

СЛИКЕ СТРАШНОГ СУДА СА ПОЗИТИВНИМ ИСХОДОМ:ТИМОТЕСУБАНИ, АХТАЛА И ДЕЧАНИ*

Као типични примери слика Страшног суда у византијској уметности најчешће се наводе минијатура у рукопису Рар. gr. 74, fol. 51v (XI век) и мозаик на западном зиду катедрале у Торчелу (XII век).¹ У оба случаја, на страници књиге и на зиду цркве, сложена композиција развијена је на једној површини, подељеној централном осом на леву и десну половину које илуструју добар, односно лош исход Страшног суда у складу са делима људи почињеним за живота. Самим композиционим решењем, поделом на два једнака дела, исказује се уверење да ће на крају времена и после Христовог другог доласка и суда човечанству од настанка света, рај и пакао бити подједнако настањени, или да је човечанство колико пуно врлина, толико и грешно.

Међутим, уколико типичне представе дефинишемо као најбројније, тешко би се могло рећи да су то поменути примери, јер су у Византији и земљама под њеним културним утицајем представе Страшног суда најчешће монументалне фреско-представе насликане у мањим просторним целинама, углавном у западним травејима наоса или у нартексу. Ти су простори састављени од различитих архитектонских елемената: сводова,

¹ *Реферат под називом *Eschatology, Ideology, Contextualisation: The Last Judgement in Timotesubani, Akhtala and Dečani*, у коме су представљене неке од идеја изнетих у овом прилогу, био је прочитан на међународном скупу посвећеном проф. Вахтангу Беридзеу, одржаном 21-28. јуна 2008. у Грузији и публикован у зборнику радова: *Vakhtang Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture: Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures*, Tbilisi, 2009, 127-134.

Н. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, Paris 1908, T. 41, 81; R. Polacci, *La cattedrale di Torcello, Il Giudizio Univerzale*, Venezia 1986, p. 12-16, T. 16. О иконографији Страшног суда, сумарни избор: А. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971² (Paris 1936), 249-258; G. Millet, *La dalmatique du Vatican. Les élus. Images et croyances*, Paris 1945; D. Milošević, *The Last Judgement*, Recklinghausen 1963; B. Brenk, *Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung*, *Byzantinische Zeitschrift* 57/1 (1964), 106-126 ; Idem, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wiener byzantinische Studien, Band III, Wien 1966; Y. Christe, *Jugements derniers*, ed. Zodiaque, Paris 2000.

зидова, стубаца, лукова и лунета који нису једнако доступни оку посматрача, тако да се међу њима ствара извесна хијерархија сагледивости. Променом архитектонског оквира, смештањем у тродимензионални простор, сложена али кохерентна композиција богата се новим нијансама значења. На њен изглед утичу идеје које су аутори иконографског решења желели посебно да истакну користећи архитектонску подлогу и прилагођавајући јој се, о чему сведоче одабрани примери Страшног суда о којима ће у наставку текста бити више речи.

Представе Страшног суда са начелно утврђеним одабиром мотива, тзв. стандардизоване, појављују се у византијској уметности тек у XI веку, како показује први тачно датован пример у монументалном сликарству у цркви Панагија тон Халкеон (1028/1029) у Солуну.² У грузијском зидном сликарству, где се појављује још од X века, тема има дугу историју.³ У манастирским црквама подигнутим и украшеним у време владавине краљице Тамар (1184-1213), до нашег времена стигло је неколико примера, углавном тешко оштећених,⁴ са изузетком оних у Тимотесубанију (1205-1215)⁵ и Ахтали (1205-1216),⁶ у данашњој Јерменији, тада у саставу грузијске државе. У Србији XIII и XIV века настао је низ композиција Страшног суда, од којих су у најбољем стању оне у Грачаници (до 1321) и Дечанима (до 1348).⁷ Једини цариградски пример из тог раздобља налази се у јужној капели манастира Христа Хоре из друге деценије XIV века.⁸

² K. Papadopoulos, *Die Wandmalerei des XI Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Halkeon*, Graz-Köln 1966, 57-76, fig. 19-22.

³ Е. Л. Привалова, *Росписъ Тимотесубани*, Тбилиси, 1980, 223-229, кратак опис композиција Страшног суда сачуваних у Грузији, са литаратуром.

⁴ *Ibidem*. То су Вардзија (1184-1185), Бетанија (око 1207) и Бертубани (1212-1213) Cf. A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, The Pennsylvania State University Press, 1998, 99-124 (Вардзија), 154-169 (Бетанија), 169-181 (Бертубани).

⁵ Привалова, *Тимотесубани*, 91-97 (Страшни суд), 121-124 (датовање сликарства); T. Velmans, *L'Image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantin, 2e partie: La Déisis dans la coupole, sur la façade et dans les images du Jugement dernier*, Cahiers Archéologiques 31 (1983), 129-173.

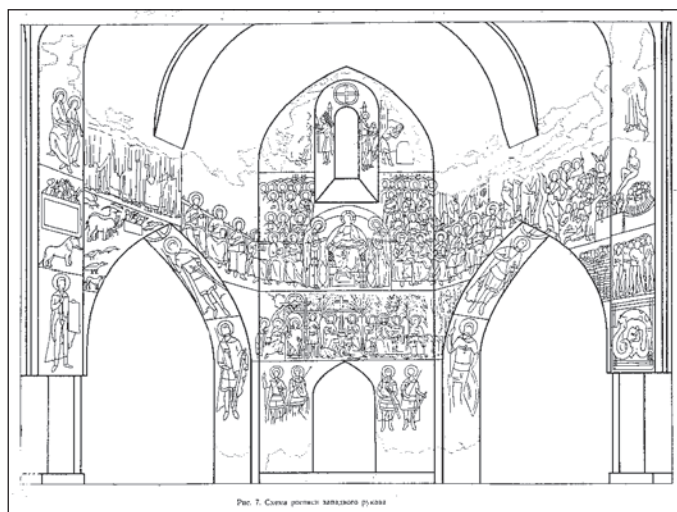
⁶ N. Thierry, *Le Jugement dernier d'Axtala*, Bedi Kartlisa, Revue de Kartvéologie XL (1982), 147-185; A. Lidov, *The Mural Paintings of Akhtala*, Moscow 1991, 59-65 (Страшни суд), 20-21 (датовање сликарства).

⁷ Б. Тодић, *Грачаница. Сликаство*, Београд 1988, 159-164; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989 (без пагинације); Ђ. Бошковић, В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 53-55, 69, T. CCLIX/2, CCLXXII/1, CCLXXIV, CCLXXV/1-CCLXXX/1 (ц/б репродукције читавог циклуса); А. Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије* (ур. В. Ј. Ђурић), Београд 1995, 191-211; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 448-453.

⁸ S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, in: *The Kariye Djami*, vol. 4, *Studies in the Art of the Kariye Djami*, (ed. P. A. Underwood), Princeton University Press 1975, 325-331, pl. 368-407.

Сл. 1
Тимотесубани,
цртеж Страшног
суда, према:
Привалова

Fig. 1
Timotesubani, The
Last Judgement,
drawing, after
Privalova



Међу циклусима насталим у Византији и земљама под њеним културним утицајем који су до нашег времена дошли сразмерно добро сачувани, њих три се могу сматрати идејно сродним, а насликани су у западним травејима наоса манастирских цркава у Тимотесубанију, Ах-тали и Дечанима. Сликана садржина западног зида – средишњег дела просторне целине – постављена је у први план, док епизоде на северном и јужном зиду или на ступцима, инфериорним положајем у простору за посматрача постају „помоћне“, јер их он, у први мах, и не примећује. Тако посматран, Страшни суд је у ова три случаја замишљен и изложен као слика наде човечанства у његов позитиван исход. У источно-хришћанској визуелној уметности где је та тема служила као поука верницима о етици и последицама непоштовања њених начела, односно претежно равноправно приказивала судбину праведника и грешника – овакав концепт се издваја као другачији.⁹

Циљ овог прилога јесте прелиминарно утврђивање мотива који су ауторе иконографских решења у два кавкаска и једном српском споменику навели да у призорима Страшног суда снажно истакну есхатолошки оптимизам. Иако су сва три циклуса публикована и интерпретирана, нужно је укратко се подсетити њиховог програма, а пре свега композиција на западном зиду, главном носиоцу значења теме.

⁹ Велика је вероватноћа да је било више примера овог типа, али они су или страдали или нису дошли до нас довољно добро очувани. На основу тешко оштећеног Страшног суда у Атени (XI век) и Бочорми (XI-XII век), може се претпоставити да је у Грузији још од XI века постојала тежња да слике Страшног суда показују веру у његов позитиван исход. Ипак, стање ових композиција онемогућава сигурније закључке (Velmans, *L'Image de la Déisis*, 151, црт. 29 Атени). Могућу намеру сликара да сцене Раја истакне у односу на адске муке запазила је већ Сирапи дер Нерсесијан у Страшном суду у параклису манастира Христа Хоре. Cf. Der Nersessian, *Program and Iconography*, 331.



Сл. 2 Тимотесубани, Страшни суд, западни зид, фото: Georgian Arts and Culture Center, archive

Fig. 2 Timotesubani, The Last Judgement, West wall, photo: Georgian Arts and Culture Center archive

Тимотесубани

Најсложенији и, упркос оштећењима, најбоље сачуван Страшни суд у грузијској средњовековној уметности смештен је у средњем западном травеју наоса Богородичине цркве у манастиру Тимотесубани (сл. 1, 2).¹⁰ Од четири зоне западног зида, две средишње заузимају само две епизоде: Деизис и под њим Рај. Христ из Деизиса, приказан према визији пророка Данила као Старац Данима (Дан. 7, 9), шири руке призивајући праведнике и одбијајући грешнике,¹¹ а испод његовог трона не истиче огњена река, иако је помиње управо пророк Данило (Дан. 7, 10). Очигледно, циљ творца ове композиције био је да прикаже слику суда у слави, без асоцијација на грех и пакао. На „улазу“ у средњи западни травеј на југозападном стубу, окренут према унутрашњости, стоји пророк Данило са развијеним свитком на коме је исписан текст којим

наговештава будуће догађаје (Дан. 7, 9). Над пророком и на троугаоним површинама зидова над луком пролаза у југозападни травеј насликане су епизоде општег васкрса.

Сликаство Тимотесубанија одликује изузетна монументалност, тако да се део апостолског трибунала који није стао на западни зид, наставља на северном и јужном. Групе праведника крећу се у поворци са јужног зида према судилишту, а такође и са северног, где у наставку тече огњена река чије је место увек северно, лево од Христа. Програм паклених мука завршава се у најнижој зони северозападног пиластра персонификацијом

¹⁰ Привалова, *Тимотесубани*, 91-97; Velmans, *L'Image de la Déisis*, 147-151, 167; Eadem, *La peinture murale en Géorgie qui se rapproche de la règle Constantinopolitaine (fin XIIe-début XIIIe siècle)*, у: Студеница и византијска уметност око 1200, међународни научни скуп (ур. В. Кораћ), Београд 1988, 392.

¹¹ Христ као Старац Данима приказан је у Страшном суду у Атини (XI век) и на две грузијске иконе у манастиру Св. Катарине на Синају (XI-XII в). Cf. Привалова, *Тимотесубани*, 92, 224, н. 57; G. et M. Sotiriou, *Icons du Mont Sinaï*, Athènes 1956, vol. I, pl. 150-151.

Ада, касније замењеном Мандилионом.¹² Мерење душа (сл. 3) на потрбушју лука над пролазом у северозападни травеј сасвим је приближено посматрачу, а претеже тас са добрим делима.¹³

Смештен испод Деизиса који је истовремено и суђење, Рај је у Тимотесубанију приказан као монументални небески врт (20м²), јединствен по својој иконографији, положају у простору и димензијама међу до тада виђеним сликама Страшног суда у Византији и земљама њеног културног круга.¹⁴ С обзиром на то да су само две зоне западног зида посвећене Страшном суду, Приуговорљени престо, мотив сложене иконографије и симболике, на коме стоје инструмента мучења са два анђела који га чувају и васкрслим прародитељима Адамом и Евом који клече пред њим, није добио посебан простор и углављен је у централну осу Раја.¹⁵ Тако су се у самом средишту рајског врта, нашла инструмента Христовог мучења, упечатљив подсетник на његову жртву и предуслов благословеног вечног живота. Иако је разлог за повезивање Раја и Хетимасије био практичне природе – недостатак простора – њиховим сажимањем добијена је догматски веома заснована, а при томе, изгледа, јединствена синтеза. Уобичајени рајски мотиви подељени су у две групе: на левој страни су Добри разбојник и капија Раја којој са јужног зида прилазе праведници предвођени св. Петром, а на десној су Богородица на трону између два арханђела и Аврам са душама праведника.

У цркви нема сачуваних података о градњи, ни о осликовању, нити портрета ктитора, а не постоје ни писани извори који би дали одговор на ова питања. На основу натписа у камену око прозора на фасади црквице



Сл. 3 Тимотесубани, Теразије правде, фото: Georgian Arts and Culture Center, archive

Fig. 3 Timotesubani, Scales of Justice, photo: Georgian Arts and Culture Center archive

¹² Други слој сликан је директно преко првог, горња композиција је напола ољуштена, па се обе виде делимично. О овом детаљу и разлозима за његово пресликавање: Е. Gedevanishvili, *Encountering the Resurrection: The Holy Face at the Timotesubani Murals*, in: *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bizancio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, (ed. A. R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf), Venezia 2007, 181-186.

¹³ Привалова, *Тимотесубани*, 96.

¹⁴ Velmans, *La peinture murale en Géorgie qui se rapproche de la règle Constantino-politaine*, 392.

¹⁵ Привалова, 96-97.



Сл. 4 Ахтала,
Рај, детаљ,
фото: М.
Продановић

Fig. 4 Akhtala,
Paradise, detail,
photo: M.
Prodanović

уз манастир који каже: „Христe, узвеличај душу војводе над војводама, Шалве“ више аутора је приписало ктиторство ериставу (војводи) Шалви Торели-Ахалцихелију који је водио област Торе и Џавахетија са братом Иваном. Крајем XII века, владаоци области Торе и Џавахетија на југу земље, објединили су велику територију, а династија Торели појавила се најпре као представник царске власти, претворивши временом делове територије под царском влашћу у своје наследне области. Претпостављено је да се помен чувеног војсковође ту нашао јер је реч о његовој ктиторији, а да је мала црква служила као породична гробница.¹⁶ Значај цркве манастира Тимотесубани која својим високим архитектонским вредностима, а још више сликарством, представља један од уметничких врхунаца из времена владавине краљице Тамар, упућује на ктитора највишег друштвеног ранга. Шалва Торели-Ахалцихели владао је облашћу у којој се манастир налази у време његове градње и осликавања, а име му је забележено на малој цркви у манастиру. У недостатку других доказа, он се, за сада, с разлогом сматра највероватнијим ктитором Тимотесубанија, иако је реч о претпоставци коју на основу расположивих извора није могуће доказати.¹⁷

¹⁶ Привалова, *Тимотесубани*, 112-116, т. LIII.

¹⁷ Привалова, *Тимотесубани*, 117-121. Недавно је изложена хипотеза да високи квалитети архитектуре и сликарства упућују на могућност да је реч о владарској задужбини, али нису изнети аргументи који би је подржали. Cf. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, 211, n. 17.

Сл. 5 Ахтала,
Рај, детаљ,
фото: М.
Продановић

Fig. 5 Akhtala,
Paradise, detail,
photo: M.
Prodanović



Ахтала

У Богородичиној цркви манастира Ахтале циклус Страшног суда заузима, изузев прве зоне стојећих фигура, готово све површине средњег западног травеја наоса: западни зид, свод над њим и бочне зидове до половине травеја.¹⁸ На западном зиду су приказани Деизис, Хетимасија и Рај.

У своду је смештен тешко оштећени трибунал апостола, а под њим Деизис у лунети западног зида. Христ у светлосној мандорли седи на дуги, позивајући праведнике и одбијајући грешнике, а под ногама му истиче огњена река спуштајући се ка северном зиду. У централној оси, испод Христа из Деизиса, између два прозора приказана је Хетимасија са арханђелима чуварима и Адамом и Евом који јој се дубоко клањају. На приуговорљеном престолу се, осим инструмената мучења, Христове хаљине и јеванђеља, налази и голуб, симбол св. Духа, у овом контексту ретко сретана алузија на св. Тројицу. Два анђела у хитону и химатиону, прекривених руку као за време литургије, насликана у усеку прозора, допуњују мотив, творећи сложену целину сотериолошко-есхатолошког и литургијског значења.¹⁹ Потрбушја прозорских лукова надахнуто су

¹⁸ Thierry, *Axtala*, 147-185; Lidov, *Akhtala*, 59-65. Изнето је уверење да зидно сликарство Ахтале припада посебној култури јерменских православаца (*Akhtala*, 4), а да је композиција Страшног суда под јаким утицајем грузијске сликарске традиције с обзиром да су грузијски сликари украсили западни део цркве (*Akhtala*, 105-109).

¹⁹ Lidov, *Akhtala*, 63; о изворима, симболици и иконографији Хетимасије: Th. Bogaay, *Hetoimasia*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd 2, 1189-1202. Алексеј

искоришћена за удвојену епизоду савијања неба; на јужној страни небеса су, као и увек, посута схематски приказаним звездама и небеским телима, док су на потрбушју прозора са северне стране празна. Уколико није последица пропуста сликара, ова разлика је, по свој прилици, настала са циљем да се на тај начин истакне да је лева страна лоша, јер је у усеку зида истог прозора, под празним небесима, насликано шест везаних нагих грешника.²⁰ Пиластри на западном зиду, повезани слепим луком послужили су у доњем делу за призоре Васкрса мртвих који устају из ковчега на јужној страни док су на супротној страни у истом нивоу оштећена групна мучења у Паклу. Преостали живопис на оба пиластра и на северном зиду је нестало.

Композициона замисао Страшног суда на западном зиду у Ахтали знатно је ближа уобичајеном византијском распореду мотива него што је случај у Тимотесубанију, јер под Христовим ногама истиче огњена река, а Деизису следи Хетимасија у нижој зони. Међутим, и поред видљиве, иако не истакнуте поделе на добро и зло на западном зиду, у Ахтали, као и у Тимотесубанију, преовлађује порука о позитивном разрешењу Страшног суда, у чему пресудну улогу има поново представа Раја огромних размера, чак већа од оне у Тимотесубанију, која заузима готово читаву другу зону западног зида. Величином и положајем, грандиозан рајски врт представљен је као достижан циљ верника, настањен уобичајеним становницима: праведници су предвођени св. Петром пред капијом раја коју чува огњени херувим (сл. 4), а у врту су добри разбојник, Богородица на престолу и праотац Аврам са душама праведника (сл. 5). Уверењу о преовлађујућој праведности човечанства доприносе и знатно оштећене Теразије правде, издвојене као засебна епизода у горњем десном углу Раја.²¹

Почетком XIII века монофизитском Јерменијом, у то време протекторатом православног грузијског краљевства са великим степеном аутономије, управљала су браћа Иван и Захарије Мкаргрдзели, чланови владарске породице Захарида, курдског порекла. Династија је достигла највећу моћ за време владавине краљице Тамар (1183-1214), која је Захаријиног и Ивановог оца поставила на положај амирспасалара, главног заповедника своје војске. Старији Захарије је наследио очеву функцију 1191, док је млађи Иван, постао дворски благајник и члан високог државног Савета. Од краја XII века до 1210. браћа су из године у годину водила успешне војне кампање. Иван Мкаргрдзели је, по свој прилици из политичких разлога, прихватио православно хришћанство. Саградио је и украсио нову цркву манастира Ахтале посвећену Богородици, на месту старије монофизитске, где је као ктитор сахрањен поред улаза 1227. или 1231.²² Манастир је постао средиште православља у северној Јерменији.

Лидов је указао на то да се литургијски мотиви, иначе ретки у грузијском сликарству, у Ахтали појављују као последица ближих веза које су православни јерменски црквени кругови одржавали са црквом у Цариграду (*Akhtala*, 67).

²⁰ Thierry, *Axtala*, 156.

²¹ Тас са добрим делима уобичајено претеже у сликарству доба Палеолога, судећи према примерима из Богородице Љевишке, Кахрије џамије и Грачанице. Cf. н. 7 и 8.

²² О Ивану Мкаргрдзелију, чије презиме на грузијском језику значи дугоруки, cf. Lidov, *Akhtala*, 14-20.

Сл. 6 Дечани,
Силазак
Христа с
небеса, фото:
Б. Стругар

Fig. 6 Dečani,
Christ's Descent
from Heavens,
photo: B.
Strugar



О томе колики је значај ова задужбина имала за свог ктитора, сведочи чињеница да се потрудио да пронађе најбоље мајсторе да је саграде и украсе. Архитектонски веома успела грађевина, украшена орнаменталним рељефима, осликана је фрескама највишег квалитета које се данас могу видети у Јерменији.²³

Дечани

Страшни суд у монументалном католикону манастира Дечана вероватно је најсложенији сачуван циклус ове теме, не само у средњовековј Србији већ и у византијском свету, обележен бројним посебностима и неким јединственим детаљима.²⁴ Заузима већи део западног травеја средњег брода наоса, а горње зоне западног зида са крстастим сводом који га надвишава испуњавају једино догматски мотиви. Приповест започиње у крстастом своду изузетно ретко приказиваним спуштањем Христа са небеса при његовом Другом доласку (сл. 6),²⁵ које по вертикалној линији

²³ Lidov, *Akhtala*, 1.

²⁴ Бошковић, Петковић, *Манастир Дечани*, II, 53-55, 69, T. CCLIX/2, CCLXXII/1, CCLXXIV, CCLXXV/1-CCLXXX/1; Поповић, *Српски владарски гроб*, 109, 110; Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 191-211; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 448-453.

²⁵ Слика је готово дословна илустрација речи које анђео изговара током



Сл. 7 Дечани, Хетимасија, Крст у слави, фото:
Б. Стругар

Fig. 7 Dečani, Hetoimasia, Cross in Glory, photo:
B. Strugar

прати Хетимасија са Бого-
родицом и Јованом Претечом
који јој се клањају, сједињујући
овај мотив са Деизисом, до-
дајући му снажно значење
заступништва, а два анђела са
свећњацима, и литургијско (сл.
7).²⁶ Под Хетимасијом клече
Адам и Ева, праћени анђеоским
силама, а у наставку следи мо-
нументални Животодавни и
часни крст уписан у кружну,
а ова у ромбоидну бљештаву
светлосну мандорлу, окружену
анђеоским силама. Веома је
редак мотив у композицијама
Страшног суда, упркос чи-
њеници да се помиње у Мате-
јевом јеванђељу као „знак сина
човечјега на небу“ (24, 30) и
у Беседи св. Јефрема Сирског
о Другом Христовом доласку
која се сматра основним
текстуалним извором за
илустровање ове теме.²⁷ У
Дечанима је визија крста моћна
симболична слика спасења,
упечатљива захваљујући јед-
ноставној, строго симетричној
композицији која визуелно

доминира западним зидом наоса, без паралеле у приказима ове теме. Последња епизода Страшног суда на западном зиду је Деизис (сл. 8), насловљен као Страшно судиште, где Христ, уместо уобичајене поделе гестовима на праведнике и грешнике, благосиља вернике, држећи отворену књигу јеванђеља из које се чита: „Ходите благословени оца мојега; примите царство које вам је приправљено од постања свијета.“ (Мт. 25, 34),

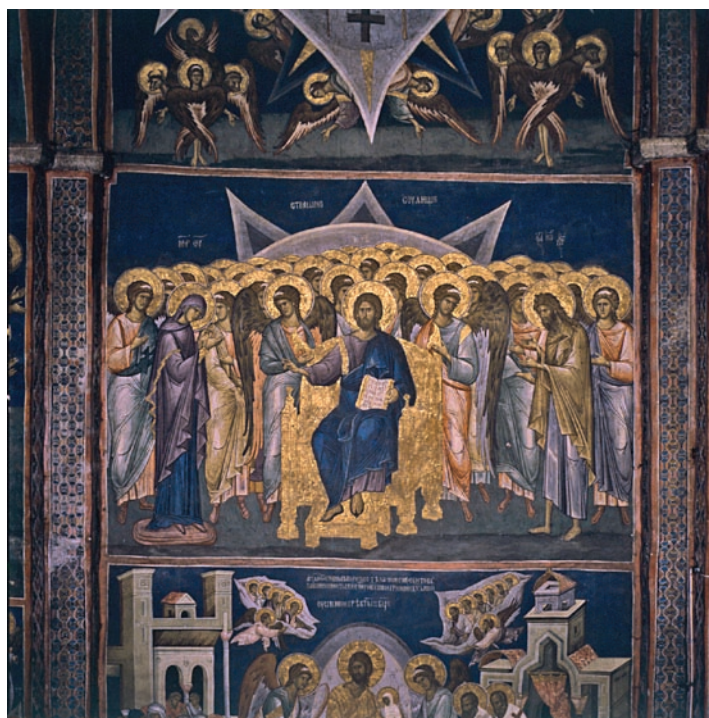
Христовог вазнесења на небо (Дела, 1, 11), најављујући његов други долазак. Паралела се може наћи у Ајвали Килисе (913-920) у Кападокији, али то је рани пример, настао пре стандардизације Страшног суда у 11. веку. Cf. N. et M. Thierry, *Ayvali kilise ou pigeonier de Güllü Dere. Eglise inédite de Cappadoce*, Cahiers archéologiques XV (1965), 131-142, 144, fig. 24-31.

²⁶ Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 196; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 449-450.

²⁷ Крст као самосталан мотив јавља се нешто раније у Грачаници испод Деизиса, али је мањих димензија и знатно мање упечатљив. Cf. Тодић, *Грачаница*, 159-164; Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 197, 198; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 450.

Сл. 8 Дечани,
Деизис, фото:
Б. Стругар

Fig. 8 Dečani,
Deisis, photo:
B. Strugar



обраћајући се једино праведницима, као да међу људима и нема грешних. Веру у праведност људског рода Христ исказује и у сцени Силаска с небеса, где благосиља раширених руку. Такође, удвојеним фигурама Богородице и св. Јована Претече, у Хетимасији и Деизису, иконограф подвлачи веру свих хришћана у помоћ двоје главних заступника људског рода. Тема заступништва развија се на оригиналан начин на пиластрима на западном зиду где четири групе праведника – цареви, властела, епископи и монаси – фланкирају Христа, Страшног судију. Ово је јединствен случај да се идеални владари и највиши представници Цркве, нађу, као посредници, тако близу Христу.²⁸

Сценама Раја и Пакла посвећен је сведен простор западних страна западног пара стубаца, одвојених од догматског, главног тока визије на наспрамном, западном зиду. У огњеној реци нема ниједног представника владара или црквених достојанственика, иако се они ту редовно приказују, подсећајући на темељни став хришћанске догматике да су сви људи, независно од друштвеног положаја, једнаки пред Христом. Овде се та порука изгубила пред намером да се највише социјалне категорије, при чему се мисли пре свега на ктиторе, прикажу као неупитно праведне.²⁹

Јединствени дечански Страшни суд завршава се на западном зиду Деизисом, уводном сценом у стандардизованим примерима, док оне

²⁸ Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 201, 209.

²⁹ *Ibidem*.

које му претходе сведоче о тријумфу вере, посредништву и искупљењу. Страдања грешника, а тиме и поучна страна овог циклуса, изгубила су на значају својим инфериорним положајем у простору и невеликим бројем епизода. Одлука да се западни травеј средишњег брода наоса, највећег до тада саграђеног српског владарског маузолеја, посвети композицији уобичајено приказиваној у припрати, свакако је утицала на њену концепцију: од превасходно дидактичке теме, она је еволуирала у грандиозно прослављање небеског свевладара на кога се, као на врховни узор, угледа његов земаљски сизерен.³⁰

Манастир Дечани саграђен је 1327-1335. као маузолеј краља Стефана III Дечанског и декорисан до 1348, током владавине његовог сина, краља и потом цара Стефана Душана (1331-1355). Убрзо после сукоба који је избио између њих, у којем је син победио оца и заточио га, краљ Стефан Дечански преминуо је 1331. у затвору, вероватно насилном смрћу.³¹ Узевши у обзир осетљив однос између цара Душана и, у време сликања Страшног суда већ канонизованог краља Стефана Дечанског, могло би се претпоставити да праведни краљеви као посредници одмах до Христа Судије, прожимају дечански Страшни суд додатним, не само локалним, него чак личним слојем значења, односећи се на обојицу ктитора.

У циклусима Страшног суда у Тимотесубанију, Ахтали и Дечанима на западном зиду, главном носиоцу идеја, насликани су догматски мотиви снажног сотериолошког значења. Изостала је истакнута подела на добро и зло - карактеристична за византијске приказе ове теме - а есхатолошки оптимизам препознатљив је на први поглед. Он је постигнут у Тимотесубанију и Ахтали пре свега грандиозним представама Раја које доминирају зидном површином друге зоне и најближе су оку посматрача. У Тимотесубанију том утиску доприноси и Деизис без приказа огњене реке под Христовим ногама и сведен приказ паклених мука, а у Ахтали је појачан и самосталном представом Хетимасије. У Дечанима је исти циљ постигнут нешто другачијим средствима: Христовим удвојеним обраћањем искључиво праведницима у Силаску с неба и Деизису, Приуготовљеном

³⁰ Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1991, 109, 110; Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 208, 209; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 453; А. Давидов Темерински, *Имperiјални смисао дечанског сликарства. Уводна разматрања*, у: Ниш и Византија II (2004), 241-253.

³¹ О околностима под којима је започето подизање Дечана, под којима се одвијао последњи период владавине Стефана Дечанског, његовом крају и доласку његовог сина Душана на власт, последње, са старијом литературом: Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 16-21; С. Марјановић-Душанић, *Свети краљ. Култ св. Стефана Дечанског*, Београд 2007, 308-321.

престолу коме се моле Богородица и Јован Претеча, огромним крстом - амблемом спасења у „слави“ божанске светлости и снажно истакнутом улогом заступника људског рода.

И поред значајних разлика, поготово између два кавкаска и српског примера, постоје иконографске и програмске сличности које се запажају између ових целина. Све три заузимају средњи западни травеј наоса. У све три цркве васкрс мртвих је приказан на најпогоднијем месту, на троугаоним површинама изнад лукова који воде у јужни травеј. Представе Деизиса у Тимотесубанију и Дечанима не укључују огњену реку која истиче под Христовим троном, тако да асоцијација на грех готово да не постоји у Тимотесубанију, а потпуно је изостала у Дечанима. Анђели додају литургијско значење Хетимасији у Ахтали и Дечанима. У сва три случаја у Мерењу душа претеже тас са добрим делима. Наведене сличности, ипак, не мењају утисак о разликама између три циклуса Страшног суда. Остаје нам да размотримо разлоге за њихов есхатолошки оптимизам.

Позитивно разрешење Страшног суда у два кавкаска примера могуће је образложити са више аргумената. Најпре, Грузија је до времена владавине краљице Тамар усвојила византијски културни модел у мањој мери него Србија, што се односи и на монументално сликарство. Слични концепти Страшног суда у Тимотесубанију и Ахтали са акцентом на призору рајског врта као жељеног и очекиваног циља верника могу бити протумачени традиционализмом источних земаља византијске периферије и далеким одјеком ранохришћанске иконографије обележене истицањем тријумфалног, сотериолошког аспекта хришћанске догме још увек заступљеног у грузијском сликарству раног XIII века.³² Потом, инсистирање на правој вери, православном хришћанству, у званичној уметности било је утемељено у чињеници да је грузијско друштво тога доба било окружено муслиманима Селџуцима који су поштовали аниконичну уметност, а додатно оптерећено расправама са Јерменском монофизитском црквом.³³ У том контексту, оптимистична есхатолошка визија у Тимотесубанију, а нарочито у Ахтали, могла је да послужи и као конфесионални аргумент којим је убедљиво приказивана коначна добробит коју је припадник правој хришћанској вери могао да досегне.

Најзад, настанак зидних слика у Тимотесубанију и Ахтали (1205-1215/16) временски се подудара са великим војним успесима краљице Тамар. Упркос тешкоћама изазваним предрасудама властеле према њеном полу и негирању легитимитета краљичине власти који су обележили први период њене владавине, у наредном периоду она је успешно потврдила своје државничке способности. Пошто је ослободила јужни део Јерменије од Селџука 1194-1204, та област је постала протекторат грузијског краљевства са правном и пореском самосталношћу, чију аутономију потврђује и чињеница да су владари из породице Захарида имали право да наслеђују власт.³⁴ Пад византијског царства под крсташе 1204. године искористила је

³² Velmans, *L'Image de la Déisis*, 167-168; Eadem, *La peinture murale en Géorgie*, 397.

³³ Lidov, *Akhtala*, 5-20.

³⁴ Lidov, *Akhtala*, 15.

да формира Трапезунтско царство на окупираној византијској територији, користећи брачне везе између династија Багратиона којој је припадала и једне гране византијских Комнина.³⁵ Коначно 1209-1210. грузијска војска окупирала је и северну Персију (ирански Азербејџан). Удвостручивши територије, краљица Тамар, постала је симбол „златног доба“ Грузије, а рани XIII век, зрело доба њене власти, представља зенит политичког, војног, економског и културног развоја грузијског краљевства које је тада господарило готово читавим Кавказом.³⁶

У Дечанима је ситуација другачија, а слике есхатологије и владарске идеологије тесно су повезане. Могуће је да су унутрашњи, династички разлози изражени кроз сложене односе дечанских ктитора, али и спољно-политички, утицали на измене концепта дечанског Страшног суда. Током пете деценије XIV века током које се осликавање Дечана приводило крају, краљ Стефан Душан се, претходно освојивши на југу знатне територије Византијског царства, крунисао 1346. за „цара Срба и Грка“.³⁷ Разложно је претпоставити да је елементе царске идеологије у настајању могуће препознати у неким од значајних официјелних подухвата краља, а потом цара Стефана Душана, међу које свакако спада украшавање фрескама католикона манастира Дечана. Уколико прихватимо ову претпоставку, могуће је сагледати циклус Христовог Другог доласка у нешто другачијем светлу од уобичајеног, о чему сведочи и место одабрано за његово приказивање: у монументалном наосу на западном зиду, уместо у припрати као што је случај са осталим примерима ове теме у српским црквама XIII и XIV века. Иако просторно повезан са ктиторском гробницом и владарским и династичким портретима који су, као и обично, смештени у југозападном делу наоса,³⁸ Страшни суд, насупрот, доминира читавим средишњим делом цркве из средњег западног травеја. У светлу средњовековног топоса којим се успоставља паралела између Христа и цара, а узевши у обзир иконографски и програмски изузетан циклус Страшног суда у Дечанима, његов положај у храму и историјске околности у време његовог настанка, могуће га је посматрати као јединствену визију славе и тријумфа небеског владара на крају времена, са којим се пореди ктитор, цар Душан, тада најмоћнији владар на Балкану.³⁹

Чак и сасвим прелиминарно истраживање какво је спроведено у овој прилици, показује да би замислио три Страшна суда са позитивним

³⁵ С. Toumanoff, *On the Relationship between the Founder of the Empire of Trebizond and the Georgian Queen Tamar*, *Speculum* 15 (1940), 299-312; Г. Остргорски, *Историја Византије*, 19692, 399.

³⁶ W. E. D. Allen, *A History of the Georgian People*, London, 1932, 103-108; K. Salia, *History of the Georgian Nation*, Paris 1980, 178-202; Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, 93-219.

³⁷ Б. Ферјанчић, С. Ћирковић, *Стефан Душан краљ и цар, 1331-1355*, Београд 2005.

³⁸ О дечанским портретима детаљно: Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића и наосу и припрати*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 265-275. Последње: Тодић, Чанак-Медић, *Дечани*, 439-440.

³⁹ С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића, Дипломатичка студија*, Београд 1997, *passim*.

исходом могла бити доведена у везу једино са сродним историјским приликама у Грузији почетком XIII и у Србији средином XIV века, и то само на најопштијем плану – као подстицај који уметности пружа моћ државе на врхунцу развоја. Оптимизам кавкаских примера заснованије је повезати са традиционалним схватањима о тријумфу спасења блиским ранохришћанској иконографији, карактеристичним за земље византијског Истока и аргументима о предности праве вере у Грузији, оптерећеној муслиманским окружењем и присуством монофизитске већине у Јерменији, њеном тадашњем протекторату. Другачија је ситуација у Србији где конфесионални разлози нису били од значаја. На концепцију дечанског Страшног суда утицао је положај циклуса у корпусу цркве, као и историјски тренутак, зенит српске средњовековне државе.

Aleksandra Davidov Temerinski
IMAGES OF THE JUDGMENT DAY WITH POSITIVE OUTCOME:
TIMOTESUBANI, AHTALA AND DEČANI

In cycles of the Judgment Day in Byzantine and in the countries under its cultural influence, which reached time in proportionally well preserved shape, the three of them can be considered ideologically related, and they were painted in the western nave bays of the monastery churches in Timotesubani (1205-1215) in Georgia, in Ahtala (1205-1216) in today's Armenia, at that time part of the Georgian state, and in Dečani (until 1347/8) in Serbia.

In all three churches, the most impressive images placed on the western wall, the main carrier of ideas, are dogmatic motives with strong soteriological meaning. What is missing is outstanding classification into good and evil – typical for Byzantine presentations of this topic – and eschatological optimism can be recognized at the first glance. It has been accomplished in Timotesubani and Ahtala by grandiose presentations of Paradise which are dominant on the wall surface in the second zone and are the closest to an observer's eye. In Dečani, the same goal has been accomplished by other means: by Christ's double addressing only the righteous ones, with enormous cross, in the "glory" of Divine Light as final instrument of salvation and powerfully pointed out role of the representative of mankind. The iconography vocabulary that was used by painters in those three cases was obviously different, but their essential message was identical. From this observation arises a question: Were there similar reasons that have influenced the concept of the Judgment Day in these three monuments, despite the geographical and chronological distance among them? On this occasion, we will try to outline an answer.

Positive resolution of the Judgment Day represented in churches of the Caucasian monasteries can be interpreted by more than several arguments. Surrounded by the Muslim countries, until the queen Tamar's epoch (1184-1213), Georgia has adopted the Byzantine cultural model in much less degree than Serbia, which is also related to monumental painting. Therefore, in a similar way designed cycles of the Judgment Day, both in Timotesubani and Ahtala, can be partly interpreted by at that time still recognizable influence of the early Christian heritage and iconography that is marked by emphasizing triumphal, soteriological aspect of the Christian dogma. Afterwards, insisting on the true faith in official art during the period of the queen Tamar's reign, was expected and desirable, regarding the fact that Georgian Orthodox society of that times was surrounded by Muslims Seljuks, who respected un-iconic art, and it was additionally burdened by disputes with Armenian monofizit church.

Within that context, optimistic eschatological vision in Timotesubani and Ahtali could have been used also as a confessional argument by which, in a persuasive way, was depicted an utter well-being that could ever be reached by a true Christian religion believer.

Finally, origin of the wall images in Timotesubani and Ahtala coincides in time with great military successes of the queen Tamar. Despite the hardships caused by biases regarding her gender and denying legitimacy of her authority during the first period of her reign, she successfully proved her statesman's capabilities. By doubling the territories, the queen Tamar became a symbol of the "golden age" of Georgia, and early XIII century, golden age of her power, represents the zenith of political, military, economical and cultural development of the Georgian kingdom which at that time governed almost all Caucasus.

In Dečani, images of eschatology and Serbian rulers' ideology are closely intertwined. During the fifth decade of XIV century, when covering by paintings of Dečani was coming to its end, the king Stefan Dušan, previously having conquered significant areas of the Byzantine Empire territory, was crowned in 1346 the "Emperor of Serbs and Greeks". It is reasonable to suppose that reflection of the atmosphere of power and triumph can be recognized in some of the king's significant official enterprises, and then of the king Stefan Dušan, among which are surely fresco-decorating of Dečani monastery katolikon. In a case we accept this supposition, it is possible within that context to perceive the image of Christ's Second Arrival, which is also witnessed by an unusual place selected for its presentation: in a monumental nave, occupying dominating position, instead in the parvis "šani" as it is the case with other examples relevant to this topic in Serbian churches in XIII and XIV century. Taking into consideration topos on a parallel between Christ and Emperor, the Judgment Day in Dečani can be observed as a unique vision of the glory and triumph of the Heavenly King at the end of Time, but also as an allusion to founder, the emperor Dušan, at that time the most powerful ruler at the Balkans.

The preliminary research we carried out shows that the common concept of three Judgment Days, which is reflected in believing in its positive outcome, can be cautiously related to the generally similar historical circumstances in Georgia in the beginning of XIII century, and in Serbia, in the mid XIV century. However, this parallel has been recognized only at the most general plan – as a stimulus that is given to art by the state at the height of its development. It appears that it is more relevant to relate optimism of Caucasus examples to the arguments on belonging to a true faith, instead of relating them to the situation within a society, in the highest circles of the military authorities, where from, most probably, originate the founders of both monasteries. This remark is especially related to Ahtala, the Orthodox monastery in Armenia, in the country where monofizitism was prevailing religion, so that the argument on the necessity of the true faith had quite solid base. Situation in Serbia was quite different, where the confession arguments were not important. Concept of the Judgment Day in Dečani was defined by the position of the cycle in the church corpus, within the space marked by the rulers' and dynastic portraits as well as by the founder's crypt and thus by the historical moment, zenith of Serbian medieval state.