућност другачијег тумачења наведеног феномена: „Обелодањујући је 1936. године, још непоправљену и врло оштећену, Л. Мирковић је истакао да многе њене црте упућују на Запад, тј. Италију 16. ст., али је напоменуо, цитирајући тропар пете пјесме канона на Велики петак Симеона Логотета, да није искључено да тај иконографски тип може имати свој извор у Бизантији.“²³ Однос мајке и сина, на тај начин, постаје значајна тема у позадини библијских и владарских иконографских манифестација. Готово редовно представљање

²² К. Пријатељ, *Икона Оплакивања у сплитској Галерији умјетнина*, Зограф 5, Београд 1974, 56.

²³ *Ibidem*.



Сл. 12 Темелји околних зграда у комплексу Богородичине цркве у Доњој Каменици.
Фото: Епископ тимочки Иларион.

Fig. 12 Foundations of surrounding buildings, Church of the Virgin in Donja Kamenica.
Photo: Ilarion, Bishop of Timok.

првог хришћанског владара и његове мајке у црквама из раздобља владавине Палеолога рефлектовало је растући култ светитеља али представљало и погодан модел идентификације многих хришћанских владара.

Друге особености сликарства Доње Каменице

Пасеистички карактер сликарства Доње Каменице одају и неки, наизглед споредни детаљи попут диптиха-иконе у рукама светог мученика Стефана Новог (сл. 8). Уместо стандардног приказа иконе са Христом Пантократором у јужној кули Богородичине цркве Стефан држи диптих са приказом Христа у гробу типа *Апокатилосис* и Богородице – *Заступнице*.²⁴ Смештање наведених композиција и детаља у јединствени дискурс *материнства*, по свему судећи, рефлектује и један сегмент династичке идеологије, међутим, у позадини тога открива се и секундарно значење у којем елементи *туговања* прилично убедљиво евоцирају појаву *пентоса* претпаламитског исихазма. Оплакивање личних грехова као наслеђе јужнобалканских анахорета²⁵ у кругу Теодосија Трновског постало је

²⁴ „Овај гест Богородице је први даљи ступањ ка генези теме „Скидања с крста.“, в. М. Татић-Ђурић, *Студије о Богородици*, Београд 2007, 238.

²⁵ У Житију Јована Рилског анонимног аутора из XI-XII столећа пракса „пентоса“ у пустињи показује се као значајан део животописа пустиножителя и узор

непосредније повезано са богослужбеним циклусом Триода посног и библијским узорима.²⁶ Уколико се пажња усмери на наведени детаљ са диптих иконом у руци светог Стефана Новог и сагледа трочлани низ у којем му претходи Јевтимије Велики а следи – по свему судећи Атанасије Атонски (сл. 9), са опрезношћу се може претпоставити боравак одређене монашке заједнице, такође у одређеном времену и ужем подручју Богородичине цркве у Доњој Каменици. Популарност култа Јевтимија Великог током XIV stoleћа заснивала се на парадигматичности у контексту монашког покајања па је Данилов настављач о свом претходнику и знаменитом српском архиепископу Данилу II написао да је примењивањем пентоса и снагом крста превладао сва демонска искушења и тако постао нови Јевтимије Велики.²⁷ Тим именом је на монашењу знаменован Јевтимије Трновски, чији се животопис одвијао као на основу низа преподобних светитеља у јужној кули: са Теодосијем Трновским је боравио у Цариграду, најпре у манастиру Светог Маманта а потом и у Студиону све до старчеве смрти 1363, а потом одлази у Велику Лавру Светог Атанасија. Игуман Лавре био је знаменити исихаста и потоњи патријарх Филотеј Кокин. Јевтимијева повезаност са лозом Шишман индикативна је за њихов однос према култу Константина и Јелене. На подстицај цара Јована Шишмана написао је једну похвалну беседу посвећену првом хришћанском цару и његовој мајци. Уочава се да Јевтимије Јелену помиње као „августу“ и доводи је на исту владарску раван са Константином.²⁸ Поред похвалног слова Светој Недељи, која је као једна од укупно три мученице насликана у Доњој Каменици, Јевтимије је аутор и житија свете Параскеве Епиватске. Овај тада млади култ развијао се на крилима старијег распрострањеног, према аналогiji (имена) са светом Параскевом Римљанком, те ће се у неколико преноса моштију словенске Петке *адвентус* догађати на дан римске преподобномученице²⁹, чије су сцене житија, а посебно страдања, детаљно приказане у зидном сликарству јужне куле Богородичине цркве у Доњој Каменици (сл. 10). Након 1393, по налогу цара Ивана Страцимира, Видински митрополит цариградске патријаршије Јоасаф пренео је светитељкине мошти у своју епархију.³⁰ Међу отвореним иконографским питањима зидног сликарства Богородичине цркве у Доњој Каменици, чији

потоњих житејних дела која се односе на преподобне пустињаке, в. Г. Подскалски, *нав. дело*, 350.

²⁶ „Омилија за прву недељу поста (о посту и сузама) бави се класичном темом „пентоса“ (сузе над сопственим греховима). „Сузе нису само облик кајања, него његово испуњење“; „блажени пост (40 дана) је прави корен различитог воћа“, в. *ibidem*, 248.

²⁷ *Ibidem*, 486.

²⁸ *Ibidem*, 381.

²⁹ „Збивања у вези са датумом преноса моштију су уређена тако да завршне радње церемонијала, наглашавам *временски и просторно везане за сам стан (hospitium)* а то су: долазак (*adventus*), вход (*ingressus*), и полагање (*depositio*), падну 26. јула. И други пренос, у Београд, подешен је да падне истог летњег датума.“, в. Ј. Магловски, *О београдском култу свете Петке Српске и манастиру Фенек*, Зборник Народног Музеја XVIII–2 историја уметности, Београд 2007, 132.

³⁰ Г. Подскалски, *нав. дело*, 388.

се одговори тек наслућују, јесте и избор светог Григорија Чудотворца, који је уз свете Јована Златоустог и Васиља Великог насликан у Служби архијереја.

На иконографском и нивоу стилских карактеристика као узор за сликарство Доње Каменице препознају се тековине из цркава које је подизао краљ Милутин а на један неочекивани начин – нарочито из монументалне призренске катедрале. Прикази Христа и Богородице на основу неких културних икона попут „скоропослушнице“³¹ у Доњој Каменици још су доминантније будући да су у питању прикази интронизованих Христа и Богородице (сл. 11). Неке друге подударности попут посебних житејних циклуса у капелама на спрату приправе тј. кулама и коњаничких приказа светих ратника упућују на даље истраживање основа претпостављене утицајности.

Закључак

На овај начин препозната поетика зидног сликарства у Доњој Каменици још увек не разрешава хронолошко питање овог споменика али открива основе једне дубље утемељености претпаламитског исихазма у одређеној ликовној традицији. Кроз развој монашког богословља у деценијама пре и после Маричке битке аспекти покајања и туговања све више ће попримати тамне и тешке, готово апокалиптичне тонове као у забелешкама старца Исаије Серског Хиландарца на страницама превода Псеудо Дионисија на словенски језик. Будући да се понуђене аналогије и адекватни примери у претходном излагању темеље на општим местима владарске и богословске доктрине палеолошког раздобља за прецизније тумачење сликарства, самог храма те укупног свештеног топоса у Доњој Каменици неопходна су детаљнија археолошка истраживања, особито комплекса око самог храма (сл. 12). До тада, за тумачење овог јединственог споменика културе потребно је разрешити чврсто дефинисане перспективе на основу националне историје и уважити претпоставку о континуитету бар од преко једне деценије када је настајање укупног ансамбла зидног сликарства у питању.

³¹ „Међутим, у призренској катедрали је насликан изузетно велики број оваквих нарочито поштованих икона, јер су бројни ступци у наосу нудили погодне површине. Своје епитете сачувале су само неке свечане фигуре, као Богородица „Помоћница Хришћана“, Маги Божије „скораја услишателница“ (тј. „скоропослушница“), Христос „хранитељ призренски“. Милутинов мајстор опонашао је на фресци праве иконе, избравши можда оне за које се веровало да су чудотворне и свакако веома поштоване и блиске људима Призрена.“ в. Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевшика* (друго издање), Београд 1988, 57.

Goran M. Janicjević

(Orthodox Youth Center "St Peter of Sarajevo", East Sarajevo)

THEMES OF MOTHERHOOD AND MOURNING IN FOCUS OF THE WALL
PAINTINGS IN THE CHURCH OF THE VIRGIN IN DONJA KAMENICA

Thematic research of wall paintings in the Church of the Virgin in Donja Kamenica is based on principles of historical-artistic hermeneutics, through interpretation of gestures of depicted figures as well as the relationship of individual parts to the idea of the whole. The composition of royal investiture with the "despotic couple" contains inscriptions with their names and titles. The female figure has been identified as "despotissa Anna, daughter of King Milutin", on the basis of which it is concluded that she is the Bulgarian empress, daughter of the Serbian King Milutin. With one hand she points to Christ who blesses with both hands from the segment of heaven and with the other to a young despot with a royal cross in his hand. It is assumed that it is Michael, the son of the Bulgarian Emperor Michael III Shishman and Anna-Neda. Since he was painted with his mother, it can be concluded that the image was created after the battle of Velbužd in 1330.

For the above reasons, as well as for some other details of the wall painting of the Church of the Virgin in Donja Kamenica, such as the diptych-icon with the representation of Christ in the tomb and the Virgin Intercessor in the hands of the martyr Stefan the Younger, it is concluded that it represents an artistic tradition as a starting point for the practice of pentos by representatives of pre-Palamite hesychasm. All this indicates how many unknowns there are regarding this monument, which represents a rare and solitary occurrence of Christian history and culture of the 14th Century.

