

**„ИЗМЕЂУ ОБАЛА ЈАДРАНА“ - БОГОРОДИЦА
ПЕЛАГОНИТИСА:
ЗАЈЕДНИЧКА ИКОНОГРАФСКА ТЕМА
СРПСКОГ И ИТАЛИЈАНСКОГ СЛИКАРСТВА**

Без познавања заједничких основа различитих али блиских културних светова, настајалих са обе страна Јадрана и у његовом залеђу, више пута раздвојених упркос природних, често заборављених веза – због историјских догађаја или истраживачког незнања – није могућа целовита спознаја ни сопственог наслеђа ни сложеног пута јединствене европске цивилизације. Једна од тема које повезују српско сликарство и уметност која се развијала на Балкану током XIII и XIV века са италијанским културним светом истог раздобља јесте представа Богородице Пелагонитисе.

Иако дуго присутна у науци, представа Богородице Пелагонитисе не престаје да привлачи пажњу истраживача.¹ Овај иконографски тип, назван по топониму исписаном на неким представама,² за који се у руској литератури усталио термин Взыгание Младенца,³ одликују снажна осећања исказана пољупцем Богородице и Христа. Наиме, мали Христос,

¹ Из библиографије о иконографском типу Пелагонитисе издвајамо: Н. Бељев, *Образъ Божей Матери Пелагонитисы*, *Byzantinoslavica* II (1930), 386-393; В. Н. Лазарев, *Этюды по иконографии Богоматери*, *Византийская живопись*, Москва 1971, 291-298 /допуњен рад V. Lasareff, *Studies in the iconography of the Virgin*, *The Art Bulletin* XX/1 (1938), 42-46/; П. Миљковић-Пепек, *Умилителните мотиви во византијската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса*, *Зборник издања на Археолошкиот музеј* II (1958), 1-27; L. Hadermann-Misguich, *Pelagoneitissa et Kardiotissa: Variantes extrêmes du type Vierge de tendresse*, *Byzantion* LIII/ 1 (1983), 9-16; G. Babić, *Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone*, *Arte Cristiana* 76/1-2 (1988), 71-75; L. Koumeni, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy? The 'Pelagoneitissa' Virgin re-examined*, *Arte Cristiana* XCV/828 (2007), 1-8; S. Pajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo: la Theotokos Pelagoneitissa*, Bologna 2010.

² Најстарији сачувани пример топонима, исписаног на само три представе, потиче из друге половине XIV века, в. даље.

³ У руској литератури иконографски тип Взыгание Младенца схваћен је шире од Пелагонитисе и користи се за низ представа код којих је акценат на живом покрету детета. В. Н. Лазарев, *Этюды по иконографии Богоматери*, 291, нап. 105, такође наводи да су руски научници преузели овај термин из народног језика.



Сл. 1 Богородица са дететом, Византијски музеј, Атина, XII век (преузето из: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, (ed.) M. Vassilaki, Athens 2000, 469)

Fig. 1 Virgin and Child, The Byzantine and Christian Museum, Athens, 12th century (from: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, (ed.) M. Vassilaki, Athens 2000, 469)



Сл. 2 Богородица са дететом, Псалтир, 1203, British Museum, London, Add. 7154, fol. 1v (преузето из: В. Н. Лазарев, *Этюды по иконографии Богоматери*, Византийская живопись, Москва 1971, сл. на стр. 292)

Fig. 2 Virgin and Child, Psalter, 1203, British Museum, London, Add. 7154, fol. 1v (from: В. Н. Лазарев, *Этюды по иконографии Богоматери*, Византийская живопись, Москва 1971, pict. on p. 292)



Сл. 3 Богородица са дететом, Призренско четворојеванђеље, крај XIII века, бивша Народна библиотека Београд, Cod. 297, fol. 71r, (преузето из: П. Миљковић-Пепек, *Умилителните мотиви во византијската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса*, Зборник издања на Археолошкиот музеј II (1958), сл. 13)

Fig. 3 Virgin and Child, Four Gospels from Prizren, end of 13th century, former Public library of Belgrade, Cod. 297, fol. 71r, (from: П. Миљковић-Пепек, *Умилителните мотиви во византијската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса*, Зборник издања на Археолошкиот музеј II (1958), pict. 13)

представљен с леђа, главе забачене уназад, извија се у Богородичином нарочју наслањајући свој образ на мајчин. Кратак хитон стегнут појасом, који на неким представама има и две траке спуштене низ рамена, открива голе руке и ноге детета у неусиљеном положају, док му је химатион склизнуо низ мајчину руку.⁴ Богородица, сетног погледа, љуби разиграно дете придржавајући га за ногу. Иконографски тип Богородице Пелагонитисе припада тзв. Нежним Богородицама, где се убраја низ представа са приказима наглашених емоција између мајке и детета, у савременој науци нај-

⁴ Да се радио о химатиону, в. даље. Постоји мишљење да је у питању повој, са теолошким и евхаристичким значењем, в. R.W. Corrie, *Coppo di Marcovaldo's Madonna di bordone and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East*, *Gesta* 35/1 (1996), 49-53, посебно 52.

чешће зван Гликофилуса (у словенским језицима Умиленије),⁵ са којима дели и симболично значење засновано на будућој жртви оваплоћеног Сина Божијег.⁶

Сходно развоју науке, у стручној литератури су за низ питања везаних за иконографију Пелагонитисе, као што су место и време настанка те развој формалних одлика, предложена различита решења. Тако, после почетне претпоставке да је Богородица Пелагонитиса, као и уопште Нежне Богородице, преузета из западне уметности, изнета је теза да је настала у источним провинцијама, потом у неком од великих центара Византијског царства попут Цариграда и Солуна, или на Балкану; време настанка ове теме широко је одређивано од позноантичке-рановизантијске уметности па све до XIII века.⁷ Оно у чему су истраживачи сагласни на основу сачуваних представа, јесте да је икона овог типа свакако у XIV веку, а најкасније столеће раније, поштована у Пелагонији, данашњем Битољу, центру истоимене области.⁸ Ширењем култа, реплике су добиле топоним Пелагонитиса, који несачувана чудотворица није морала да има.⁹

Прототипом Пелагонитисе сматра се икона у Византијском музеју у Атини (таб. I, сл. 1).¹⁰ Атрибуирана је македонској радионици по цари-

⁵ Из обимне литературе о проблему порекла, имена и иконографије тзв. Нежних Богородица, издвајамо: А. Grabar, *Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icônes de Dečani)*, Зограф 6 (1975), 25-30; М. Tatić-Durić, *Eleousa: A la recherche du type iconographique*, ЈОВ 25 (1976), 259-267 (= Студије о Богородици, Београд 2007, 133-144); Г. Бабић, *Епитети Богородице коју дете грли*, ЗЛУ 21 (1985), 261-274, са библиографијом. У старијој науци овај иконографски тип познат је као Елеуса; иако је показано да се овим епитетом описује личност Богородице, а сам не дефинише иконографију, термин Елеуса користи се још увек у делу литературе, и то превасходно када се ради о средњовековној уметности, док се термин Гликофилуса везује само за поствизантијску уметност в. Oxford Dictionary of Byzantium, 3, New York 1991, 2171.

⁶ О значењу овог иконографског типа и тумачењу различитих мотива, в. S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 15-19.

⁷ Детаљније о овим питањима са прегледом досадашње литературе, в. *исто*, 4-14.

⁸ За Пелагонију, в. С. Антољак - Б. Панов, *Средновековна Македонија*, 1-3, Скопје 1985; V. Kravari, *Villes et villages de Macédoine occidentale*, Paris 1989, 55, 311-313. За култ Богородице у Пелагонији, в. R. Mihajlovski, *The Cult of the Mother of God (Pelagonitissa) in the Bitola Region*, Byzantinoslavica LСII (2004), 271-288. Да је икона могла бити чувана у катедралној цркви у Битољу, посвећеној Богородици, в. Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, ЗРВИ 43 (2006), 332-334, 348.

⁹ G. Babić, *Il modello e la replica*, 72.

¹⁰ О овој икони као важном делу за разумевање настанка различитих типова Нежних Богородица, међу којима су Пелагонитиса, Кардиотиса и Кикотиса, в. L. Hadermann-Misguich, *Pelagonitissa et Kardiotissa*, 10, 12; H. Belting, *Likeness and Presence*, 291, који сматра да је у питању рани тип Пелагонитисе; L. Kouneni, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?*, 2. И један тип Гликофилусе близак Пелагонитиси, са Христом такође насликаним с леђа али умеренијег положаја, познат у позном средњем веку но који ће пун развој доживети у критском сликарству, може се формално довести у везу са иконом из атинског музеја, в. С. Пајић, *Икона са представом Богородице Гликофилусе из бивше збирке Кондаков*, Наслеђе XV/1 (2010), 67-80. О самој икони, за коју се сматра да понавља старији модел, в. *Mother of God. Representations of the Virgin*

градском моделу из позног XII века, што је иначе време када умилителне Богородице постају бројније. Значајну типолошку блискост са овом иконом али и са иконографским типом који ће понети топоним Пелагонитиса, показују минијатуре, од којих је једна из сиријског Псалтира из 1203. (British Museum, Add. 7154, fol. 1v, таб. I, сл. 2),¹¹ а друга, настала крајем истог века, из уништеног српског Призренског четворојевањђеља (бивша Народна библиотека Београд, Cod. 297, fol. 71, таб. I, сл. 3).¹² По основној типологији свака од ових представа показује одређене особености, укључујући мања колебања у положају ногу детета.¹³ Заједничка карактеристика им је свитак месијанства у десној руци малог Христа, који касније неће бити сликан.

in Byzantine Art, (ed.) M. Vassilaki, Athens 2000, 467-469, са одабраном литературом. Црвени појас са тракама и свитак у Христовој руци су касније досликани, док је сама икона бар једном преликана.

¹¹ У науку је ову минијатуру увео В. Н. Лазарев, *Этюды по иконографии Богоматери*, 291, сл. на стр. 292; в. и: G. Babić, *Il modello e la replica*, 73, sl. 19; Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 329; S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 22. О рукопису: R. Smine, *Syriac Illuminations during the Crusades: The Evidence of British Library. ADD 7154*, Vth Syriac Studies Symposium, Toronto 2007 (апстракт <http://syrcom.cua.edu/Hugoye/Vol10-No2/HV10No2VthSyriacSymposiumAbstracts.pdf>).

¹² Истраживачи се слажу да рукопис, изгорео у бомбардовању Народне библиотеке 6. априла 1941. но пре тога фотографисан и објављен, показује мешавину различитих стилова, са уочљивим утицајима источне уметности, в. А. Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Strasbourg 1928, 76, pl. VII-1; исти, *Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe*, L'art byzantin chez les slaves, II, Paris 1930, 264-276 (= L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age, I, Paris 1968, 543-554). О рукопису је најисцрпније писала М. Ђоровић-Љубинковић, *Призренско четворојевањђеље*, Старинар, н. с. XIX (1969), 191-202, али га датује у другу половину XIV века, сматрајући да поменута минијатура репродукује икону из Битоља, у чему види увођење савремених тема у програм илуминације овог рукописа. Као о новини, о овој минијатури пише и Ј. Максимовић, *Старе српске минијатуре*, Београд 1982, кат. бр. 14, 96-97, смештајући рукопис у XIII век; уп. *Историја српског народа*, I, Београд 21994, 430-431, са старијом литературом, где В. Ј. Ђурић сматра да је рукопис настао током последње деценије XIII века, а Синај и Палестину види као могуће место настанка, односно да је рукопис преписан у Србији са неког синајског или палестинског протографа. Насликана уз текст Лк. VIII, 19, представа Богородице протумачена је као симбол Цркве, в. А. Grabar, *Deux images de la Vierge*, 276. Сви аутори који су се бавили иконографијом Пелагонитисе наводе ову представу: Н. Беляев, *Образъ Божей Матери Пелагонитисы*, 391; В. Н. Лазарев, *Этюды по иконографии Богоматери*, 291, сл. на стр. 292; П. Миљковић-Пепек, *Умилителните мотиви* 9, сл. 14; L. Hadermann-Misguich, *Pelagonitissa et Kardiotissa*, 12; G. Babić, *Il modello e la replica*, 73, sl. 18; Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 329, са датовањем рукописа у другу половину XIII века; L. Kouneni, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?*, 1, која сматра ову представу једином сачуваном из XIII века; S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 23-25.

¹³ Да обе минијатуре, насликане у украшеним четвртастим оквирима, репродукују иконе, в. А. Grabar, *Recherches sur les influences orientales*, 76-77; Н. Беляев, *Образъ Божей Матери Пелагонитисы*, 391; В. Н. Лазарев, *Этюды по иконографии Богоматери*, 291; L. Hadermann-Misguich, *Pelagonitissa et Kardiotissa*, 12; G. Babić, *Il modello e la replica*, 73; L. Kouneni, *Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?*, 1. Нешто другачије сликани оквир, као одлику коптске уметности, коментарише

Потпуно формиран тип у смислу положаја детета сачуван је на икони из светогорског манастира Ксенофонт (таб. II, сл. 4). Настала у некој од солунских радионица у позном XIII веку или у годинама око 1300,¹⁴ икона је јединствена по исписаном епитету Кехаритомени (Благодатна). Неколико мотива представљених на овом делу, а који се неће поновити, доприносе бољем разумевању развоја формалних одлика потоње Пелагонитисе.¹⁵ То се пре свега односи на химатион, још увек делимично пребачен преко рамена детета, који ће на познијим представама потпуно склизнути на руку Богородице.¹⁶ Црвени хитон, чиме се упућује на будуће страдање Христово, неће више бити приказиван на представама са овом иконографијом,¹⁷ као ни свитак у, невешто насликаној, окренутој руци Богородице.¹⁸ Део мотива, као што су обруб и апликација на мафориону Мајке Божије, упућује на утицаје иконописа у коме се византијска традиција укрштала са уметношћу насталом у доба крсташког присуства у источним провинцијама или у центрима где је ово сликарство оставило јак траг, као што је Кипар.¹⁹ Епитет који је у текстуалним изворима доведен у везу са будућим страдањем оваплоћеног Сина Божијег, у истом смислу се појављује и на представи Богородице Аракиотисе у Лагудери, која се иначе сматра најстаријом представом Богородице Страсне.²⁰ Исписиван је уз различите представе, отуда не може да упути на иконографски тип иконе поштоване у истоименом манастиру у Цариграду, чији изглед остаје неизван.²¹

A. Grabar, *Deux images de la Vierge*, 269.

¹⁴ Икона је публикована у *Ιερά Μονή Ξενοφώντος. Εικόνες, Άγιον Όρος* 1988, 76-78. Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 329; S. Rajić - R. D'Amico, *Un' iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 25-26.

¹⁵ О овој икони као варијанти Пелагонитисе, в. *Ιερά Μονή Ξενοφώντος. Εικόνες*, 76.

¹⁶ В. нап. 4.

¹⁷ Мали Христос се повремено слика у црвеној хаљиници на представама различитих иконографских типова, нпр. в. D. Mouriki, *Variants of the Hodegetria on two thirteenth-century Sinai Icons*, CA 39 (1991), 160-163, 165, п. 72, на икони која је, иако другачијег типа, семантички повезана са страдањем Христовим.

¹⁸ Овај детаљ приближава икону представама Кикотисе, још једном потврђујући везу између ова два типа и указујући на моделе и путеве развоја умилителних Богородица, о чему је више пута било речи у науци, в. М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Кикотисе*, Студије о Богородици, 229-244; R. W. Cogrie, *Coppo di Marcovaldo's Madonna di bordone*, 46-48, са старијом библиографијом. Такође, G. Vabić, *Il modello e la replica*, 69, посебно коментарише свитак на представама Кикотисе.

¹⁹ За ову прилику издвајамо на преглед кипарских икона А. Papageorgiou, *Icons de Chypre*, Genève 1969.

²⁰ За епитет в. М. Татић-Ђурић, *Иконографија Богородице Страсне, настанак догме и симбола*, Студије о Богородици, Београд 2007, 293; H. Belting, *Likeness and Presence*, 285, 290; М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Кикотисе*, 439; такође, за тумачење епитета у вези са оваплоћењем Христовим, в. Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 100. За представу из Лагудере, в. М. Татић-Ђурић, *Иконографија Богородице Страсне*, посебно 293.

²¹ H. Belting, *An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, DOP 34-35 (1980-1981), 10; idem, *Likeness and Presence*, 245, 282. За истоимену цркву у Цариграду, в. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, I,

Иста иконографија била је позната и на Западу. О томе сведочи најстарија од познатих слика са овом темом у Италији, најпре део збирке Гвалино у Торину, потом збирке Спиридон у Риму, настала између 1270. и 1280. По формалним одликама разликује се од свих потоњих са овог тла (таб. II, сл. 5).²² Најближа је источним моделима, мада је Христос, са очигледним неразумеванем предлошка, уместо с леђа приказан са предње стране, а Богородица у целој фигури и на престолу, уз мале фигуре анђела који се клањају, у чему се препознаје угледање на савремене западњачке представе *Maestà*.²³ Пажњу привлачи убрус на коме Богородица држи дете, чија сложена симболика упућује на везу између рођења и страдања Христовог.²⁴ Савремени научници прихватили су атрибуцију слике дела римској школи,²⁵ коју су у ово време обележили снажни утицаји византијске уметности, као што показују нпр. попрсја светитеља Петра и Павла из Ватиканске збирке (око 1277-80), једини сачувани фрагменти циклуса посвећеног апостолима из некадашњег предворја базилике Св. Петра.²⁶

Le siège de Constantinople et le Patriarcat oecumenique, III. Les églises et les monastères, Paris 1953, 196-199; за типик, в. *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founder's Typika and Testaments*, (ed.) J. Thomas – A. C. Hero – G. Constable, Washington 2000, 645-724. На нестабилност епитета који су могли бити исписивани уз различите иконографске типове давно је указано, у том смислу посебно текст Г. Бабић, *Епитети Богородице коју дете грли*, 261-275 и иста, *Il modello e la replica*, 66-68.

²² L. Kouveni, *A byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?*, 3, 5, fig. 6, 8, n. 29. Р. Д'Амико, *Богородица Пелагонитиса Ђованија да Риминија у Фаенци и културна размена дуж Јадрана у XIII и XIV веку*, Саопштења XL (2008), 61-75, посебно 66-69; S. Pajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 39-42.

²³ Несналажење уметника при преношењу предлошка евидентно је у начину сликања ногу малог Христа. О везама ове слике са седећим Богородицима расправља R. W. Corrie, *Coppo di Marcovaldo's Madonna di bordone*, 54-56.

²⁴ О овом мотиву и његовој комплексној симболици, в. *исто*, 49-53.

²⁵ Дуго је у науци сматрано да припада фирентинској школи, о чему пишу: L. Venturi, *Alcuni acquisti della collezione Gualino*, *L'Arte* I (1928), 70-73; V. Lasareff, *Studies in the Iconography of the Virgin*, *The Art Bulletin* XX (1938), n. 123; R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, *Proporzioni* 2 (1948), 5-54; E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949, cat. n. 309. За приписивање римском сликару, в. A. Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990, 16, 23, cat. n. 49; M. Boskovitz, *The Origins of Florentine Painting 1100-1270*, Firenze 1993, 232, cat. n. 4.

²⁶ Да наведени фрагменти припадају представи Константиновог сна, претпоследњој сцени ватиканског циклуса уништеног на прелазу XVI у XVII век, први су сматрали P. Giordani, *Studi sulla scultura romana del Quattrocento*, *L'Arte* 10, (1907), 263 и A. Munoz, *Le pitture del portico di San Pietro*, *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* 19 (1913), 175. За датовање око 1277-1280. в. V. Pace, *Dieci secoli di affreschi e mosaici romani*, *Arte a Roma nel medioevo: committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, 312-313, који приближава фреске „урбаном византијском сликарству из доба Сопоћана,“ и P. Zander, *San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle Genti nelle raccolte pontificie*, кат. изложбе, Roma 2009, 247-249, cat. n. 87, 88.



Сл. 4 Богородица Кехаритомени, Ксенофонт, крај XIII века (преузето из: *Ιερά Μονή Ξενοφώντος. Εικόνες, Άγιον Όρος 1988, πιν. 21*)

Fig. 4 Virgin Kecharitomenē, Xenophontes, end of 13th century (from: *Ιερά Μονή Ξενοφώντος. Εικόνες, Άγιον Όρος 1988, πιν. 21*)



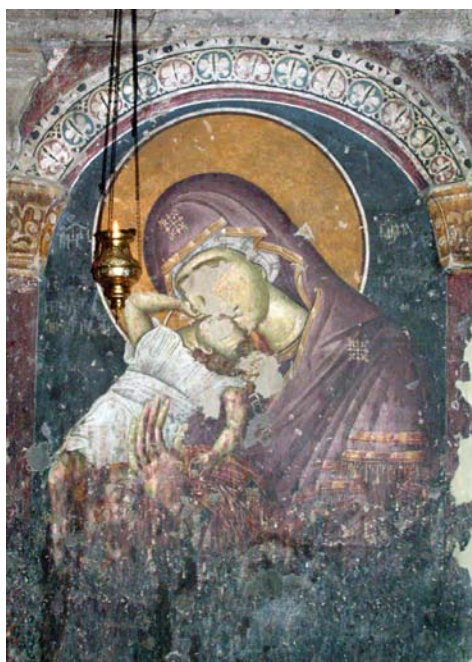
Сл. 5 Богородица са дететом и анђелима, Збирка Спиридон, Рим (некадашња Збирка Гвалино, Турино), 1270-80.

Fig. 5 Virgin and Child with Angels, Spyridon Collection, Rome (ex Gaulino collection, Turin), 1270-80.

Током XIV века иконографски тип Богородице Пелагонитисе доживео је пун развој захваљујући култу иконе поштоване у крајевима чији је топоним понео. Најбројнија и типолошки веома сродна група настала је на Балкану, у сликарству које је у српској држави и њој блиским територијама неговано у XIV и почетком XV века. Почетком XIV века иста иконографија је била присутна и у италијанској уметности.

Најстарији познат, уједно и први поуздано датован пример потпуно формиране иконографије Пелагонитисе представља фреско-икона са иконостаса цркве Св. Георгија у Старом Нагоричину из 1316–18, осликана од стране солунских уметника Михајла Астрапе и Евтихија.²⁷ Истраживања су показала да је топоним Η ΠΕΛΑΓΟΝΗΤΗΣΑ накнадно дописан преко

²⁷ О стилским одликама, раду и пореклу ових уметника најдетаљније в. Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 228-262.



Сл. 6 Михајло и Евтихије, Богородица Пелагонитиса, Старо Нагоричино, 1317-18.

Fig. 6 Michael and Eutychius, Virgin Pelagontissa, Staro Nagoričino, 1317-18.



Сл. 7 Богородица Аврамиотиса, Хиландар, седма деценија XIV века (преузето из: Д. Богдановић - В. Ј. Ђурић - Д. Медаковић, Хиландар, Београд 1978, сл. 92)

Fig. 7 Virgin Avramiotissa, Hilandar, the seventh decade of the 14th century (from: D. Bogdanović - V. J. Đurić - D. Medaković, Hilandar, Belgrade 1978, pict. 92)

истрвеног, такође познијег натписа ЛЮБЛЕН ГОСПОДН (таб. III, сл. 6);²⁸ иако каснији, последњи натпис упућује на смисао ове иконографије као

²⁸ Истраживања Б. Тодића, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 29, 31, 33 црт. 6, 44, 78, 123, потврдила су да су оба натписа из каснијег периода, с обзиром на палеографске особине, можда с краја XVI века; тачан натпис гласи Мати Божија свима Пелагонитиса. О овој фреско-икони говоре сви истраживачи: Н. Бељев, *Образъ Божей Матери Пелагонитисы*, 387-392, сл. 1-2; П. Миљковић-Пепек, *Умилителните мотиви*, 11, 14, 20, таб. VIII; В. Н. Лазарев, *Этюды по иконографии Богоматери*, 291, сл. на стр. 293, који датује фреско-икону у средину XIV век; L. Hadermann-Misguich, *Pelagontissa et Kardiotissa*, 13; G. Babić, *Il modello e la replica*, 72, sl. 12; Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 329, сл. 15, помишља да је ова икона могла бити Милутинов *palladium*; L. Kouneni, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?*, 1; S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 29-30. О фреско-икони у Старом Нагоричину такође в. Г. Бабић, *О живописном украсу олтарских преграда*, 29-30, нар. 69-71.

представе пољупца мајке и детета.²⁹

У Хиландару је сачувана група коју чине две иконе и две фреско-иконе. О веома пострадалој икони малог формата, смештеној у средину XIV века, нема ближих података.³⁰ Литијска икона уз представу Богородице типа Пелагонитисе има исписан епитет Аврамиотиса, док је на другој страни насликан св. Илија у пустињи коме гавран доноси храну; опсечена је са бочних страна и веома оштећена, што знатно отежава стилску анализу, уз трагове окова на представи Богородице са дететом (таб. III, сл. 7). У старијој науци сматрана за рад грчког сликара из Солуна или Цариграда из седме деценије XIV века,³¹ Аврамиотиса је недавно идентификована као икона уз чију помоћ је краљ, потоњи цар Душан, освојио град Сер (1345) и датована у средину XIV века, уз разматрање тезе да се ради о реплици истоимене цариградске чудотворице.³² Идентификација је извршена на основу текста насталог по причи хиландарских монаха који су 1558-59. боравили у Москви тражећи помоћ за свој манастир, забележеној од стране анонимног руског писца.³³

Наведени извор недвосмислено описује поменути икону, но с обзиром на нарацију пуну топоса и околности у којима је настао, одвајање чињеница од евентуалних каснијих додатака није једноставан задатак.

²⁹ Већина истраживача иконографије Гликофилусе акценат ставља на приказивање приљубљених образа мајке и детета. Да је ово представа пољупца, в. М. Тагић-Ђурић, *Иконографија Богородице Страсне*, 294, која наводи неколико примера са исписаним епитетом Целованије, што одговара грчком терминау Гликофилуса. На исти начин о овом иконографском типу пишу Н. Belting, *Likeness and Presence*, 281 и L. Kouhneni, *Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?*, 1.

³⁰ П. Миљковић-Пепек, *Умилителните мотиви*, 11, црт. 15, непубликовану икону датује у крај XIV–почетак XV века; S. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459*, JÖBG 5 (1956), 77-78, abb. 17, са датовањем у средину XIV века; Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 327, сл. 9, ову икону сматра репликом литијске иконе са епитетом Аврамиотиса, в. даље; S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 31.

³¹ П. Миљковић-Пепек, *Умилителните мотиви*, 21, али икону датује у крај XIV-почетак XV века. Икона је објављена и датована у седму деценију XIV века у Д. Богдановић - В. Ј. Ђурић - Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 110, 112, сл. 92; будући да топоним упућује на истоимени цариградски манастир где је поштована нерукотворена Богородичина икона, која је имала култ и у Солуну, В. Ј. Ђурић сматра да је могла настати у неком од поменута два града, *исто*; G. Babić, *Il modello e la replica*, 74, sl. 20, је мишљења да је можда реплика солунског модела пре него директно цариградског, иако топоним упућује на тамношњи манастир Аврамита; S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 31-32.

³² Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 319-348, са детаљним коментаром извора. У извору је град Сер(ез) погрешно назван Евхаит, отуда се ова икона зове Богородица Евхаитска (Серска), што је преузето у руској литератури, в. *исти*, 320, нап. 4.

³³ На основу текста који је објавио А. А. Турилов, *Рассказы чудотворных икон монаштва Хиландар в русской записи XVI века*, Чудотворная икона в Византии и Древней Руси, (ред.-сост.) А. М. Лидов, Москва 1996, 510-525, идентификоване су неке иконе и предмети и данас сачувани у Хиландару, в. Б. Миљковић, *Повест о чудотворним иконама манастира Хиландара*, Зограф 31 (2006-2007), 219-228.

Осим тога, појава пророка Илије у сцени сложене теолошке и богословске симболике, неуобичајене на литијским иконама, упућује на посебне разлоге који су водили наручиоца при избору светитеља. Пророк Илија је имао веома развијен култ у православној цркви, иако његово место у српској средњовековној култури и уметности још увек није у потпуности сагледано.³⁴ Исти светитељ је, осим на поменутој икони, још једном истакнут у живопису хиландарске целине, и то у параклису Сабора св. арханђела у манастирској порти. Део првобитног фресак-ансамбла сачуван је у јужној галерији; међу представама пророка у доњој зони налази се и св. Илија, који је издвајањем у нишу на источном зиду добио посебно угледно место.³⁵ Сликарство капеле датовано је у крај седме деценије XIV века,³⁶ као дело грчких, вероватно солунских уметника, док је проблем ктитора још увек нерешен. Сматра се да би наручилац могао бити или деспот Јована Угљеша Мрњавчевића, господара Сера, или неко из његове близине, најпре зет, у ово време већ хиландарски монах Никола (Роман) Бранковић.³⁷ Делатност обе ове личности на Светој Гори, посебно дарежљивост деспота Угљеше према атонским манастирима који су се нашли на територији под његовом управом, више пута је истицана.³⁸ Управо за деспота Угљешу Мрњавчевића и његову породицу недвосмис-

³⁴ Највише о овом проблему, в. С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 28-31.

³⁵ О сликарству параклиса детаљно, в. И. Ђорђевић, *Зидно сликарство XIV века хиландарског параклиса Светих арханђела*, Осам векова Хиландара, Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура, (ур.) В. Ј. Ђурић, Београд 2000, 559-573; аутор не расправља о програмској целини већ о одређеним особеностима, указујући на значај који је дат пророку Илији, уз доношење натписа са свитка (Друга књига Царева, 2, 6 који се чита на вечерњој служби на Богојављање). Занимљиво је да је поменуто икона Богородице Аврамиотисе, по сведочењу поменутог руског извора, ношена у литији управо на Богојављање, в. А. А. Турилов, *Рассказы чудотворных иконах монастыря Хиландар в русской записи XVI века*, 516. За фотографију представе пророка Илије захваљујемо колеги Владимиру Цамићу из Републичког завода за заштиту споменика културе Београд.

³⁶ Датовање је извршено на основу стилске сродности са нешто ранијим живописом сачуваном у капели Св. Николе у манастиру Јована Претече на Маникејској гори изнад Сера, насталом око 1363-64, за који се поуздано зна да је ктитор био Никола (Роман) Бранковић, в. Г. Суботић – С. Кисас, *Надгробни натпис сестре деспота Јована Угљеше на Маникејској гори*, ЗРВИ 16 (1975), 161-181; о капели и сликарству, приписаном солунским уметницима, в. I. Đorđević – E. Kyriakoudis, *The Frescoes in the Chapel of St. Nicholas at the Monastery of St. John Prodromos near Serres*, *Cyrrilomethodianum* VII (1983), 167-234; И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власти у доба Немањића*, Београд 1994, 170-171. О личности Николе (Романа) Бранковића, в. Г. Суботић, *Обнова манастира Св. Павла у XIV веку*, ЗРВИ 22 (1983), 216-225 и даље, где је изнета и претпоставка да је његову жену Јелену, из властеотске куће Мрњавчевић, рођену сестру Вукашина и Угљеше, и две кћери са којима је сахрањена у поменутој капели, покосила епидемија куге која је стигла и до Сера у лето 1363.

³⁷ И. Ђорђевић, *Зидно сликарство XIV века хиландарског параклиса Светих арханђела*, 568-571.

³⁸ За делатност Николе Бранковића, в. нап. 36; за делатност деспота Угљеше, детаљно са старијом библиографијом, в. Д. Кораћ, *Света Гора под српском влашћу (1345 - 1371)*, ЗРВИ 31 (1992), 127-137, 148-155, 172-176.

лено су везане две хиландарске фреско-иконе са представом Богородице Пелагонитисе, обе настале пре 1371.³⁹ Иконографија у аркосолијуму у северозападном углу наоса, идентификованом као гроб деспотовог сина јединца Угљеше, не одступа од стандардне.⁴⁰ Зато су на фресци над гробом уз јужни зид нартекса, за који се сматра да припада кесару Војихни, господару Дrame и тасту деспота Угљеше, уз Пелагонитису насликане фигуре најпознатијих српских светитеља, св. Саве и св. Симеона Немање.⁴¹ Угљешину очигледну приврженост култу Пелагонитисе могла је подстаћи чињеница да се Битољ, извориште поштовања ове иконе, већ од средине века налазио у областима Мрњавчевића; тачније, већ од око 1350. ове пределе држао је Угљешин старији брат Вукашин, будући краљ.⁴² Отуда, не би било немогуће претпоставити да је и икона са овом представом, на чијој се полеђини налази пророк Илија, била поклон деспота или некога њему блиског хиландарским монасима,⁴³ свакако пре извођења фреско-икона којима је могла да послужи као узор. Што се тиче топонима, он свакако упућује на цариградски манастир, при чему је посредник при

³⁹ Наведену идентификацију гробова извршила је Д. Поповић, *Сахране и гробови у средњем веку*, Манастир Хиландар, (уред.) Г. Суботић, Београд 1988, 211-214, црт. на стр. 211 и 212, што прихвата и Б. Кнежевић, *Аркусолији у Хиландару и у српском средњовековним манастирима*, Осам векова Хиландара, Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура, (уред.) В. Ј. Ђурић, Београд 2000, 596-600, 602, црт. 3-4. У ранијој литератури (П. Миљковић-Пепек, *Умилителните мотиви*, 13, црт. 18) помиње се само фреска изнад гроба у наосу, датована у средину XIV века. Обе представе наводи В. Ј. Ђурић, *Fresques médiévales à Chilandar*, Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines, III, Београд 1964, 91-94, fig. 56-58, који сматра да је ово сликарство настало током седме деценије XIV века, али да гроб у наосу припада кесару Војихни, а у нартексу Угљешин Деспотовићу; у истом смислу, Д. Богдановић - В. Ј. Ђурић - Д. Медаковић, *Хиландар*, 118-119, сл. 97; И. Ђорђевић, *Зидно сликарство 1322-1430/1*, Манастир Хиландар, (ур.) Г. Суботић, Београд 1988, 248; G. Vabić, *Il modello e la replica*, 72, sl. 12-13, не наводећи коме припада који гроб; И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, 180-181. Идентификацију Д. Поповић прихватају Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 327, сл. 10-11 и S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 32-35.

⁴⁰ Угљеша Деспотовића је поуздано умро пре 1371, можда у доба епидемије куге која је током лета 1363. захватила и ове области, в. Г. Суботић, *Обнова манастира Св. Павла у XIV веку*, 216-217, нап. 62.

⁴¹ О кесару Војихни, чије време смрти такође није извесно, свакако пре 1370, в. С. Ђирковић, *Област кесара Војихне*, ЗРВИ 34 (1995), 175-183. Из обимне литературе о култу св. Саве Српског и Симеона Немање в. Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, О Србљаку - Студије, Београд 1970, 178-186.

⁴² Границе између територија које су држала браћа, у непосредном суседству, нису утврђене, а њихови добри односи и савезништво познати су у науци; о историјским околностима у ово доба, в. Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, Београд 1975, 79-97, 138-163; *Историја српског народа*, I, 583-602, са старијом литературом. О краљу Вукашину, в. И. Ђурић, *Поменик светогорског Протата с краја XIV века*, ЗРВИ 20 (1981), 156-158 и даље. О деспоту Угљешини и серским земљама, в. Г. Острогорски, *Серска област после Душанове смрти*, Београд 1965; Б. Ферјанчић, *Византијски и српски Сер у XIV столећу*, Београд 1994.

⁴³ Да је породица Мрњавчевић посебно била везана за култ Богородице Пелагонитисе напомиње и Д. Поповић, *Сахране и гробови у средњем веку*, 213-214.

преношењу у унутрашњост Балкан могао бити Солун пре него Цариград, где је престоничка икона могла имати култ,⁴⁴ а сама иконографија била позната од раније.⁴⁵

По времену настанка хиландарској групи блиске су двостране иконе из цркве Св. Георгија у Призрену (са Крштењем на полеђини), смештена у другу половину XIV века⁴⁶ и из дечанске ризнице (на полеђини са представом Плача Богородичиног) из треће четвртине истог века (таб. IV, сл. 8), уједно и најстарија позната представа са исписаним топонимом.⁴⁷ За икону из Дечана, која је крајем XVI века добила оков, претпоставља се да је као посебно поштована стајала на проскинитару у цркви, при чему је могла имати посебну улогу у литургији на Велики петак, на шта упућује слика на полеђини.⁴⁸ Из истог времена потиче дописани текст у једном дечанском минеју посвећен Богородици Битољској, заправо Пелагонитиси.⁴⁹

⁴⁴ У овом смислу пише и G. Babić, *Il modello e la replica*, 74.

⁴⁵ Да су на територији Македоније и раније неговане Нежне Богородице јасно сведоче иконе из атинског музеја и из манастира Ксенофон, в. горе. Најопсежнија расправа на ову тему и даље је текст П. Миљковић-Пепек, *Умилителните мотиви*, 1-27.

⁴⁶ Н. Беляев, *Образъ Божей Матери Пелагонитисы*, 390, који икону датује у XVI век; П. Миљковић-Пепек, *Умилителните мотиви*, 9, 14, таб. IV; В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована Зографа*, Зограф 3 (1969), 32, нап. 54; G. Babić, *Il modello e la replica*, 72, sl. 15; Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 328, сл. 12, датује икону у средину XIV века; S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 35.

⁴⁷ Н. Беляев, *Образъ Божей Матери Пелагонитисы*, 390, sl. 7, датовао је, пре чишћења, икону у 1620, не искључујући могућност да је старија, док је П. Миљковић-Пепек, *Умилителните мотиви*, 9, 14, таб. IV, сматрао да припада сликарству XV-XVI века. Очишћену икону В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована Зографа*, 32, нап. 54, датује у крај XIV-почетак XV век; A. Grabar, *Les images de la Vierge de tendress*, 25, 28, sl. 2, смешта икону у XIV век; L. Hadermann-Misguich, *Pelagonitissa et Kardiotissa*, 13, сматра да је настала средином XIV века; М. Шаkota, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 89, 105, 224, опредељује се за последњу четвртину XIV века; G. Babić, *Il modello e la replica*, 72, sl. 14; Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 328, сл. 13, сматра да је икона настала у другој половини XIV века; Б. Тодић – М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 66, икону датују у другу половину, прецизније у трећу четвртину XIV века, описујући тему као Плач Богородичин, уп. И. Ђорђевић, *Две занимљиве представе Мртвог Христа у српском зидном сликарству средњег века*, ЗРВИ 37 (1998), 185-196, посебно 193-194, сл. 6-7, где се расправља о теми ове иконе. Датовање Б. Тодића прихватају и S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 35-36.

⁴⁸ В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована Зографа*, 32, мишљења је да је била литијска, а могућност да је стајала на проскинитару разматра М. Шаkota, *Дечанска ризница*, 89; да је ова икона имала посебну улогу током ускршње литургије помишља И. Ђорђевић, *Две занимљиве представе Мртвог Христа*, 194, што образлажу и Б. Тодић – М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 66, одбацујући идеју о литијској намени. О вези представа Богородице са дететом и Мртвог Христа, као и о улози ових икона у литургији, в. Н. Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy*, 1-16.

⁴⁹ М. Шаkota, *Дечанска ризница*, 89, упућује на минеја за јул-август (Р-32) с краја XIII – почетка XIV века, док је запис познији; Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 328, са коментаром записа.



Сл. 8 Богородица Пелагонитиса, Дечани, трећа четвртина XIV века (преузето из: Б. Тодић - М. Чанак-Медић, Манастир Дечани, Београд 2005, сл. на стр. 55)

Fig. 8 Virgin Pelagionitissa, Dečani, the third quarter of the 14th century (from: B. Todić - M. Čanak-Medić, Manastir Dečani, Beograd 2005, pict. on p. 55)



Сл. 9 еромонах Макарије, Богородица Пелагонитиса, 1421-22, Музеј Македоније, Скопље (преузето из: K. Weitzmann - M. Hatzidakis - S. Radojčić, Le grand livre des icôns, Paris 1983, 163)

Fig. 9 Hieromonk Makarios, Virgin Pelagionitissa, 1421-22, Museum of Macedonia, Skopje (from: K. Weitzmann - M. Hatzidakis - S. Radojčić, Le grand livre des icôns, Paris 1983, 163)

Још две иконе, сачуване у манастирима пелагонијске равнице, сведоче да ни у тешким временима под Турцима стара светиња није била заборављена. Макарије Зограф је 1421-22. насликао престону икону за своју породичну задужбину, манастир Зрзе код Прилепа, такође са исписаним топонимом Пелагонитиса (таб. IV, сл. 9).⁵⁰ Веома оштећена икона из цркве

⁵⁰ У ктиторском натпису помиње се година 1421/22, в. П. Миљковић-Пепек, *Значајот на натписите од иконата Богородица Пелагонитиса од манастирот Зрзе за делатноста на Макарије Зограф*, Гласник на Музејско-конзерваторското друштво на НР Македонија, I, 10 (1955), 144-145, 147. Икону Пелагонитисе из Зрза помињу: П. Миљковић-Пепек, *Умилителните мотиви* 9, 14, таб. V; В. Ј. Турић, *Радионица митрополита Јована Зографа*, 32; L. Nadermann-Misguich, *Pelagionitissa et Kardiotissa*, 13, fig. 3; G. Vabić, *Il modello e la replica*, 72, sl. 16; Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 328, сл. 14, са старијом библиографијом; *Byzantium: faith and power (1261-1557)*, 170-171, cat. n. 92; L. Koureni, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?*, 1; В. П. Коробар, *Икони од музејот на Македонија*, Скопје 2004, 217-218, кат. бр. 11, са старијом библиографијом; S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 37. О тексту псалма 44 (45), 13-14, исписаном на рукаву Богородичиног мафориона, и његовом значењу, в. G. Vabić, *Le maphorion de la vierge et le psalme 44 (45) sur les images du XIV^e siècle*, Ευφρόσυνων

Св. Николе у Марковој Вароши код Прилепа, нешто измењене иконографије детета и са два арханђела у угловима, која је такође служила и као литијска, најпознија је у овој групи, будући да припада првој половини XV века.⁵¹

Низу познатих Богородица типа Пелагонитисе треба прикључити представу у Верији, стандардне иконографије, из треће четвртине XIV века,⁵² што је иначе доба српске владавине овим територијама,⁵³ док је позни одјек иконографије овог типа сачуван на икони са Синаја, с почетка XV века, без исписаног епитета.⁵⁴ После пада Цариграда иконографски тип Богородице Пелагонитисе ће преко сликарства Влашке и Молдавије постати популаран у руској уметности XVI-XVII века.⁵⁵

Јако упориште које је на Балкану имао култ Богородице Пелагонисе имало је одјека и у уметности с друге стране Јадрана. Појави посебне верзије ове иконографије на Апенинском полуострву почетком XIV века без сумње су допринеле историјске околности. Ово је време када су се чланови моћне Анжујске династије, која је владала јужном Италијом, подржавајући широм Апенинског полуострва папство, гвелфску странку и фрањевачки ред, раширили источном Европом и Балканом, укључујући

Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, I, Αθήνα 1991-1992, 57-64, посебно 60-61. Такође, R. W. Coggie, *Coppo di Marcovaldo's Madonna di bordone*, 43-65, која ову икону посматра као типичан пример Пелагонитисе.

⁵¹ Овако икону датије В. П. Коробар, *Икони од музејот на Македонија*, 219, кат. бр. 12, што прихватају и S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 37. За старија мишљења: Н. Беляев, *Образъ Божей Матери Пелагонитисы*, 390, са датовањем у XVI век; П. Миљковић-Пепек, *Умилителните мотиви* 10, 14, таб. VI, сматра да је икона настала у XV-XVI веку, као и L. Hadermann-Misguich, *Pelagontissa et Kardiotissa*, 13; G. Babić, *Il modello e la replica*, 72, sl. 17, ставља икону у XV век; Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 328, са датовањем у крај XV-почетак XVI века.

⁵² Θ. Παλαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1995, 58, 60, πιν. 61; такође, Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 329; L. Kouneni, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?*, 1; S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 37-38.

⁵³ За историју в. Б. Ферјанчић, *Тесалија у XIII и XIV веку*, Београд 1974, 227-264.

⁵⁴ Икону су датовали у почетак XV века, уз македосно порекло, Г. - М. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήνα 1956-1958, I, εικ. 235, II, 205-206, што је прихватила већина истраживача: L. Hadermann-Misguich, *Pelagontissa et Kardiotissa*, 13, sl. 4, где је икона потписана као Гликофилуса; G. Babić, *Il modello e la replica*, 74-75, sl. 21; Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 325-331; S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 38-39. За разлику од тога, E. Τσιγαρίδας, *Η χρονολόγηση του ναού του Αγίου Αλπιίου Καστοριάς*, Ευφρόσυνον Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, 2, Αθήνα 1991, 655, предлаже датовање у последњу четвртину XIV века.

⁵⁵ У науци се помиње још неколико икона са овом темом, али су у питању погрешни подаци; детаљније в. S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 39. За примере у молдавској и румунској уметности, в. Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 329. Будући да превазилази оквире рада, литература која разматра овај иконографски тип у руској уметности овде неће бити цитирана.

Епир и Албанију, и даље до Мађарске.⁵⁶ Истој породици припадала је и некадашња српска краљица Јелена, која је од 1277. господарила српским приморјем, помажући фрањевачке манастире у својим земљама. Њени контакти са образованим папом Николом IV (1288-92) су потврђени.⁵⁷ И сам припадник фрањевачког реда, папа Никола IV, чије је дивљење према цариградској култури више пута истицано, био је патрон фресака на којима је препознатљив знатан утицај византијског класицизма из доба сопоћанских фресака.⁵⁸

Највећи део сачуваних примера ове иконографије на италијанском тлу потиче управо из јадранског приобаља, при чему сви понављају тему у обрнутом положају. Најстарију, у Градској Пинакотеци у Фаенци, насликао је око 1300-1305. Ђовани, представник познате уметничке школе из Риминија (таб. V, сл. 10):⁵⁹ овим градом, иначе активном луком покрајине Ромање, традиционално у контакту са источним Приморјем, посебно са Дубровником као најзначајнијим посредником ка унутрашњости Балкана и немањихке Србије, у ово време је владао Малатеста, истовремено ромањолски поглавар гвелфске странке и покровитељ фрањевачког реда, тесно сарађујући са анжујским владарима.⁶⁰ Да је слика, која упркос снажним утицајима нове Ђотове уметности показује и јака византијска обележја, припадала женском фрањевачком реду (кларисама), несумњиво сведочи присуство св. Фрање и св. Кларе у поворци светитеља у доњем делу. Иконографски јој је најближа Пелагонитиса на десном, једином сачуваном

⁵⁶ Карло Роберт, син напoлитанског краља Карла II Анжујског и Марије Мађарске, крунисан је мађарском круном 1310, в. Р. Д'Амико, *Богородица Пелагонитиса Ђованија да Риминија*, 63.

⁵⁷ Г. Суботић, *Краљица Јелена Анжујска-ктитор црквених споменика у Приморју*, ИГ 1-2 (1958), 131-147; R. D'Amico, *Per la storia dell'icona serba del Vaticano: il rapporto con le vicende della Basilica di San Pietro e una sua 'replica' seicentesca a Fano*, *Zograf* 28 (2000), 89-100; Р. Д'Амико, *Богородица Пелагонитиса Ђованија да Риминија*, 62.

⁵⁸ Након радова као што су Е. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, *DOP* 20 (1966), 25 и даље, и О. Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970, 226–227, у литератури је често истицан византијски утицај из времена сопоћанског сликарства на римску уметност овог периода. V. Pace, *Mosaici e pittura romana del Medioevo: pregiudizi e omissioni*, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, 287 и даље, сугерише присуство грчких одлика на циклусима Јакопа Торитија, чувеног римског мајстора овог периода, у базиликама Сан Ђовани ин Латерано и Санта Марија Мађоре, в. Р. Д'Амико, *Богородица Пелагонитиса Ђованија да Риминија*, 62.

⁵⁹ Посебно С. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965, 16-18, 62-63; такође, А. Volpe, *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, kat. izložbe, Milano 1995, 170, cat. n. 12; isti, *Giotto e i riminesi. Il gotico e l'antico nella pittura di primo Trecento*, Rimini 2002, 110, са старијом литературом; L. Koufani, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?*, 3, 6, fig. 8, n. 31; Р. Д'Амико, *Богородица Пелагонитиса Ђованија да Риминија*, 62, 65-66; S. Rajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 49-52.

⁶⁰ А. Turchini, *La famiglia Malatesta e la città di Rimini fra Duecento e Trecento, Il Trecento riminese*, 58-71, посебно 62; P. G. Pasini, *I Malatesti e l'arte*, Milano 1980.



Сл. 10 Ђовани да Римини, Богородица са дететом и светитељима, Градска Пинакотека, Фаенца, 1300-1305.

Fig. 10 Giovanni da Rimini, Virgin and Child with Saints, Public Pinacotheca in Faenza, 1300-1305.



Сл. 11 „Мајстор из Форлија,“ Диптих, десни део, Молитва на Маслиновој Гори, Богородица са дететом и светитељкама, Музеј Ермитаж, Ст-Петербург, 1280-1310.

Fig. 11 „Master of Forlì,“ Diptych, right wing, A Prayer on the Mount of Olives, Virgin and Child with Women Saints, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, 1280-1310.

делу некадашњег диптиха у Музеју Ермитаж у Ст. Петербургу (таб. V, сл. 11),⁶¹ која припада истом подручју, што потврђује приписивање „Мајстору из Форлија“, активном у Ромањи између 1280. и 1310.⁶²

⁶¹ Т. К. Kustodieva, *Museo dell'Hermitage. Italian Painting XIII to XVI centuries*, Firenze 1994, cat. n. 144; L. Kouneni, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?*, 3, 5, fig. 7-8, n. 30; Р. Д'Амико, *Богородица Пелагонитуса Ђованија да Риминија*, 68-70; S. Pajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 52-55.

⁶² G. Viroli, *Pittura dal Duecento al Quattrocento a Forlì*, Bologna 1998, 18-19. Аутор V. Lazarev, *Studies in the iconography of Virgin*, сматра да је ово дело „провинцијски рад прве четвртине XIV века,“ dok A. Tambini, *Pittura dall'alto medioevo al tardo gotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Faenza 1982, 55-56, пише да овај рад „понавља старе мозаике и зидно цариградско сликарство... у провинцијској верзији, у којој се осећа дах готичке уметности...“ Е. В. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, 123, 237 и исти, *Il Maestro di Forlì*, *Rivista d'arte* XXVI (1950), 61-81, истом уметнику, вероватно ромањолског порекла, приписује, између осталих, три слике у Градској Пинакотечи у

Истовремено присуство ова два, међусобно слична дела јединствене иконографије и постојање бар још једне позније реплике из XV века у овој географској области,⁶³ упућују на претпоставку да се у овом делу Италије поштовао и копирао неки чувени прототип „источног, византијског и славног порекла.“⁶⁴ Ширење ретке теме могле су поспешити везе међу поменутиим личностима као и непрекинути културни и трговачки односи Ромање са другом обалом: истих година, уосталом, на овом тлу су се појавила и друга дела која показују, упркос прихватању готичких одлика, јаке византијске утицаје, а чији стил, иако се у њему делимично препознаје венецијанско порекло, упућује на директно посредништво Далмације и залеђа. Поменимо Поворку светитеља из Градске Пинакотеке у Форлију, сада приписану „Мајстору из Каорлеа“,⁶⁵ вероватно далматинског порекла, са јасним утицајима византијског хеленизма; истом мајстору, активном почетком XIV века, у чијем стилу су уочене везе са сликарством из времена Сопоћана, приписано је и Распеће из српске – православне цркве у Сплиту, што појачава тезу да је био пореклом са друге стране јадранске обале.⁶⁶

Палеолошки утицај карактерише и триптих из исте Пинакотеке,⁶⁷ на којем се укрштају источна и западна традиција.⁶⁸ Ово дело, такође повезано са фрањевцима, о чему сведочи приказ у доњем десном делу Стигматизације св. Фрање,⁶⁹ већ је повезано са кругом којем припадају још неки значајни радови приписани венецијанским-далматинским сликарима

Форлију, в. R. D'Amico, *Bogorodica Pelagonitisa*, 68-70.

⁶³ На фресци са представом Богородице са дететом из XV века у истој Пинакотеци ова тема је поновљена у нешто слободнијој верзији, в. F. Zeri, *Schede Romagnole- Il Maestro dei Baldraccani*, Paragone 1986, 22; L. Kouneni, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?*, 4, 8, n. 36, fig. 11.

⁶⁴ L. Kouneni, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?*, 5, претпоставља да је прототип романољских слика сродан македонској икони из Византијског Музеја у Атени, с краја XII века.

⁶⁵ Име сликара који је, како пише R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, 60 „добро познавао палеолошку уметност... са неким одликама скоро македонског порекла,“ потиче од шест Попрсја апостола у Бискупском музеју у Каорлеу (Венето), који су му приписани, в. R. Bernini, u *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, кат. изложбе (Rimini), Cinisello Balsamo 2002, 196.

⁶⁶ У том смислу пише M. Lucco, *Il Maestro di Caorle. Biografia*, La Pittura nel Veneto. Il Trecento, II, Milano 1992, 537. Према K. Prijatelj, *Nota su una 'Crocifissione' vicina a Paolo Veneziano a Split (Spalato)*, Arte veneta XI (1986), 148-150, аутор сплитског Распећа је близак Николи ди Типријано де Блондис из Задра, далматинском следбенику Паола Венецијана.

⁶⁷ R. D'Amico, *Arte per mare. Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo Cristianesimo al Rinascimento*, кат. изложбе (San Marino-San Leo), Milano 2007, 108-110, cat. n. 39.

⁶⁸ Док сцена Скидање са крста верно опонаша прототип (посебно представе Никодима и Богородице, као и третман Христовог тела), а представа Тајне вечере понавља класицистичке облике претходног века, начин сликања Силаска у ад разликује се од узора по посвећивању веће пажње пејсажу и недостатку важних иконографских појединости, какве су полумљена врата пакла и ликови библијских краљева.

⁶⁹ О овој верзији иконографије, в. W. R. Cook, *La rappresentazione delle Stimmate di San Francesco nella pittura veneziana del Trecento*, Saggi e memorie di Storia dell'arte 20 (1996), 9-34, посебно 20-21, 33, n. 34-35; такође, в. R. D'Amico, *Arte per mare*, cat. n. 39.

из година 1300-30, на којима се и поменута тема појавила међу бројним представама. Најпознатији су средњи део триптиха из Трста,⁷⁰ паљото из Хосмерове збирке,⁷¹ потом фрагмент веће али данас изгубљене целине, чуван у Музеју западне уметности у Кијеву⁷² и досале, некада у цркви Сент Никола де Шамп у Паризу,⁷³ чија иконографија „чисто византијска на многим сценама... потиче из старих источних извора,“ док „у третману пејсажа и архитектуре јасно одјекују стилске одлике уметности Палеолога.“⁷⁴

⁷⁰ Триптих је некада припадао бенедектинском манастиру Сан Трипријано у Трсту, који је у XIV веку, под називом Санта Марија деле Ђеле, био седиште фрањевачког женског реда клариса. Средњи део чини 36 сцена из циклуса Христа и Богородице, потом Смрт св. Кларе и Стигматизација св. Фрање: иконографија је скоро потпуно византијска, док боје показују „опорост која подсећа на македонска дела,“ по мишљењу G. Fiocco, *Le primizie di Maestro Paolo Veneziano*, Dedalo 11 (1931), 877 sl. Такође, M. Walcher Casotti, *Il trittico di Santa Chiara di Trieste e l'orientamento paleologo nell'arte di Paolo Veneziano*, Trieste 1961, 44-48, cat. n. 13, проналази „утицаје касне палеолошке уметности, можда посредством македонске минијатуре.“ Према F. Pedrocchi, *Paolo Veneziano*, Milano 2003, 48-50, непознати аутор средњег дела, претвореног у триптих када су са стране додата крила, већ је око 1321. радио у културној средини од Трста до Истре. За датовање бочних панела, уп. G. Gamulin, *La pittura su tavola nel tardo Medioevo sulla costa orientale dell'Adriatico*, Venezia e il Levante fino al secolo XV, Firenze 1974, II, 197, који сматра да су настали почетком XIV века, односно V. Lazarev, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII- XIV: la 'maniera greca' e il problema della scuola cretese*, Arte veneta 20 (1965), 21, који их датује у године око 1330; такође, M. Boskovits, *Early Italian Painting*, London 1990, 196 и M. Bianco Fiorin, *Trittico di Santa Chiara*, Pittura su tavola dalle Collezioni dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste, Milano 1975, cat. n. 1, која је бочне панеле приписала Паолу Венецијану, датујући их око 1328-1330, док M. Walcher Casotti, *Il trittico di Santa Chiara di Trieste*, аутором сматра мање славног брата Венецијана, Марка.

⁷¹ Паљото, сада у Краљевском Онтарио музеју у Торонту (збирка Хосмер), чини шест сцена из циклуса Христа и сцене из житија светитеља, насликане око централне представе Распећа. E. Sandberg Vavalà, *A venetian Primitive*, The Burlington Magazine LXI (1932), 31-37 и V. Lazarev, *Saggi*, 21, датују рад у прве деценије XIV века, док су га R. Pallucchini, *La pittura*, 215-216 и E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel*, 385, приписали „скоро чистом византијском кругу око 1325-1326,“ а W. R. Cook, *La rappresentazione delle Stimmate di San Francesco*, 15-17, венецијанској школи 1320-1325.

⁷² W. R. Cook, *La rappresentazione delle Stimmate di San Francesco*, 17-18. Сачувана је само стара фотографија десног дела целине, уништене за време другог светског рата. На средњем делу је била Богородица Млекопитателница окружена представама светитеља и сценама из циклуса живота Христовог, док је десно доле била насликана Стигматизација св. Фрање.

⁷³ G. Coor-Achenbach, *Two Trecento Paintings in the church of Saint Nicholas des Champs Paris*, Gazette des Beaux Arts 50, 1957, 12 и C. Travi, *Il Maestro del trittico di Santa Chiara. Appunti per la pittura veneta di primo Trecento*, Arte cristiana LXXX (1992), 749, 81-96, датују ово дело, украдено 1970, у другу деценију XIV века; в. и: M. Mauriac, *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV siècle*, cat. изложбе, Tours, Musée des Beaux Arts, Cinisello Balsamo, Milano 2005, 84-87, cat. n. 1.

⁷⁴ V. Lazareff, *Saggi*, 17 sll, по коме склоност ка византијској традицији раног палеолошког доба приближава ова дела радионицама венецијанских стаклара, док су по M. Muraгу, *Venezia e Bisanzio*, cat. n. 111, дела блиска маниру касних равенских мозаика, тада раширених дуж Јадрана, оплемењена цариградским утицајима.



Сл. 12 „Мајстор диптиха из Санкт-Петербурга,“ Богородица са дететом, Распеће Христово и светитељи, Музеј Ермитаж, Ст-Петербург, трећа деценија XIV века

Fig. 12 „Master of Diptych from St. Petersburg,“ Virgin and Child, The Crucifixion of Christ with Saints, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, the third decade of 14th century



Сл. 13 „Мајстор диптиха из Санкт-Петербурга,“ Триптих, Богородица са дететом и светитељима, Археолошки музеј, Сплит, трећа деценија XIV века

Fig. 13 „Master of Diptych from St. Petersburg,“ Triptych, Virgin and Child with Saints, Archeological Museum, Split, the third decade of 14th century

Блиска овом кругу је и трећа Пелагонитиса, такође из Ст. Петербурга (таб. VI, сл. 12),⁷⁵ датована различито, од почетка до тридесетих година XIV века: ову слику са фрањевцима повезује појава св. Фрање међу светитељима у поворци, у доњем делу, што је истовремено приближава слици из Фаенце. Пелагонитиса, приказана у горњем делу на левој страни диптиха као пандан Распећу, у већој мери него ромањолске представе понавља обележја источног прототипа: дете има белу хаљиницу, као на фресци из Старог Нагоричина, иако је спуштањем фигуре Христа изгубљен присан однос с мајком. Недавно је овај рад такође приписан мајстору далматинског порекла из првих година XIV века, у литератури више пута идентификованом као аутор нешто познијег триптиха из сплитског Музеја (таб. VI, сл. 13),⁷⁶ што би га још више приближило ширем уметничком кругу

⁷⁵ V. Lazarev, *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo*, Arte veneta 80 (1954), sl. 76; исти, *Studies*, 45, sl. 20. E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panels*, 98 је приписао рад „Мајстору Лењинградског диптиха“ из око 1320-40; L. Kouveni, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?*, 4, 7, sl. 9; 8, n. 33, помиње и претпоставку M. Boskovitsa да је рад настао око 1300; P. D'Amico, *Богородица Пелагонитиса Ђованија да Риминија*, 70-74; S. Pajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 55-61.

⁷⁶ K. Prijatelj, *Splitska Galerija i njezin krug*, Zagreb 1962, 29-36, приписује слику венецијанско-далматинској школи с краја XIII-почетка XIV века, са јаким

јадранских земаља овог периода, коме припадају и две претходне верзије.⁷⁷ Посредством италијанске уметности овај тип се ширио и даље, што показује диптих чешког уметника познат као Мадона из Карлсруе (на другом крилу је представа Мртвог Христа), из година пре 1360.⁷⁸

Сачуване представе иконографског типа познатог као Богородица Пелагонитиса потичу из XIV-прве половине XV века. Расположиви подаци упућују да су то реплике иконе чуване у некој од цркава средњовековне Пелагоније, данашњег Битоља, могуће у катедралној цркви посвећеној управо Мајци Божијој. Сматрана за чудотворну, ова икона је имала развијен култ у XIV веку, вероватно установљен нешто раније. Ширење култа потврђује низ икона и фреско-икона, формално веома блиских, насталих или сачуваних превасходно на тлу Македоније, и то у деловима који су се налазили у склопу српске државе или када су њима владали српски великаши, односно када су ктитори били српски владари и црквени или лаички угледници.

Да је икона блиска типу Пелагонитисе постојала и раније, сведоче представе из XIII века; будући да најстарија – сиријска минијатура, потиче из 1203, то би значило да је ова иконографија била позната најскасније у XII веку, што је иначе време када умилителне Богородице постају популарне. Географска разуђеност дела указује да је иконографија створена у некој већој средини из које су зрачили утицаји и преузимани предлошци. Док италијански пример, прилагођен домаћој традицији, не открива ближе узор, обе минијатуре и икона из манастира Ксенофонта упућују на јаку везу са источном уметношћу, било по пореклу и месту настанка, било по стилским одликама и утицајима. Отуда би се могло помишљати да је икона овог типа имала јак култ у неком од великих центара источних провинција, чијем је преношењу у удаљене културне и уметничке традиције допринела комплексна историјска ситуација. Да ли је Исток био исходиште ове иконографије, при чему је она постала славна у Цариграду, или се ту поштовала реплика неког чувеног оригинала пореклом из престонице,

палеолошким утицајима. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, 69-70, сматра да је у питању каснији рад аутора Пелагонитисе, док је по C. Schmidt Arcangeli, *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, кат. изложбе, Rimini 2002, 126-127, cat. n. 12 ово дело сродније Богородици са дететом у Галерији Академије у Венецији, некада у Мурану, насталој после 1320. Јак византијски утицај упућује на могућност да је сликар, као и аутор диптиха, стигао у Венецију из Далмације.

⁷⁷ Најмање типолошке сличности са Пелагонитисом показује слика из Перуђе, раније третирана као део ове групе, али за коју је изнета оправдана претпоставка да је копирана са другачијег предлошка. M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 1973, 16-18, 38, n. 85-90 и F. Todini, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, Milano 1986, 408, приближавају ову слику „Мајстору фрањевачких темпера“, који је радио у Напуљу за анжујски двор током друге-треће деценије XIV века.

⁷⁸ *Dějny českého výtvarného umění* I/1, Praha 1984, 361-362, obr. 270, са старијом литературом; J. Pešina, *A propos du type de la Pélagonitissa dans la peinture sur panneaux en Bohême, vers le milieu du 14^e siècle*, Byzantinoslavica 48/1 (1987), 45-48; Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, 329; S. Pajić - R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, 41, n. 140.

тешко је рећи са сигурношћу. У прилог цариградског порекла иконографије ишла би икона из Византијског музеја у Атини из XII века, атрибуирана македонској радионици по престоничком оригиналу, која се такође сматра претечом развијене иконографије Пелагонитисе, али и неколико других типова Нежних Богородица.

У даљем учвршћивању иконографије Пелагонитисе велику улогу су могле одиграти македонске радионице, тим пре, што је у овим атељеима иконографија блиска Пелагонитиси била позната и раније. Осим поменуте иконе (данас у Атини), још једна, сачувана у Ксенофонту, уједно и типолошки директан претходник формираном типу Пелагонитисе, приписана је солунској радионици; исписани епитет Кехаритомени не може се повезати са одређеним иконографским типом, иако је икона са овим називом поштована у истоименом цариградском манастиру. Такође, најстарија представа потпуно формираног иконографског типа везана је управо за солунске сликаре који су почетком XIV века радили за краља Милутина.

Из Солуна, једног од најважнијих византијских уметничких средишта, истовремено и центра из кога су се ширили утицаји ка унутрашњости Балкана, иконографија је током XIII века могла бити пренета у провинцијалне делове, као што је Битољ, где је потом икона овог типа добила локални култ. Реплике су понеле топоним Пелагонитиса, који се, исписан само на три дела, појавио први пут на икони сачуваној у Дечанима из треће четвртине XIV века, дакле доста касно; отуда, највероватније да прототип није имао овакву одредницу, већ је она касније додана да се обележи порекло славне чудотворице. Култ Пелагонитисе негован је посебно у Хиландару, где је сачувана најбројнија група представа са овом иконографијом; при томе, део представа је недвосмислено повезан са деспотом Угљешом Мрњавчевићем. Будући да су припадници ове породице и њихови сродници владали Пелагонијом и блиским пределима, може се помишљати да су управо Мрњавчевићи и чланови њихове шире породице утицали на јачање култа Пелагонитисе.

Управо на икони сачуваној у Хиландару исписан је једини пут топоним Аврамиотиса, који упућује на чувени цариградски манастир Аврамита где је негован култ Богородичине нерукотворене иконе, о чијем типу такође не постоје сигурни подаци. То учвршћује тезу о престоничком пореклу модела, но, и култ Аврамиотисе је могао доћи преко солунских сликара пре него директно из престонице до Битоља, тим пре што су добро познате културне и уметничке везе које су два најважнија византијска града вековима одржавали. Два века познији извор описује Аврамиотису као икону уз чију помоћ је краљ Душан освојио Сер 1345; овој икони је од почетка намењена литијска функција, а представа св. Илије у пустињи на другој страни, комплексног симболичког значења, говори о посебној замисли од стране наручиоца. Исти пророк је издвојен у фреско-програму хиландарског параклиса Св. арханђела, задужбини или самог деспота Јована Угљеше Мрњавчевића или неког из његове шире породице. Отуда не би требало одбацити могућност да је Аврамиотиса била поклон деспота или њему блиске личности. Упркос поменутом извору, проблеми порекла и функције иконе остају отворени.

Представа Богородице Пелагонитисе је из православне уметности пренета у западну и, изузетно, у средњу Европу, с тим што је посебно негована у италијанском сликарству. Дела настала на другој страни Јадрана током прве четири деценије XIV века такође су међусобно повезана, не само хронолошки већ и преко присних веза или припадности ктитора. Морфологија је унеколико промењена, али су основне одлике типа задржане; о међусобној зависности ових слика јасно сведочи један детаљ, свуда поновљен – мали Христос хвата мајку за палац. С обзиром на порекло уметника којима је део слика атрибуиран и стилске одлике, може се претпоставити да је из унутрашњости Балкана иконографија преко Приморја дошла на Апенинско полуострво, негде на размеђу XIII у XIV век, када су, можда захваљујући посредништву анжујске династије, којој је припадала и бивша српска краљица Јелена, мајка краља Милутина, и њених моћних италијанских и балканских сарадника, вишевековни трговачки, културни и политички односи између обала Јадрана постали посебно блиски.

Sanja Pajić, Roza D'Amiko
 „BETWEEN THE COASTS OF THE ADRIATIC“ - VIRGIN PELAGONITISSA:
 A SHARED ICONOGRAPHIC THEME
 OF THE SERBIAN AND ITALIAN PAINTING

Preserved representations of the iconographic type known as Virgin Pelagonitissa originate from the 14th and the beginning of 15th century. The data indicate that these are the replicas of the miraculous icon kept in one of the churches of modern Bitola (medieval Pelagonia), possibly in a cathedral church dedicated to the Mother of God. The spread of the cult in the 14th century, probably established somewhat earlier, is confirmed by a range of icons and fresco - icons, very related in form; these representations were made or have been preserved mostly in the area of Macedonia, more precisely in the parts which were a part of the Serbian state or come from the periods when these areas were ruled by Serbian aristocrats, or where the patrons were rulers and notable clerics or laymen from Serbian lands.

The fact that the icon related to Pelagonitissa had its own cult even before the period in question is supported by the representations from the 13th century (miniatures in the Syrian Psalter and Serbian Four Gospels from Prizren, the icon from the Xenophontes monastery and the painting attributed to Roman school on the Apennine Peninsula), indicating that the iconography originated in a larger environment, from which the models were derived. Considering the origin and place of formation or stylistic characteristics of the works mentioned above, it might be assumed that an icon similar in type to Pelagonitissa was worshiped in some of the major centres of the eastern provinces, and that its transfer to distant cultural and artistic traditions was affected by a complex historical situation. Initially, the iconography could have been of Constantinopolitan origin and known as early as the 12th century, which is evidenced by an icon from the Byzantine Museum of Athens, painted in this period in a Macedonian workshop as a replica of the original icon from the capital city, which for its part was a predecessor of the developed Pelagonitissa iconography.

Further consolidation of the Pelagonitissa iconography was probably substantially affected by Macedonian workshops. Along with the one mentioned above, the icon preserved in the Xenophontes monastery, which is, typologically speaking, a direct predecessor of the

formed Pelagonitissa type, has been attributed to the Thessaloniki workshop. Additionally, the earliest representation of a fully formed iconography is associated with the painters from Thessaloniki, who were commissioned by King Milutin at the beginning of the 14th century. Thessaloniki was a well-known centre from which the influences spread towards the provinces of the Balkans. Thus, the Pelagonitissa iconography could be transferred into provincial areas, such as Bitola, where the icon of this type gained a local cult during the 13th century. Replicas of the icon carried the toponym Pelagonitissa, which, written only on three parts, appeared for the first time in an icon from the third quarter of the 14th century; it is most likely that the prototype did not have this kind of mark, and that it was added later to indicate the origin of the famous Miraculous one. The cult of Pelagonitissa was particularly followed in Chilandar, where the most numerous group of representations with this iconography has been kept; furthermore, a number of the representations can undoubtedly be associated with Despot Uglješa Mrnjavčević. Since the members of this family and their relatives ruled Pelagonia and neighbouring areas, it can be assumed that it was the family Mrnjavčević and their relatives who contributed to the strengthening of the Pelagonitissa cult.

The two-sided icon which has been preserved in Chilandar is the one that has the only inscription of the toponym of Abramiotissa; a written source two centuries older describes Abramiotissa as the icon which provided help for King Dušan to conquer Serres in 1345. The toponym is connected with a Constantinopolitan Abramite monastery where the cult of the non-manually made icon of Virgin was followed, whose type has not been described in any of the preserved accurate data. This strengthens the thesis about the origin of the model which comes from the capital city, but the cult of Abramiotissa could come through painters from Thessaloniki rather than directly from Bitola, all the more since the cultural and artistic connections, which the two most significant Byzantine cities maintained over many centuries, are very well known. Since the very start the icon had a certain function in the Procession, and the representation of St. Elijah in the desert on the other side, rich in symbolic meaning, tells us something about a special intention of its commissioner. The prophet was accentuated in the fresco-programme of the St. Archangel chapel in Chilandar, a foundation of Despot Jovan Uglješa Mrnjavčević himself or someone from his extended family. Hence, a possibility that Abramiotissa was a present from the Despot or someone close to him should not be discarded. Regardless of the source mentioned above, the problems of origin and function of the icon remain open.

The representation of Virgin Pelagonitissa was transferred from the Orthodox art into Western, and, exceptionally, Central Europe, and it was especially well preserved in Italian art. The works made on the other side of the Adriatic during the first four decades of the 14th century are also interrelated, not only chronologically, but through close relations or affiliation of the patrons as well. The morphology was somewhat altered, but main characteristics of the type were retained. In relation to the origin of the artists to whom a portion of the paintings was attributed and stylistic characteristics, it can be assumed that the iconography came from the provincial part of the Balkans to the Apennine Peninsula via the Coastal area, at the turn of the 13th century into the 14th century, when, possibly through the Anjou dynasty – to which the former Serbian Queen Jelena, the mother of King Milutin, belonged – and their powerful Italian and Balkan associates, commercial, cultural and political relations through many centuries between the two coasts of the Adriatic became especially close.

