



Мајна Паријез
ЦРКВА СВЕТОГ АРХАНГЕЛА
МИХАИЛА У АРАНЂЕЛОВУ КОД
ТРЕБИЊА

Досадашња истраживања

Најстарији извор који спомиње Аранђелово и Цркву св. архангела Михаила је „Љетопис попа Дукљанина“¹. Јован Ст. Кујачић² наводи да је сачувани дио живописа у цркви средњовјековни и спомиње споменике (надгробне плоче) за које кажу да су словенског (српског) поријекла. Такође спомиње натпис жупана Крње те на крају каже да је за вријеме аустро-угарске окупације црква уништена а затим обновљена. Петар Шобајић³ говори о жупанима који су били сахрањени у близини Аранђелова, а „Љетопис попа Дукљанина“ му је служио као полазна основа за истраживања. Војислав Ј. Ко-

1 *Љетопис попа Дукљанина*, приредио Фердо Шишић, СКА, Београд-Загреб, 1928.

2 Јован Ст. Кујачић, *Нуго, његове теографске и геолошке особине, здравствени, економски и културно-друштвени животи*, Библиотека централног хигијенског завода, зборник здравствених проучавања и испитивања села и народног живота, Београд, 1937.

3 Петар Шобајић, *Корјенићи*, Култура, Титоград, 1979.



раћ⁴ сем што говори о натписима и стећцима које налазимо у околини Аранђелова, наводи да је зограф Василије живописао Цркву св. Климента у Мостаћима, Завалу те Цркву св. архангела Михаила у Аранђелову. Љубо Ј. Мухић⁵ даје кратак историјски и умјетнички преглед времена настанка Аранђелова, али без значајних научних резултата. Ђорђе Л. Средановић⁶ бави се истраживањем Вучије, малог села у Херцеговини које припада општини Требињу и Ластви, на пола пута до Никшића, затим Врмом, како се раније звала Ластва у X вијеку. Такође пише о поријеклу породица са тог простора те износи обичаје, вјеровања и празновјерја па у том контексту посматра и Аранђелово. Ту су и Шефик Бешлагић⁷ и Марко Вего⁸ који су се бавили транскрипцијом аранђеловачког натписа. Као што видимо, ова група аутора фокусира се на историјат шире области у којој је Аранђелово тек спомињано, а о подацима везаним за архитектуру и живопис цркве готово да нема помена у њиховим текстовима.

Нешто озбиљнији рад на овом пољу започињу Војислав Кораћ и Војислав Ђурић⁹ чији је рад фокусиран на архитектуру, али доноси и занимљиве претпоставке о аутору живо-

4 Војислав Ј. Кораћ, *Историјски преглед II, Период од доласка Турака до 1878, I дио*, Требиње, 1971.

5 Љубо Ј. Мухић, *Ластва код Требиња и Бијела Гора у масиву Орјена*, Центар за рекреацију, Ластва, 1976.

6 Ђорђе Л. Средановић, *Вучја и Вучијани*, Слово, Краљево, 1990.

7 Шефик Бешлагић, *Неколико новооткривених натписа на стећцима*, Гласник земаљског музеја у Сарајеву, Археологија, бр. XIV, Сарајево, 1959.

8 Марко Вего, *Нови и ревидирани натписи из Херцеговине (наставак)*, Гласник земаљског музеја у Сарајеву, Археологија, бр. XVII/XIX, Сарајево, 1964.

9 Војислав Кораћ - Војислав Ј. Ђурић, *Цркве с ћрислиоњеним луковима у старој Херцеговини*, Зборник философског факултета, Београд, 1964.

писа у Аранђелову. Ђоко Мазалић¹⁰ осврће се кратко на аранђеловачки живопис. Светозар Радојчић¹¹ доводи у везу костиме светих ратника у Аранђелову са фрескама у сјеверној Грчкој и Македонији. Преглед архитектуре са мањим освртом на живопис дала је и Марица Шупут¹². Сретен Петковић¹³ је један од ријетких који се детаљно бавио овом проблематиком у контексту дотадашњих истраживања. Описао је архитектуру, распоред живописа и изнио недоумице у погледу препознавања аутора и времена настанка живописа, тако да његов рад можемо назвати пионирским и до сада непревазиђеним по том питању. Здравко Кајмаковић¹⁴ је такође у своја обимна истраживања свеукупног зидног сликарства на подручју Босне и Херцеговине укључио елементе везане за аутора, период живописања, одлике архитектуре и живописа у Аранђелову. Љиљана Шево,¹⁵ иако се у мањем обиму бави овом црквом, износи осврт на живопис Аранђелова утемељен на сазнањима ранијих истраживача. Наведена библиографија свједочи да су занимања истраживача за историју, архитектуру и сликарство у Аранђелову била сразмјерно скромног обима. Стога су многе загонетке у вези са

10 Ђоко Мазалић, *Сликарска умјетности у БиХ у турско доба (1500/1878)*, Сарајево, 1965.

11 Светозар Радојчић, *Једна сликарска школа из групе њоловине XV века*, Зборник за ликовне уметности, I, Нови Сад, 1965.

12 Марица Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти (1459/1690)*, Београд, 1984; *Сјоменици српској црквеној традицији XVI-XVII век*, Београд-Нови Сад-Приштина, 1991.

13 Сретен Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557/1614*, Матица Српска, Нови Сад, 1965.

14 Здравко Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1991.

15 Љиљана Шево, *Православне цркве и манастири у БиХ до 1878. године*, Глас Српски, Бања Лука, 2002.



датумом настанка цркве и атрибуцијом зидног сликарства у Аранђелову остале нерјешене.

Историјске и умјетничке прилике

Период у који се датују фреске у Аранђелову - рани XVII вијек – обиљежен је значајним друштвеним и политичким преокретима, будући да управо тада долази до све већег опадања моћи Османског царства. Ови утицаји су били снажно изражени на територији данашње Херцеговине, гдје се налази село Аранђелово са православном црквом посвећеном арханђелу Михаилу. Стога је неопходно направити историјски увод (кратак историјски преглед), ради бољег разумјевања тог периода и да би се боље осјетио дух епохе који је утицао и на умјетничке карактеристике зидног сликарства у Аранђелову.

Током XV и у првим деценијама XVI вијека највећи дио балканског простора пао је под османску власт. Брзо су једна за другом нестајале државе: српска деспотовина 1459, средњовјековно босанско краљевство 1463, Херцеговина (Хум) до 1482. и простор данашње Црне Горе 1496. године.

Османлије су у освојеним земљама у почетку показали чврсту политичку и административну управу, која је у потоњем периоду слабила. Ислам је био државна вјера, али су османске власти према хришћанима биле толерантне, посебно у XV и XVI вијеку. Од друге половине XVI и до треће деценије XVII вијека саграђен је и живописан велики број цркава и манастира. Могло би се рећи да је ово изузетно плодносан период зидног сликарства и умјетничке активности уопште, посебно раздобље између 1557. (обнова Пећке патријаршије) и 1614. године. Интезитет обнове на првом мјесту огледа се у чврстој везаности за домаће традиције, по-

себно у периоду када је српска умјетност под Османлијама, а нарочито зидно сликарство, показало највише аутентичности. Стога тешко може да се прихвати мишљење о доминантним грчким утицајима на подручју Пећке патријаршије, поготово у наведеном раздобљу, пошто се пространо подручје Пећке патријаршије у том погледу показало као једна хомогена умјетничка територија која је скоро у цјелости одбацила не само грчке утицаје него и утицаје Русије.

Врхунски домет османске моћи везан је за дјело једног од најзначајнијих владара XVI вијека, Сулејмана Величанственог (1520–1566), као и његовог наслједника Селима II (1566–1574), када се углавном завршавају османска освајања и када је Османско царство у томе погледу достигло своју кулминациону тачку.

Послије ових султана завршен је велики период узлета Османске империје, коју потом почињу да потресају све снажније економске кризе, те моћ слједећих султана знатно почиње да опада.

Ово стање је допринијело да Османлије крајем XVI и у XVII вијеку промјену политику према хришћанском становништву. Све је то имало директне и индиректне посљедице на просторе Босне и Херцеговине и њено становништво. У извјесној мјери томе је допринио покрет хришћана на крају XVI вијека, кога су подржавала стране хришћанске силе на челу са папском куријом. Хришћани су хтјели да искористе тај моменат и да се ослободе османске власти. Не случајно, и на нашим просторима на челу овог покрета била су свештена лица под вођством пећког патријарха Јована. У Херцеговини је средиште акције био Требињски манастир и у њему митрополит Висарион. Спаљивање моштију св. Саве 1594. године од стране Османлија дошло је, с једне стране, као казна и опомена за вође, а, с друге, као потицај да покрет



не захвати и пасивнији елемент кога су чинили сиромашнији хришћански слојеви, а који се нису активније ангажовали на пољу отпора Османлијама. У том покрету било је сарадње између православних и католика, која се нарочито осјећала у Херцеговини, у Поповом пољу. Поред православних свештеника у организовању покрета за ослобођење од османске власти дјелују и фрањевци. Међутим, читав тај покрет није успио, будући да западне силе, које су га покренуле, нису провеле чврсту организацију нити је међу њима било пријекно потребне солидарност. Овакве прилике све ће више погоршавати односе Османлија и хришћана, а такво стање ће се наставити и у XVII вијеку када Херцеговина у више прилика постаје ратно подручје. Ни Аранђелово, од најранијих извора када се јавља па до краја османске епохе, није имало ништа мање бурну прошлост.

Аранђелово се налазило на територији средњовјековне жупе Врм, која је заједно са старим градом Клобуком позната из раних средњовјековних историјских извора. Спомињу је и Константин Порфирогенит, средином X вијека (град Врм), и поп Дукљанин (брдо Клобук). Смјештена је у подручју Травуније. На концу XII вијека подручје Требиња било је под влашћу Немањића. Након што је Твртко I Котроманић 1377. крунисан за краља, ово подручје је потпало под босанску власт. До 1391. жупа Врм била је у посједу познате средњовјековне великашке породице Санковића. Потом овај простор долази под власт војводе Сандаља Хранића и кнеза Павла Раденовића. Павле је добио подручје око Билеће са Бањанима, Требиње, Клобук са Врмом и Конавле. Град Клобук био је под управом великашке породице Павловића до 1441. године, када су им га одузеле Косаче, које владају Врмом до 1477. године, када га заузимају Османлије, чиме почиње нова историјска епоха. Овај преддио зове се Корјенићи



према племену Корјенића, чији се представник спомиње у документу из 1399. године. Компликована политичка ситуација наставља се кроз цијели османски период у коме је ово подручје врло често било поприште ратних сукоба.

Ништа мање компликација не узрокује ни утврђивање времена грађења цркве у Аранђелову, јер не постоје поуздани подаци. Ево шта о томе кажу В. Кораћ и В. Ђурић који су се бавили овом проблематиком: „Приближно време настанка храма може се одредити само на основу фресака које прекривају веће делове зидова наоса. Оне показују знатне сродности са сликарством цркава Арханђела Михаила у Петровићима и Св. Саве у Велимљу, што наводи на мисао да је храм сагађен крајем XVI или на почетку XVII века. Предање у селу Петровићима иде у прилог оваквом датовању цркве. Наиме, очувала се прича да је сликар у Цркви арханђела Михаила у Петровићима, по завршетку посла, отишао у Аранђелово, где је радио фреске и ту полудио. Друга прича, забележена у породици Драганић у Петровићима, говори да је ова породица пореклом из Новог и да је, пре доласка у Петровиће, становала у Нудолу, где је, у Аранђелову, сазидала Цркву арханђела Михаила. У ствари, могући ктитор храма је жупан Георгије, који је имао народно име Крња. Његова смрт забележена је на каменом натпису на јужном доворотнику врата која воде из припрате у наос. Из натписа се види да је умро у месецу септембру, на Крстов дан, али није наведено које године. Потреба да се тај датум забележи ради помена покојнику наводи на претпоставку да је он ктитор храма”¹⁶. Код истраживача који су се бавили овим проблемом постоје различита мишљења око вијека у коме је настао натпис. „Бешлагићев превод гласи: Тринаестог септембра

¹⁶ Војислав Кораћ - Војислав Ј. Ђурић, *Цркве с приклоњеним луковима у старој Херцеговини*, Зборник философског факултета, Београд, 1964, 575-576.



уочи Крстовдана представи се раб божији Георгије именов жупан Крње”.

Бешлагић натпис датира у XIV вијек, а у транскрипцији М. Вега натпис гласи:

„М[е]с[е]ца секъшебра у шрети на дес[е]ше гънъ (13.) ѿрѣшави се равъ б[о]жи Георгије на вечерије Х[рис]то[ва] дне, а именеъ жуѿанъ Крњи (Крње, Крња)”¹⁷.

Вега овај натпис датира у прву половину XIII стољећа¹⁸. Исти натпис, међутим, З. Кајмаковић датира у XI–XII вијек, те ова енигма око вијека у коме је настао натпис тешко да ће бити ријешена, пошто је премало извора и података да би се извукао аргументован закључак.

Поред овога треба се осврнути на још једну историјску чињеницу која би могла да допринесе расвјетљавању проблема времена настанка цркве. На простору старе Херцеговине, која ја тада обухватала и Никшић, у периоду XV, XVI и XVII вијека граде се једнобродне православне и католичке цркве за чију се градњу ангажују дубровачки мајстори, а ти подаци су забиљежени и у дубровачком архиву. Тип једнобродне цркве у приморској архитектури почиње се јављати доста рано, још у периоду предроманике, и њен развитак се може пратити кроз цијели средњи вијек, али и османски период. Такође, дубровачки мајстори били су присутни од давнина као градитељи сакралних и профаних објеката на тлу средњовјековне Босне и Хума. Њихова градитељска ан-

17 Шефик Бешлагић, *Неколико новонађених натписа на сѣћцима*, Гласник земаљског музеја у Сарајеву, Археологија, бр. XIV, Сарајево, 1959, стр. 240–241; Марко Вега, *Нови и ревидирани натписи из Херцеговине (наставак)*, Гласник земаљског музеја у Сарајеву, Археологија, бр. XVII/XIX, Сарајево, 1964, стр. 203–231.

18 Марко Вега, *Нови и ревидирани натписи из Херцеговине (наставак)*, нав. издање, стр. 183–184.

гажованост протеже се кроз цијели средњи вијек, али и османски период, гдје „архивска документа сведоче да су дубровачки градитељи врло много радили за православне поручице. Бројни сачувани споменици XVI и делимично XVII века, који су по облицима идентични црквама у Грахову и Лугу, доказују да је у тој епохи успостављен један врло карактеристичан тип храма, који је имао за конфесионално обележје прислоњене лукове на подужним стубовима, као знак „грчког”, православног градитељства, и због тога био радо приман и широко распрострањен у тим областима”¹⁹.

Према архитектонским карактеристикама, како мисли и Љ. Шево, Црква св. архангела Михаила у Аранђелову „припада скупини херцеговачких цркава са прислоњеним луковима, чији се извори налазе у архитектури предроманике на дубровачком подручју и у Зети”²⁰. Мада нема тачних и поузданих података о њезином настанку, З. Кајмаковић и Љ. Шево сматрају, ипак, да је црква највјероватније изграђена у периоду између друге половине XVI и почетка XVII вијека, што значи да су ови истраживачи вријеме настанка фресака у Аранђелову узели као полазну основу и за датовање градње цркве.

Треба поменути да су у последњим археолошким ископавањима, која су пратила рестаураторске радове у цркви, откривени старији археолошки слојеви који сведоче о постојању старијег култног мјеста испод храма у Аранђелову”²¹.

Бурна историјска прошлост овог подручја свакако је утицала и на опадање умјетничких подухвата, који су били

19 Војислав Кораћ - Војислав Ј. Ђурић, *Цркве с прислоњеним луковима...* Нав. издање, стр. 568-569.

20 Лјиљана Шево, *Православне цркве и манастири у БиХ до 1878. године*. Нав. издање, стр. 180.

21 *Исто*, 180.



снажно оживјели послје 1557. године, када је обновљена Пећка патријаршија. Тада је била успостављена функционална и ефикасна организација у српској православној цркви, која је за резултат имала обнову бројних цркава и манастира. О условима за градитељску дјелатност има довољно података. Изричитих забрана грађења цркава није било, али су постојали врло прецизни прописи о условима под којима се могло градити. Црква је могла бити подигнута само на мјесту гдје се храм налазио у вријеме прије Мехмеда Освајача. Прије него што би се приступило градњи, односно обнови цркве на мјесту на коме је и од „старине“ постојала, ктитори су се морали обратити за дозволу надлежној османској администрацији. Обично се захтјев упућивао кадији, али је било случајева да су се ктитори непосредно обраћали султану који је потом ферманом наређивао локалној власти да се грађење или поправка дозволи. Ни након добијања дозволе, која је издавана тек пошто је претходно доказана повећама или свједочењем муслимана, да је црква и раније постојала, није се почињало са радовима; они су почињали тек послје изласка комисије која је на лицу мјеста одлучивала о величини цркве или обиму радова, ако су у питању биле поправке. У дозволи се увијек посебно истицало да цркве не смију бити веће од старих на чијим локацијама се обнављају. Постојала су и друга ограничења гдје се наглашава да се не смије употребљавати више креча, камена и друге грађе него што је раније употребљено. Поштовање поменутих прописа о обнављању цркава османска власт је, као што се и види из сачуваних докумената, строго контролисала, али је и поред тога кршења прописа ипак било.

Босна и Херцеговина не спадају у подручја најбогатија споменицима фреско–сликарства. Далеко су бројније цјели-

не фреско–живописа на простору данашње Црне Горе, Србије и Македоније. Ипак, на неким од очуваних локалитета са фрескама, насталим у османском периоду у Босни и Херцеговини, сликала су четворица најбољих српских зографа тих времена: непознати мајстори из Папраћа и Срђевића те монаси Лонгин и Георгије Митрофановић. Лонгин је израдио фреске горње зоне цркве у Ломници, док Митрофановић живопише цркве манастира Добрићево и Завала. Њихова дјела, која представљају врхунске домете позног српског живописа из половине XVI вијека (Папраћа), седамдесетих година истог вијека (Ломница) и почетак XVII вијека (Добрићево и Завала), знатно су побољшали просјек квалитета цјелокупног позног фреско–сликарства у Босни и Херцеговини. Паралелно са Лонгином и Митрофановићем радиће још најмање осам зографа: два у Аранђелову код Требиња, један у Житомислићу и озренској припрати, поп Страхиња у Озрену и, поред Лонгина, још четири у Ломници: Јован, Јован, Ђорђе и Никола. Од српских сликара њима су претходили још непознати мајстори из Гомиљана, Рмња и Тријебња, а након њих у XVII вијеку појавиће се мајстори: Василије, у Мостаћима, и зографи XVIII вијека – Теодор и Константин.

Архитектура Старе Херцеговине XVI и XVII вијека

Стара Херцеговина (која се тада протезала од Дувна преко Мостара и Требиња до Никшића и Колашина) и у тешким временима прије обнове Пећке патријаршије постала је, слично Фрушкој Гори, ново духовно средиште, а то значи и средиште сакралног градитељства.



У погледу начина грађења у овим и сусједним областима могу се уочити три основна облика цркава. Најраспрострањенији је тип једноставне правоугаоне грађевине са полукружном апсидом, засведеним полуобличастим сводом ослоњеним на лукове прислоњене уз бочне зидове; звоници су на овим здањима углавном дограђени у XIX вијеку. Овакав начин грађења настао је према облику ранороманичких и романичких цркава у јадранском приморју. Другу варијанту сачињавају цркве истог облика, али развијеног типа, који се од првог разликује системом конструкције који носи полуобличасти свод: лукови се ослањају на подужне зидове и слободне ступце и носе неку врсту попречно постављеног свода који, остављајући пролаз поред бочних зидова, једнобродној грађевини у плану даје изглед тробродности, а понекад и слику сажетог уписаног или слободног крста. Трећу групу образују велике али малобројне, праве тробродне цркве с куполом, од којих су сачуване само Тврдош, Никољац и Пива (последња је без куполе), док је првобитна црква цетињског манастира, за коју се зна да је била тробродног типа, разорена.

У Херцеговини је присутан велики број скоро идентичних, једноставних, правоугаоних цркава с полукружном апсидом и луковима прислоњеним уз подужне зидове, најчешће скромних димензија. Поред Аранђелова треба поменути цркве које су му веома сличне: Цркву св. Николе у Грахову, која је подигнута 1499. године; Успења Богородице у селу Лугу, из 1503. године; Св. Јована и Арханђела Михајла у Петровићима; Св. Недеље у Пелинову; цркву манастира Дубочице, саграђену прије 1565. године. Ту су и Црква св. Саве у Велимљу; Св. Климента и Св. Петке у Мостаћима (код Требиња); Св. Николе у селу Срђевићи код Гацка; Св. Јована у



Жакову и црква манастира Ждребаоника код Даниловграда. Све се оне датују у крај XVI или почетак XVII вијека. У неким од ових малих цркава сачуван је првобитни живопис. Као што архитектура ових цркава није донијела нове конструктивне и естетске облике, тако је и фреско–сликаство остало у оквирима подражавања великих узора, уз често примјетно опадање ликовних квалитета дјела.

Архитектура цркве у Аранђелову

Село Аранђелово смјештено је у области Ластве, источно од Требиња, од којег је удаљено 25 км. Црква св. архангела Михаила и некропола са стећцима налазе се на православном гробљу, испод средњовјековног града Клобука. У двориште цркве улази се са западне стране, са приступног пута који се одваја од главне цесте која повезује Требиње и Никшић. Главна осовина цркве је у правцу исток – запад, у цркву се улази са западне стране.

”Вањске диманзије цркве су око 11 x 5.30 м, а унутрашње око 9.50 x 3.80 м. Висина мјерена од пода да тјмена свода износи отприлике 4.60 м.

Црква има масивне камене зидове чија дебљина износи око 75 цм. Зидови су рађени од крупних, правилно клесаних блокова везаних малтером и сложених у хоризонталне редове који су видљиви на вањским фасадама. Зидови припрате на сјеверној и јужној страни леже на стећцима, а и унутар цркве су сачувана два стећка који служе као камене клупе.

Грађевина је засведена уздужним полуобличастим сводом који је ојачан са два попречна лука. Уз уздужне зидове наоса и припрате налазе се дубоки прислоњени лукови које носе пиластри. У наосу су конструисана по три лука са обје



стране, с тим да је средњи лук најшири и мало виши од остала два. Дужином бочних зидова припрате конструисан је један прислоњен лук. У горњим зонама зидова видљиве су челичне затеге (постављене у скорије вријеме).

Црква је освијетљена кроз три лучно завршена прозорска отвора, који се налазе на јужном и сјеверном зиду цркве, и кроз прозорски отвор на апсиди. Распоред отвора има логичан положај и симетричан је у односу на распоред унутрашњих конструктивних елеманата објекта. Димензије прозорских отвора су 0.4 м (ширина) и 1.30 м (висина). Камени оквири прозорских отвора су благо закошени према вани и сачињени су од по четири камена блока.

На западном зиду цркве смјештен је улазни портал са новоизрађеним дрвеним вратима, ширине 80 цм и висине 1.75 м, која су уоквирена масивним каменим довратницима и надвратником. Изнад врата смјештена је лунета, а изнад ње камена розета. Розета се налази непосредно испод звоника, смјештена је у њеној основи. Розета је кружног облика и уписана је у квадрат. Подијељена је у осам поља која су наизмјенично распоређена (пуно, празно), тако да четири празна поља дају крст.

Изнад западног зида цркве од фино обрађеног камена кречњака урађен је звоник “на преслицу”, са једним отвором за звоно. Висина звоника до каменог крста износи око 7.60 м и у њему је смјештено велико звоно”.²² Треба напоменути да је звоник новије градње и припада XIX или раном XX вијеку.

²² Подаци из Републичког завода за заштиту културно-историјског и природног наслеђа Републике Српске

Распоред фресака

Одмах треба нагласити да су фреске претрпјеле велика оштећена на сјеверном зиду наоса, у простору апсиде и своду наоса. На јужном зиду наоса, посебно у доњој зони, налазе се фреске које скупа са западним зидом наоса чине боље очуван дио фреско–ансамбла аранђеловачке цркве.

На јужном зиду наоса конструисана су три лука која носе пиластри. Њихов смо положај дефинисали као западни лук на јужном зиду наоса, централни лук на јужном зиду наоса и источни лук на јужном зиду наоса. Западни и источни лук су идентични, мање и висине и ширине од централног лука који доминира јужним зидом наоса, гдје се налази фреска са приказом св. архангела Михаила, патрона цркве. На средини централног лука јужног зида наоса налази се прозор. Сјеверна страна зида наоса архитактонски је идентична јужној страни зида наоса. Источна страна наоса састоји се од зида у чијем средишту доминира апсида. У средишту полукружног зида апсиде налази се прозор.

Треба напоменути да иконостас почиње од западног руба источног пиластра централног лука на јужном зиду наоса и простире се до западног руба источног пиластра централног лука на сјеверном зиду наоса.

Цјелокупан живопис у Цркви св. архангела Михаила концентрисан је у пет неправилних хоризонталних зона:

- 1) у првој зони налазе се стојеће фигуре светитеља;
- 2) у другој зони су попрсја мученика;
- 3) у трећој зони су композиције Великих празника;
- 4) у четвртој зони су попрсја пророка; и
- 5) у петој зони, на своду, налазе се представе Христа као Пантократора и анђела Великог савјета, те горњи дио Вазнесења Христовог.

У доњој зони централног лука источно од прозора, изнад сокла па до половине прозора, налази се стојећа фигура св. Теодора Тирона, а западно од прозора св. Теодора Стратилата. Испод прозора а изнад сокла налази се квадратно поље које је обрађено стилизованом представом крста у облику листа кестена. У горњој зони централног лука смјештено је огромно попрсје патрона Цркве св. архангела Михаила. На унутрашњим површинама источног пиластра централног лука налази се доста оштећена фреска са ликом св. Симеона Немање и она са ликом св. Саве Српског.²³ На спољњој страни доње зоне западног пиластра на јужном зиду наоса налази се лик св. Георгија, а до њега је веома оштећена фигура непознатог светитеља. У доњој зони западног лука јужног зида наоса смјештена је стојећа фигура ратника св. Димитрија, а изнад њега, на доњој површини лука, два су попрсја непознатих мученика, такође веома оштећена. На спољашњем рубу западног лука на јужном зиду наоса налази се фриз, обрађен стилизованом палметом. Уоквирен је линијом црвене боје. На осталим лучним рубовима фриз се није сачувао.

На западном зиду наоса, јужно од улаза, изнад сокла, живописани су ликови апостолā Петра и Павла који између себе држе модел цркве. Сјеверно од улаза су ликови св. цара Константина и царице Јелене. Изнад њих, цијелом узаном водоравном површином западног зида наоса, настављајући се у истој равни и на осталим дијеловима зидне површине

²³ Треба напоменути да су код З. Кајмаковића фреске св. Симеона Немање и св. Саве погрешно распоређене у његовој схеми (бр. 17 и 18); он ставља св. Симеона Немању у доњу зону на унутрашњој површини источног лука, на јужном зиду наоса, одмах до апсиде, док св. Саву распоређује у доњу зону на унутрашњој површини источног пиластра, на источном луку јужног зида наоса.

наоса, налази се орнаментални фриз са стилизованом палметом који раздваја доњу зону од горње зоне фресака. На средини овога фриза, сада већ једва видљиво, црвеном бојом оивичено је поље, постављено тачно изнад улазних врата. На њему се вјероватно требао налазити ктиторски натпис, који никад није постављен.

Као пандан св. Димитрију, у јужној ниши сјеверног зида наоса, налазила се, вјероватно, представа лика неке светитељке. Пресликана је неталентовано, готово аматерски, а Кајмаковић за ову светитељку претпоставља да би могла бити св. Катарина. У тој мјери лоше стање налазимо и на источном луку сјеверног зида наоса са пиластром. У источном луку сјеверног зида наоса до апсиде налази се скоро потпуно уништена представа Визија Петра Александријског. На унутрашњем дијелу источног лука, по Кајмаковићу, налазила се фреска Христос Емануил, која ја сада потпуно уништена.

У горњој зони источног лука јужног зида наоса до апсиде назире се веома настрадао лик св. Николе. И остали дијелови источног лука јужног зида наоса били су попуњени фигурама које су сада скоро потпуно уништене, видљиве само као изблиједјели фрагменти. Овај источни лук јужног зида наоса, као и источни лук сјеверног зида наоса, данас се налазе иза иконостасне преграде.

У доњој зони, у полукружном зиду апсиде, налази се композиција Поклоњење архијереја Христу Агнецу. У конхи апсиде је живописана Богородица Ширшаја Небес (*Eclesiae Mater*). Фреска је доста оштећена. На рубу полукуполе апсиде налази се прилично оштећен орнаментални фриз. Изнад овог фриза налази се равна површина са горње стране ограничена полукружним сводом. Ту је смјештен доњи дио композиције Вазнесења Христовог, у полукружном сегменту.



У другој зони на лезени, изнад западног пиластра централног лука на јужном зиду наоса, налази се релативно добро очувано попрсје мученика св. Виктора. Од попрсја св. Виктор у продужетку се налази узана водоравна трака стилизоване палмете која се простира до краја јужног зида наоса.

У засвођеној трећој зони јужног зида наоса, посматраној из правца исток - запад, налази се циклус Великих празника који је веома оштећен и ретуширан, а сцене су распоређене овим редом: Рођење Христово, Сретење, Крштење Христово и Васкрсење Лазарево. На западном зиду је смјештено Успење Богородице.

У засвођеној трећој зони сјеверног зида наоса схема садржаја Великих празника била је иста као на јужном зиду наоса. Према Кајмаковићу, композиције Великих празника текле су овим редом, са запада на исток: улазак у Јерусалим, Распеће Христово, Мирносице на Христовом гробу, али су сада те композиције потпуно уништене, као и цијела страна сјеверног зида наоса. Сретен Петковић, шест година прије Кајмаковића, наводи да се у олтарском простору сјеверног зида наоса налази и тада тешко оштећен Силазак у Ад.

Изнад Циклуса Великих празника у четвртој засвођеној зони јужног зида наоса, посматрана из правца исток - запад, налазе се попрсја девет пророка. Скоро сваки од њих је веома оштећен и ретуширан. Распоредени су тако да се прва два попрсја непознатих пророка налазе изнад пола композиције Христовог Рођења. У луку се налази оштећена стојећа фигура непознатог пророка. Изнад Сретења и Крштења Христовог налазе се три попрсја пророка. Гледано у правцу ових пророка, друго попрсје је попрсје пророка Авакума. У луку према западној страни налази се попрсје пророка Захарија, прилично великих димензија. Његов пандан на сјеверном зиду наоса, такође у луку, јесте пророк Мојсије.

Изнад потпуно уништеног другог дијела Лазаревог Васкрсења, до пророка Захарија, у четвртој засвођеној зони јужног зида наоса, налазе се два попрсја млађих, непознатих пророка постављених један наспрам другог. На западном зиду наоса, изнад Успења, у четвртој зони према своду, налазе се један до другог попрсја три непозната пророка.

И на сјеверном зиду наоса, у четвртој засвођеној зони, налазио се низ попрсја пророка (као и на јужној страни), који је скоро потпуно уништен. Гледано из правца запад - исток, у луку је већ поменуто попрсје пророка Мојсија. Фреска је оштећена, а испод се налазе два попрсја непознатих пророка, један наспрам другог, прилично оштећена.

У петој зони свода, у централном дијелу, налази се веома оштећена фреска Христос Пантократор са тетраморфом. Изнад апсиде, на своду, налази се горњи дио Вазнесења са Христом у мандорли. Изнад централне композиције Христос Пантократор са тетраморфом, у ствари изнад орла, симбола јеванђелисте Јована, према западној страни на лезени, налази се антропоморфни идеограм луне (мјесеца), док је изнад лава, симбола јевађелисте Марка, исто на лезени према западној страни, одмах до луне, смјештен антропоморфни идеограм сунца. На западној страни изнад улаза у наос, у сводном дјелу, налази се композиција Христа као анђела Великог савјета.

Разматрање одлика програма живописа у Аранђелову

Разматрањем цјелокупних тематских особености зидног сликарства XVI и XVII вијека на подручју Пећке патријаршије уочава се наглашена тежња да се не одступи од старих



традиционалних рјешења, прецизније речено – рјешења из прве половине XIV вијека. Скромни формати предлогака зидних слика из XIV вијека имали су ту предност да су се могли пренијети чак и у сеоске цркве из османског периода, које су биле малих димензија. Уз то, сеоска клијентела показивала је велику заинтересованост према наративним композицијама, карактеристичним за сликарство из епохе Палеолога, које су могле да их упуте у догађаје из Светог писма, доста лакше и једноставније него текстови, пошто је већина људи тог времена била неписмена.

У Аранђелову је поштован стари византијски принцип по коме су највише зоне грађевине украшена ликовима и темама које се односе на учење о Христу и небеском поретку, док се програм, спуштајући се према приземној зони, углавном односи на земаљске догађаје те догађаје из црквене историје и јеванђељских текстова и њихових протагониста. У аранђеловачкој цркви програм је био условљен скромним димензијама цркве.

На сводном дијелу приказане су персонификације Христа: Христос Пантократор са тетраморфом, Христос анђео Великог савјета те изнад апсиде горњи дио Христовог Вознесења. У горњем дијелу композиције Христовог Вознесења се не ради о изузетку од уобичајеног распореда сликања ове сцене, већ је то посљедица недостатка простора, а овакво рјешење није ријетко у XVI и XVII вијеку на подручју Пећке патријаршије, посебно код цркава малих димензија. Овакво рјешење распореда сликарства можемо видјети и у Цркви светог архангела Михајла у Петровићима. Испод ове сводне композиције са јужне и сјеверне стране налазио се доста уобичајен распоред попрсја пророка који се може видјети у већем броју малих сеоских цркава, па и у Петровићима.



Уобичајено је и приказивање и Христа Пантократор са тетраморфом и Христа анђела Великог савјета на своду, а нешто рјеђе се у савремене програме живописа уврштавају антропоморфни идеограми луне и сунца.

У доњој зони апсидалне конхе уобичајено су представљени архијереји у поворци који се клањају Христу-Агнецу. У источном луку сјеверног зида, до апсиде, налази се Визија Петра Александријског. Ова представа се скоро без изузетка у XVI и XVII вијеку слика на овоме мјесту, док се у источном дијелу јужног зида до апсиде налази св. Никола. Може се рећи да је лик св. Николе у зидном сликарству XVI и XVII вијеку готово неизоставан у програму, будући да је култ овог светитеља био изразито поштован и широко распрострањен у народу. Свети Никола је уживао углед „скоропомоћника” те је некад у натписима и означаван као такав.

Циклус Великих празника спада у ред обавезне тематике живописа сваке православне цркве, без обзира колико је црква малих димензија. Велики празници као заокружен циклус од дванаест сцена које приказују најбитније моменте јеванђеоске приче, појављују се у јасно издвојеном облику у византијском сликарству од епохе Палеолога, то јест од раног XIV вијека. У српским црквама у XIII вијеку увијек су сликани најважнији Празници, док су уз њих у истој зони сликарства бивали истовремено приказивани и други јеванђеоски догађаји. У живописању споменика у доба краља Милутина овај новозавјетни циклус обликује се као јасно формирана цјелина гдје се епизоде најчешће смјештају у највише зоне сликарства. Овакав избор и распоред најчешће усвајају и програми сликарства у споменицима XVI и XVII вијека.



Наравно, долазило је и до извјесних промјена које су најчешће биле посљедица малих димензија цркве. Врло често у XVI и XVII вијеку Христово Васкрсење је описано двијема сценама - Мироноснице на Христовом гробу и Силазак у Ад. Овакво рјешење налазимо у цркви у Аранђелову и цркви у Петровићима. Распоред сцена Великих празника у аранђеловачкој цркви је уобичајен. Треба напоменути да су неке сцена дате са свим појединостима као у најразвијенијим примјерима из XIV вијека, као на примјер сцена Богородичиног Успења.

У горњој зони централног лука јужног зида смјештено је попрсје патрона цркве св. архангела Михаила. Треба напоменути да су чуда архангелā, посебно Михаила, у зидном сликарству у османском раздобљу, била веома опширно излагана. Стога би као програмску посебност требало истаћи чињеницу да је из сликарства у Аранђелову изостао приказ чуда арханђела, упркос храмовној посвети. Ову необичност могуће је тумачити веома скромним димензијама површина за осликавање које су ауторима програма биле на располагању.

У другој зони на лезени на јужном зиду налази се попрсје мученика св. Виктора. Примјећено је да се у XVI и XVII вијеку углавном хришћански мученици приказују на унутрашњим површинама лукова у стојећем ставу или медаљонима, а то је била уобичајена појава у Византији још у средњем вијеку. Мученици се понекад приказују изнад стојаћих фигура, као у Аранђелову, или у појасу медаљона на подужним зидовима.

Свети ратници обавезно се приказују у првој зони, а у Аранђелову налазимо ликове најпоштованијих међу њима - два света Теодора, Георгија и Димитрије. Мада је каткад



било одступања, у највећем броју примјера османског периода оснивачи српске државе и цркве сликани су у наосу на западном зиду са јужне стране или на западном дијелу јужног зида, у ствари, у југозападном углу наоса.

Ликове св. Константина и Јелене често уочавамо у споменцима XVI и XVII вијека на истом мјесту као у Аранђелову. Такође у доњој зони стојећих фигура, западно од улаза, мјесту обично предвиђеном за ктиторе, налази се фреска светих апостола Петра и Павла, чије приказивање није било уобичајено.

У оцјени избора и распореда програма у Аранђелову овај размјештај живописа карактеристичан је скоро за све цркве правоугаоне основе. И у овој малој сеоској цркви гдје су зидне површине мале те је самим тим наметнута сажетост садржаја, ипак се уочава смишљеност при избору и садржају сликарске тематике, пошто начин на који су пробране личности светитеља и сцена које илуструју најважнија збивања хришћанске историје свједочи да су у великом броју случајева и сликари мањих богомоља, као што је случај и са Аранђеловом, посједовали доста солидно занатско искуство и теолошку образованост.

Иконографска разматрања

За иконографска рјешења примјењена у сачуваним ансамблима зидног сликарства на подручју Пећке патријаршије може се рећи да се у доброј мјери ослањају на рјешења која је дао византијски живопис XIV вијека, посебно онај из прве половине вијека. Наравно, стари обрасци прилагођени су величини и потребама малих цркава на селу. Зато је умјетност Палеолога из прве половине XIV вијека била полазна



основа за сликаре након обнављања Пећке патријаршије 1557. године. Иконографска рјешења и у цркви у Аранђелову углавном се ослањају на рјешења византијског живописа XIV вијека.

На сводном дијелу између Христа Пантократора са тетраморфом и Христа као анђела Великог савјета налазе се антропоморфни идеограми сунца и мјесеца. Њихова иконографско рјешење скоро је идентично као оно које видимо у цркви у Петровићима. Испод ових композиција на своду, са сјеверне и јужне стране представљен је низ попрсја пророка са свицима у рукама. Код њих не налазимо посебно занимљиве иконографске појединости. Иконографска одступања не налазимо ни у апсидалном простору. Треба подсетити да је апсидални простор веома оштећен те је било каква анализа, посебно иконографска, скоро немогућа. Иконографске особености не налазимо ни код циклуса Великих празника. Силазак у Ад у византијској иконографији означава васкрсење Христово гдје је врло често додата и композиција Мироносице на гробу Христовом, у ствари, Васкрсење Христово је описано двјема сценама. Ово је случај и у Аранђелову и у Петровићима, а овакво рјешење налазимо и у доста мањих цркава османске епохе. Иконографско одступање не примјећује се ни код попрсја патрона цркве, св. архангела Михаила, ни код јединог сачуваног попрсја – мученика св. Виктора. Он у руци држи крст који симболизује мучеништво.

Ликови светих ратника, св. Теодора Тирона и св. Теодора Стратилата са копљима у рукама, типични су за сликарство овога времена, као и ликови Георгија и Димитрија, који су обучени у војничку одјећу са оружјем у рукама. Очигледно је да су се у првом плану налазила њихова војничка обиљежја,

док су им заслуге као мученика за хришћанску вјеру, због чега су и канонизовани, стављани у други план. Зато се свети ратници у сеоским црквама веома ријетко представљају у хитону и огртачу са мученичким крстом који држе у руци. Светитељи ратници у византијској иконографији постају популарни од IX / X вијека као патрони војних кругова, а посебно њихов култ почиње нагло да јача у српској умјетности с краја XIV и почетком XV вијека, у вријеме сукоба с Османлијама.

Истицање св. Ђорђа, св. Димитрија, св. Теодора Тирона и св. Теодора Стратилата и других, као ратника а не као мученика, што су они, прије свега, и били, у XVI и XVII вијеку на Балкану у сеоским срединама имало је свој посебан разлог. Наручиоци и вјерници из народа у њиховим представама у храмовима нису видјели само галерију светитеља, већ и своје директне заштитнике.

Култ св. Симеон и св. Сава је био развијен у српском средњовјековном сликарству, а потом и кроз цијели османски период. Мада је у лози Немањића било и других владарасветитеља, који су се пред крај живота замонашили, они се у XVI и XVII вијеку ипак нису приказивали у монашкој ризи, сем родоначелника династије. Три посљедње године живота Стефана Немање, описане у житију св. Саве, засјениле су све његове дотадашње војничке и државничке успјехе. Ово је схватљиво пошто је аутокефална српска православна црква од свога настанка утврдила и његовала култ Симеона Мироточивог као монаха. Поштовање монашког подвига некада великог владара из времена државног успјеха и независности довело је до тога да је лик св. Симеона Српског, Новог Мироточца, бившег Стефана Немање, сада као монаха, скупа са сином Савом, са малим бројем изузетака, био представљен скоро у свим црквама које су живописане у XVI и



XVII вијеку; то укључује цркве у Пећи, Брезовици, Студеници, Будисавцима, Смедереву, Доњој Битињи, Грачаници, Морачи, црквама св. Николе и светог Јована у Великој Хочи, Трнави, Никољцу, Црној Реци, Петковици, Тројици Пљеваљској, Ораховици, св. Николи у селу Мушниково, Богошевцима, Подграђу, Кијеву, Пиви, Петровићима, Велимљу, Ломници, Хопову, Подврху и Аранђелову.

„Од најраније очуваног лика св. Симеона Српског у Милешеву из 1223, па и касније, из доба турске владавине, он је представљен као великосхимник, у једноставној монашкој хаљини са огртачем, спреда се видео аналав са врпцама и појас, док је на глави носио кукуљицу. Огртач је од XVI века понекад био приљубљен у висини бедара уз тело, са једном или две велике копче. У левој руци св. Симеона Српског обично је развијен свитак, али се дешава да је и неотворен. Некад је светитаљ приказан како леву руку, без свитка, држи савијену испред себе са дланом унапред. У десној руци носи готово увек крст. Тај тип представљања најчешћи је од друге половине XV до краја XVII столећа.”²⁴ Наравно, постојале су каткад извјесне измјене или одступања, али никад битна, било да су то радили сликари по своме науму, било да су то промишљено захтјевали ктитори. У доба османске владавине, у великом броју случајева, св. Симеон Немања представљан је како држи свитак у руци на коме су врло често биле исписане ријечи из 34 (33) Давидовог псалма, став 11: „Ходите дјецо, послушајте ме, научићу вас страху Господњем.”

24 Сретен Петковић, *Иконографија светиої Симеона Српскої у доба шурске владавине*, Зборник радова Стефан Немања-Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање, Београд, 2000, стр. 383.

За разлику од св. Саве, који готово на свим својим представама десном руком благосиља, а у лијевој држи јеванђеље, код св. Симеона Српског гест благосиљања јавља се веома ријетко.

У случају св. Симеона Српског, Новог Мироточца, тип је устаљен врло рано, „још почетком XIII века, па се ни у доба турске владавине није мењао, што је у складу са тежњама српске цркве да се доследно чува традиција из времена државне самосталности. Свети Симеон Српски има нешто дужу браду, раздјељену на два прамена која се спајају, а завршену доста оштро у већини случајева. Нешто шире лице има одлике старије, али још мужевне особе.”²⁵ Међутим, понекад ни то није довољно да се светитељ препозна, ако није сачуван натпис. Без јаке карактеризације, као што је код св. Саве Српског тонзура и метласта брада, св. Симеон Мироточиви се од осталих представљених монаха разликује по већ поменутом тексту (псалам 34, 11). Ово се не може узети у обзир онда када његов лик слика неки страни живописац, дошљак, који није упућен у историју и традицију, те је тада представљени лик св. Симеона Српског готово непрепознатљив. Најбољи примјер за то је представа св. Симеона Српског у манастиру Пустињи, чију цркву су 1622. године осликали мајстори Грци, без кукуљице и са некарактеристичном брадом.

Управо због претходно поменутих аргументованих података које износи Сретен Петковић, тешко да се може одржати став који износи Здравко Кајмаковић, да тамноплава монашка капуљача са плавим грчким крстом на средини по облику више личи на фратарску капицу, а преко монашке ризе која је тамноплаве боје налази се тамноцрвени плашт

²⁵ *Ишо*, стр. 386.

који је око врата сувише умотан, те такав подсећа на капуљачу фрањевачких свештеника. Иконографски тип у којем је свети Симеон Српски представљен у Аранђелову и цртама лица и карактеристичном одјећом у потпуности слиједи облик уобичајен у српском и сликарству других дијелова Балкана овог времена.²⁶

Исто може да се констатује за ликове св. Константина и Јелене, са доста устаљеним физиономијама, у владарским костимима и крстом између њих.

У доњој зони налази се и фреска св. апостола Петра и Павла на мјесту на коме су обично сликани ктитори. Управо ова фреска представља одступајући иконографски елемент који приказује благо нагнуте апостоле Петра и Павла са моделом цркве у рукама, што је било доста ријетко рјешење у византијској иконографији.

О овој, сразмјерно ријеткој иконографској варијанти, опширно је писала Александра Давидов Темерински.²⁷ Према проучавањима које је ова ауторка објавила, представа апостола Петра и Павла у овом иконографском облику: „ ... сведочи о посредној вези грчког сликара који је осликао Петропавловску цркву из Мушникова са главним током уметничког развоја свога времена: италовизантијским или италокритским сликарством икона, где се ова тема најчешће среће у поствизантијском периоду.”²⁸ У цркви Светих Петра и Павла у Мушникову код Призрена, чије сликарство потиче из 1563/64. године, приказ је донекле другачији него у Аранђе-

²⁶ Сретен Петковић, *Представе светиої Саве Српскої у буїарској умјетности XVI и XVII века*, у зборнику *Спаљивање моштију Светога Саве (1594-1994)*, Београд 1997, стр. 223-235.

²⁷ Александра Давидов Темерински, *Concordia apostolorum: Заїрљај айосїола Петра и Павла*, ЗМСЛУ, 2003, стр. 32-33.

²⁸ *Исїо*, стр. 85.

лову. На јужном зиду у првој зони, уз иконостас, видљива је горња половина композиције са допојасним фигурама апостола: Петар са лијеве и Павле са десне стране. „Стоје руку пребачених преко рамена и приљубљених образа. Позадина је тамноплава и нема никаквих додатних елемената који би наговестили амбијент у коме се догађај одиграва.”²⁹

Поријекло промовисања варијација визеулних формулација апостолске слоге (*concordia apostolorum*) Петра и Павла налазимо већ у неким апокрифним апостолским дјелима, да би у првој половини IV и почетком V вијека, како запажају западњачки истраживачи који се баве раном хришћанском умјетношћу, „Апостолска слога” почела да јењава пред учењем о Петровом примату. Данас је познато девет икона које потичу из прве половине XV вијека на којима се налазе апостоли који се грле. Оне су углавном формиране према намјени и укусу наручиоца, правоугаоне или у облику тонда, прве приказују апостоле у попорсју или пуној фигури, док друге само у попрсју. Заинтересованост за свете слике са загрљеним апостолима образлаже М. Васиљаки која је прва стручно анализирала поменуће иконе као јединствену стилску и иконографску групу радова Ангелоса Акотанта, познатог кандијског (критског) сликара прве половине XV вијека, те настанак осам од девет познатих икона Петра и Павла у загрљају управо у његовој радионици износи као претпоставку високе вјероватноће. У сваком случају значајну промјену у поствизантијској умјетности налазимо тада у најистакнутијем умјетничком центру – Кандији (данашњи Ираклион на Криту). Високи функционер православне цркве под венецијанском управом, Ангелос, у преломном историјском моменту искористио је ликовно рјешење црквене слоге, позна-

²⁹ *Исџо*, стр. 84.



то од палеохришћанског доба, представивши га као праслику (префигурацију) своје епохе. У ствари, одговарајућом иконографском формулацијом апостолске слоге изразио је своје политичко увјерење и дискретну подршку идеји Фирентинске уније чији је мотив апостолске слоге популаризовао и понављао.

У византијској умјетности, од њених почетака до XV вијека, апостолски загрљај приказиван је веома ријетко. У цијелој епохи византијске умјетности тумачен је као метафора идеално схваћеног васељенског (црквеног) мира без конкретних идеолошких поставки. Међутим, у вријеме непосредне османске опасности, посебно у вријеме Фирентинске уније 1438/39. године, када је било актуелно и отворено питање црквеног уједињења између Рима и Цариграда, тема апостолског загрљаја поново је оживљена те је стекла краткотрајну популарност ширећи политички актуелну пропагандну поруку о постигнутом јединству источне и западне цркве под папском ингеренцијом.

Послије укидања уније 1484. године, у Цариграду престаје и актуелност ове теме чије се надграђено значење враћа у оквире које је то значење имало у византијској епохи. Као доказ за ову тврдњу може послужити фреска из мале парохijske цркве у Мушникову код Призрена, живописане 1563/64. године. „Она сведочи да критско порекло мотива који је насликао грчки сликар не подразумева и његово критско (= унионистичко) значење. Ово је извесно, иако нема сачуваних података о личности ктитора мушниковске фреско-целине.”³⁰ Срби су били међу ријетким православним народима чији су државни и црквени поглавари потпуно искључивали унију, чак и у доба њеног одржавања. Извор за тај

³⁰ *Исшо*, стр. 102.

период је „Силвестер Сиропул, добро упућени сведок догађаја који су претходили Сабору, као и самих седница концила, који у својим драгоценим „мемоарима“ изричито каже да је српског деспота Ђурђа Бранковића по налогу цара Јована VIII убеђивао његов специјални изасланик у Србији Андроник Палеолог Кантакузин, брат деспотице Јерине. Деспот Ђурађ не само да је одбио да пошаље делегацију, већ није хтео чак ни да потпише сагласност на склапање уније, што би сведочило о дубоко заснованој одбојности учешћа у утопији о црквеном сједињењу. У преради Сиропулових мемоара (такозвана редакција „Б“) с краја XV века може се наћи објашњење поменуте одбојности. Тамо се каже да је Ђурађ у разговору са шураком (Андроником Палеологом Кантакузином) изјавио да он „са Латинима има сталне везе, добро познаје њихове обичаје, навике и намере, и да, баш због тога, што је у току ствари, неће послати представнике на унијатски сабор. Интимно задојен учењем исихаста, био је противник западне верзије хришћанства, а даљи развој догађаја дао му је за право.“³¹ Због наведних разлога узалудно је тражити поруку унионистичког карактера у монументалном сликарству балканског залеђа, како тада тако ни касније. Зато и фреску из Мушникова, у ствари њен смисао, треба посматрати у оквиру повратка на традиционално схватање екуменске слоге, које је било уобичајено у византијском периоду прије појаве италокритских икона. Ако се осврнемо на два историјска догађаја, на промовисање разноврсних визуелних формулација апостолске слоге (*concordia apostolorum*) у другој половини IV и почетком V вијека, те на њено уступање пред учењем о Петровом примату, а потом на приказе краткотрајне популарности апостолског загрљаја у доба Фи-

31 *Исшо*, стр. 102.

рентинског сабора, закључујемо да је Римска црква, у ствари, експоненти њених интереса, користила слике Петра и Павла у слози као пропагандни материјал, који осликава њено настојање да буде на трону међу хришћанским црквеним организацијама. Такође, у наредном периоду, како истицање заједништва Петра и Павла губи на политичкој популарности, тако се губи и интерес за слике овога типа.

У овоме контексту треба посматрати и фреску светих апостола Петра и Павла из Цркве св. архангела Михаила у Аранђелову. Ако претпоставимо да је један од двојице сликара можда био Грк, или је пак био у контакту са критским иконама, он је вјероватно био инспирисан тим приказом светих апостола, а при томе није имао превише захтјевног наручиоца те је насликао фреску апостола по свом личном нахођењу. Тешко да би се фреска са тако битном и снажном пропагандном поруком нашла у једној малој сеоској цркви скромних димензија, јер такав начин приказивања апостола не налазимо у околним мањим црквама Херцеговине, па ни у репрезентативнијим храмовима. Значење амблема апостолске слоге (*concordia apostolorum*), сагледавано кроз призму међусобно зависног историјског, политичког, социјалног и теолошког контекста у који је постављен, ствара закључак да он може бити општих и посебних одлика, што се повезује са недостатком, односно са присуством политичког циља. Далеко већи значај, међутим, има појава ове теме у Аранђелову у контексту аргументације о присуству или утицају грчког сликара у формирању програма живописа. Њено изразито ријетко појављивање у српској умјетности средњовјековног и османског периода, и чешћа појава на критским иконама и у грчком иконопису и зидном сликарству, говоре у прилог претпоставци коју је изложио З. Кајмаковић, да је

један од сликара у Аранђелову могао бити Грк или, можда, домаћи мајстор под снажним утицајем критског иконописа.

Изузев теме светих апостола Петра и Павла, у сачуваном ансамблу фреско–сликарства у скромној сеоској цркви у Аранђелову не наилазимо на друге иконографске особености.

Стилске одлике живописа у Аранђелову

У цркви посвећеној светом архангелу Михаилу у селу Аранђелово налази се живопис који је, по мишљењу З. Кајмаковића, „скроман“, али у исто вријеме један од најоригиналнијих фреско–ансамбала у Херцеговини. И Љиљана Шево износи слично мишљење када каже да је он „релативно скроман, али се уврштава међу најоригиналније у Херцеговини, будући да је његов аутор успјешно синтетизовао византијске ликовне традиције са елементима критског сликарства, које је преузело извјесне ренесансно–барокне форме, прилагођавајући их православном источнохришћанском канону и потребама православне литургије. Поједини облици натписа уз насликане ликовне и композиције показују да је неки од чланова сликарске групе која је живописала Аранђелово могао бити Грк.“

О времену осликавања цркве те о томе ко је био сликар нема поузданих извора. Натпис који би указивао на период осликавања цркве није сачуван. На западном зиду, изнад улазних врата, на мјесту гдје се обично налазе подаци о ктатору, времену осликавања цркве и аутору фресака, отпао је малтер, а других писаних података нема.

На основу аналогије стилских карактеристика може се претпоставити да је ове фреске радила иста група аутора



која је сликала фреске у Цркви св. архангела Михаила у Петровићима, селу на путу између Билеће и Гацка, у Велимљу и Грахову, недалеко од Аранђелова, те у манастиру Режевићима код Петровца на мору, у првим десетљећима XVII вијека. Док С. Петковић истом мајстору приписује и фреске у цркви манастира Добриловине код Мојковца, настале 1613. године, В. Ј. Ђурић повезао је овај живопис са фрескама у оближњим Петровићима (такођер Црква св. Михаила) и Велимљу (Црква св. Саве). Сматра да је сликар из Петровића и Аранђелова једна личност. Пошто је живопис у Петровићима настао 1605. године, онда се и живопис у Цркви св. арханђела Михаила у Аранђелову ставља у блиски временски период – крај XVI и почетак XVII вијека.

Зидно сликарство у Аранђелову показује својим ликовним дометима да њихов аутор није спадао међу најдаровитије ствараоце, какав је прије њега био Лонгин, а каквог ће Херцеговина у првој четвртини XVII вијека добити са Георгијем Митрофановићем. Како каже З. Кајмаковић, сликар из Аранђелова спада у групу мајстора који ће „зацртати почетак развојне линије једног рустицизираног, дезоријентисаног и ликовно сиромашног сликарског заната, који ће до тридесетих година XVII вијека овдје опстајати напоредно са активношћу знатно бољих мајстора, а од тога времена овакви сликари остају једини актери на силазној линији позне српске фреске.“³²

Пажљиво посматрање фресака у Цркви св. арханђела Михаила у Аранђелову наводи на закљак да су цркву осликала два мајстора, главни, квалитетнији мајстор са мање талентованим помоћником. Главни мајстор је интересантна сликар-

³² Здравко Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*. Нав. издање, стр. 249.

ска личност кога је дотакао утицај критске умјетности. Тај утицај се можда највише истиче код фреске апостола Петра и Павла и у мјешавини спског и грчког правописа на натписима (сигнатурама), што можемо видјети и у Петровићима. Како уопштено готово да нема одступања од поствизантијских стилских образаца с почетка XVII вијека, теорија З. Кајмаковића о трансформацији фреске до те мјере да се не могу препознати као српско-византијске фреске с почетка XVII вијека, прилично је дискутабилна.

Треба нагласити да је књига З. Кајмаковића објављена 1971. године, а фреске су и тада, како је и сам Кајмаковић нагласио, биле прилично оштећене, док је садашње стање фресака изузетно лоше. Такођер, скоро цијела црква је први пут ретуширана у XIX вијеку, од стране непознатог мајстора, што свакако додатно отежава анализу првобитних фресака.

Поменута могућност рада истог аутора у Аранђелову и Петровићима (њоме су се бавили Сретен Петковић те Војислав Ј. Ђурић и Војислав Кораћ) доводи нас до другог заједничког аспекта ових цркава, а то је компаративна анализа њихових стилских одлика (при томе треба напоменути да су одступања по питању иконографске и програмске схеме веома мала).

Поступак којим сликар фресака у Аранђелову у доњим зонама ствара физиономије својих ликова отприлике је овакав: на тамносмеђу подлогу по средини лица он ставља зеленомаслинасти намаз. Јако освјетљена мјеста он моделује блиједим окером, усне су блиједе, бркови и власи готово црни, очи су велике са израженим беоњачама и крупним зјеницама. Изнад чела формира зеленомаслинасти овал испод кога је уз обрве срполики лук. Једва примјетне цртице поставља на јагодице. Углавном преовлађују тамносмеђи тоно-



ви, посебно код младих ликова, док се код старијих уочавају зеленомаслинасти и блиједи окер тонови.

Мада Здравко Кајмаковић инсистира на критским утицајима, треба нагласити да су они у суштини реално највидљивији на сувоћи инкарната, од које полази мајстор у Аранђелову, а покушао је ублажити својим несигурним потезима кичице (тамносмеђи, суви инкарнат најуочљивији је код обраде лица и руку св.Теодора Тирона и св.Теодора Стратилата). Он је имао жељу да све једнако подцрта и нагласи, па су његове линије доста несигурне.

Сразмјерно велике, бијело обојене беоњаче са тамним зјеницама дјелују натуралистички. Томе дојму можда највише доприноси обрада неких секундарних елемената: браде, бркова, капа, хаљина, обуће и оруђа. А налазимо их код св. Теодора Стратилата и св. Теодора Тирона у доњим зонама. Такође, на главама се налазе специфичне капе, као и за средњовјековно српско зидно сликарство не баш уобичајена комбинација црвене и бијеле боје у обради одјеће.

Мајстори и у Аранђелову и у Петровићима несигурни су у цртежу. Често је на ситно тијело постављена крупна глава или обрнуто – на крупно тијело ситна глава. Велике недостатке они су показали и у конципирању композиција; не пазиће много на анатомске правилности, они деформишу ликове (у Аранђелову је то очигледно приликом поређења ногу св. Димитрија са ногама св. Георгија – уочавамо да су ноге св. Георгија посебно лоше исликане, нарочито његова лијева бутина, која је крива).

Такођер се није превише задржавао код обраде шака и доњег дијела ногу. То се најбоље примјећује код апостола Павла у Аранђелову, код обраде његових ногу, пошто се стапају са подлогом на којој стоје.

Лица фигура немају истакнут психолошки карактер, мирна су, без изражених емоција. Такве су и фигуре у композицијама, посебно у доњој зони – мирне и статичне. Такав је случај и са фигурама из доње зоне у Петровићима.

Колорит који сликар користи и у Петровићима и у Аранђелову релативно је скроман, посебно у доњим зонама. Највише су заступљене боје: црвена, плава, зеленкаста, смеђа, жути окер и цинобер, од којих су двије посљедње посебно изражене у Петровићима. На своду налазимо богатију палету боја: ружичасту, свијетлозелену, златну, наранџасту. Можда је ипак најупечатљивије колористичко рјешење плаве и црвене, тј. топлог и хладног, код Успења Богородичиног, које доминира цијелом композицијом (идентичну палету боја, физиономију ликова, дезен украшен кратким црним изломљеним линијама на одру Богородице, на коме је смјештена, и плахта бијеле боје налазимо и у Петровићима). Драпирања се готово увијек врше црном бојом.

Позадина до половине свих фресака од разнобојних је тамних прскотина. Највише су заступљене тамноплава и тамносмеђа. Изнад тога, до висине рамена, поново је тамноплава са окер ореолима обрубљеним црвеном па бијелом бојом. Све композиције су уоквирене линијама црвене боје. Ово важи и за Аранђелово и за Петровиће.

У Аранђелову и Петровићима налази се стилски идентичан орнаментални фриз са стилизованом палметом. Једна палмета испуњена је црвеном а друга плавом, и тако редом, а све су обрубљене бијелом бојом. Налазе се на тамноплавој, готово црној подлози. Овај мотив орнаментике – палмете редовна ја појава у живописаним црквама на подручју Пећке патријаршије у османско доба.



Писмо аранђеловачког као и сликара из Петровића чудна је мјешавина српског, у доњим зонама, и грчког правописа, који је присутан на свицима пророка у четвртој зони. То наводи на претпоставку да је барем један од двојице сликара био Грк, или се можда само служио грчким писмом и сликарским приручницима. Натписи (сигнатуре) који се на композицијама налазе изнад глава (ако су очуване) несигурно су написани, слова су неједнака и понекад прилично искривљена. Овакви су натписи и у цркви у Аранђелову и у Петровићима.

Цртачки и колористички потенцијал мајстора фресака у Аранђелову (комплементарни однос – зеленомаслинасти огртач, доњи дио одјеће црвене боје) можда се највише осјећа на фигури св. Димитрија. То је витка фигура, постављена на веома карактеристичне ноге, доста коректно насликана. Такођер, умјетник је детаљније и пажљивије обрадио одјећу и опрему ратника св. Димитрија и св. Георгија, док остале фигуре из доње зоне нису тако успјешне. У горњој зони прилично успјешно је сликано попрсје св. Виктора и композиција Успења Богородичиног. Сличну ситуацију налазимо и у Петровићима, гдје су скоро идентични св. Димитрије и св. Георгије, а гдје је умјетник детаљније обрадио одјећу и опрему ратника (плашт присут групцама бисера налазимо код св. Георгија у обје цркве). Код лика св. Георгија у обје цркве физиономија главе је скоро идентична, а посебно се то односи на нос који је истакнут са специфичним носницама, гдје врх носа подсећа на завршетак стријеле. Такође, палета боја је скоро идентична. Композиција Успења Богородичиног можда је једна од најбоље ријешених у обје цркве, са наглашеном експресијом туге и патоса на сватачким лицима. Фигуре св. Симеона Мироточивог из Аранђелова и Петровића под-

сјећају једна на другу, посебно палета боја монашке одјеће, тј. монашке ризе и монашке капе, која је идентична, у крајњем случају – читава композиција.

Ипак, идентичност стилских одлика уочавамо у Аранђелову и Петровићима у највећој мјери на ликовима цара Константина и царице Јелене (идентична обрада одјеће са вијугавим биљним орнаментима код цара Константина, скала боја, чак и ивице поставке украшене ситним бијелим бисерима на рукавима свете Јелене). Једина разлика лежи у чињеници да је глава царице Јелене у Аранђелову уништена, а иначе је сличност изражена у толикој мјери да би лако могло доћи до забуне приликом препознавања фресака.

Мајстор је сликао брзо велике формате, посебно на појединим дијеловима цркве у Аранђелову. Такав је случај и са фреском попрсја патрона Цркве, св. архангела Михаила. Тешко је закључити да ли је у питању неодговорност, или жеља да што прије ослика цркву, те је користио натприродно велики формат, или је можда хтио да величином истакне патронско мјесто св. архангела Михаила? Можда је био инспирисан репрезентативним живописом из неке веће цркве? Мада се не налази на истом мјесту у Петровићима, гдје је приказан у стојећем ставу, патрон цркве има доста сличну обраду ратничке одјеће и кориштену палету боја.

Сликарска немоћ аранђеловачког мајстора примјећује се можда највише у моменту када је требало неку компликованију композицију реализовати на мањој површини. Оваква ситуација примјећује се код композиција из циклуса Великих празника. Сликар тада фигуре смањује по висини, не водећи рачуна о пропорцијама (најбољи примјер за то у Аранђелову јесте композиција Христовог Крштења гдје Христос изгледа као да стоји на брду, а не у ријечи). Очиглед-



но, сликар се много боље сналазио код осликавања веће зидне површине, или је можда циклус Великих празника радио његов мање талентовани помоћник, који је можда радио и прилично невјешто декорисан сокл. Слична ситуација је и са циклусом Великих празника и у Петровићима (треба нагласити да је циклус Великих празника у Аранђелову прилично оштећен и доста лоше ретуширан, као на примјер сцена Христовог рођења. Боје које преовладавају на ретушираној композицији су црвена и плава. То је неуспио покушај топло-хладног колористичког рјешења).

У жељи да дође до што веће површине за сликање, аутор у композицији укључује и површине лезена које прелазе врхом свода. Фигуре су у цијелој засвођеној зони неадекватне по формату. Том проблему допринијеле су и мале димензије цркве, пошто се сликар није сналазио код рјешавања захтјевних композиција мањег формата. Оваква ситуација је посебно изражена у Аранђелову.

Због приличног оштећења на сводном дијелу у Аранђелову можемо само претпоставити да се стилске карактеристике у великој мјери подударају са оним у Петровићима. Када упоредимо приказ Христа анђела Великог савјета из Аранђелова, која је уједно најочуванија цјелина на своду, са истом композицијом у Петровићима, уочавамо стилски скоро идентичну композицију. Код обје композиције налазимо бијели квадрат унутар којег је Христов лик, круг ружичасте, зелене и бијеле боје, троугласти рам на обје стране, круг ружичасте боје те идентичну обраду главе Христа. Ово отвара врата претпоставци да су и остале персонификације Христа вјероватно биле стилски сличне. То исто важи за композицију горњег дијела Христовог Вазнесења која се у обје цркве налази на истом мјесту, изнад апсиде, на своду, и која је до-

ста добро колористички рјешена уз употребу црвених и наранџастих тонова (ово важи за Петровиће, јер је композиција у Аранђелову јако оштећена).

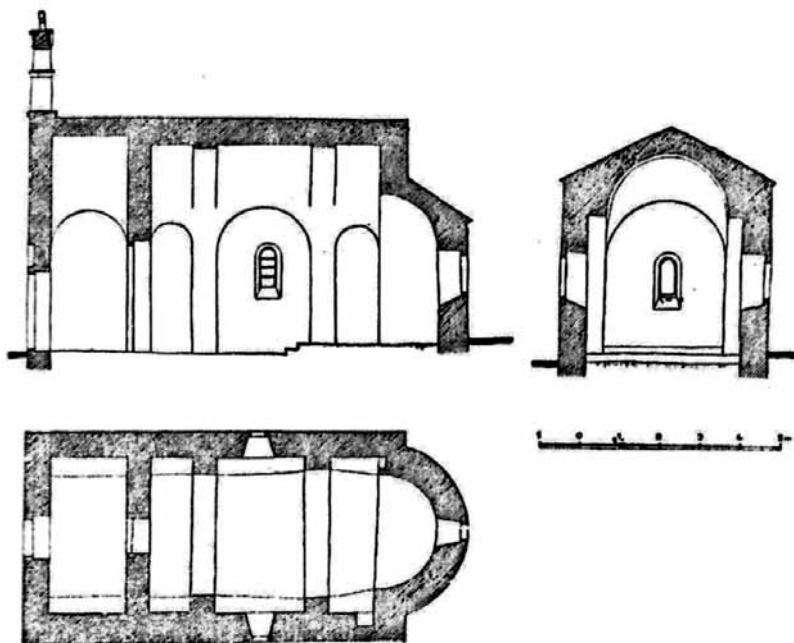
У живопису цркве у Петровићима лица су добила један суптилинији изглед, издужен и нешто елегантнији облик, те нам остаје само да претпоставимо да су тако изгледали ликови и на сводном дијелу аранђеловачке цркве, који је уништен. Такође, на сводном дијелу у црквама у Аранђелову и Петровићима налазимо у стилском смислу идентичне антропоморфне идеограме луне и сунца. И палета боја којим су рађени је иста (сунце - црвеноружичастим, луна - блиједоплавичастим тоновима). Наведене упадљиве стилске сродности, готово идентичности, могу бити аргументи који би потврђивали претпоставку да су рађени руком истог аутора и у истом временском периоду (око 1605. године).

На основу разматраних стилских одлика, ове фреске ипак показују тенденцију да продуже дух византијског сликарства у једно сасвим ново доба, под новим околностима, у вријеме кад византијско царство више не постоји, у вријеме османске доминације на овом простору. Овдашњи сликари током поствизантијског периода, а посебно у XVI вијеку, средњовјековно српско сликарство користе као главни узор. У том погледу територија Пећке патријаршије показала се као један од најконзервативнијих региона гдје су се његовали стари, византијски облици. Струјања културних утицаја са стране, са Атоса, из Русије и са Запада, била су скоро у потпуности одбачена; ипак, посебно у другој половини XVII вијека, присутни су растући утицаји са Свете Горе и Крита, који ће своју кулминацију доживјети у XVIII вијеку.

Даља стилска истраживања фресака у Аранђелову треба да се крећу у правцу упоредне анализе у коју ће да буде



укључено и зидно сликарство у Цркви св. Саве у Велимљу и цркве манастира Добриловина на Тари код Мојковца, а у контексту претпоставки које износи Сретен Петковић, да су све четири цркве живописане руком једног зографа.



Аранђелово, Црква арханђела Михаила, основа, појужни и појреци пресјек.

*Напомена: архитектонски план цркве преузет из књиге В. Кораћ и В. Ј. Ђурић: *Цркве с ирислоњеним луком у старој Херцеговини и дубровацко традицијелство XV и XVII века*, стр. 575.



*Аранђелово, схема зајадној зида.**

1. Апостоли Петар и Павле.
2. Цар Константин и Јелена.
3. Сокло.
4. Орнаментални фриз са стилизованом валовитом палметом.
5. Богородичино Успење.
6. Непознати пророк.
7. Непознати пророк.
8. Непознати пророк.

*Напомена: схема преузета из књиге З. Кајмаковића: *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, стр. 366.



*Цар Константин и царица
Јелена-црква у Аранђелову*



*Цар Константин и царица
Јелена-црква у Пејровићима*



(1)



(2)

*Сличности која се огледа и у обради детаља-
црква у Аранђелову (1) и црква у Пејровићима (2).*



Аранђелово: зајадна страна-улаз.



Аранђелово: јужна страна.



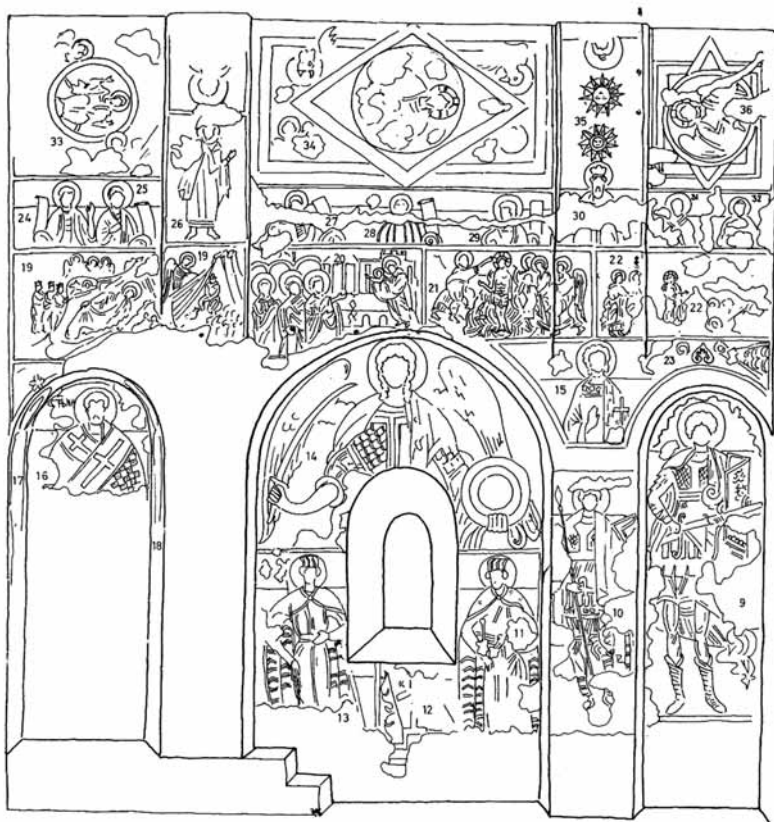
*Антропоформни идеограми луне и сунца-
свод цркве у Аранђелову.*



*Антропоформни идеограми луне и сунца-
свод цркве у Пеšтровићима.*



Мученик св. Викѿор.



*Аранђелово, схема јужној зида.**



9. Св. Димитрије.
10. Св. Георгије.
11. Св. Теодор Стратилат.
12. Уско поље са представом расцвјеталог кестењастог крста.
13. Св. Теодор Тирон.
14. Св. арханђел Михаило.
15. Св. Виктор.
16. Св. Никола.
17. Св. Симеон Немања.
18. Св. Сава.
19. Рођење Христово.
20. Сретење.
21. Крштење Христово.
22. Лазарево Васкрсење.
23. Поље са стилизованом палметом.
- 24-32. Девет попрсја пророка. На броју 28 је пророк Авакум, број 29 Исаије, број 30 Захарије (његов пандан на сјеверном зиду је пророк Мојсије).
33. Горњи дио Вазнесења са представом Христа у мандорли.
34. Христос као пантократор са тетраморфом.
35. Антропоморфна представа мјесеца. Његов пандан на сјеверној стани је представа сунца.
36. Христос као анђео Великог савјета.

*Напомена: схема преузета из књиге З. Кајмаковића: *Зигно сликарство у Босни и Херцеговини*, стр. 367.



Св. ајосџоли Пешар и Павле - зона сџојеђних фиџура.



Св. арханђел Михаило - њаџрон цркве у Аранђелову.



Св. Симеон Немања - зона с'појећих фигура.



Унутрашњој цркве-поглед на зајадну сйрану.