Оригинални научни рад
УДК: 75.052(497.115)
271.222(497.11)-523.6(497.115)
726:27-523.4(497.115)
DOI: 10.5937/zrffp56-65621

ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ РУСКИХ ТЕМА У ЖИВОПИСУ СПОЉАШЊЕ ПРИПРАТЕ МАНАСТИРА ГРАЧАНИЦЕ

Александра Р. ДИМИТРИЈЕВИЋ[1]
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за историју уметности
Косовска Митровица (Србија)

Исидора Д. КОМАДИНА[2]
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за руски језик и књижевност
Косовска Митровица (Србија)

[1] aleksandra.dimitrijevic@pr.ac.rs; https://orcid.org/0000-0002-3674-1041
[2] isidora.komadina@pr.ac.rs; https://orcid.org/0000-0003-0302-8079

Примљен: 10. 3. 2026.
Прихваћен: 21. 9. 2026.

ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ РУСКИХ ТЕМА У ЖИВОПИСУ СПОЉАШЊЕ ПРИПРАТЕ МАНАСТИРА ГРАЧАНИЦЕ[3]

Кључне речи: Грачаница; ексонартекс; Покров Богородице; „О тебје радујетсја"; Макарије Соколовић; руске теме.

Сажетак. Рад се бави анализом руских иконографских тема у живопису спољашње припрате манастира Грачанице, са посебним осврtом на представе Богородичиног покрова и химне „О тебје радујетсја". Полазећи од места и функције нартекса и ексонартекса у српској средњовековној архитектури, указује се на специфичности грачаничког програма, који је условљен архитектонским решењима, литургијском наменом простора и катедралним карактером храма посвећеног Богородици. Анализа сликарских слојева из XVI века, насталих у време митрополита Никанора и патријарха Макарија Соколовића, доводи се у везу са деловањем пећке сликарске радионице и ширим контекстом обнове Пећке патријаршије. Посебна пажња посвећена је западном делу ексонартекса, где су илустроване теме руског порекла: Покров Богородице и химна „О тебје радујетсја", преузете највероватније са руских икона пристиглих у Србију као дарови московског двора, у време цара Ивана Грозног. У раду се разматра иконографска структура ових композиција, њихова теолошка утемељеност и повезаност са литургијским и химнографским предањем, као и њихово уклапање у постојећи програм припрате. Посебно се истиче чињеница да је у Грачаници приказан развијени московски тип Покрова, што искључује могућност његовог настанка у XIV веку и потврђује директне руске утицаје из XVI века. Истраживање показује да укључивање ових тема није било случајно, већ је део промишљене програмске целине која је, у условима османске власти, наглашавала идеју Богородичиног покровитељства и духовне заштите народа. На тај начин живопис ексонартекса Грачанице представља сведочанство снажних културних и духовних веза између српске и руске цркве, као и израз обновљеног историјског и теолошког континуитета у доба обнове Пећке патријаршије.

[3] Ово истраживање спроведено је у оквиру пројекта „Субјективни доживљаји фреско уметности – ДиФреско", који је финансиран од стране Филозофског факултета Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици и Епархије рашко-призренске (бр. Одлуке 1562 од 1. октобра 2024. године).

стр. 289–308

Тематици нартекса и ексонартекса у српској средњовековној архитектури припада посебно место. Данас су нам доступни разлози њиховог подизања, значаја и намене (Бошковић, 1934, стр. 47–52; Кашанин и др., 1968, стр. 55–59; Ненадовић, 1963, стр. 70–71). Концепцијска решења нартекса и ексонартекса, као што је њихов положај уз грађевину, различита су. Иако су смештени у западном делу грађевине, они нису свуда једнако решавани (Вуловић, 1966, стр. 67). Функција и намена нартекса разликују се у зависности од историјских околности и географског подручја у којем су појединачни примери настајали. Обликовање нартекса и ексонартекса у значајној мери било је условљено правилима прописаним у типицима, док су потребе богослужбених радњи непосредно утицале на архитектонско обликовање и организацију спољашњих припрата (Васић, 1928, стр. 80–85; Вуловић, 1966, стр. 67–69).

Многим храмовима, као што је случај и са Грачаницом, спољашња припрата дограђена је накнадно. Будући да овај део храма није представљао обавезан архитектонски елемент, његова каснија изградња у највећој мери зависила је од потреба и специфичности монашке средине (Стародубцев, 2016, стр. 137). Наос је увек имао утврђен и традицијом установљен програм који није смео бити нарушен, док програм у припратама и спољашњим припратама није био подређен тако строго утврђеним правилима. Разлог томе лежи у чињеници да ови делови храма нису били обавезни, а богослужбене радње које су се у њима обављале могле су се вршити и у наосу (Стародубцев, 2016, стр. 137). Теме које красе ексонартексе биле су условљене њиховом наменом и функцијом, али је избор сцена и ликова приказиваних у њима био знатно слободнији у односу на живопис у наосу (Стародубцев, 2016, стр. 137). На садржај зидних слика у ексонартексима могли су утицати сами ктитори, као и свештена лица и покровитељи живописа, који су учествовали у избору светитеља које су сматрали својим узорима и заштитницима (Стародубцев, 2016, стр 137).

Сликани програм грачаничког ексонартекса и његове особености условљени су како специфичностима његове архитектуре, тако и ученошћу сликара, историјским околностима и посебним захтевима наручилаца

живописа. Упркос релативно скромним димензијама простора, зографи су успели да спољашњу припрату Грачанице испуне бројним ликовима и сценама, вешто их прилагођавајући расположивом простору и на тај начин обликујући прегледну и складну живописну целину. При анализи декоративног програма грачаничког ексонартекса уочавају се изузетни уметнички квалитети сликара, као и изражена тежња ка наративности, која се огледа како у бројности мизансцена тако и у детаљном и минуциозном представљању догађаја и карактеризацији личности. У припрати се са сигурношћу могу разазнати два слоја сликарства: први, из око 1530. године, настао у време столовања митрополита Никанора, и други, из 1570. године, из времена патријарха Макарија (Тодић, 1988).

Избор тема у ексонартексу био је условљен катедралним карактером храма и прослављањем Богородице, заштитнице манастира, као и наменом самог простора, у којем се налазила агијазма и где је освећивана богојављенска вода (Ракић, 2019, стр. 291). Сликарство спољашње припрате Грачанице сведочи о високом степену теолошке упућености како наручиоца тако и сликара који су извели зидне слике у овом делу храма. На основу њихових уметничких особености, фреске грачаничког ексонартекса могу се сврстати међу најуспелије фреско-целине свог времена. Посматрано у целини, кроз формат и композициона решења сцена, третман фигура, особен цртеж, богат колорит и начин обликовања ликова, зидно сликарство грачаничке спољашње припрате одликује се препознатљивим и особеним ликовним изразом. Такав израз сведочи како о изузетном умећу уметника тако и о теолошкој и уметничкој упућености наручилаца овог живописа.

О логично осмишљеној и јасно конципираној зидној декорацији грачаничке спољашње припрате, која указује на теолошку утемељеност и ученост, као и на целовитост програмског склопа, бринули су представници највишег црквеног врха, међу којима су били митрополит Никанор и, касније, патријарх Макарије Соколовић. Како покровитељи живописа тако и сами сликари који су га изводили били су добро упућени у идејну концепцију програма, која се ослањала на традицију распореда зидних слика присутну у храмовима насталим након обнове Пећке патријаршије, а чији су узори били засновани на програмима фреско-сликарства из доба Палеолога.

Патријарх Макарије, окупивши око себе најученије људе, покренуо је духовну и културну обнову Пећке патријаршије у новонасталим околностима туркократије. Одлучио је да најпре буду обновљене најзначајније и најпоштованије старе епископске катедре, међу којима су биле оне у Пећи, Грачаници, Дабру и Милешеви (Пејић, 2019, стр. 515). На основу карактеристика сликарских рукописа може се закључити да је у извођењу ових опсежних подухвата водећу улогу имала пећка радионица, коју су чинили зографи Андреја и Лонгин. Овој радионици поверени су захтевни послови обнове репрезентативних старих цркава, док су мање даровити сликари били ангажовани на живописању мањих храмова (Пејић, 2019, стр. 516).

Зографи пећке радионице,[4] Лонгин[5] и Андреја, и највероватније још један анонимни помоћник (ученик), прихватили су се рада у грачаничкој спољашњој припрати. Они су били суочени са нимало лаким захтевом ктитора, који је подразумевао готово конзерваторски приступ у допуњавању оштећених фресака. Циљ ових талентованих зографа био је да затечени иконографски образац понове на новом слоју малтера (Пејић, 2019, стр. 517). Поред тога, пред њих је постављен и посебно захтеван задатак да идеје карактеристичне за средину XVI века инкорпорирају у аутентичне иконографске целине које су затекли на зидовима припрате. Овај поступак сведочи о томе да је Макарије, вођен истанчаним осећајем за историзам, настојао да успостави континуитет са славном прошлошћу (Пејић, 2019, стр. 517).

Пећка сликарска радионица одликовала се израженим ликовним потенцијалом и изузетним познавањем сликарских техника, што се може закључити на основу анализе њиховог стилског израза (Петковић, 1965б, стр. 134). Мајстори који су припадали овој сликарској групи нису своје узоре проналазили у савременим грчким уметничким остварењима, иако су грчки утицаји оставили значајан траг током друге половине XV и првих деценија XVI века (уп. Радојчић, 1964, стр. 64–104). Поштујући принципе академског цртежа и обликовања фигура, Лонгин и Андреја су, осликавајући грачаничку спољашњу припрату, показали уједначеност и пропорционалност стилског израза, као и колористички склад, оставивши на тај начин препознатљив уметнички печат (Петковић, 1984, стр. 65). Зографи су се пажљиво односили према првобитном сликарству, слично савременим конзерваторима, учвршћујући дотрајалу подлогу и допуњујући сачуване фрагменте старијег, изворног слоја живописа. При томе су се надовезивали на постојећи цртеж и колорит (Ђурић и др., 1990, стр. 255). Узимајући за узор и надахнуће фреске из XIV века, сликари грачаничког ексонартекса успевали су да на сличан начин обликују волумен, типологију светитеља, интензиван колорит и сликану архитектуру (Тодић, 1988, стр. 263). На основу тога може се закључити да су сликари пећке сликарске радионице, приликом осмишљавања и реализације живописног програма грачаничког ексонартекса, сликарство Грачанице посматрали као јединствену целину. На

[4] О сликарима пећке сликарске радионице видети Ђурић и др., 1990, стр. 262–268; Петковић, 1965б, стр. 119–137; Петковић, 1984; Тодић, 2013, стр. 46–50, 311–320; Тодић и Медић, 2005, стр. 122–126; Шпадијер и Тодић, 2016, стр. 565–573.

[5] Најважнија литература о зографу Лонгину: Ђурић, 1985, стр. 13 са литературом у нап. 5; Иконе, 1983, стр. 306–308; Милошевић, 1980, стр. 21–22, 33–37; Петковић, 1934; Петковић, 1965а, стр. 161–171; Петковић, 1984, стр. 57–65; Петковић, 1995, стр. 97–99; Радојчић, 1955, стр. 73–77; Ракић и др., 2016, стр. 375–377; Сковран, 1980, стр. 39–50; Татић-Ђурић, 1983, стр. 1–12; Теодоровић-Шакота, 1956, стр. 156–166; Теодоровић-Шакота, 1965, стр. 533–540; Тодић и Медић, 2005, стр. 66–79; Ћоровић-Љубинковић, 1959, стр. 169–172; Шакота, 1984, стр. 91–96, 107–114; Skovran, 1964, стр. 23–42.

тај начин, уз минимална одступања, успели су да свој ликовни израз ускладе са уметничким изразом живописа у наосу цркве (Тодић, 1988, стр. 263).

Предмет нашег интересовања у овом раду јесте западни део спољашње припрате, у којем су приказане две фреске – Богородичин покров и илустрација химне „О тебје радујетсја" – које сведоче о непосредном руском утицају. Обе фреске посвећене су прослављању Богородице, што се у потпуности уклапа у целокупни сликани програм припрате. Културне везе и сарадња између Русије и Србије сежу до времена Светог Саве и Светог Симеона, који су пружали помоћ руским манастирима у периоду када, услед монголске инвазије, Русија није била у могућности да им пружи подршку. Ове културне везе наставиле су да се развијају током наредних векова. Тако су се српски сликари са наведеним темама упознавали посредством руских икона које су у Србију пристизале као дарови Ивана Грозног. Иван Грозни, рођен 1530. године, био је сроднички повезан са српским племством. Његова бака Софија (Зоја) Палеолог имала је српске корене преко своје баке, Јелене Драгаш, док је његова мајка, кнегиња Јелена Васиљевна Глинскаја, била унука српског племића Стефана Јакшића. Сматра се да је њена мајка, Ана Јакшић, била учитељица Ивана Грозног (Пеич, 2017, стр. 98).

На југозападном пиластру западног зида манастира Грачанице приказана је фреска која илуструје химну „О тебје радујетсја" (види Слику 1 у Прилогу). Химнографија представља верску поезију намењену богослужбеној употреби. Химнографска дела обухватају химне различитих жанрова, настале стваралаштвом црквених аутора – химнографа, и одражавају различите аспекте вере и духовне културе. За разлику од песама забележених у Светом писму, химнографски текстови немају исти статус као библијски текстови. Химну „О тебје радујетсја" Свети Јован Дамаскин уврстио је у литургијску књигу *Окто̄их*, која садржи различите химнографске збирке и циклусе. Недељне химне *Окто̄иха*, нарочито стихире, заузимају значајно место у православној химнографији. Ови текстови препознати су по својој изразитој духовној вредности и високом уметничком нивоу. Постоји мишљење да је кључне химне компоновао Свети Јован Дамаскин, иако сама збирка *Окто̄иха* садржи дела различитих аутора. Инспирација за писање химне „О тебје радујетсја" било је чудесно исцељење руке светитеља од стране Богородице. У хагиографској литератури могу се пронаћи сведочанства о томе како он није добио само божанско исцељење кроз молитве Богородици, већ како је касније постао и химнограф, састављајући црквене химне (Акульшина, 2025, стр. 41–49). Песма „О тебје радујетсја" настала је у VIII веку, али је током XIV века била укључена у старију литургију апостола Јакова, а затим и у литургију Светог Василија Великог, када је заменила песму „Достојно јест", а истраживања су показала да се у словенским текстовима Василијеве литургије са почетка XVII века јавља цео текст песме „О тебје радујетсја" (Николић-Новаковић, 2011, стр. 345).

Први познати илустровани приказ ове химне у Русији налази се у Саборној цркви Рођења Пресвете Богородице у оквиру Ферапонтовског манастира и датира из 1502. године. Од тог периода ова иконографска тема постепено се шири и постаје заступљена широм Русије. Фреска, смештена у непосредној близини представе Покрова Пресвете Богородице, има значајну улогу у истицању идеје о њеној заштити и покровитељству (Акульшина, 2025, стр. 42). У верској традицији, иконографија химне „О тебје радујетсја" нашла је свој особен ликовни израз у грчкој иконографској школи.

Илустрација ове химне дуго није била заступљена у црквеном сликарству, нити на иконостасима, а стари руски мајстори вероватно су међу првима повезали традиционалне византијске иконографске елементе, створивши особено тумачење лика Богородице. У основи иконографског представљања ове химне налази се идеја прослављања Богомајке, која је приказана на престолу, у средишту небеске славе, са малим Христом и окружена небеским силама. (види Слику 2 у Прилогу). Целокупна композиција упућује на библијску представу *новоī неба и нове земље* (Откр. 21, 1), односно на преображену твар која се остварује кроз тајну Оваплоћења. Упркос разликама у појединим иконографским детаљима, основно значење представе „О тебје радујетсја" остало је непромењено: прослављање Богородице као Заступнице и Царице Небеске, којој се верници обраћају молитвама и надама. Ова иконографска представа није имала само богослужбену и побожну функцију већ је представљала и визуелну артикулацију теолошких идеја о спасењу и вечном животу.

Увођење старозаветних префигурација и литерарних метафора којима се прославља Богородица забележено је већ у црквеним текстовима из V и VI века (Николић, 1985, стр. 345). У ликовној уметности ови мотиви почињу да се јављају на иконама и минијатурама од XII века, док су у монументалном сликарству заступљени од краја XIII века (Бабић и Панић, 1975, стр. 77–78; Николић, 1985, стр. 71). У српском живопису композиција „О тебје радујетсја" појављује се од XVI века, али се врло ретко приказује (Петковић, 1965б, стр. 101–102), што појаву илустрације ове химне у грачаничком ексонартексу чини посебно значајном (види Слику 3 у Прилогу). На подручју Србије, поред Грачанице, ова композиција забележена је и у Раваници (Симић, 2016, стр. 167–168)

Ова тема није приказана у темену свода, већ на јужном делу свода западног крака крста, у близини улаза у припрату. Део горњег десног угла композиције је оштећен, али се, на основу сачуваних примера из других припрата, може претпоставити шта је на том месту било приказано. У средишњем делу композиције представљена је Богородица на престолу, са малим Христом у крилу, који, највероватније, једном руком благосиља, док у другој држи савијени свитак. Богородица и Христос приказани су у божанској светлости, представљеној у виду три концентричне кружнице.

Око њих су распоређени анђели, што илуструје почетне стихове химне у којима се помиње сабор анђела (Николић-Новаковић, 2011, стр. 346). Испод Богородице, која седи на престолу прекривеном дугуљастим пурпурним јастуком и ноге ослања на квадратно постоље, у хоризонталном низу приказани су хорови светитеља, означени као „људски род", који прослављају Богородицу. Светитељи су распоређени у седам група, које чине пророци, старозаветни цареви Давид и Соломон, архијереји, ђакони, апостоли, мученици и мученице, свете жене, монаси и праведници.

У горњем левом делу сцене, илустрован је део Раја са архитектонским кулисама храма, јасно сигниран као раю, а који алудира на наредни стих „освештени храме", који на основу химне говори о Богородици која обитава у Рајском врту (Николић-Новаковић, 2011, стр. 346). Поред Богородице, испред представе Раја, приказан је Свети Јован Дамаскин, који у рукама држи развијени свитак са исписаним текстом химне. Непосредно испод његове представе, у близини Богородичиних ногу, насликано је попрсје једног светитеља. На овом месту се обично приказује Свети Јован Крститељ, чије представљање у оквиру композиције „О тебје радујетсја" може указивати на повезаност теме прослављања Богородице са темама покајања и Страшног суда. Такав иконографски спој може се довести у везу са проповедничком улогом Јована Претече, који најављује долазак Сина Божијег и приближавање Царства небеског (Геров, 1995, стр. 220–227).

Слика Раја у овој композицији, са стилизовано представљеном вегетацијом, упућује на представе фантастичних предела и вртова испуњених разноврсним геометријским и флоралним елементима и орнаментима, који своје порекло могу имати у исламској представи Раја (Серафимова и Спахиу, 2013, стр. 174). У том контексту посебно су занимљива решења пејзажа у представи химне „О тебје радујетсја" у трему цркве манастира Журче, где флорални мотиви подсећају на декоративне елементе исламских рукописа (Николић-Новаковић, 2003, стр. 64–66). Илустрација ове химне забележена је и у припратама цркава Светог Атанасија у Арбанасу (1667), Светог Николе у Арбанасу (1716), у Сучевици (1600), у припрати цркве Светог Атанасија Александријског у Журчу (1621/1622), као и у припрати Богородичине цркве Слимничког манастира (1612).

Композиције Богородичиног покрова и химне „О тебје радујетсја" представљају иконографске теме које су релативно неуобичајене у српској средини, а својим пореклом везане су за руску уметничку традицију. Представа Богородичиног покрова, која илуструје последњи кондак Богородичиног акатиста и истовремено визуелно тумачи његове идејне основе, насликана је на северозападном пиластру западног зида. На тај начин су сликари грачаничке спољашње припрате, ликовним уобличавањем текстова религиозног песништва, настојали да визуелно артикулишу сложене теолошке идеје, међу којима се посебно издвајају прослављање Богородице и њена улога у тајни

Оваплоћења.[6] Ликовна представа Богородичиног покрова само се спорадично појављивала у сликаним програмима припрата (Матић, 2017, стр. 33).

Овом композицијом истиче се Богородичина заштитничка улога, која је настала у Русији, односно тамо где се тај празник поштује још од XII века, као помен на визију Св. Андреја Јуродивог, описану у његовом житију (Мирковић, 1961, стр. 57–60; Ракић, 2006, стр. 218; Myslivec, 1935–1936, стр. 195). Као предложак за илустровање ових двеју тема у грачаничкој припрати највероватније су послужиле руске иконе које су, заједно са бројним другим даровима, из Москве пристизале у Србију, најпре у Милешеву, седиште Херцеговачке митрополије. Њен владика Антоније био је један од ктитора грачаничког живописа (Петковић, 1965б, стр. 109; Петковић, 1978, стр. 209; Тодић, 1988, стр. 259). Сложеност композиционе структуре ових двеју иконографских тема у грачаничкој припрати, њихово пажљиво ликовно осмишљавање, као и поједини детаљи, попут одеће световних личности, могу ићи у прилог претпоставци да је митрополит Антоније иницирао преношење представа Богородичиног покрова и „О тебје радујетсја" на зидове грачаничког ексонартекса. Оваква претпоставка додатно добија на значају имајући у виду да је црква посвећена Богородици (Тодић, 1988, стр. 259).

Временом су се у руској уметности развила два основна иконографска типа представе Богородичиног покрова, што је последица њене велике популарности и распрострањености. Старији тип везује се за новгородску, а млађи и развијенији за московску иконографску традицију. Најстарији сачувани пример развијене композиције Богородичиног покрова налази се на фресци у цркви Рођења Пресвете Богородице Ферапонтовог манастира (Ракић, 2006, стр. 218).[7] У српском сликарству композиција Богородичиног покрова први пут се јавља управо у спољашњој припрати Грачанице, и то у облику развијеног московског иконографског типа. Посебно је занимљива паралела у избору композиције Покрова и сцене која илуструје 10. икос Богородичиног акатиста у грачаничком ексонартексу. Наиме, Богородица Влахернитиса у руској традицији назива се *Нерушимая стена*, што представља непосредну тематску везу са стихом „Стена јеси дјевама", садржаним у 10. икосу Богородичиног акатиста (Матић, 2016, стр. 292). *Нерушимија стӣена*, са додатком мафоријума преко руку, постаје канон московског типа представе Богородичиног покрова (Матић, 2016, стр. 292). Међусобним повезивањем српске и руске црквене традиције, као и њиховим иконографским прожимањем, додатно се наглашава идеја Богородице као заштитнице (види Слику 4 у Прилогу). На тај начин заокружује се иконографска целина

[6] О руском пореклу теме видети Grabar, 1940, стр. 77–78.

[7] Видети Ракић, 2006, стр. 218. нап. 27. Сам догађај који обележава Богородичин покров десио се у Цариграду, али се ова сцена не илуструје у уметности Византије, већ се њен утицај на православно сликарство ширио из Русије.

која почива на једном од темељних принципа очувања идентитета и континуитета православне вере, што је нарочито добијало на значају у условима туђинске власти (Матић, 2016, стр. 296). Овакав пример развијене представе Покрова, какав је сачуван у грачаничкој припрати, остаће усамљен све до XVIII века (Ракић, 2006, стр. 219).

Радојчић је у једном од својих истраживања изнео мишљење да је представа Богородичиног покрова у грачаничкој припрати заправо само преправљена 1570. године, и да је ова тема, (с обзиром на то да је припрата највероватније добила фреске већ средином XIV века) ту већ била насликана (Радојчић, 1948, стр. 248–249) (види Слику 5 у Прилогу). Своје тумачење засновао је на претпоставци о руском и српском подражавању старијих грчких узора. Међутим, иако је празник Покрова повезан са чудом које се догодило у цариградској Влахернској цркви, реч је о празнику који је свој пуни развој доживео у руској црквеној традицији, па је и представа Богородичиног покрова карактеристична за руско сликарство. У византијском сликарству није сачуван ниједан пример ове иконографске теме, будући да култ Богородичиног покрова у Византији није био негован (Петковић, 1961, стр. 96).

У Русији је овај празник почео да се прославља у XII веку, док се најстарија, уједно и најједноставнија представа Богородичиног покрова налази на суздаљским вратима и датује се у период између 1230. и 1233. године (Кондаковъ, 1915, стр. 93; Myslivec, 1935–1936, стр. 195). Касније се ова сцена постепено усложњавала, да би се њен иконографски образац у потпуности усталио током XV и XVI века. С обзиром на то да је у науци прихваћена подела Богородичиног покрова на два основна типа, коју је установио Н. П. Кондаков – старији новгородски и млађи московски тип – као и на чињеницу да је у грачаничкој спољашњој припрати приказан развијени московски тип, тешко је прихватити Радојчићево мишљење да је овако развијена композиција Покрова у грачаничком ексонартексу постојала већ у XIV веку. Наиме, у то време у Русији, као средини у којој је ова иконографска тема настала и развијала се, још није био формиран ни старији, новгородски тип Покрова (Радојчић, 1948, стр. 97).

На фресци у грачаничком ексонартексу која илуструје Богородичин покров приказан је, дакле, развијени московски тип ове представе (види Слику 6 у Прилогу). У горњем делу композиције приказана је епизода из житија Андреја Јуродивог који је, након ноћног бдења у цркви Богородице Влахерне у Цариграду, у својој визији угледао Богородицу у пратњи Јована Претече и Јована Богослова. Према житију, Богородица је пришла амвону и, након дуге молитве, скинула свој мафорион и њиме прекрила вернике. У доњем делу композиције приказано је чудо које се у VI веку догодило Светом Роману Мелоду управо у Влахернској цркви. Са десне стране представљен је Свети Андреј Јуродиви, обнажених груди, у краткој хаљини до колена, са

кратком седом косом и брадом. Руком показује ка Богородици и са усхићењем се обраћа свом ученику Епифанију, који је, према традицији, касније постао цариградски патријарх. Испред њих приказана је свита црквених и световних достојанственика.

На средини доње сцене приказан је Свети Роман Слаткопојац који стоји на амвону и у рукама држи свитак са натписом, као део сцене чуда у Влахернској цркви које се одиграло у VI веку.[8] Развијени свитак који држи Роман илуструје стих: ВѢ ДНЕ ПРѢБОГАТАГО РАЖАЇѢТЬ·ЙѪ, што заправо представља део Романовог кондака који гласи: „Дјева данас надсуштаственога рађа, а земља пештеру неприступноме приноси", који је овде исписан у нешто измењеном облику и гласи: „Дјева данас пребогатог рађа из […]", што говори о томе да је то скраћени облик Романовог стиха, којим је изостављен последњи део о пештери и земљи. Уколико би се тај стих сагледао етимолошки и симболично, упућивао би на Дјеву која рађа цара, Онога који је изнад сваке суштине, Дјеву која је у себе примила недокучивог, док му је земља која се у стиху помиње, дала *пештеру* као уточиште. *Пештера*, као појам, потиче од корена *пешт- (Пећ)* (Ђуровић, 2025, стр. 39; Петковић, 1935, стр. 162), што би, уколико би се тако посматрало, могло симболички упућивати на Пећку патријаршију, чиме би се Витлејемска пећина (пештера) транспоновала кроз Христа у Његову васељенску, Пећку цркву. Са леве стране приказани су достојанственици и цар Лав I окренут патријарху који десном руком благосиља, док су иза њих представљени ђакони. У горњем нивоу представе централно место заузима Богородица која се налази на облаку[9], у ставу Оранте са омофором пребаченим преко руку. Са десне стране Богородице приказана је поворка светитеља, предвођена Светим Јованом Крститељем, док се са њене леве стране налази поворка коју предводе Свети Јован Богослов, Свети Петар и Свети Павле, над којима је приказан анђео. Композиција се визуелно завршава архитектонском конструкцијом, али се, услед знатне оштећености сцене, њени архитектонски елементи, укључујући куполе, не могу поуздано сагледати. Овакав пример развијене представе Богородичиног покрова остаће усамљен све до XVIII века, када је ову тему насликао бококоторски сликар Димитрије на икони у манастиру Морачи. На морачкој икони сликар Димитрије поновио је развијени московски тип ове представе, са Богородицом која преко руку има пребачен покров, неколико група светитеља, царем и царицом са свитом и клиром, као и Андрејем Јуродивим и Светим Епифанијем у доњем појасу композиције (Ракић, 2006, стр. 219).

[8] Роман Мелод помиње се у шестом кондаку Акатиста Покрову Пресвете Богородице. Празник Романа Мелода прослављен је истога дана када и Богородичин покров (Пролог, 1. октобар), па се они спајају и на ликовним представама још од средњег века.

[9] Облак се јавља као симбол божанског присуства.

Покров, као теолошки и иконографски израз, указује на начин на који православна антропологија тумачи однос између човека и Бога, при чему посредовање Богородице има значајну улогу у духовном животу верника (Ђуровић, 2025, стр. 33) (види Слику 7 у Прилогу). Могуће је претпоставити да су милешевски монаси, приликом својих посета руском цару Ивану Грозном, добијали на дар иконе са представом Покрова из два разлога. Први је, највероватније, био тај што је празник Покрова у Русији био веома поштован, а његова иконографска представа широко распрострањена. Имајући у виду честе унутрашње, државне и црквене турбуленције које су обележавале руску историју, Богородица, као заступница која се моли за мир света, доживљавана је као поуздана заштитница и прибежиште у настојању да се сукоби превазиђу. Други разлог могао би се тражити у чињеници да су милешевски монаси, боравећи у Русији, ситуацију у Србији под османском влашћу могли да доживљавају у аналогији са тамошњим друштвеним и политичким превирањима. Стога су се и сами обраћали Богородици за помоћ и спасење, прихватајући са посебном побожношћу иконе на којима је била представљена као заштитница и покровитељка[10] (види Слику 8 у Прилогу). Макарије Соколовић, као личност одана традицији и историјском наслеђу, имао је увид у пристизање дарова и икона из Русије, тим пре што је његов братанац био херцеговачки митрополит са седиштем у Милешеви. Као теолошки образован и добро упућен црквени великодостојник, патријарх Макарије је могао бити свестан значаја који је представа Покрова могла имати у обликовању верске свести народа. Њеним укључивањем у живопис могао се подстаћи осећај свести о трагичној судбини отаџбине и драматичним околностима епохе у којој су верници живели. Молитвено обраћање Богородици за заштиту под њеним покровом тако је могло бити схваћено као визуелни израз наде у спасење и избављење од невоља које су их задесиле (Овсійчук, 1996, стр. 208). Сликањем Покрова и химне „О тебје радујетсја" нагласило би се Богородичино покровитељство и Њена молитвена заштита. Тај нагласак би се смисаоно обједињо и складно повезао са симболичким и заштитним вредностима које вера и црква имају у српском народу у годинама под османском влашћу.

Илустровање развијеног московског типа Покрова и химне „О тебје радујетсја" потврђује да су ове композиције у Грачаници настале под непосредним утицајем руске уметничке традиције, што додатно осветљава значај дарова и икона које су из Москве пристизале у Србију у време цара Ивана Грозног. Истовремено, делатност пећке сликарске радионице, под покровитељством црквених великодостојника, попут Макарија Соколовића, сведочи о свесном настојању да се очува историјски и уметнички континуитет са византијском и српском традицијом, уз прихватање нових утицаја

[10] Видети Овсійчук, 1996, стр. 208.

у складу са богословском мишљу тог времена. Сликарство грачаничког ексонартекса тако постаје простор богословске синтезе у којем се преплићу химнографска традиција, литургијска пракса, историјско памћење и духовни изазови епохе под османском влашћу. Наглашавањем Богородичиног покровитељства и њене посредничке улоге, живопис је верницима пружао снажан осећај духовне заштите и наде, истовремено доприносећи очувању свести о идентитету и трајности православне вере. Управо у овом споју теологије, уметности и историјске свести препознаје се трајна вредност и значај живописног програма спољашње припрате Грачанице.

Литература

Акульшина, М. Л. (2025). К вопросу о происхождении иконографии «О тебе радуется». *Вестник ЮУрГУ*, *25*(2), 41–49. https://doi.org/10.14529/ssh250205

Бабић, Г. и Панић, Д. (1975). *Богородица Љевишка*. Београд: СКЗ.

Бошковић, Ђ. (1934). Проблем српске средњовековне архитектуре. Питање нартекса и ексонартекса – скица за једно истраживање. *Српски књижевни гласник*, *1*, 47–52.

Васић, М. (1928). *Жича и Лазарица*. Београд: Геца Кон.

Вуловић, Б. (1966). *Раваница: њено место и њена улога у сакралној архитектури Поморавља*. Београд: ЗЗСК.

Геров, Г. (1995). «О Тебе радуется» в балканската живопис от XV–XVIII век. В: О. И. Подобедова, Э. Бакалова, А. И. Комеч и О. Е. Этингоф (ред.), *Древнерусское искусство. Балканы. Русь* (с. 220–227). С. Петербург: РАН.

Ђурић, В. Ј. (1985). *Икона светог краља Стефана Дечанског*. Београд: РЗЗСК.

Ђурић, В. Ј., Ћирковић, С. и Кораћ, В. (1990). *Пећка патријаршија*. Београд: Југословенска ревија.

Ђуровић, М. (2025). *Иконографија и симбологија Богородичиног покрова – апсидални део олтара и просторна инсталација* (необјављен докторско-уметнички пројекат). Факултет примењених уметности, Београд.

Иконе. (1983). Београд: Народна књига.

Кашанин, М., Кораћ, В., Тасић, Д. и Шакота, М. (1968). *Студеница*. Београд: Књижевне новине.

Кондаковъ, Н. П. (1915). *Иконографія Богоматери* (Т. II). Петроградъ: Типографія Императорской Академіи Наукъ.

Матић, М. (2016). Представа „Стена јеси дјевам" Богородичиног акатиста из манастира Савина. *Саопштења*, *48*, 291–297.

Матић, М. (2017). *Српски иконопис у доба обновљене Пећке патријаршије 1557–1690*. Београд: Музеј Српске православне цркве.

Милошевић, Д. (1980). *Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века*. Београд: Народни музеј.

Мирковић, Л. (1961). *Хеортологија*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.

Ненадовић, С. (1963). *Богородица Љевишка*. Београд: Народна књига.

Николић, Ј. (1985). Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Слимничком манастиру. *Зоīраф*, *16*, 66–71.

Николиќ-Новаковиќ, Ј. (2003). *Живоūисоū во црквāūа Св. Аūанасиј Александриски во Журче*. Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата.

Николић-Новаковић, Ј. (2011). „О тебе радујетсја" у зидном сликарству касног средњег века у Македонији. У: М. Ракоција (ур.), *Ниш и Византија II* (стр. 346–352). Ниш: Скупштина града – Просвета.

Овсійчук, В. (1996). *Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору*. Львів: Інститут народознавства НАН України.

Пеич, И. (2017). Исūорический обзор сūановления и развиūия сербско-русских оūношений. *Современная научная мысль*, *5*, 97–101.

Пејић, С. (2019). Стара држава у темељима нове цркве. У: Д. Војводић и М. Марковић (ур.), *Уметничко наслеђе на Косову и Метохији: Историја. Идентитет. Угроженост. Заштита* (стр. 515–529). Београд: САНУ.

Петковић, В. Р. (1934). Лонгин, српски сликар. *Правда*, *6–9*, I.

Петковић, С. (1935). *Речник црквенословенскоī језика*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија.

Петковић, С. (1961). Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века. *Старинар*, *12*, 91–109.

Петковић, С. (1965а). Време настанка и мајстори зидне декорације у Ломници. *Зборник за ликовне уметности*, *1*, 161–171.

Петковић, С. (1965б). *Зидно сликарство на ūодручју Пећке ūаūријаршије*. Нови Сад: Матица српска.

Петковић, С. (1978). Сликарство спољашње припрате Грачанице. У: С. Петковић (ур.), *Византијска уметност ūочеūком XIV века* (стр. 201–212). Београд: Филозофски факултет.

Петковић, С. (1984). О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима. *Саоūūшūења*, *XVI*, 57–65.

Петковић, С. (1995). *Сūūска уметност у XVI и XVII веку*. Београд: СКЗ.

Радојчић, С. (1948). Везе између српске и руске уметности у средњем веку. *Зборник Филозофскоī факулūеūа Универзиūеūа*, *1*, 241–258.

Радојчић, С. (1955). *Мајсūори сūūскоī сликарсūва*. Београд: Научна књига.

Радојчић, С. (1964). Једна сликарска школа из друге половине XV века. *Зборник ликовних уметности*, *I*, 64–104.

Ракић, З. (2006). Бококоторски сликар Димитрије и манастир Морача. У: Б. Тодић и Д. Поповић (ур.), *Манасūир Морача* (стр. 213–239). Београд: Балканолошки институт САНУ.

Ракић, З. (2019). Од пада под турску власт до Велике сеобе (1455–1690). У: Д. Војводић и М. Марковић (ур.), *Уметничко наслеђе на Косову и Метохији: Историја. Идентитет. Угроженост. Заштита* (стр. 291–313). Београд: САНУ.

Ракић, З., Шпадијер, И., Суботин-Голубовић, Т., Давидовић, М., Бубало, Ђ., Тријић, В., Убипарип, М., Станојловић, Ј., Мано-Зиси, К., Живковић, М., Живковић, М., Гајић, М., Бунарџић, М. и Рајић, Д. (2016). *Свеū сūūске рукоūисне књиīе (XII–XVII век)*. Београд: САНУ.

Серафимова, А. и Спахиу, Ј. (2013). Нова власт – друга вера: Прилог проучавању исламских утицаја на поствизантијску уметност. *Саопштења*, *45*, 165–178.
Симић, В. (2016). О могућим изворима и ауторима дрворезних илустрација Октоиха петогласника. *Зограф*, *40*, 159–176. https://doi.org/10.2298/ZOG1640159S
Сковран, А. (1980). *Уметничко благо манастира Пиве*. Цетиње–Београд: Републички завод за заштиту споменика културе Црне Горе – Народни музеј.
Стародубцев, Т. (2016). *Српско зидно сликарство у земљама Лазаревића и Бранковића*. Београд: Филозофски факултет.
Татић-Ђурић, М. (1983). Две необјављене Лонгинове иконе. *Свеске ДИУС*, *9–10*, 1–12.
Теодоровић-Шакота, М. (1956). Прилог познавању иконописца Лонгина. *Саопштења*, *I*, 156–166.
Теодоровић-Шакота, М. (1965). Зограф Лонгин, сликар и књижевник XVI века. У: Ђ. Трифуновић (прир.), *Стара књижевност* (стр. 533–540). Београд: Нолит.
Тодић, Б. (1988). *Грачаница: Сликарство*. Београд: Просвета.
Тодић, Б. (2013). *Српски сликари од XIV до XVIII века*. Нови Сад: Покрајински завод за заштиту споменика културе.
Тодић, Б. и Медић, М. (2005). *Манастир Дечани*. Београд: Музеј Приштине.
Ћоровић-Љубинковић, М. (1959). Иконостас цркве Светог Николе у Великој Хочи. *Старинар*, *9–10*, 169–178.
Шакота, М. (1984). *Дечанска ризница*. Београд–Приштина: Просвета – Републички завод за заштиту споменика културе – Јединство.
Шпадијер, И. и Тодић, Б. (2016). Појава свестраних уметничких личности – Лонгин. У: Д. Војводић и Д. Поповић (ур.), *Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку* (стр. 565–573). Београд: Службени гласник.
Grabar, A. (1940). L'expansion de la peinture russe aux XVIe et XVIIe siècles. *Seminarium Kondakovianum*, *11*, 65–92.
Myslivec, J. (1935–1936). Dve ikony „Pokrova". *Byzantinoslavica*, *6*, 195.
Skovran, A. (1964). Longinove freske i ikone u Lomnici. *Naše starine*, *IX*, 23–42.

Прилог



Слика 1. „О тебје радујетсја”, грачанички ексонартекс (лична архива аутора)



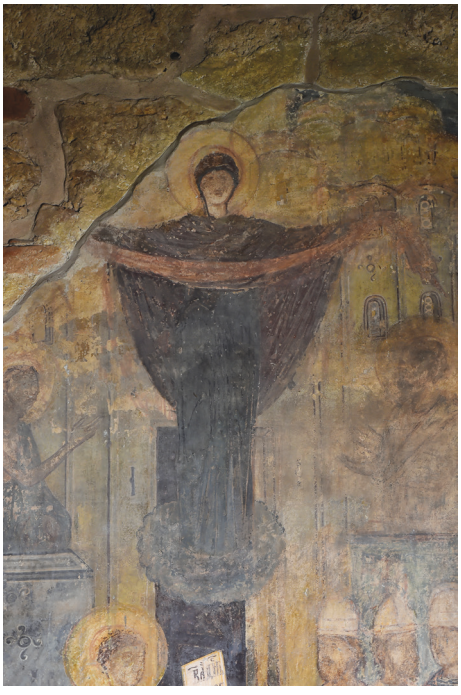
Слика 2. „О тебје радујетсја”, грачанички ексонартекс, детаљ (лична архива аутора)



Слика 3. „О тебје радујетсја”, грачанички ексонартекс, детаљ (лична архива аутора)



Слика 4. Богородичин покров, грачанички ексонартекс (лична архива аутора)



Слика 5. Богородичин покров, грачанички ексонартекс, детаљ (лична архива аутора)



Слика 6. Богородичин покров, грачанички ексонартекс, детаљ (лична архива аутора)



Слика 7. Богородичин покров, грачанички ексонартекс, детаљ (лична архива аутора)



Слика 8. Богородичин покров, грачанички ексонартекс, детаљ (лична архива аутора)

Aleksandra R. DIMITRIJEVIĆ
University of Priština in Kosovska Mitrovica
Faculty of Philosophy
Department of History of Art
Kosovska Mitrovica (Serbia)

Isidora D. KOMADINA
University of Priština in Kosovska Mitrovica
Faculty of Philosophy
Department of Russian Language and Literature
Kosovska Mitrovica (Serbia)

A Contribution to the Study of Russian Themes in the Wall Paintings of the Outer Narthex of Gračanica Monastery

Summary

This paper examines Russian iconographic themes in the wall paintings of the outer narthex of the Monastery of Gračanica, with particular emphasis on the representations of the Protection of the Mother of God (Pokrov) and the hymn "In Thee Rejoices." Proceeding from the place and function of the narthex and exonarthex in Serbian medieval architecture, the study highlights the specific features of the Gračanica decorative program, shaped by architectural solutions, the liturgical function of the space, and the cathedral character of the church dedicated to the Mother of God.

The analysis of two sixteenth-century painting layers, created during the tenure of Metropolitan Nikanor and Patriarch Makarije Sokolović, is considered in connection with the activity of the Peć painting workshop and within the broader context of the restoration of the Patriarchate of Peć. Particular attention is devoted to the western section of the exonarthex, where themes of Russian origin are illustrated: the Protection of the Mother of God and the hymn "In Thee Rejoices," most likely adopted from Russian icons that reached Serbia as gifts from the Muscovite court during the reign of Tsar Ivan IV ("Ivan the Terrible").

The study analyzes the iconographic structure of these compositions, their theological foundations, and their relationship to liturgical and hymnographic traditions, as well as their integration into the existing decorative program of the narthex. Special emphasis is placed on the fact that the developed Muscovite type of the Pokrov is depicted in Gračanica, which excludes the possibility of its fourteenth-century origin and confirms direct Russian influences from the sixteenth century.

The research demonstrates that the inclusion of these themes was not incidental, but rather formed part of a carefully conceived programmatic whole which, under Ottoman rule, underscored the idea of the Mother of God's patronage and spiritual protection over the people. In this way, the wall paintings of the Gračanica exonarthex constitute

compelling testimony to the strong cultural and spiritual ties between the Serbian and Russian Churches, as well as an expression of renewed historical and theological continuity during the period of the restoration of the Patriarchate of Peć.

Keywords: Gračanica; exonarthex; Protection of the Mother of God (Pokrov); "In Thee Rejoices"; Makarije Sokolović; Russian themes.

Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons аутūорсŧво-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).