Draginja Simić-Lazar

RAYONNEMENT DE CONSTANTINOPLE A LA FIN DE L'EPOQUE DES PALEOLOGUES: QUELQUES EXEMPLES ICONOGRAPHIQUES

Au cours de mon travail sur les fresques de l'église de la Présentation de la Vierge à Kalenić (1418-1427) j'ai souvent relevé l'origine constantinopolitaine de quelques unes des scènes représentées. Elle apparaissait particulièrement dans certaines analogies avec les mosaïques et fresques de l'église du Christ in Chora (Kahrié Djami, 1321). C'était clairement le cas de l'épisode rarissime du Recensement de Joseph et de la Vierge, dont le modèle identique se retrouve outre à Chora et à Kalenić, dans l'église valaque de Curtea de Argeş (vers 1375)[1]. On peut signaler d'autres schémas iconographiques de Kalenić, identiques à ceux de Chora, qui attestent la diffusion de l'iconographie constantinopolitaine dans les Balkans. Dans l'exemple mentionné figure le dignitaire romain assis sur le trône. L'un de ces schémas, relevé récemment dans le monastère de Koporin (fin de la première - début de la deuxième décennie du XV siècle), élargit le cercle des analogies et se joint à la même représentation, avec Chora, Curtea de Argeş et Kalenić[2]. L'emploi répétitif de ce schéma atteste la diffusion de ce modèle constantinopolitain dans les Balkans et, en même temps, l'évolution du style. Ces dignitaires, vêtus d'une manière semblable, siègent sur les trônes dont les formes se modifient au fil du temps: à Chora et à Curtea de

[1] D. Simić-Lazar, Observations sur le rapport entre les décors de Kalenić, de Kahrié Djami et de Curtea de Argeş, *Cahiers Archéologiques* 34 (1986), 143-160, avec la bibliographie antérieure; art. repris dans deux monographies, D. Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine,* Skopje-Paris, 1995, 151-169, dess. 152-153; Idem*, Kalenić. Slikarstvo, istorija,* Kragujevac, 2000, 227-242, dess. 218-219. Cf. V. R. Petković, Freske iz unutrašnjeg narteksa crkve u Kaleniću*, Starinar* III (1908), 121–143; P. A. Underwood, *The Karyie Djami*, 1-3, New York 1966; C.-L. Dumitrescu, Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain : l'église Saint-Nicolae-Domnesc de Curtea de Argeş, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art (RRHA)*, 16 (1979), Bucarest, 3-63, avec la bibliographie antérieure

[2] M. Radujko, *Koporin*, Belgrade 2006, Fig. 10, 73, 74. Ce trône est répété à Chora dans plusieurs épisodes successifs, cf. Underwood, *The Karyie Djami*, 2, fig. 101 (Cyrenius dans le Rescensement de Josephe et de la Vierge), 103 (Les Mages devant Hérode), 104 (Hérode questionne les prètres et les scribes), 107 (Hérode ordonne le massacre des innocents). Le même schéma de dignitaire tronnant apparaît depuis le VI siècle dans les minuatures du cercle constantinopolitaines.

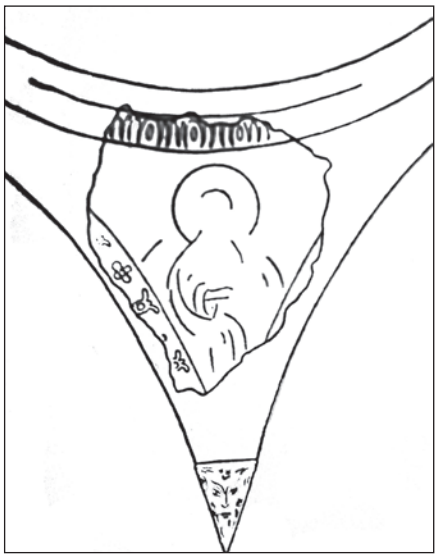

Fig. 1 Kalenić, Hymnographe
Сл. 1 Каленић, Химнограф

Argeş ils sont dotés d'une construction architecturale répondant à la représentation habituelle de la troisième dimension au XIV siècle, tandis que dans les deux monuments serbes du XV siècle, ils sont libérés de ce volume, selon le nouveau traitement de l'espace à la fin de l'époque byzantine.

Un autre thème iconographique propre aux églises serbes de la dernière période de l'indépendance suit la même voie. Les traces d'une représentation d'hymnographe que j'ai identifiée dans un des quatre pendentifs du narthex de Kalenić (fig. 1), ne correspondent pas à leur emplacement traditionnel dans les églises du royaume serbe, où ce thème a été largement représenté sur les parois des parties occidentales des monuments. Ce glissement vers les pendentifs se produira également à Jošanica

Fig. 2 Jošanica, Hymnographe
Сл. 2 Јошаница, Химнограф

(vers 1400 ou plus tard, (fig. 2)[3] et probablement à Vraćevšnica[4] (Fig. 3). Dans cette dernière église, repeinte au XVIII siècle, on a vraisemblablement reproduit le programme initial de l'année 1431, sur la couche de peinture enlevée et

[3] R. Gašić, Konzervacija živopisa manastira Jošanice, *Saopštenja* IX (1970), 145-147; R. Nikolić, Prilog proučavanju zivopisa manastira Jošanice, *Saopštenja* IX, 129-143; V. J. DJURIĆ,*Vizantijske freske u Jugoslaviji,* Belgrade 1974, 98, 224; D. Milisavljević, *Jošanica, Crtezi fresaka,* Belgrade 2007, 30, 31.

[4] Idem, *Vraćevšnica, Crtezi fresaka,* Novi Sad 1990, 34/ 2, 5; 36, 41.

dont subsistent quelques traces dans les zones inférieures. L'introduction de ce thème dans les pendentifs, nouveauté pour la Serbie, se rattache à leur prototype constantinopolitain, représenté somptueusement un siècle plus tôt à Chora (fig. 4). Les monuments serbes de cette époque, étant de petites dimensions, ne permettaient pas un développement du sujet d'une manière aussi vaste que dans la capitale, mais ils reproduisent le même message, celui de la glorification de la Vierge, localisé dans les narthex. Ceci est mis en lumière par André Grabar[5]. Un problème est posé par l'identification des poètes dans le monastère Davidovica (Monténegro) du fait de sa datation à la fin du XIII siècle, mais la date de ces peintures mérite un nouvel examen[6].

Fig. 3 Vraćevšnica, Hymnographe

Сл. 3 Врањевшница, Химнограф

Quant à la traditionnelle topographie des poètes présents dans de nombreuses églises du XIII et XIV siècle en Serbie, elle est expliquée par Vesna Milanović qui a démontré que les iconographes du royaume serbes respectaient l'emplacement des poètes sur les murs des narthex ou des travées occidentales des naos, même si leur fonction dans quelque cas rares n'était pas liée à la glorification de la Vierge[7]. Il en ressort que dans les fondations royales serbes, les hymnographes étaient placés dans les parties occidentales des monuments, en pied et rarement en buste. Leur première représentation, celle de l'église de la Vierge à Studenica (1208/9) est située dans le vestibule, où d'après les suppositions, se déroulait la liturgie de la Vierge[8]. Leur représentation à Žiča

5 A. Grabar, Les images des poètes et des illustrations dans leurs œuvres dans la peinture byzantine tardive, *Zograf* 10 (1979), 13-16.

6 Cf. M. Ćorović-Ljubinković, Ostaci živopisa u Davidovici, *Saopštenja* IV (1961), 124-135; V. J. Djurić, Dubrovački graditelji u Srbiji srednjega veka, *ZLUMS,* 3, 87-105, sh. 1, 2, fig. 1, 2; V. Milanović, Sveti pesnici u nizu monaha iz donjeg pojasa fresaka Spasove crkve u Žiči, *in Manastir Žiča, zbornik radova,* Kraljevo 2000, 165-186, attire l'attention (note 19) sur les problèmes de cette datation.

7 Cf. V. Milanović, Sveti pesnici, avec la bibliographie abondante. Les nombreux poètes sont remarqués dans l'église bulgare de Bačkovo (deuxième moitié du XII siècle), cf. E. Bakalova, Hymnographie and Iconography: Images of Hymnographers in Twelfth and Thirteenth Century Church Painting in Bulgaria, in *Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter,* Londres 2006, 246-273.

8 G. Babić, Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica, in *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200 godine,* Belgrade 1988, 205-217; Z. Gavrilović,

Fig. 4 Chora (Istanboul), Saint Jean Damascène

Сл. 4 Хора (Цариград), Св. Јован Дамаскин

sur les murs sud et nord de la travée occidentale du naos - qui fut initialement le narthex et dont la cloison a été abattue, appartient à la couche du XIV siècle, qui a sans doute reproduit le programme initial du XIII siècle[9]. En reliant leur emplacement à Žiča à celui de Nerezi dont les poètes étaient également peints sur les murs sud et nord[10], Milanović offre une identification des moines de Žiča, représentés dans les narthex de Sopoćani (fig. 5) et de Gradac, d'une manière semblable[11]. Leur présence dans les premiers monastères serbes est sans doute due à saint Sava, qui en tant que fondateur du corpus littéraire et juridique

Frescoes in the vestibules of the church Virgin at Studenica: Iconographic programme and symbolic meaning, in *Studenica i vizantijska umetnost*, 217–225.

9 V. Milanović, *Sveti pesnici*, 165-169, fig. 1-5. Les moines figuré portent les instruments d'écriture identifiables en dépit des endommagements de ces figures dans leurs parties supérieures. Cf. B. Živković, *Žiča,* Belgrade 1985, 29, 30.

10 V. Milanović, Sveti pesnici, 167, 168. Cf. I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Program, Patronage,* Wiesbaden 2000, 62-71, avec la bibliographie antérieure.

11 V. Milanović, Sveti pesnici, 169, dess. 8-12. Cf. B. Živković, *Sopoćani*, Belgrade 1984, 26-28.

Fig. 5 Sopoćani, Hymnographes

Сл. 5 Сопоћани, Химнографи

serbe a introduit dans les églises la représentation des auteurs des homélies à la Vierge. On a sans doute voulu reprendre l'iconographie courante dans l'art constantinopolitain de l'époque. Au XIV siècle, à partir des fondations du roi Milutin - Eglise du Roi à Studenica, Sv. Nikita et Staro Nagoričino - une double place sera assurée aux hymnographes, figurés d'une part parmi d'autres moines dans les narthex et d'autre part dans les représentations de la Dormition de la Vierge. Dans les deux derniers monuments, les poètes constituent un ensemble à part. Milanović pose la question de leur fonction : compléments de l'hommage à la Vierge ou groupe indépendant attaché au corps des moines[12]

Leur double fonction sera accomplie dans les églises du premier tiers du XV siècle, où on constate leur glissement depuis les murs vers les pendentifs des narthex. Ils seront peints dans les Dormitions de la Vierge, ce qui est le cas de Kalenić[13]. Quant à Vraćevšnica, si nous acceptons son origine médiévale, signalons la double fonction des poètes conçue avec une certaine originalité: une fois dans les pendentifs et une deuxième fois dans la conque absidale[14]. A Jošanica, de nombreux personnages peints dans le tambour de la coupole du

12 V. Milanović, Sveti pesnici, 176, 180. Déjà à Bačkovo ils étaient présents dans la Dormition de la Vierge et sur les arcs occidentaux des murs Sud et Nord du naos, cf. Bakalova, Hymnographie and Iconography, fig. 1-6.

13 D. Simić -Lazar, *Kalenić,* éd. française (1995), 151, dess. p. 102, éd. serbe (2000), 221, dess. p. 167.

14 D. Milisavljević, *Vraćevšnica,* 9, 36, 41.

narthex portent les rouleaux, ouverts dans la rangée supérieure et sans textes conservés et fermés dans le rang inférieur. Ces rouleaux devaient contenir les textes poétiques popularisés par les offices de l'Eglise à la gloire de la Vierge, qui les bénit depuis la calotte avec le Christ enfant dans ses bras. La Vierge bénissant depuis la calotte reproduit le modèle de la calotte du parecclésion de Chora[15]. On peut supposer que la Vierge occupait également la calotte du narthex de Kalenić, dont la peinture a disparu.

En abandonnant la manière traditionnelle de l'emplacement des poètes sur les murs - sur lesquels ils ne trouvaient plus suffisamment d'espace, on les déplace au XV siècle vers les pendentifs, selon un nouveau concept constantinopolitain dont l'exemple le plus éclatant provient de Chora. Dans le célèbre monument de la capitale, ce thème a été développé un siècle plus tôt et représenté avec une profonde connaissance des écritures[16]. Les quatre hymnographes, Jean Damascène (fig. 4), Cosme, Joseph et Théophane figurent dans les pendentifs du parecclésion, sous la coupole figurant la Vierge avec l'enfant bénissant, surmontant les anges. Dans les tympans placés entre ces pendentifs sont illustrées les scènes vétérotestamentaires, symbolisant la préfigurations de la Vierge : Songe de Jacob, Moise devant le buisson ardent, Salomon avec l'Arche d'alliance, et une prophétie d'Isaïe concernant la défense de Jérusalem - allusion à la Vierge qui a sauvé Constantinople. On peut remarquer que malgré la dédicace de l'église de Chora au Christ Sauveur, une grande partie de son programme consacré à la Vierge, répond au souci du fondateur du monument, Théodore Métochite, de rendre hommage à la Mère de Dieu protectrice de sa ville. Ainsi, la Vierge est largement honorée dans les deux parties de la Chora : dans le narthex où le cycle de l'Enfance de la Vierge est dominé par les ancêtres en signe de l'incarnation, et ensuite dans le parecclésion, avec un riche programme iconographique qui l'honore en faisant allusion à sa préfiguration[17]. Ce parecclésion longe le mur Sud du monument, en tant que prolongement du narthex.

Il est sous-entendu qu'une iconographie aussi développée ne peut pas être répétée dans les petits monuments, où on glorifie la Vierge d'une manière succincte[18]. Parmi les trois églises du XV siècle, la conception des hymnographes de Kalenić est la plus proche de celle de la capitale par le fait que les hymnographes forment un ensemble avec le cycle de l'Enfance de la Vierge, largement développé dans son narthex, dans une manière déjà développée à Chora.

---

15 P.A. Underwood, *The Karyie Djami*, 3, New York 1966, fig. 211; cf. D. Milisavljević, *Jošanica,* 30.

16 Cf. Underwood, *The Karyie Djami*, 3, fig. 211-236; GRABAR, Les images des poètes; T. Velmans, *Le rayonnement de Byzance,* Paris 1999, 244, fig. 196, 197.

17 P.A. Underwood, *The Karyie Djami*, vol. I, 60-85, 213-237; vol. II, Fig. 51-97; vol. III, Fig. 211-236.

18 Cette iconographie aura des suites à l'époque post-byzantine, ce qui n'entre pas dans notre propos, cf. G. Grabar, Les images des poètes. Denys de Fourna préconise leur emplacement dans les pendentifs des narthex, cf. Denis de Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne*, ed. A. Papado-Poulos-Kerameus, Saint- Petersbourg, 1909 = *The 'Painters Manual' of Dionysius of Fourna,* Londres, 1&974, 220.

Quant à la peinture endommagée de Jošanica, les trois poètes en train d'écrire y sont suivis des personnifications de la sagesse[19]. Un poète du côté sud, le mieux conservé, porte le turban, l'habituel attribut des hymnographes. La particularité de cet ensemble - avec dans le tambour les nombreux personnages portant les rouleaux, sans doute dédiés à la Vierge - est la présence sous la coupole des illustrations de la vie des moines, dont la rareté a été déjà remarquée[20]. Uniques par leur concept iconographique et par leur emplacement dans les zones supérieures, ces images reflètent l'idée très originale du regroupement des moines. Leur proximité avec les poètes marque la double appartenance de ces derniers, celle des apologètes de la Vierge et celle de l'appartenance aux corps monastiques.

Dans la peinture du XVIII siècle à Vraćevšnica, supposée être la copie du programme médiéval initial, deux poètes sont conservés dans la partie Est du narthex. Le monument est voûté, sans coupole et pendentifs, mais les hymnographes sont finement placés dans l'espace qui pouvait correspondre aux pendentifs imaginaires, entre le mur et le commencement de la voûte[21]. Sous cette voûte figurent trois scènes de l'Enfance de la Vierge[22] et on peut supposer que ce cycle s'étendait au delà et que la suite avait disparu avec deux autres hymnographes, dans la partie occidentale, détruite. Ces épisodes de l'Enfance de la Vierge constituent un ensemble avec les poètes, à la manière proche de celle de Kalenić et plus loin, de celle de Chora. L'originalité de ce programme provient d'une deuxième représentation des hymnographes figurés dans la conque absidale, en dimensions amoindries et placés entre la Vierge trônant avec le Christ-enfant et deux archanges[23]. Ces petits hymnographes, peut-être unique dans leur genre, portent les textes de leurs poésies et l'un d'eux est signé Kozma. Dans les zones inférieures des narthex de ces trois monuments figurent les donateurs. Si nous acceptons que la peinture de Vraćevšnica reproduit le programme médiéval, nous pouvons conclure que les trois monuments du XV siècle ont repris le nouveau concept de l'hommage rendu à la Vierge, en suivant l'iconographie constituée dans la capitale un siècle plus tôt.

Dans le parecclésion de Chora, cet hommage à la Vierge domine les tombes des seigneurs et s'associe au contexte funéraire et rédempteur de l'espace, tandis que dans les trois monuments serbes les poètes dominent les donateurs représentés dans les zones inférieures, et par conséquents vivants. C'est également par ces hymnographes qu'ils demandent l'intercession à la Mère de Dieu.

Ces analogies entre Kalenić et le parecclésion de Chora ne sont pas les seules. On peut y ajouter celles qui concernent le choix des évêques, leur ty-

---

19 Cf. D. Milisavljević, *Jošanica,* 30, 31.

20 Sr. Petković, The Live of hermits in the Wall Paintings of the katholikon of the Monastery at Jošanica, in *Byzantine East, Latin West. Art -historical studies in Honor of Kurt Weitzmann,* Princeton 1995, 289-295, sh. A-D, fig. 1-3. Cf. D. Milisavljević, *Jošanica,* 32.

21 D. Milisavljević, *Vraćevšnica,* 36, 41.

22 *Ibidem*, 44.

23 *Ibidem*, 9.

Fig. 6 Kalenić, Noces de Cana

Сл. 6 Каленић, Свадба у Кани

pologie et leur disposition, ce que j'avais déjà constaté dans le passé[24]. Une situation semblable touche les saints militaires de Kalenić, dont la sélection semble la plus proche de celle représentée dans le parecclésion de l'éminent monument constantinopolitain[25].

Une autre question relative aux rapports avec Constantinople, par une voie plus indirecte, mérite l'observation. Elle concerne les similitudes entre la célèbre icône de Roubljov figurant la Trinité et le trio du mariage de Cana de Kalenić. S. Radojcic avait déjà posé la question de leurs ressemblance, mais d'autres chercheurs ont attribué les innovations de ces images à des influences italiennes. Il serait opportun de signaler qu'on dispose aujourd'hui de nouvelles précisions sur Roubljov. Les ouvrages récents de Victor Lazarev attestent que Roubljov n'a jamais connu l'art de l'Italie, mais qu'il a par contre très bien connu les peintures byzantines, autant du cercle constantinopolitain, que de celui de l'Orient chrétien[26]. Quant au schéma iconographique des Noces de Cana de Kalenić qui ne reproduit pas les modèles habituels serbes (fig. 6), j'ai trouvé son prototype dans un exemple sicilien du XII siècle, dans la cathédrale

---

24 D. Simić-Lazar, *Kalenić* (1995), 81; *Idem, Kalenić* (2000), 136.

25 D. Simić-Lazar, *Kalenić,* nouvelle édition serbe, Belgrade, *sous presse* (cf. Sveti ratnici).

26 V. Lazarev, *Studies in Early Russian Art*, Londres, 2000 (VII: *Novgorod Painting in the Last Third of the Fourteenth Century and Theophan the Greek*, 301–354; X: *La Trinité d'André Roublev*, 441–454).

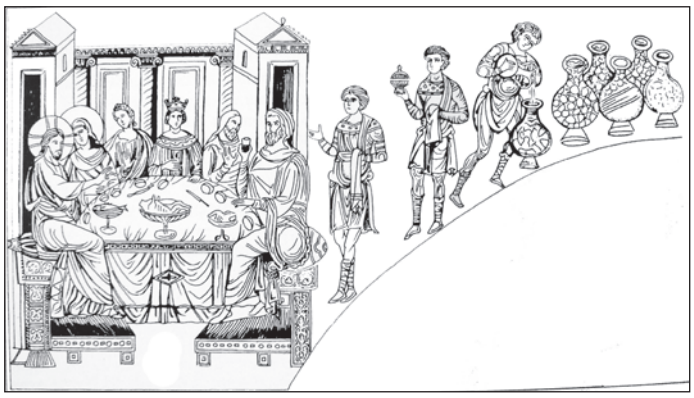

Fig. 7 Monreale (Sicile), Noces de Cana

Сл. 7 Монреале, катедрала (Сицилија), Свадба у Кани

de Monreale (fig. 7). A ce modèle rare se rattache une Noce de Cana du début du XVI siècle en Russie, peinte par Dionisijat dans le monastère de Théraponte (fig. 8), qui répète le modèle de la fresque serbe, en y incluant aussi sa composante poétique[27]. Ces modèles semblables, réalisés dans des espaces éloignés les uns des autres et sans communications mutuelles, ne pouvaient avoir qu'un seul dénominateur commun, celui d'un centre byzantin, point de départ de cette diffusion.

Fig. 8 Terapont (Russie), Noces de Cana

Сл. 8 Терапонт (Русија), Свадба у кани

On a parfois spéculé sur le fond architectural de la représentation des Mages à Kalenić pour attribuer ses formes arrondies à l'art occidental (fig. 9). Je n'ai pas adopté cette hypothèse du fait que les peintures du Gothique international son caractérisées par un réalisme qui n'apparaît pas à Kalenić. Par contre, j'ai trouvé une miniature dans l'évangile russe «De Sija», conservée au musée de Saint-Pétersbourg qui rappelle ce détail de Kalenić[28] (fig. 10). Daté de 1340, ce manuscrit demeure comme un des rares spécimens de la première période de l'école picturale de Moscou. Cette miniature témoigne de la continuité, depuis le milieu du XIV siècle, de la tradition «antiquisante» des formes arrondies qui se retrouvent depuis l'époque médio-byzantine dans les manuscrits byzantins enluminés.

[27] G. V. Popov, *Živopis i minijatjura Moskvi seredini XV načala XVI veka*, Moscou 1975, fig. 147; Vzdornov, *La sainte Russie*, pl. VI/40.

[28] O. Popova, *La miniature russe, XI – début XVI siècle*, Saint Petersbourg 1984, fig, p. 21 (couleur); Idem, *Vizantijskie i drevnoruskie minijatjuri*, Moscou 2003, fig. 215, 238, 206.

Fig. 9 Kalenić, Adoration des Mages, fragment

Сл. 9 Каленић, Поклоњење мудраца, фрагмент

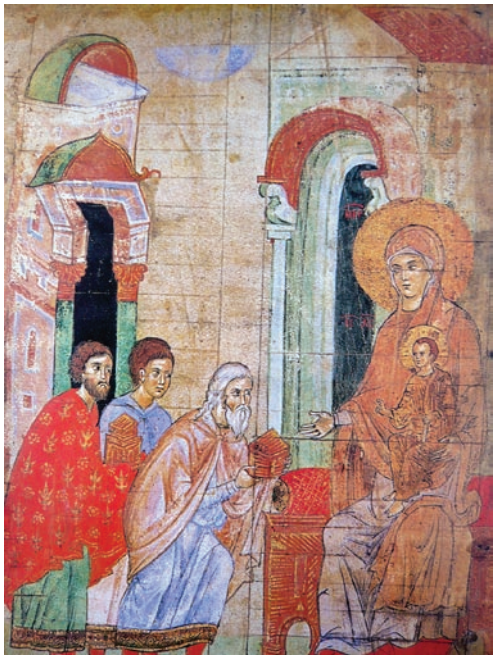

Fig. 10 Evangile de Sija (Russie), Adoration des Mages

Сл. 10 Јеванђеље из Сије (Русија), Поклоњење мудраца

J'ai eu l'occasion en travaillant sur l'iconographie du Christ de Pitié de rencontrer une iconographie rare, celle des anges accompagnant cette représentation, à Sainte-Sophie de Mistra, à Caledziha (Géorgie) et à Volotovo (Russie), les trois décorés à la fin du XIV siècle[29]. On peut joindre à cette variante peu courante dans les cercles byzantins mais adoptée plus tard dans l'art occidental, une représentation de Koporin, peinte au premier tiers du XV siècle[30].

Les artistes qui ont travaillé dans ces régions éloignées des centres byzantins n'ont, bien évidemment, pu se rencontrer. Nous ne pouvons donc imputer ces diverses analogies qu'à des sources communes, guère situables en dehors de Constantinople. Les nouvelles approches artistiques importées en Georgie et en Russie par les Grecs Evgenikos et Théophane, se sont exprimées également en Serbie, où les peintres n'ont pas laissé de signatures, mais les analogies avec Chora confirment l'inspiration ou l'origine constantinopolitaine d'une partie de ces peintures.

---

29 D. Simić-Lazar, Sur le thème du Christ de Pitié, en Serbie à la fin du Moyen âge et dans les Balkans à l'époque post-byzantine, *in Μίλτος Γαρίδις (1926–1996), Αφιέρωμα,* Ioannina (2003), T. 2, 689-728 (699-701), fig. 8, 9, avec la bibliographie.

30 M. Radujko, *Koporin,* 150-153, dess. 33.

Драгиња Симић-Лазар

ЗРАЧЕЊЕ ЦАРИГРАДА У ПОСЛЕДЊОЈ ФАЗИ ЕПОХЕ ПАЛЕОЛОГА. НЕКОЛИКО ИКОНОГРАФСКИХ ПРИМЕРА

Током истраживања сликарства манастира Каленић (1418−1427) наилазила сам на занимљиве аналогије са одговарајућим представама у цариградској Хори (Кахрија Џамија, 1321). То се нарочито односило на епизоду Пописа Јосифа и Марије, приказану само три пута у целокупном зидном сликарству и према идентичном моделу: у Хори, у Куртеа де Арђешу (Румунија, око 1375) и у Каленићу. Из те епизоде може се издвојити трон са римским достојанственником који на њему седи. Он се у Хори понавља у више сцена и запажа се, осим у два поменута балканска споменика, и у Копорину (крај прве − почетак друге деценије XV века). Сва три каснија примера могу се сматрати копијама модела преузетог с њиховог прототипа у Хори.

У истом смислу могу се посматрати и химнографи чији су трагови очувани у једном пандантифу нартекса у Каленићу (сл. 1). Та поставка не одговара традиционалној иконографији песника у споменицима Немањића, где су представљани на зидовима нартекса или западног травеја наоса, најчешће у целој фигури, што је прецизно резимирала Весна Миланович. Њихове представе најчешће се сусрећу у деловима храма повезаним с литургијом Богородице, али је могуће да су у извесним приликама били третирани и као посебна монашка целина. У Србији су сликани почев од Богородичине цркве у Студеници, затим у Сопоћанима (сл. 5) и Градцу, а од Милутинових цркава надаље приказују се и по други пут, у сценама Успења Богородице, које су величали у широкој лепези химни посвећених Мајци божјој.

Премештање химнографа са зидова на пандантифе запажамо у српским споменицима XV века: у Каленићу, Јошаници (1400. или касније, сл. 2) и Врањевшници (сликарство из XVIII века, по свој прилици поновљено према несталим фрескама из 1431. године, сл. 3). Један фрагмент химнографа идентификован је и у Давидовици (Црна Гора), али датирање тих фресака у касни XIII век требало би, по свој прилици, преиспитати. Изгледа да видљиво премештање химнографа са зидова у пандантифе нартекса почиње са цариградском Хором, где су у пандантифима параклиса насликани песници Јован Дамаскин (сл. 4), Козма, Јосиф и Теофан. У лунетама између пандантифа илустроване су раскошно третиране старозаветне теме, на које су се песници позивали у својим канонима као префигурације Богородице у улози спасења: Јаковљеве лествице, Мојсије пред горућом купином, Саломон са старозаветном скинијом и Исаијино пророчанство о одбрани Јерусалима − алузија на Богородицу која је одбранила Цариград.

Представа Богородице која са дететом благосиља из калоте у куполи параклиса Хоре поновљена је у калоти нартекса Јошанице, а можемо претпоставити да је постојала и у калоти нартекса у Каленићу, данас без фресака. Представа Богородице у калоти Каленића сачињавала би целину са химнографима у пандантифима, од којих су очувани трагови само једног, као и са опширним циклусом Детињства Богородице, који реконстуишемо упркос оштећењима у горњим зонама. Три сцене истог циклуса очуване су такође у горњој зони источног зида нартекса у Врањевшници, формирајући као у Каленићу, програмску целину са песницима. У Врањевшници, где нема куполе, химнографи су постављени на прелазу са зида на свод, на месту замишљених пандантифа, што их идејно повезује с преосталим сценама Детињства Богородице. У Јошаници је програм конципиран нешто друкчије. Бројне фигуре које у куполи носе свитке, на којима нису очувани текстови, без сумње су приказивале каноне Богородици, која их с дететом благосиља из калоте. Испод куполе су на источном зиду насликане необичне епизоде с представама из монашког живота, које с великом дозом суптилности потврђују двоструку улогу химнографа, с једне стране апологета Богородице и, с друге, чланова монашких редова. Сва три наведена српска споменика у којима су химногра-

фи преведени са зидова на пандантифе нартекса прате идејни концепт Хоре, која на оригиналан начин прославља Богородицу у контексту поезије, са којом су је величали химнографи.

У цариградском споменику посвећеном Христу велики простор резервисан је управо за Богородицу, којој ктитор Теодор Метохит указује почаст као спаситељки Цариграда. Наиме, у Хори је циклус Детињства Богородице опширно илустрован у нартексу, да би се исти идејни концепт наставио у параклису, с којим је нартекс просторно повезан његовом поставком кроз целу дужину јужне фасаде. У параклису Хоре сахрањени су чланови владарске лозе Палеолога, за чије спасење се умољава Богородица, прослављана кроз каноне химнографа. У три моравска споменика песници су представљени изнад портрета ктитора. Оснивачи манастира насликани у доњим зонама три нартекса такође траже у склопу омажа Богородици њено посредништво за спасење. Овај нови концепт ктиторске молбе у српским црквама XV века несумњиво је имао изворе у Цариграду.

Прилика је да се подсетимо и на друге везе Каленића са Хором, о чему је било говора у мојим претходним радовима. То се, поред осталог, односило на идентичне сцене у циклусу Христовог детињства из спољног нартекса у Хори и нартекса у Каленићу, као и на типологију и распоред епископа представљених у параклису Хоре и у олтару српске цркве. И свете ратнике из параклиса Хоре повезује с Каленићем готово истоветан избор.

Цариградски утицај на источнохришћанско сликарство може се посматрати и индиректнијим путевима, као што је веза каленићке Свадбе у Кани (сл. 6) − која се издваја из уобичајених шема те епизоде − с катедралом у Монреалу на Сицилији (крај XII века, сл. 7). Истој типолошкој групи припашће и каснија Свадба у Кани из манастира Терапонт у Русији (XVI век, сликар Дионисијат, сл. 8). Други пример индиректне везе са заједничким извором био би приказ архитектуре у каленићком Поклоњењу мудраца (сл. 9), где извесни аутори желе да виде утицај Италије, док сам најближу везу сагледала управо у руској минијатури јеванђеља из Сије (сл. 10), датираној у 1340. годину и очувану у Санкт Петербургу. Разумљиво је да ове наведене представе, удаљене и просторно и веменски, конвергирају ка једном заједничком центру, у коме су креиране нове идеје и одакле су њихови узори ширени у земљама цариградског културног простора.