

{artsexylightbox}



Област између Копаоника Голије, испресецана речним токовима и испуњена брдско – планинским пределима, била је у средњем веку прилично насељена. Налазећи се од почетка у средишњим деловима Немањине државе, она је све до губитка српске независности остала у саставу српских државних организација Немањића и Лазаревића. Обилујући рудним богатствима, која су знатније коришћена почев од времена краља Стефана Уроша I, играла је значајну улогу у привредном раздобљу српских земаља средњег века. Многи географски појмови који се односе на називе села, заселака, река, планина и брда овог краја очигледно воде порекло од делатности рударења.

У овој области историја познаје неколико средњовековних жупа, од којих је, по сачуваним писаним подацима, била најпознатија брвеничка жупа. На њеном подручју својевремено је настало више цркава и манастира, задужбина владара и властелина, од којих су данас сасвим и делимично очувани: манастир Градац, Нова и Стара Павлица, цркве Св. Николе у Брвенику, Баљевцу и Шумнику. Сви ови споменици потичу из средњег века. Њима свакако треба додати цркву Св.Ваведења у Бељаку, некадашњу задужбину војводе Обрада Драгослалића.

Под турску власт ово подручје је пало око 1455.године, када су поред средњовековних утврђења запоседнута и остала места. Некадашња брвеничка жупа постала је средишњи део брвеничког кадилука, који је обухватао знатно ширу област.

Градитељска и сликарска активност, прекинута турским освајањем, поново су оживљене обновом Пећке патријаршије 1557.године, када је у овим крајевима, који су били у оквиру Рашке епископије, током више деценија саграђен или обновљен већи број цркава. У том раздобљу настала је и црква Св.Петке у Трнави.

Село Трнава удаљено десетак километара западно од Рашке, простире се на падинама Шереметовице – огранка планине Голије. Под данашњим именом село се не спомиње ни у једном средњовековном писаном извору пре губитка српске независности. Зна се, међутим, да су нека околна села, која су задржала првобитни назив, забележена 1363.године у повељи цара Уроша којом се одобрава кнезу Војиславу Војиновићу и челнику Муси да могу разменити град Звечан са жупом за град Брвеник са истоименом жупом. У састав којег села је улазила Трнава и како се тада и касније називала – није познато. Да је у средњем веку била насељена сведоче многи остаци материјалне културе и производње. Поред остатака старих рудокопа, најизворнија сведочанства о интензивном животу у средњем веку јесу ликалитети са траговима грађевина и гробним белезима. Међу старим гробљима посебно се истиче некропола на локалитету Дубље, удаљеном око 1 км од данашњег центра села. Са преко 200 гробних обележја у виду аморфних и једноставно обликованих камених плоча, некропола чини целину са рушевинама једног храма мањих димензија.

У раздобљу после турског освајања, ово село, под данашњим именом, дуго не средњемо ни у једном писаном документу. Остало је потпуно непознато када га је добило. У објављеним турским пописним документима – дефтерима – насталим у неколико махова када су организовани систематски пописи становништва и економских добара, не налазимо на Трnavу, иако су нека села у околини, обухваћена овим пописима, задржала и данас свој првобитни назив. У познијим дефтерима је ово село вероватно наведено под данашњим именом, али, на жалост, они нису објављени. Помени села Трнавe у XVI, XVII и XVIII веку не односе се на Трnavу код Рашке, већ на оне код Чачка, Ужица и Крагујевца.

Црква Св.Петке налази се у средишту села непосредно крај пута Рашка – Шерметовица, на десетом километру од Рашке. У њеној близини је основна школа, задружни дом и продавница, а крај ње, на удаљености од 40 м, саграђена је 1964.године нова црква знатно већих размера у поствизантијском стилу. Стара црква је смештена на једној уздигнутој заравни, са које се шири поглед на доњи брежуљкаст део села, обрастао шумарцима и воћњацима. Пут који пресеца село по дужини скоро да својом десном ивицом додирује црквену грађевину, угрожавајући њен амбијент. Заклоњена дрвећем, мала и ониска, јер је добрим делом укопана у земљу, богомоља се и не примећује с пут

све док се не доспе на плато на коме се налазе јавне сеоске зграде.

Трнавска црква спада међу оне наше споменике које наши истраживачи дуго нису уочили. Од првог помена, када се закључује да се не зна када је саграђена и да је од тврдог материјала, па до последњег осврта на њене културно – историјске вредности и несумњиви значај очуваних фресака, неколико пута је улазила у видокруг наших историчара и била предмет пажње аматера љубитеља прошлости. Не нашавши место ни у једној студији публикацији које су ово подручје обрађивале са становништва географско – етнографских интереса, она чак није ушла ни у Петковићев незаобилазни, и за сада једини потпунији, преглед српских споменика. Заслуге за њено увођење у литературу има пре свих Слободан Николић, свештеник, радознали марљиви аматер, који је написао низ корисних прилога о нашим мање познатим споменицима, , објавивши их претежно у црквеним листовима и часописима. Два његова текста, који се односе на историју, архитектуру и живопис и на једну вредну реликвију трнавске цркве, предочила су први пут јавности углавном тачне податке о овом споменику. Поред тога што је саопштио прве писане податке о цркви и забележио неке догађаје и личности из њене прошлости везане углавном за XIX век, он је тачно прочатао натпис о градњи и живописању храма, Са мањим грешкама успео је да индетификује ове најважније теме и личности заступљене у програму осликане цркве.

Иако је доста рано утврђена као споменик културе и већ била предмет конзерваторског поступка, црква у Трнави постала је познатија научној и стручној јавности захваљујући значајној студији о српском зидном сликарству за време турске превласти, у раздобљу од 1557. до 1614. године. У оквиру разматрања општих питања о српском сликарству тога времена у неколико махова дат је овде осврт на извесне тематске и стилске особености фресака овога храма. Поред сажетог тематског приказа зидних слика и основних података о споменику, у њој са на његов уметнички садржај успутно указује при разматрању техничких особина фресака овог раздобља, иконографских занимљивости приказа житија св. Петке, као и идејних и тематских одлика и уметничких недостатака. Мада је сасвим скромних вредности у односу на велике уметничке споменике овог доба, трнавској цркви је у овој студији посвећено сразмерно доста пажње, али, разуме се, с обзиром на њен карактер, многа питања су остала необрађена. С намером да се шира јавност упозна са уметничким споменицима из XVI и XVII века у долини Рашке и њеној околини, писац ових редова је у преглед споменика уврстио и ову цркву, дотичући се основних вредности њене архитектуре и живописа, без претензија да о њима научно расправља. Другом приликом ограничио се само на живопис, да би последњи пут саопштио нека нова запажања о овом споменику и његовом значају за проучавање уметничке баштине XVI века.

Како се види, о овом споменику је углавном доста писано, нарочито са поређењем са

другим, можда и значајнијим објектима, али ваља истаћи чињеницу да непотпуност, једностраност, па и произвољност појединих прилога обавезују на студиознији приступ њеној обради, утолико пре што је у питању веома особена грађевина са несумњиво вредним фрескама, које су остале непроучене. Због тога заслужује да добије што потпунију монографију са исрпном документацијом.

По својим облицима и веома скромним размерама, трнавско храм спада у ред сеоских цркава гробљанског типа, насталих у време турске владавине, какве срећемо готово у свим областима Пећке патријаршије. Својим више профаним него сакралним изгледом указује на претпоставку да су њени градитељи показали пуну спремност да доследно испоштују строге захтеве које су турске власти постављале приликом давања дозволе за градњу и обнову цркава. Без куполе, правоугаоне основе, са двосливним кровом прекривеним каменим плочама, ниска и приземљена, црква више подсећа на обичну сеоску кућу него на богомољу са истакнутијим сакралним знамењима.



Сасвим скромне и готово незанимљиве архитектуре, по својим градитељским одликама црква не би, вероватно, скренула већу пажњу стручњака да се на њеним унутрашњим зидним површинама не налази живопис неспорних вредности. Са једноставним просторним склопом и конструктивним решењем које се понавља у безброј примера црквених грађевина сеоског типа на широким просторствима источних области наше земље, ова црква се не одликује никаквим посебностима. Њена је основа у облику правоугаоника, а на истоку се завршава несразмерно малом и врло плитком полукружном апсидом. У ствари, скучени олтарски простор толико је сведен да је апсида у својој унутрашњости дата у облику нише, коју означава полукружна избочина на источном зиду храма. На западној страни црква се завршава истовремено грађеном припратом, која захвата нешто мању површину од наоса. И наос и припрата засвођени су полуобличастим, нешто развученим, сводом зиданим блоковима сиге, преко које је постављен двоводни кров са покривачем од фалцованог црепа. Обимом крова цркве на свим странама тече једноставно профилисан камени венац. У унутрашњост храма улази се кроз врата на западном зиду нартекса, а из њега, кроз портал на западном зиду, наоса. Најлепше су обликована улазна врата у припрату са полукружним надвратником. Унутрашњост цркве је врло мрачна. Светлост продире кроз три прозора, од којих је један на олтарској апсиди и по један на јужном зиду наоса, односно припрате. Једина ниша у храму налази се у простору проскомидије. Под цркве од камених плоча неправилног облика, преко којих је постављен дрвени под, нижи је од нивелете терена за око 70 цм. У цркву се ступа преко четири степеника, од којих је један направљен од

надгробног споменика, украшеног мотивима цикцак линија. Црква је зидана од ломљеног камена – кречњака, пешчара и шкриљца. Све до 1968. На спољним зидним површинама налазио се малтерни слој постављен 1930.године. Приликом конзерваторских радова дотрајали малтер је скинут, азидови дерсовани на начин како је то првобитно било учињено. Грађевина се не одликује никаквим архитектонско – декоративним детаљима, већ је при грађењу испољена једноставност и извесна рустичност. Већ ова обележја упућују на закључак да је настала у скромним материјалним условима и да су је градили локални мајстори солидних градитељских искустава, али не и изузетних способности.

Обликом своје основе, просторном концепцијом и конструктивним решењем, начином зидања и једноставношћу обраде, црква Св.Петке у Трнави показује велику сличност са низом грађевина насталих у раздобљу од XVI до XVII века. Карактеристична сведена олтарска апсида, која не само по простору који запрема већ и по начину обликовања стоји у знатној несразмери са равнотежом пропорционалних односа у највећем делу грађевине, среће се код више храмова насталих од средине XVI до краја прве половине XVII века.

Настанак трнавске цркве, која је, како ћемо видети, саграђена 1579/1580.године, не можр се посматрати одвојено од градитељских збивања која су се одвијала на овом подручју и његовој околини у другој половини XVI и првој половини XVI столећа. Наиме, у области Новог Пазара, Рашке, Сјенице и Тутина сачуван је већи број цркава за које се доскора у стручним и научним круговима сасвим мало зна. О времену њиховог настанка и другим важним питањима хронологије и стила готово да ника није на прави начин био обавештен. Десетак црквених грађевина на подручју између Сјенице и Новог Пазара – од којих су счуване Св. Лазар у Живалићима, Св. Петар и Павле у Попама, Св. Димитрије у Јаначком Пољу, Св.Марина у Доиновићима, Св. Никола у Штитарима, а друге у рушевинама као што су Лазарица у Пурћу, Пантелиница код Попа, црквине у Црчеву и Бискуповцима, Св.Ђорђе у Дујкама, црквина на Радишића Брду – низ других у околини Тутина и још неке чије су постојање утврдили стручњаци краљевачког Завода за заштиту споменика културе, представљају богато културно наслеђе које скреће пажњу стручњака. Према првим резултатима проучавања ових споменика долази се до доста сигурног закључка да су готово сви настали од друге половине XVI до око средине XVII века. На појединим храмовима очувани су натписи на основу којих сазнајемо годину градње или обнове, а код других стилске и иконографске особености очуваног живописа и архитектонске одлике говоре да је већина настала у првој половини XVII века.

Неколико публикованих цркава у блиској и даљој околини Рашке, од којих су неке тачно датоваане захваљујући очуваним натписима, саграђене су или обновљене управо у време када је настала црква у Трнави. Ово несумњиво говори о томе да су подизање и

обнова већег броја храмова у овој области у раздобљу од неколико деценија XVI и XVII века условљени стицајем повољних политичких и економских прилика у којима је дошло до осетног буђења и оживљавања градителске и сликарске делатности. На жалост, немамо писаних података који би одређеније водили о збивањима у облаасти друштвених и економских односа, о догађајима и личностима као узрочницима и носиоца духовних и културних промена, које су очигледно утицале на појаву градитељског полета и на стварање повољне стваралачке климе у овим крајевима. Само нека општа знања о успостављању погодности за развој градитељске и сликарске делатности у доба после обнове српске православне црквене организације, на њеним широким просторима, не би могла да нам дубље осветле чак ни настанак изузетно вредних остварења као што су, на пример, фреске у Црној Реци и тутинској цркви, у чијем су настанку имали удела најугледнији црквени великодостојници, а камоли оснивање и градњу толиког броја сеоских цркава чије се подизање може приписати по имену непознатим ктиторима или пак колективном напору читавих сеоских заједница. У сасвим сигурним подстицајима економске природе и промењивим условима за слободније верско и духовно испољавање, чији су зачетници због неистражених друштвених прилика овог времена остали непознати, треба тражити узроке појачаној градитељској активности овом као и на другим подручјима. Из података које садрже објављени дефтери може се уочити да је ове крајеве готово искључиво насељавало православно становништво и да су његова економска добра била вома скромног обима. Поименични пописи личности указују на чињеницу да је у јелечкој нахији у XVI веку било доста свештеника, што као податак може да сведочи и донекле објасни не само њихову ангажованост у вршењу богослужбених обавеза у обновљеним и саграђеним црквама већ и да посредно укаже на њихов несумњив удео у подизању нових храмова.

У покушају да се ближе сагледају заслуге појединаца у оживљавању замрле и готово сасвим угашене делатности на подизању и обнови храмова у овој области, мора се поћи најпре од стања црквене организованости у овом региону. Одавно је познато да је угледна Рашка епархија за време турске превласти доживљавала озбиљне потресе и да су многе важне чињенице из њене прошлости остале непознате. Мењајући своје име и седиште, она, међутим, зависно од моћи и утицаја својих предводника, није одустајала од својих настојања да у најтежим условима одржи своју паству и да сачува интегритет њене правоверности. У том правцу испољавала је изузетну виталност одважно се борећи заједно са својим епископима и митрополитима да очува старе тековине и да оживи традиције грађења цркава. Следећи тежње патријаршијских челника, они су у оквиру своје дијачезе на простору старе рашке државе посебно желели да обележе своје време подухватима васпостављање духовних институција и средишта као важних упоришта у борби за очување националних и верских обележја. Више од 30 цркава насталих у овом крају за време рашких епископа и митрополита Силвестра I, Тимотија, Висариона, Симеона II, Силвестра II, Јосифа, Максима I, Силвестра III и Гаврила говори нам о једној правој малој градитељској ренесанси, о препороду за који свакако највеће заслуге имају неки од поменутих великодостојника. Међу њима се као најутицајнији и најпредузимљивији могу издвојити Висарион, Максим I и Гаврило, који су се брижљиво старали о подизању и обнављању храмова. Посебно треба указати на прегалаштво

митрополита Висариона, који је обновио манастирске објекте у Градцу, и за којег Иларион Руварац верује да је био рашки митропожит пре 1586, када се у том својству први пут спомиње. На челу Рашке епархије пре њега се налазио не много познати Тимотије. Да ли је трнавска црква грађена и живописана за време овог митрополита или у првим годинама столовања угледног и образованог Висариона – остаје отворено питање. Чини се највероватнијим да је за овог другог, ктитора обнове оближњег Градца, везана градња и осликавање овог храма, утолико пре што натпросечна вредностовдашњих фресака упућује на могућност да им је аутор мајстор о чијем се ангажовању бринуо први човек епархије, и то најпре онај који је друговао са књигама, бринуо о царским задужбинама и знао да разликује уметност од занатства.

Црква у Трнави је само једна од многих црквених грађевина подигнутих и осликаних у време када су главни стваралачки токови, покренути обновом Пећке патријаршје, почели да усталасавају донедавно уснуле снаге сабијене невољама и борбом за голи живот, да васкрсавају вековне градитељске склоности народа који је кроз нове облике организовања, прилагођених промењеном црквеном и друштвеном уређењу, почео поново да проналази себе и да долази до изражаја у испољавању својих верских и националних тежњи и уверења.

Велика је, међутим, штета што се готово ништа не зна о томе који су то непосредни чиниоци у сеоским и другим ширим заједницама што су пресудно утицали на стварање економских услова за градњу храмова – осим свештеника и сеоских првака који су у таквим приликама предводили вернике. Из прошлости ових крајева није сачувано ништа од података који би нам одређеније говорили о томе који су то узроци који су битно допринели јачању економске моћи појединаца, а још мање се зна о њиховим личностима. Конкретно, у другим областима се на основу писаних података или ктиторских композиција зна о улози кнежева и спахија у градњи цркава, док се у пределима између Копаоника, Голије и Рогозне, осим у случају Црне Реке где је ктитор фресака био неки спахија Никола, не налази ниједан споменик чији је настанак везан за неку личност из редова феудалне властеле. Није могуће да таквих угледника није било у овим крајевима, јер се добро зна шта су турске власти чиниле да би деловао спахијско – феудални систем, а још би мање било вероватно да су они, ако су постојали, били по страни од настојања да се граде или обнављају цркве. У недостатку података и сведочанстава који би потврђивали ову објективну могућност, не би ваљало закључити да су све очуване цркве на овом подручју само плод колективног напора сеоског становништва, већ да су извесни богати, угледни привилеговани људи, о чијем се идентитету бар за сада ништа не зна, имали значајан или једини удео у подизању и осликавању појединих храмова.

Случај трнавске цркве је занимљив управо по томе што очувани натпис о градњи и

живописању храма открива два имена – једно мушке а друго женске особе, које су у овом документу забележене као једини ктитори. Без ближе ознаке занимања и друштвеног положаја, имена трнавских донатора не казују нам ништа о својој хијерархијској припадности нити о некој могућој функцији и звању у владајућим друштвено – економским односима у овом крају, али нам несумњиво указују на чињеницу да они никако нису први међу једнаким, већ припадници богатијег слоја верничке средине. Као лаичке личности, они су могли да припадају уском кругу економски ојачалих појединаца који су се, користећи природна добра овдашњег поднебља, бавили трговином или сточарењем и тиме издвојили из сиромашне средине, или су се, стекавши наклоност турских власти неким посебним заслугама, уздигли на виши положај од других својих савременика. Ка ближим личним одређењима овог, по свему судећи, брачног пара, воде нас несигурне претпоставке па није упутно ићи даље од закључка да су они градњом своје задужбине или особеним уделом у њеном подизању и декорисању остварили своје верничке жеље и потврдили свој друштвени углед и економски положај.

Скромна и неупадљива архитектонска обележја ове цркве сигурно не стоје у потпуном складу са њеним зидним декорацијама, чија знатна оштећеност не умањују њихову вредност. О настанку фресака, којима су прекривене све унутрашње површине олтарског простора, наоса и припрате, обавештава нас натпис који се налази на западном зиду наоса изнад врата. На површини величине 67 X 26 цм исписан је словима висине 2 – 4 цм, у пет редова, текст натписа који гласи: „Изволением оца и поспешением сина и свршением светаго духа сазида се и саписа се сие божествени храм свете преподобне Петке в лета 7088 Помени господе раба божием Вуцин и Цвета“.

Из једноставне и сажете садржине делимично оштећеног натписа сазнајемо, дакле, да је храм саграђен и осликан између 1.септембра 1579.и 31.августа 1580.године и да су при том велике заслуге имале личности забележене именима Вуцина или Вучина и, вероватно, Цвете или Цвеје. Натпис нам, такође, саопштава податак да је исте године храм саграђен и живописан, што није био редак случај са малим грађевинама, нарочито оним које су грађене за време турске власти, од које није било лако добити дозволу за подизање нових цркава. Трнавска црква је највероватније живописана непосредно после завршетка градње, у неким од летњих месеци 1580, и читав посао завршен је пре 14.октобра – дана њеног патрона.

Савим скромне размере и једноставност њеног унутрашњег просторног решења условили су врло сажет тематски репертоар зидних слика. Као и у другим сеоским црквама, и овде су насликане пробране и најчешће приказиване фигуре и сцене, типичне за раздобље од XVI до XVII века. Изузетак, свакако, чине сцене из живота св.Петке насликане у припрати, чије су илустрације ретка појава у нашем средњовековном и познијем зидном сликарству.

У врло скученом олтарском простору представљене су само најважније од уобичајених тема, које су уз то и сведене до крајње упропашћености. У апсиди је насликана Богородица Оранта са Исусом Христом и арханђелима Михаилом и Гаврилом. Богородица је дата у полукалоти, у допојасној представи, раширених руку. Одевена је у плавичасту хаљину и кармин мафориј, испод којег се види бледозелена византијска капа. На њеним прсима, неправилном кружном медаљону, приказано је попрсје Исуса Христа обучен у сивоплави хитон окер жути химатион. Десном благосиља, а у левој држи смотан свитак. Лево од прозора, испод Богородице са Христом, насликана је стојећа фигура арханђела Михајла у покрету. Одевен у бледожуту дугу хаљину са мрким орнаментима у облику слова S и са окер крилима, у рукама држи рипиде. На супротној страни је потпуно истоветна представа арханђела Гаврила.

У сцени Поклоњења Агнецу учествују само четири архијереја: Св.Атанасије, Св.Василије, Св. Јован Златоусти и Св.Григорије Богослов, који је највише настрадао. Лево од оштећеног Агнеца је Св.Василије у архијерејској одећи: бели стихар са фелоном украшеним шаховским пољима и омофором пребаченим преко руку. У рукама држи свитак на коме је исписан текст. До њега је Св. Атанасије на сличан начин одевен старац који десном благосиља, а у левој држи свитак са текстом. На десној страни од Агнеца приказан је, свакако, Св.Јован Златоусти, чији су глава и доњи део фигуре потпуно уништени. Сачуван је свитак на коме је делимично сачуван текст. До њега је други архијереј Св.Григорије Богослов од чијег лика није остало ништа. Очуван је само мањи део његове фигуре и свитак са неразговорним текстом.

Изнад Поклоњења Агнецу и Богородице Оранте, на полукружном завршетку источног зида испод свода, видљива је јако настрадала сцена Христовог Вазнесења, дата на уобичајени начин. У горњем делу два анђела узносе Христа у кружном медаљону. Испод њега је Богородица раширених руку у плавој хаљини и кармин мафорију. Лево од Богородице је шест апостола одевене у разнобојне одежде. Десна половина композиције је готово потпуно уништена.

На северном зиду олтарског простора, у доњој зони, где је, у ствари, смештен Св.Атанасије, приказана су још два светитеља. У ниши проскомидије насликан је архиђакон Стефан одевен у црвено – зелену ђаконску одећу. Лик му је потпуно уништен. Врло добро очувана и једна од најлепших фресака је представа Св.Лазара који је приказан као епископ како десном благосиља, а у левој држи затворену књигу. Између Св.Лазара и Св.Атанасија, а изнад нише са Св. Стефаном, налази се тешко читљив натпис исписан вероватно поводом неке интервенције на фрескама или приликом некакве оправке храма. У троредном тексту чуљиве су речи: „ Понови Живан“, затим „

Секула“ и година „7120“ (1612). Не примећују се никакви ретуши на фрескама који би говорили о могућим рестаураторским захватима на зидним сликама. Предпостављамо да се натпис, који је исписан белом бојом на мркој позадини, односи на неку грађевинску интервенцију, која је предузета 32 године после изградње храма.

Јужни зид олтарског простора, на коме су видљиви само остаци Св. Григорија богослова, сасвим је лишен сликаних декорација, које су у неизвесно време у целини пропале и уместо њих је постављен малтерни слој.

На сводним површинама наоса живопис је јако настрадао. Сасвим су уништене персонификације Исуса Христа (Старац Данима и Емануил), а само су очувани познати трагови Исуса Христа Пантрократора. На северном делу свода очувана су попрсја седам пророка. Њихов распоред од запада према истоку је: Захарија, Михеј, Малахиј, Адија, Амо, Мојсиј и Соломон. Сви пророци су насликани са својим атрибутима, десном руком благосиљају, а у левој држе свитке са махом нечитљивим текстовима, који су запрљани или истрвени. Одевени су у разнобојне одеће. На јужној половини свода све представе пророка су уништене.

У зони испод стојећих фигура, а испод пророчког фриза, приказане су сцене великих празника, од којих су све уништене на јужном зиду наоса. Читаву површину овог појаса на западном зиду испуњава сцена Богородичиног успења која је добрим делом страдала. Сразмерна ограниченост површине није спречила сликара да ову тему доста опширно илуструје. У средишњем делу слике приказана је Богородица како лежи на одру покривена црвеном тканином украшеном бисерним зрнцима. Она је обучена у плаву хаљину и црвени мафориј. Глава јој је потпуно уништена. Душу Богородице у облику детета држи Христ одевен у црвени хитон и плави химатион. Поред апостола призору присуствују два архијереја, као представници најстарије црквене организације, и то, вероватно, Јаков Брат Господњи, епископ из Јерусалима, и Дионисије Ареопagit, епископ из Атине. Није остала ни епизода са јеврејским свештеником Јефонијем, коме анђео, спречавајући га да оскрнави Богородичин одар, осеца обе руке.

Четири празничне сцене приказане су на северном зиду наоса. Оне се од запада према истоку нижу континуирано, без омеђивања бордурама, и то овим редом: Улазак у Јерусалим, уобичајене садржине: Христ у црвеном хитону и светлоплавом химатиону, благосиљајући десном, јаше на мазги, коју један дечак, распростирући кошуљу под њу, храни травом. Испред градске капије, Христа, у достојанственој пратњи апостола, дочекују радознали грађани. Распеће Христово, са приказом распетог Христа на крсту у тренутку издахнућа, поред којег су десно Св. Јован и војник Лонгин, а лево Богородица,

Марија Магдалена и Марија Клеопова. Композиција је веома поједностављена, без појединости које су карактеристичне за сцене са овом темом у неким нашим црквама из XVI и XVII века. Васкрсење Христово једним делом захвата површину јужног зида олтарског простора. Садржи уобичајен приказ Христа обасјаног светлошћу како десном руком прихвата Адама, који седи у ковчегу, а у левој држи крст. Десно је Ева која се, такође, диже из саркофага. Призор је окружен старозаветним пророцима и царевима, међу којима је и Св.Јован Претеча. У дну сцене је Везевул окован у ланце, околу које су разбацани делови адских врата.

У првој зони изнад сокла испуњеног завесицама, представљене су стојеће фигуре светитеља у најпробранијем избору, који су наметали величина расположивих зидних површина и тадашње идејно програмско схватање украшавања унутрашњих зидова храма.

На западном зиду насликано је четири светитеља. Површину јужно од врата испуњавају представе Св. Саве и Св. Симеона. Фигура Св. Саве је готово у целини уништена, видљив је само део ореола и доњи део одеће. Знатно боље је очувана слика његовог оца, датог у фронталном ставу, у жутоцрвеној монашкој одећи са крстом у десној руци. Северна половина овог зида испуњена је представама цара Константина и царице Јелене. Са царском круном на глави и у раскошној императорској тамноцрвеној одежди, украшеној бисером и драгим камењем. Константин левом руком придржава крст. Јелена је, такође, са царском круном и одеждом. Испод круне је бели вео који пада по раменима. Десном придржава крст. У истом појасу северног зида насликана су три света ратника. Први од запада према истоку је Св. Нестор, млад и голобрад са кратком косом. У десној руци држи копље, а левом показује у ратника до себе. Одевен је у мркољубичасту и сивозелену ратничку одећу, са штитом о десном рамену, украшеним белим бисерним зрнцима. До њега је Св. Димитрије, такође млад и голобрад светитељ, одевен у мрку и зелену одећу. Левом се ослања на копље, а десном дохвати своју одећу. Приказом Св. Георгија завршава се декорација овог зида у наосу. Светитељ је обучен у окержуту и љубичасту униформу, држећи у десној масивни штит, а у левој дуго копље.

Потпуно су уништене стојеће фигуре светитеља на јужном зиду наоса, на чијим вишим зонама нису очувани ни трагови фрескодекорација.

Ништа боље нису сачуване ни фреске у припрати, од чије је целине ипак, чини се, преостало нешто више, али са знатнијим оштећењима. За разлику од наоса, где је у тематско – иконографском погледу заступљен једноставан и сасвим уобичајен програм, садржина фресака у нартексу је занимљивија. Као и у наосу, и овде је подножје зидова

испуњено декорацијом у виду завесица са геометријским и биљним орнаментима. Велики део ових површина на источном и западном зиду испуњен је представом грешника у паклу који су скицуозно урађени.

На источном зиду, у појасу стојећих фигура, приказане су представе Богородице са малим Христом на престолу и Исуса Христа на престолу. Прва је насликана на северној, а друга на јужној страни од улазних врата у наос. Богородица одевена у плаву хаљину и жутозелени мафориј, седи на раскошном престолу, држећи младог Христа у наручју, који десном благосиља а у левој држи смотан свитак. Обучен је у бели хитон и ружичасти химатион. Више од половине настрадала, слика Исуса Христа на престолу показује сина божијег у фронталном ставу како десном благосиља, а у левој држи јеванђеље. Одевен је у плави хитон и црвени химатион. У лунети изнад врата насликано је попрсје Св. Петке заштитнице храма, одевене у смеђу хаљину и жути мафориј са знамењима мученице.

На западном зиду, на целој површини јужно од врата, насликан је Св. Илија представљен на пламеним кочијама са четворопрегом. Одевен у жутозелену одећу, дуге седе браде, десном благосиља а у левој руци држи развијен свитак на коме је видљив текст. На северној половини овог зида приказан је Св. Димитрије који убија Калојана. Насликан је у тренутку кад, јашући на коњу и одевен у ратничку одећу и опрему, копљем пробада Калојана чија је представа потпуно уништена.

У истој зони северног зида представљено четири светитеља који се од запада према истоку нижу овим редом: Св. Кузман у љубичастосмеђој одећи, који у рукама држи кутију са лековима, Св. Дамњан одевен у окержуту одећу са инструментом у левој и са десном руком у благосиљајућем ставу; Св. Петар уништене сигнатуре у жутом химатиону, десном благосиља а у левој држи смотан свитак, и Св. Павле престављен у ружичастом хитану са књигом у рукама.

Остаци фигура грешника који окајавају своје грехове нацртани су, као што смо видели, у подножју источног и западног зида. На северном довратнику улазних врата, у припрати, насликана је мученица којој змија сиса млеко из дојке. Ове представе сведоче о некадашњем присуству композиције Страшног суда на јужном зиду. Да ли је она заузимала читав јужни зид или су, можда, у зони стојећих фигура биле насликане личности заслужне за подизање и живописање храма – сада можемо само да нагађамо, јер су све декорације пропале.

Највише зоне зидних површина и свод припрате били су исликани сценама из Богородичиног циклуса – Рођење Богородице – која се налазила на источном зиду испод свода. Приказана је ана у плавој хаљини и црвеном мафорију како леже на постељи. Њој прилазе четири жене које јој доносе дарове. Лево од Ане су две жене, од којих једна држи Богородицу у крилу и проба топлину воде у посуди, а друга из једног суда сипа воду у посуду у којој ће се обавити Богородичино купање. Сцена је, дакле, сликана у врло сажетој схеми, али у ређој варијанти, у погледу начина како је представљена Богородица. Знатно чешће се, наиме, приказује мала Богородица у колевци, а неретко и епизода грљења Јоакима и Ане.

Целу површину највишег појаса северног и западног зида захватају сцене које илуструју збивања из живота св.Петке. Како су расположиве површине врло мале, мајстор је могао да прикаже само најважније призоре и то у врло сажетом облику. Сцене су у знатној мери оштећене и прекривене патином и прљавштином те се веома тешко распознају приказани догађаји. Уочљиво је да се на северном зиду нижу четири сцене стопљене у једну сликану целину. Посматрано од запада према истоку, прва показује Јављање св.Петке у сну Георгију. Представљен је Георгије у плавој одећи како лежи на постељи. С његове леве стране појављује се св. Петка са анђеоским крилима, одевена у плаву хаљину и црвени огртач. Следећа сцена чини Визију Георгијеву, која се састоји од представе женске фигуре у виду Богородице у раскошној црвеноплавој одећи како седи на престолу. Иза ње је св.Петка са крилима која стоји испред групе светих војника. Наредна сцена приказује Св. Петку како се јавља Јефтимији, насликаној како лежи на постељи са испруженим рукама. Последња, а по површини која захвата највећа и најмноготруднија сцена приказује Обретеније моштију св.Петке ископано из земље над којом се надноси дугобради и седокоси старац, иза којег је поворка мушкарца и жене достојанственог става и смерног држања.

Читаву полукружну површину испод свода на западном зидумприпрате прекрива доста оштећена сцена Успења св.Петке. Средишњи део композиције заузима постеља на којој лежи св.Петка, одевена у плаву хаљину и црвени мафориј. Иза смртно уснуле мученице је старац у светлој одећи, који у руку држи кадионицу. Позади њега је други старац са књигом у рукама, а иза овог један ђакон у светложутој одежди. У висини оштећене Петкине главе види се наколико лица, од којих се распознају само трагови.

Већ је указано на реткост циклуса посвећеног св. Петки који је у малом броју епизода приказан у овој цркви. Такође су истакнути примери цркве у Доњој Каменици, Младом Нагоричином и Мркови, у којима је насликан циклус ове светитељке на основу апокрифних текстова. У Трнави је, међутим, литерарна подлога за илустрације била штиво канонског порекла везано за чудесно проналажење њених моштију. Како се може видети, у питању је, са иконографског становиштва, веома занимљива и значајан циклус

на коме се треба више задржати.

Да би се боље разумео проблем приказивања сцена из живота ове светитељке у сликарству византијског културног круга, потребно је осврнути се на нека питања која се односе на индетитет св. Петке. Историја православне цркве познаје три личности под именом св.Петке или Параскеве, чији се култ неговао у Византији и земљама под њеним културним утицајем. Најстарија и са најраспрострањенијим култом била је св. Петка родом из Рима, која је по легенди живела у другом веку, за време Антонија Пија и Марка Аурелија. Слави се 26.јула. Нешто више од сто година млађа личност истог имена, а пореклом Иконије, жживела је и страдала за време цара Диоклецијана. Празнује се 28.октобра. Трећа, најмлађа св. Петка, живела је крајем X и почетком XI века. Рођена је у Епивату, она се најчешће назива трновском, а понекад и српском, београдском, новом, млађом и балканском св.Петком. Док се култ римске св. Петке, која се слави као исцелитељка болести и као заштитница усева и стоке, веома рано укоренио, јер су јој цркве посвећиване већ у IV веку, алик јој је први пут приказиван већ у IX веку, св. Петка из Иконије није оставила виднијег трага на српском тлу, мада је била доста популарна у Русији, међутим често је долазило до мешања ових двеју светитељки у читавом православном свету, а посебно при представљању сцена из њиховог живота, на зидним декорацијама, што је и уочено и код једног нашег споменика. Најстарија св. Петка је несумњиво била најпопуларнија не само код нас већ и у осталим земљама византијског света. Њен култ у српској средњовековној држави је обележен чињеницом што јој је посвећен већи број цркава и што је доста често сликана у старијим и млађим храмовима. Сасвим је, међутим, мали број наших цркава у којима су илустроване сцене из живота ове светитељке. Колико се до сада зна , најстарији очуван циклус налази се у Доњој Каменици, у јужној капели куле тамошње цркве из краја XIV или почетком XV века. Он се састоји из седам сцена међу којима су и оне које се везују за житије св. Петке иконијске. Временски друга по реду је циклус Св. Петке у цркви Св. Константина и Јелене у Охриду, насликан на западној страни параклиса у трему. Сликан највероватније у XV веку, циклус се састоји од дванаест сцена. По свему судећи, у припрати цркве Св. Петке у Младом Негоричину насликане су сцене као илустрације легенди св. Петке римске 1628.године, али су веома оштећене и још недовољно изучене. Најзад, у цркви Св. Петке у Мркови, у Боки Которској, приказано је деветнаест сцена из живота заштитнице храма, које је уз остали програм сликао даскал Димитрије 1704.године. Ово је најопширније илустрован циклус из живота св. Петке у нашем зидном сликарству. Циклус је настао конбиновањем елемената из житија све три св. Петке.

Према досадашњим сазнањима црква у Трнави је изгледа једина црква у српским областима у којој су приказане сцене из живота и посмртних чуда св. Петке трновске, илустроване литерарним текстом канонског карактера. Већ ова чињеница сама за себе довољно говори о значају овог споменика, што нас обавезује на још нека разматрања.

Захваљујући претежно руским филолозима, у науци је доста довољно осветљен проблем настанка текстова који обрађују живот епиватске монахиње. Први опис живота ове светитељке у грчкој црквеној књижевности настао је доста рано, да би у XII веку, због његове непотпуности био замењен по наређењу патријарха Музалона. Нову верзију написао је ђакон Василику. По прилици, у то доба била је састављена и служба св. Петки на грчком језику. После преноса њеног тела у Трново, 30 – тих година XIII века, написано је њено проложно житије на бугарском, а прва словенска служба среће се већ у другој половини овог столећа. Око 1385. књижевник и последњи патријарх самосталне бугарске цркве Ефимије написао је ново опширније житије, чију је једну верзију штампао Божидар Вуковић у Венецији 1536. године. Опис сеобе моштију св. Петке у Србију написао је Григорије Цамблук, који је прерадио и старију службу ове светитељке.

Хагиографије о св. Петки трновској не слажу се међусобно у извесним појединостима, али су описи главних догађаја углавном истоветни, с тим што су обрађени у различитим варијантама. Према њиховим описима, живот ове светитељке имао је следећи ток. Потиче из побожне породице која је поред ње имала сина Евимија, потоњег епископа мадитског. Испољавајући рано склоност ка хришћанском милосрђу, она је једном приликом враћајући се из цркве, срела неког просјака и дала му своју скупочену хаљину, а његову поцепану одећу узела у замену и обукла, упркос противљењу својих родитеља. Закупљена жењом да се посвети духовном животу, напустила је породицу и обрела се у Цариграду да се поклати тамошњим светињама. У византијској престоници провела је пет година пребивајући у Богородичиној цркви у Ираклијском предграђу. Остварујући своју давнашњу жељу да посети места везана за Христов живот и његове проповеди, напустила је Цариград и отпутовала за Палестину. Посетила је најпре Јерусалим, а потом, по угледу на св. Илију и Јована Претечу, проводила живот пун одрицања и подвижништва, задржавајући се у Јорданској пустињи, где се суочавала са многобројним искушењима, којима је храбро и поносито одолевала. После дугогодишњег тегобног испосништва, једне ноћи, усред молитве, св. Петки се јави анђео споруком да треба да се врати у завичај и да тамо сконча. Прихвативши с тугом, али и са ревношћу, савет анђела, кренула је на дуг пут преко Јафе, да би после многих невоља стигла у Цариград, где је посетила цркве, Св. Софије, Св. Апостола и остале храмове. Пре него што је стигла у Епиват, посетила је цркву Св. Богородице у Влахерни и поклонила се чудотворној икони. У родном месту, где се настанила уз цркву Св. Апостола Петра и Павла и где је нико није препознао, после двогодишњег мировања и молитви, умрла је као непозната странкиња и сахрањена ван месног гробља. Близу њеног гроба пребивао је у подвижништву један столпник. Стицајем околности узбуркано море је једног дана избацило на обалу једног морнара, који се током пловидбе тешко разболео и умро. Како се у житију даље проповеда, столпнику је почело да заударе морнарево тело па је замолио сељаке да ископају јаму и сахране га. Копајући јаму, сељаци су наишли на сасвим очувано тело преподобне Петке. Пошто нису знали ко је у питању, затрпали су њено тело мислећи да ће се догодити неко чудо ако је то тело неке свете жене. И чудо се заиста десило. Једном мештанину, по имену Георгије, пред зору се у сну јави св. Петка. Исте ноћи некој жени, нареченој Јефимији, јави се Богородица у царској одећи, окружена светим војницима. Прекоревајући их тражили су да се Петкино тело откопа и

сахрани на достојан начин. Сазнавши за чуда чији су сведоци били њихови земљаци, мештани Епивата су са страхопоштовањем откопали тело и усвечаној поворци, уз певање псалма, пренели га у цркву Св. Апостола. Над Петкиним телом догађала су се чуда која су се надалеко прочула. Бугарски цар Асен II, који је владао за време латинске окупације Цариграда, добио је дозволу да пренесе тело св. Петке у Трново, што је учинио 1238, сахранивши га у храму Четрдесет мученика. Од тада, током даљих настојања да се мошти преподобне светитељке обезбеде, нагло се почео ширити њен култ у појединим балканским земљама, а посебно у бугарској, Румунији и Србији. Из Трнова је тело око 1394. пренето у Видин. Одарле, на молбу књегиње Милице, 1398. пренето је у Крушевац, а 1402. у Београд, где је потом подигнута и црква Св. Петке. Када је 1521. године освојен Београд, мошти су пренете у Цариград, где су задржане све до 1641, када су настојањем војводе Василија Лупу пренете у Јаш, прстоницу Молдавије, и сахрањене у цркви Три јерарха, где се и данас налазе.

Тешко је објаснити због чега је настао тако мали број сликарских дела која су посвећена животу св. Петке трновске. Можда разлог ваља тражити у чињеници што су остале две истоимене светитељке заштитнице, посебно римска св. Петка, ушле у народну свест византијског света знатно раније и што је њен култ помоћнице и чудотворне светитељке био дубоко уврежен знатно пре него што је епиватска Петка, транслацијом њених моштију, постала популарна. Такође се може претпоставити да је живот балканске светитељке, много мање драматично него што је то био случај са римском св. Петком, било и мање инспиративно за сликарску транспозицију, па је отуда веома ретко коришћено као уметничка тема.

Поштовање према овој светитељки у земљама Балканског полуострва испољено је на тај начин што је велики број храмова саграђен или обновљен под њеним патронатом. Овакав однос према трновској Петки успостављен је од времена када су њене мошти кружиле по Бугарској, Србији и Румунији у потрази за што сигурнијим уточиштем и када су нагло оживеле успомене на њену чудотворну моћ и заштитничку улогу. Међутим, не само у нашим крајевима већ и на осталом балканском простору ретко се срећу сликане представе трновске св. Петке у виду стојећих фигура или попрсја. Уместо ње много је чешће приказивана римска св. Петка.

Видели смо већ, да је црква у Трнави, изгледа, једини споменик у Србији на чијим су зидовима осликане сцене из живота св. Петке трнавске. У очуваној сликарској баштини осталих земаља византијског културног круга готово да не постоји ни један храм у чијем је програму заступљен циклус ове светитељке. Изузетак чине цркве у Румунији, где је, изгледа, култ преподобне св. Петке из Епивата био најраспрострањенији и најснажнији, нарочито од времена када су њене мошти у овој земљи трајно похрањене. Поред тога што су овдашње цркве посвећиване овој светитељки, оне су и украшаване сценама из

њеног живота. Тако је у егзонартексу цркве Св. Петке, у манастиру Гура Мотрулу, у Влашкој, насликано више сцена из њеног живота, а у егзонартексу цркве Св. Петке у Роману представљен је само пренос њеног тела из Цариграда у Јаш и полагање у нову гробницу.



Нема сумње да је у Трнави био насликан већи број сцена и да је пет очуваних епизода

само једна половина првобитно осликане целине. Друга половина циклуса, која је заузимала сводну површину припрате, вероватно се састојала од још бар три епизоде, које се нису очувале чак ни у најблеђим траговима. Како преостали део циклуса почиње смрћу св. Петке, а завршава се са Обретенијем њених моштију, природно је предпоставити да су на уништеној сводној површини нартекса биле сцене из Петкиног живота које су претходиле њеној смрти. Најсигурнији ослонац у наслуђивању које су епизоде могле да буду насликане, а данас не постоје, можемо у веома драгоценој икони Света Петка са житијем из 1720.г. која се чува у ризници манастира Пећке патријаршије. Поред стојеће фигуре св. Петке у централном делу, икона садржи девет сцена са следећим натписима: 1. Света Петка родитеље у гроб посла, на молитву се даје; 2. Света Петка у пустињу дошавши, анђеоски живот провођаше; 3. Јави јој се анђео господњи и рече: Врати се у отаџбину своју да тамо у земљи тело оставиш; 4. Света Петка у отаџбини дух богу предаде; 5. Столпник, немогући да трпи смрад, тела, морнаревог, позва неке да га закопају, и нађоше тела свете Петке; 6. Света Петка се јави Георгију и Јефимији: Пошто презресте тело моје са смрдећим телом, ускоро и вама ће тако бити. Часно ме положите; 7. Узеше тело из земље и на одар положише у цркву Светих апостла; 8. Мошти свете Петке беху пренете из Епивата у Трново; 9. Цар Асен са патријархом Василијем и мајком царицом и свим клиром дођоше, са чашћу је у цркву положише. Према распореду сцена на овој икони, јединим очуваним уметничком делу из наше прошлости посвећеном животу Св. Петке балканске и једином кеје може послужити као паралела за изучавање циклуса у Трнави, може се веровати да је на своду трнавског храма било приказано неколико кључних и карактеристичних епизода које се односе на њено богоугодно и милосрдно понашање, подвижништво у пустињи и повратак у завичај по савету анђела.

С обзиром да је очуван само део циклуса и да су уништени текстови натписа, тешко је установити које је житије, односно чији је књижевни састав, који обрађује живот Св. Петке епиватске, послужио трнавском сликару као основа за илустровање догађаја. Поуздано се једино зна да је тај књижевни састав био канонског, а не апокрифског карактера и да је његов садржај, вероватно, произишао из познатог дела чији је аутор био бугарски књижевник и патријарх Евтимије.

Сагледавајући тематски садржај фресака у трнавском храму, лако се може доћи до закључка да су оне сасвим прилагођене расположивом простору и да су у идејном погледу сасвим у складу са схватањем ондашње сеоске верске средине. Поред тога што је избор мотива и личности доследно везан за традиционалну схему њиховог приказивања, пада у очи извесна промишљеност и сигурна одређеност. Ако осмотримо светитеље у зони стојећих фигура, запазићемо присуство светих ратника сликаних у пуној војничкој опреми. Њихово сликање наесумњиво одражава расположење верника и ктитора и њихов однос према ратничкој прошлости народа коме су припадали. Не мање истакнуто значење има давање тако запаженог места представама св.врача – Кузману и Дамњану. Они су као чудотворни исцељитељи изузетно поштовани у неуким и

непросвећеним сеоским круговима, где су харале разне болештине и епидемије. Популарни светитељи као што су св. Илија и св. Димитрије такође су из одрђених разлога нашли место у репертоару фресака у овој цркви. О необично развијеном култу св. Саве и св. Симеона – оснивача династије Немањића – у овом крају сведоче њихови прикази на врло истакнутом месту, што је био случај са готово свим српским храмовима овог времена. Размештај осталих фигура сведен је на просторну могућност храма, чија је ограниченост условила одсуство појединих често сликаних светитеља и светитељки и, посебно, св. мученика и мученица, који су скоро неизоставно улазили у програм осликавања сеоских цркава. Изостављање неких сцена из циклуса Великих празника, затим одсуство композиција из циклуса Христовог страдања или старозаветних личности и сцена – резултат је не само ограничености унутрашњих зидних површина већ, можда, и скучености и једностраности захтева ктитора при избору тема. Најважније је, изгледа, било да се храм украси сликама које ће, поред симболичног захтева, моћи да делују поучно па и опмињујуће. Најкарактеристична је свакако сцена Страшног суда, која је заузимала површину јужног зида припрате и подножје источног и западног зида, па чак и доворотник улазних врата у нартекс. Други Христов долазак, сликан често у црквама XVI и XVII века, рекло би се да најверније одражава схватања патријалхалне средине наручилаца и верника. Предочавање паклених мука грешника имало је за циљ да опомене и поучи вернике. Слабо очуване појединости у приземној зони најбоље говоре о томе шта су наручиоци у ово доба сматрали греховима достојним пакленог огња. Макар и површна анализа тематских особености трнавских фресака указује, дакле, да су оне произишле из идејног и искуственог схватања средине којој су намењене и да су у програмском смислу у складу са репертоаром тема заступљених у другим сеоским црквама овог времена. Чак и сасвим изузетна појава циклуса Св. Петке трновске не излази из оквира схватања оновремене поулације, у којој је култ појединих светитеља био веома раширен, а нарочито оних из редова тзв. „брзих помоћника“, који су, као најомиљенији, постала нека врста општеусвојених и општеприхваћених народних заштитника.

Техничка својства овог живописа су типична за време настанка и за аграђевине чијој врсти припада ова грађевина. Фреске су сликане на слоју малтера припремљеног од песка и креча, ојачаног исецканом сламом и иверјем од дрвета, при чему није показан висок степен површинске обраде носача слике. На свежу малтерну подлогу оштрим предметом је наносен цртеж, чије су линије потом прекриване наносом црвене или окер боје. Фреске су сликане комбинацијом *al fresco* и *al secco* технике. Слој боје наносен при подсликавању и досликавању на сувој малтерној подлози мање је постојан па се додиром влажним сунђером делимично отире. Па ипак, трнавске фреске су у техничком погледу знатно квалитетније рађененог у неким другим храмовима овог раздобља.

У стилском погледу живопис је прилично уједначен. Све фигуре и сцене повезују у једну недељиву доминантна својства као што су доста сигуран и нешто наивно схваћен цртеж и сужен регистар оскудно употребљивих боја. За разлику од фресака код других цркава

овог доба, овде не постоји изразита превласт цртежа над колоритом, већ се доста срећно допуњују, при чему је уочљив поступак мајстора који води ка пластичном изразу. Упркос извесној небрижљивости у обради и моделацији ликова, одеће и драперија, па и у испитивању натписа изнад ликова и сцена, а посебно у исликавању архитектуре и пејзажа, запажа се извесна динамичност и спонтаност потеза, који готово никада не прелази границе коректности. Ако понекад изневери нека правила давно постављена и често проверавана дуговеку искуству декорисању храмова, овај сликар чини то из разлога што не припада соју најталентованијих српских мајстора свог времена и што је суочен с околностима које нису ишле на руку правом стваралаштву. Као сликар фресака у сеоској цркви врло малих размера, он није имао могућности за размах нити да дође до изражаја ни као мајстор композиције ни као уметник који би продубљеније и студиозније обрађивао фигуру. Степен просвећености и образовања ктитора и приложника често је одређивао ниво креативног исказа мајстора и још чешће га обавезивао на интегралност и површност уметничног односа према делу које настаје. Има се утисак да је способан и искусан мајстор дошао у Трnavу као путујући сликар, који је, прихвативши неповољну понуду, рутински отаљао посао, настављајући пут у истрази за издашним донатором и бољим условима за наставак веће, садржајније импотпуније уметничке целине. Јер, како другачије објаснити сликарски неодређене површине у сценама или само скициране или овлаш третиране фигуре на којима су, рецимо, драпирани делови одеће само назначени, али не и обрађени онако како то обично бива, или како другачије протумачити онај скоро мрзовољни однос према другом плану и позадини слике, где крајње немарно даје само контуре објеката и предела остављајући их у скоро монохроним недограђеним облицима, с којима је затварао сцене лишавајући их елемената који дају пуноћу унутрашњег садржаја стилске вредности слике? Једнобојно испуњена позадина, непрецизност у обради ореола и извлачењу бордура није у складу са пажљивим и тачним моделовањем ликова (Богородица Оранта, Св. Лазар), иако је у питању једна те иста рука. Све то наводи на закључак да је аутор трнавских фресака, упркос општој стилској кохерентности, испољавао врло разнолик однос према појединим деловима у целини слике. Док је најчешће своју пажњу усредсређивао на обраду ликова стојећих фигура и централних личности у композицијама, испољавајући однеговани и понекад префињени однос, дотле је многе друге важне компоненте у организму слике запостављао. Чинио је то не из незнања или неспособности, већ због журбе или неспремности за труд да сликаној представи обезбеди нужни интегритет обраде. Отуд се њему не могу приписати обележја надахнутог ствараоца, већ особине мајстора који је уз сигурна занатска својства испољавао уметничке способности ређе него што му је то очигледна надареност омогућавала.

У покушају да се изрекне сцена уметничких вредности фресака овог споменика, наилазимо на осетне потешкоће услед велике оштећености целине. Па ипак, могу се доста добро сагледати неко подаци и елементи што их садрже поједине сасвим добро очуване фигуре и композиције. Поред већ истакнутих црта, које су понекад скоро противуречне због упадљивих разлика у склопу мањих селина, уочавају се неке чињенице које иду у прилог потпунијег одређења порекла и уметничке припадности сликара. Све важније одлике трнавског живописа указују на пуну препознатљивост

традиционалних својстава старог српског сликарства. По општем духу и карактеру, иконографским особеностима, типолошким цртама представљених личности па и начину њихове обраде мож се закључити да је ово сликарство произишло из вековног искуства српског уметничког стварања, ослањајући се на иконограске обрасце XIV века. Натписи написани на чисто старосрпском језику недвосмислено упућују на костатацију да је овај мајстор припадао српским уметничким круговима, чија је делатност у ово време доживљавала извесну стагнацију у односу на нагли успон у прве две деценије после обнове Пећке патријаршије. Могао би се, међутим, поставити одређеније питање: којој је уметничкој радионици припадао трнавски мајстор, односно која су уметничка схватања утемељена у основи његовог ликовног образовања? Одмах се може рећи да наш сликар никако не припада групи мајстора који су своја знања стицали самоуко и који су своју активност исцрпљивали само на задовољавању скромних захтева наручилаца из сеоских средина, сликајући рустичне храмове и задржавајући се на рудиментираним облицима без живости и имитације. Без тешкоћа се могу приметити врлине овог живописца које својим домашњем ипак превазилазе скучена знања осталих анонимних фрескописаца који су са занатском спретношћу, али и уметничком неукошћу, декорисали мале сеоске мале цркве, а понекад и угледније храмове. Овај сликар је у сваком погледу лишен таквих слабости, без обзира колико му се може замерити због немарности и небрижљивости у сликању извесних партија. Са пуним осећањем вере он усклађује све најважније ликовне елементе не губећи из вида опште захтеве целине. Поједине мање неспретности у пропорцијама или одсуство мекоће и гипкости линије у цртежу нису преовлађајући недостаци и слабости његовог изражавања. Он никада не запада у замке фолкоризма нити својим колористичким схватањем повлађује укусу наручилаца, као што је био чест случај са сликарима недовољног талента, скромних способности и никаквог образовања. Преда се није одликовао одвећ префињеним ликовним осећањем, он је поседовао одређену културу с којом су била неспојива примитивна рустичност, једностраност и беживотни шематизам, из којих се нису могли извући многи живописнији живописци.

Имајући у виду напред изречена запажања, ваља потражити изворе на којима се овај сликар напајао припремајући се за стварање. Ван сваке је сумње да је он по свом сликарском убеђењу припадник времена у коме је стварао и да је произишао из традиција српског уметничког схватања. Ни по једној својој одлици он не излази из овира оновременог искуства. Ништа га не издваја из домена постојећег сензибилитета нити му се могу приписати која би била страна ондашњој домаћој сликарској продукцији. Он, додуше, не поседује оне квалитете који би га сврстали у ред временски блиских претходника што су као творци великих и значајних уметничких целина у Пећкој патријаршији (1561), Студеници (1568), припрати Грачанице (1570), Милешеве (шездесете године XIV века). Светом Николи Дабарском (1571) оставили најснажнији печат на уметничку епоху којој су припадали, али је очито слободник њихових концепција. Без снаге да се уздигне до нивоа њихове сигурности и пиктуралне осећајности, он се приклања њиховим обрасцима, а ни у сликарском поступку не одступа много, јер су му они очигледан узор. Извесна опорост и сведеност у изразу, недорађеност и спутаност у укупном ликовном исказу, више су, рекло би се, последица неамбициозности и скромности самог подухвата осликавања зидова овог малог храма

него што су мера његових правих могућности и способности.

Остаће, вероватно, још дуго непознато на који начин је он стицао своја знања, као што ће нека важна питања у нашој науци о пећкој сликарској школи и даље остати без одговора. Ако се прихвати поставка о великом сликарском покрету започетом у освит седме деценије настанко фресака у припрати Пећке патријаршије, који ће десет година трајати несмањеним интезитетом, поставља се питање: како су се развијали њихови одједи, куда су и докле допирали они токови покренути тим великим преокретом у историји српског сликарства под турском влашћу? Из пећке радионице, у којој су били окупљени најбољи српски сликари тог времена – међу којима је забележена личност по имену Андреја, по свему судећи једна од водећих – изашао је и Лонгин, као потоњи најбољи сликар свог доба на подручју Пећке патријаршије. У истом крилу однеговани су изврсни мајстори фресака у Црној Реци. Уочени су, такође, настављачи угледних пећких мајстора који су у Метохији осликали неколико цркава. Не верујемо, међутим, да се само на томе исцрпљују одједи снажног стваралаштва пећке радионице. Путеви њиховог ширења и одражавања нису довољно осветљени. Превише би била оштра оцена о њиховом наглom ишчезавању или потпуном губљењу уметничких својстава. Више од двадесет годинаевидентно се може пратити делотворност пећких мајстора, укључујући стваралаштво сликара Лонгина. Тешко је претпоставити да се она угасила после две деценије рада. Овако надмоћна и компактна дружина сликара морала је да остави дубљи траг и да утре пут овом дужем трајању. Продужетак њеног трајања у познијим годинама XVI столећа, па и на почетку наредног века, треба тражити у активности ученика који су изашли из ове радионице или у реду сликара који су развијали своју делатност под утицајем пећких уметничких схватања. Кад је реч о трнавском мајстору, најпре би се могло помишљати да је он сликар који је у додиру са непосредним ученицима пећких мајстора био у прилици да се добро обавести о карактеру њиховог схватања и да их прихвати као своје основно опредељење. Најзад, овај мајстор, макар и небио особито талентован, могао је непосредним увидом у нованастала дела сликара из Пећи (Студеница превасходно) да се упозна са свим њиховим одликама и да преузме оно што му се чинило блиским и важним за његово дело. Налазећи се, вероватно, у чвршћој радној вези са сликарима настављачима пећких метничких и иконографских образаца и ступајући у додир са њиховим остварењима, он је могао да на зидове трнавског храма пренесе не само дух њиховог схватања већ и да кроз одређене облике угради део њиховог искуства надовезујући на то властите особености с којима је несумњиво допринео једном новом и живом оплођавању новоуспостављене сликарске традиције.

Непремостиве тешкоће за ближу индетификацију овог мајстора сусрећемо да у покушају да у неком у очуваних дела у сликарској баштини XVI века пронађемо аналогije са фрескама у Трнави код Рашке. Макар колико могли да уочимо неке заједничке елементе између зидних слика храма испод Голије, с једне, и неких цркава на подручју данашњег Косова, с друге стране, ипак се не може говорити о истоветности мајстора, па чак ни о

једној радионици. Због непубликованости очуваних целина у другим црквама, немогуће је за сада ући у траг неком делу које би се непосредно могло везати за мајстора из наше цркве. За сада трновски живопис остаје усамљено дело у нашем сликарском наслеђу из последње четвртине XVI века и једино до сада уочено остварење непознатог домаћег мајстора, који је испољио одлике натпросечног сликара и чије корене уметничког схватања треба тражити у искуствима угледних пећких фрескописаца. Упознавање са његовим делом, у чију се минорност без много основа и неправедно почело веровати, доприноси употпуњавању представе о разгранатости нашег сликарског стварања XVI века и уверењу да се нису потпуно гасила она уметничка струјања успостављана обновом српске црквене организације у крајевима удаљеним од њеног седишта. Она су се жилаво и упорно одражавала одолевајући потпуној рустификацији чак и у сеоским срединама где су се иначе још живи и несхематизовани облици најчашће преображавали у сопствену супротност. Има ли се у виду чињеница да се на зидовима овог храма налази део циклуса из живота св. Петке трновске – једина очувана тематска целина ове врсте у читавом нашем зидном сликарству – онда није тешко схватати значај овог споменика за будућа истраживања нашег уметничког наслеђа.

Фото галерија (2014.)

{yoogallery src=[/images/Trnava] width=[84] height=[84]}

Приредио: Миломир Рашковић

Фото: [Бојан Миловић](#)

Литература: Радомир Станић, Црква свете Петке у Трнави код Рашке, Саопштења републичког завода за заштиту споменика, XIV, Београд, 1982, 93 – 123.