

## Портретот како историско огледало на времето

Балканските моќници, убавите дами и нивната  
портретна психологија

ЕЛИЗАБЕТА ДИМИТРОВА

Кога во историјата на уметноста се говори за портретот како ликовна категорија, за него се зборува со посебна почит и вообичаено воодушевување кое не е само естетско; портретот отелотворува личност, историска, романтична, авантуристичка и сл. која инспирирала ликовно дело – скулптура, слика, цртеж, графика итн, како меморабилија на едно време, една индивидуа и повеќе различни чувства. Иако портретот вообичаено се дефинира како ликовно дело во кое се прикажани физички и психолошки карактеристики по кои една личност се разликува од сите други, тоа е прекамерна дефиниција на портретот. Портретот содржи лик – убав, шармантен, карактеристичен по своите фацијални белези, препознатлив по својата физиономија или разпознатлив по колективната меморија на неговото историско портфолио. Главно портретите припаѓаат на три базични категории 1. Идеализиран (лик претставен на начин кој ги нагласува пропорционалните аспекти на неговата физиономија), секогаш резервиран за големите историски личности (или во времето додека биле големи и славни историски личности), 2. Натуралистички (лик претставен со благо карикатурални фацијални белези со социо-културно значење) и 3. Реален (лик прикажан со сите свои физички обележја – онаков каков што го памети епохата во којашто живеел). Од најстарите портрети, настанати во третиот милениум пред нашата ера до современите портретни остварувања, долг е патот на манирот во конструкцијата на портретните изведби; сепак тие секогаш задржуваат една карактеристика која не ја поседуваат останатите

категории ликовни дела – тоа се чувствата и емоциите на љубов и восхит, почит и обожување вткаени во композициската структура на портретот, без оглед дали тој поседува идентитет, т.е. има име или останал, од различни причини и околности, безимен.

Во историјата на уметноста постојат портрети кои станале легенди: Мона Лиза на Леонардо поради загадочните деталји на ликот на госпоѓата Џерардини, како и оние кои се кријат во недовршениот пејзаж зад нејзиното торзо; Џовани Арнолфини и неговата невеста на мајсторот Ван Ајк поради симболистичкиот приод во прикажувањето на еден аристократски пар; Младите благороднички на генијалниот Веласкес кој создал слика во една друга слика; Жена која плаче на Пикасо со целата длабочина на болката на една напуштена љубовница; Жан на Модилјани – ненадминатиот патник во бездните на женската душа и Рембрантовиот групен портрет Ноќна Стража – можеби најфасцинантната ликовна приказна во која се раскажани непознатите судбини на дваесетмина угледни граѓани затскриени зад велот на лажниот морал и корупцијата. Портретот како ликовна категорија цути во Ренесансната епоха и во Барокот кога Ханс Холбајн морал да го разубавува веќе остарениот крал Хенри Осми, а Франц Халс ги сликал своите познаници, како и многу непознати страдалници со голема емпатија и вистинско сочувство. Сепак, портретот, без оглед на тоа дали е инспириран од некоја специфична личност, од индивидуа со голема харизма, од историски херој со јуначки дела, од преубава дама на дворецот на некој од социјалните моќници или претставува само салонска слика на благородници или аристократи, тој останува како ликовно портфолио за врската меѓу портретистот и портретираниот (за што има многу приказни и анегдоти) и говори за желбата да се овековечи еден момент од човековиот живот со талентот на некој од ликовните мајстори.

Да го земеме за пример портретот на Чечилија Галерани кој Леонардо го насликал во 1490 година со масло на дрвен панел (Сл.1). Ова дело, сопственост на еден полски благородник било на врвот на приоритетниот список на германскиот фирер кој имал идеја да создаде музеј на светските ремек дела. Познато е како Дамата со хермелин ја прикажува италијанската убавица на шеснаесет години, во времето кога се уште сонувала да стане господарка на Милано, иако била само една од љубовниците на миланскиот војвода. Портретот е многу едноставен, како и повеќето портрети на да Винчи, освен оној на Мона Лиза, и има за цел да ја прикаже младоста и убавината на една девојка од народните маси, која поради својата заводливост и шарм, успеала да ја добие, во тоа време, *титулата* на висока куртизана. Што направил Леонардо во овој портрет – го ставил фокусот на девојката и нејзиното милениче

(хермелин, како симбол на Миланското војводство), без никакви додатни орнаментики или украси. Темен е фонот зад нејзината фигура, а таа е завртена во насока како да набљудува некого, таа не гледа во оној кој ја портретира, туку со девојчинска нежност во очите гледа кон правецот каде се наоѓаат просториите на војводата.

Облечена е во скапа облека, но не е прикажана со премногу накит и скапоцености за да дојде до израз нејзината природна убавина и совршениот облик на фацијалните белези. Леонардо ја прикажува со нагласена невиност во изразот, иако е познато дека Чечилија била мошне амбициозна куртизана која инстистирала да стане сопруга на миланскиот војвода. Но, Леонардо не го гледа тоа во неа, тој ја доживува како шеснаесетгодишно вљубено девојче кое ужива во моментите на задоволство и среќа. Можеби десната рака, со која Чечилија го милува хермелинчето, изгледа предимензионирана, но тоа се должи на технички причини, како и на желбата да се акцентира



Сл. 1 Леонардо да Винчи,  
Дамата со хермелин

нејзината емоционална поврзаност со љубовникот, т.е. сопственикот на крзнениот миленик. На прв поглед, сосема едноставен портрет, кој крие љубовна приказна. Но, фирерот, кој можеби го знаел бекграундот на Леонардовиот портрет, а можеби и не, секако ја согледал неверојатната женственост која Леонардо ја втиснал во ликот на една вљубена млада жена, која наскоро ќе го напушти Миланскиот дворец за никогаш повеќе да не се врати кај љубениот.

Од друга страна, портретот на кралот Хенри Осми од Ханс Холбајн, последниот кој го прикажува во неговата мажественост и моќ, пред срамното физичко и ментално пропаѓање на монархот, зрачи со сите атрибути на *јас сум најмоќниот владетел во Европа* (Сл. 2). Облечен во костим кој го носел кога се појавувал пред широките народни маси и наметка која ја истакнувала неговата раскошна машка фигура, кралот е прикажан со израз на прикриен пркос, нагласена гордост и дивјачка супериорност, токму така, како што Хенри сакал да биде вииден од сите, од своите поданици, дури и од своите најблиски соработници. Подоцнежните портрети на Хенри, насликани по кобната несреќа што ја доживеал

на еден витешки турнир, ја покажуваат само сенката на оној што некогаш бил најпривлечниот и најпожелниот маж во европските дворски кругови. Кралот не сакал да ги гледа овие портрети и забранувал тие јавно да се прикажуваат, но колекционерите ги зачувале како ликовен документ на подемот и падот на еден човек, кој на почетокот од своето владеење бил визионер и хуманист, а на крајот станал тиранин и монструм.



Сл. 2. Ханс Холбајн, Кралот Хенри VIII

Рембрантовиот, пак, портрет на една старица (Сл. 3) е можеби најевидентниот доказ за тоа како портретистот го доживува моделот на својата ликовна креација. Познато е дека Рембрант е најголемиот портретист на своето време и дека секој припадник на благородничката класа сакал да се овековечи во неговото ателје, но Рембрант не е само платен сликар кој исполнува туѓи желби, тој е нежна холандска душа која сочувствува со луѓето кои ги среќава, ги запознава или ги препознава. Во неговиот блескав манир на луминисцентна светлина која зрачи од ликот на портретираните како внатрешна искра на психолошки карактер, тој ја прикажал оваа старица со извонредно емпатско чувство за нејзината некогашна очигледна убавина. Иако брчките го деформирале нејзиното лице поради гравитационите сили, еден современ фотошоп

ќе ги покаже нејзините совршени црти на бледа, аристократска убавица, свената во своите зрели години. Тага и меланхолија се читаат на нејзиното лице, но таа гордо ги носи годините покриена со доволно ткаенина за да не се види проретчената коса и свенатото деколте. Сепак, Рембрант ја гледа како жена со внатрешен сјај, со нежност и сентиментална тага која и приличи како на една чесна, горда, чувствителна и остварена жена.

Лесно е да се зборува за ренесансните и барокните портрети инспирирани од љубовни стории или романтични афери, уште полесно за оние од подоцнежното време – времето на револуциите и романтизмот. Малку потешко е на тој начин да се анализираат средновековните портрети, особено оние од византиската сфера, која на портретот гледа на сосема поинаков начин. Се разбира дека сите портрети креирани во византиската ликовна матрица се идеализирани, но според иконографските канони, тие мора да го отсликуваат ликот на портретирааниот онака како што тој е гледан и разбираан во времето на создавањето на неговиот портрет, т.е. нема отстапување од временската рамка на неговиот физички изглед поради историската веродостојност на неговиот карактер; тоа се разбира не важи за женските портрети кои се идеализирани на еден посебен начин кој ја подразбира женственоста како визуелен украс на она што е битно на сликата – а тоа е машкиот портрет, се разбира во една социо-историска смисла.



Сл. 3. Рембрант,  
Портрет на возрасна жена

Оттука, предавањето ги синтетизира естетските димензии на историското портретирање од византиската епоха кое се однесува на феудалната хиерархија на моќните политички индивидуи. Притоа, фокусот е ставен на Палеологовската епоха – ера во која портретот добива специфично идеолошко значење, особено во аранжманот на прикажаните личности кој ги подразбира физичките карактеристики на ликот, психолошката длабочина на персоналниот израз и местото на портретираната индивидуа во рамките на групните композициски структури. Во тој контекст, ликовната артикулација на портретите се анализира низ призмата на историското/политичкото/идеолошкото значење на при-

кажаната личност и позицијата која таа личност ја имала во општествените структури во времето на нејзиното претставување. Оттука, селекцијата на историските индивидуи кои се вклучени во анализата се базира на нивната политичка моќ или функција, еклесијастичко влијание или позиција, социјална харизма или доминација исл. Целта на оваа анализа е да се воочат разликите (иконографски, ликовни, естетски) во портретното прикажување на највисоките дворски репрезенти (цареви, царици, кралеви, кралици, принцези) и членовите на нивните владеечки ентуражи (благородници и благороднички од балканското племство на XIV столетие).

Кога се зборува за балканското племство, постојат силни убедувања дека две индивидуи имале силна желба за портретирање, не само поради естетскиот впечаток, туку многу повеќе поради политичките пораки на своите портрети – тоа се српскиот крал Стефан Милутин и српскиот крал, подоцна и цар Стефан Душан. Првиот, познат по своите освојувачки амбиции и бескомпромисната дипломатска активност, макијавелистички примерок на српски политичар, кој имал и нерви и стрпливост, но и начини да им покаже на своите ривали на што сè е подготвен за да стигне до посакуваната цел. Впрочем пет политички брака не го прават Хенри Осми, но барем Англичанецот четири пати се оженил од љубов, додека Србинов ниту еднаш. Конечно, петтиот брак со византиската принцеза Симонида му го донел долгопосакуваниот влез во Византискиот дворец како зет на Византискиот император и тогаш неговите портрети попримаат нова форма, многу поблиска до византиската иконографија, отколку до српската.



Сл. 4. Краљевата црква во Студеница, српскиот крал Милутин

На неговиот портрет во Краљевата црква во Студеница 1314 тој е портретиран во костим на византиски владетел, бидејќи бракот со малата Симонида тоа легално му го овозможил (Сл. 4). Шесетгодишен, но во релативно добра форма со оглед на возраста, сосема малку подгрбавен и раширен во stomачниот предел, што се гледа од ширината на костимот во тој дел од неговата телесна граѓа, проќелавеното чело, за среќа, му го покрива камелавкионот богато украсен исто како оној што го носел неговиот тест, византискиот цар Андроник Втори Па-

леолог, очите му се пропаднати, но во нив сè уште се гледа плаветнилото на Немањичката династија која владее со Србија со векови. Црната коса со локни, исто така обележје на Немањичките синови е побелена, но не до таа мера да го направи Милутин да изгледа стар; тој е сè уште силен маж во своите зрели години и ја носи својата возраст достоинствено и без тешкотии. Се разбира, тој и во 1314 година би сакал да изгледа дваесетина години помлад како на неговиот портрет во Ариље (Сл. 5), каде се гледа таа позната и прославена машка убавина на Немањичките, но амбициите, разводите, немирниот темперамент и пркосот си земаат данок во физичкиот изглед, па дури и кај моќните кралеви, како Стефан Милутин.

Неговиот портрет во Свети Ѓорѓи во Старо Нагоричино (1318) не е добро сочуван, но може да се забележи дека не се разликува многу од оној во Краљевата црква во Студеница. Со оглед на тоа што се работи за истиот мајстор портретист, а Милутин остарел само четири години, не би требало да се очекуваат поголеми промени во пристапот кон креацијата на неговиот лик. Веќе во Богородичината црква во Грачаница (1321) имаме сосема поинаква слика – ослабен, исцрпен, побелен, пропаднат, болен, истоштен, остарен – моќен старец во својата последна година од животот (Сл. 6), дури буди некаква емпатија за изгледот и за возраста, но гордо ја држи својата реплика покажувајќи дека и на 70годишна возраст тој е вистински православец, дародарител, ктитор и донатор и вистински изданок на светородната Немањичка династија, која по неговата смрт всушност ќе ја покаже својата најголема политичка сила.



Сл. 5. Ариље,  
српскиот крал Милутин



Сл. 6. Грачаница, српскиот крал Милутин

Сепак, кога се разботи за *фотогеничност*, кралот Стефан Душан, нема конкуренција. Рангот на неговите портрети опфаќа една голема галерија на ликови низ кои може да се види неговиот растеж од внук на кралот Милутин до српски крал и освојувач, до самопрогласен а потоа и официјално крунисан цар и најмоќен владетел на Балканот.



Сл. 7. Добрун, српскиот крал Душан



Сл. 8. Дечани, српскиот крал Душан

Една мала галерија на Душанови портрети се наоѓа во Дечанскиот манастир, каде може да се забележи формирањето на традиционалната матрица во неговото претставување – *јас сум висок 2,14 м и сакам тоа да се види*. За разлика од неговите порани портрети изведени шематски и конвенционално (како на пример во црквата на Благовестите во Добрун од 1343) (Сл. 7), во Дечани Душан добива харизматична димензија на крунски претставник на својата родословна куќа (Сл. 8). Всушност Дечани е споменик кој во чест на неговиот татко е изграден и насликан во најзрелите традиции на приморската градителска школа и палеологовск-



иот класицизам, така што Дечани ќе има клучна улога како влијателен фактор во развојот на ликовните уметности на српската владеечка територија сè до крајот на 14 столетие.

Матрицата развиена во Дечани, Душановите портрети ќе ја артикулираат на најдобар начин во спомениците од околу средината на 14 век, особено во Лесново и Матејче. Во нартексот на црквата Свети Архангел Михаил во Лесново (1349) царот го заслужува епитетот Душан Силни кој го следел во народната историографија со сета величина на својата телесна и историска анатомија (Сл. 9). Висок, строен, дотеран, со крупни очи, високо чело, средена брада и густе локни темна коса, стегнат во својот дивитисион како средновековен модел за машка облека, во Лесново царот Душан го симболизира идеалниот владетел – таков каков што го доживува српската историографија и неговите современици. Згоден четириесетгодишник на врвот на својата кариера, со огромна територија под своја власт, со заслужен респект од своите политички ривали и со одлични дипломатски констелации во однос на околните територии. Мошне сличен на овој е неговиот портрет во Матејче (1348-1352), кој изгубил дел од својата иконографска структура поради оштетувањето на фреската, но се препознава лесновската матрица на висок и стамен карактер со нагласени немањички фацијални одлики.



Сл. 9. Лесново, српскиот цар Душан

Сепак, најкарактеристичниот портрет на Стефан Душан припаѓа на времето пред неговото крунисување за цар и го краси источниот ѕид на нартексот на Полошкиот манастир Свети Ѓорѓи (1345). *Larger than life* во буквална смисла на зборот (Сл.10) Душан доминира со горниот регистар на ктиторската фреска наспроти членовите на неговото семејство со целата своја мажественост држејќи крст и меч – неговите два главни атрибути кои го номинираат како православен следбеник на семејните традиции и освојувач без вистински конкурент во своето време. Смел и бестрашен, успешен и победнички – тоа рефлектира портретот на крал Душан во Полошко, во гробната црква на неговиот братучед,

кусо пред неговото самокрунисување и неколку месеци пред официјалното крунисување на Душан за цар во Скопје во април, 1346 година. Од сите Душанови портрети, овој во Полошко е најцеремонијален бидејќи го најавува претстојното промовирање на кралството во царство и воздигнувањето на Немањичката династија на императорскиот престол. Свечен и ритуален, ликовно беспрекорно изведен, без пренагласување на фацијалните деталји како во Лесново, ова е најубавиот портрет на Душан во неговата портретна галерија, а можеби и најубавиот на некој балкански владетел воопшто.



Сл. 10. Полошко, српскиот крал Душан

За жал, и покрај целата негова убавина, синот на царот Душан, не случајно српскиот народ го нарекол Урош Нејаки. Но, неговата политичка *нејакост* и лошите дипломатски вештини, не го спречиле создавањето на неговиот одличен портрет во црквата Свети Никола во Псача (1365-1371) (Сл. 11), каде тој ги синтетизира најубавите телесни квалитети на своите родители – висината и стамената фигура на својот татко, густите локни и долгата брада на немањичките претци извајани во меки црвени кадрици, бледиот тен на својата мајка и младешкиот лик на еден триесетгодишник, кој наскоро ќе ја заврши својата владеачка кариера, како и својот живот. Можеби итрите очи-



Сл. 11. Псача, царот Урош  
и кралот Волкашин

ња на стариот крал Волкашин и неговата лисичесто исушена физиономија придонесуваат кон впечатокот дека Урош е премногу нежен за еден висок и строен маж, но и на неговото лице се гледаат траги на меланхолична сентименталност, карактеристика која веројатно го красела по смртта на неговиот моќен татко.

Во меѓувреме... што се случува со портретите на нивните поубави половици? Сите историски дела кои се однесуваат на средновековна и ренесансна Европа зборуваат за Хенри Осми како за голем љубовција бидејќи имал шест жени. Притоа, никој не спомнува дека и српскиот крал Милутин може да се вброи во таа *силна швалерска фела* со своите пет сопруги. Зошто? Бидејќи никој не ги спомнува неговите први четири жени – од првата до четвртата, туку само неговата петта сопруга – византиската принцеза Симонида. Кутрата таа, фатена во *политичкиот оган* помеѓу амбициозниот српски монарх кој пенетрираше во византиската територија, го освои Скопје и продолжи кон јужните региони и византискиот император Андроник Втори кој не сакаше да се откаже од власта врз јужните територии на Балканот, малечката Симонида со своите пет години, стана единствено решение на големата криза која и се закануваше на Империјата. Предодредена да го напушти татковскиот дворец без јасна идеја за нејзината судбина, таа требаше да отпатува во својата *владачка* иднина во сè поголемата српска монархија.

На тој начин, Симонида стана средство за спас на она што остана од византиските владенија во Македонија и сè помалата политичка моќ на византискиот император по фуриозната воена инвазија на српскиот крал од 1282. Мажејќи се за човек постар од неа цели 42 години, кој веќе бил во четири претходни брака, сите политички мотивирани, Симонида е, гледајќи од денешен социо-културен и етички ракурс – најбрутално злоупотребеното дете во целата средновековна историја, не само од нејзиниот сопруг, туку и од нејзиниот биолошки родител, исто така. Ваков тип на женска несреќна судбина веројатно не бил голема приказна во средновековието, кога договорените бракови биле основно и единствено начело, но мора да се каже дека бракот на Милутин и Симонида не продуцирал потомство, што е основната функција на бракот како институција, ниту среќна иднина за малата невеста. Иако Симонида станала српска кралица на мошне млада возраст како резултат на мировниот договор склучен помеѓу нејзиниот татко и српскиот владетел, во својата понатамошна улога на српскиот дворец, таа останала само принцеза без никакви врски и релации со политичките одлуки на нејзиниот сопруг и без некое позначајно учество во социјалниот живот на нејзината нова држава.



Сл. 12. Грачаница, српската кралица Симонида

Без оглед на историските прилики, ликовните канони на српската држава покажуваат голема почит кон начинот на кој Симонида е претставена како српска кралица. Тоа е најкарактеристично во фрескодекорацијата на Богородичината црква во Грачаница (1321) (Сл. 12), каде Симонида е прикажана како еден од двата моќни столба на монархијата во аранжман кој ги прикажува стариот крал и неговата млада невеста донесена од Византиската империја за зацврстување на алијансата помеѓу двете политички сили на Балканите. Во рамките на овој ктиторски ансамбл, Симонида е претставена фронтално, со стакласто блед тен, совршен фацијален овал и долго носе, мали ус-

нички и лачно обликувани веѓи. Отворената круна украсена со рубини, смарагди и бисери и масивните златни обетки уште повеќе го разубавуваат нејзиното девојчински невино лице. Во рамките на ликовниот приод, нејзиниот лик е секако прикажан со идеализирани црти, со благороден карактер и со нула фацијален израз. Фигурата и е висока и тенка што одговара на нејзината млада возраст од дваесет и осум години, но под луксузниот костим не може да се видат анатомските карактеристики на нејзиното витко тело. Покриена од глава до петици со деликатно декорирана ткаенина не нејзината гламурозна облека, Симонида се претставува како конзервативен женски изданок од куќата на Палеолозите, *жртвувана* за драматично повратениот добробит на Империјата.

Во споредба со портретот вклучен во ктиторската композиција во црквата посветена на Свети Ѓорѓи во Старо Нагоричино, насликан неколку години порано (1318) (Сл. 13) Симонида од Грачаница е потенка, побледа и поелегантна. Иако на двата портрета таа носи сличен костим и речиси истите елементи на декоративен накит, принцезата во Грачаница изгледа попривлечно во раскошниот фустан, отколку во традиционално скроената облека во Нагоричино. Исто така, во Старо Нагоричино, портретот на Симонида изгледа крајно конвенционално, додека во Грачаница е обележан со зрак на поголема женственост во прикажувањето на нејзината витка и елегантно позиционирана фигура, зрачејќи со меланхолична женствена енергија на млада византиска принцеза која била донесена во странска земја да го теши веќе престарениот крал Милутин. Ако, пак, се погледне портретот на Симонида во ктиторската композиција во Краљевата црква во Студеница (1314) (Сл. 14) како нејзина најрана слика со ранг на српска кралица, без оглед на оштетувањето на фреската, не би можеле да се забележат разлики во прикажувањето на нејзиниот лик во однос на другите два веќе споменати ансамбли (Нагоричино, Грачаница). Станувајќи жртва на еден крајно традиционален и радикално конвенционален ликовен пристап, особено кога станува збор за нејзините женствени атрибути, Симонида во Старо Нагоричино



Сл. 13. Старо Нагоричино, српската кралица Симонида

е копија на нејзиниот лик од Студеница, додека во Грачаница таа е копија на нејзиниот лик од Старо Нагоричино. Сепак, во случајот со Грачаница, Симонида е насликана во поинаков идеолошки контекст – не како крајно формална придружба на нејзиниот сопруг (како во Студеница и Старо Нагоричино), туку како конститутивен елемент на брачното партнерство на Српската монархија.



Сл. 14. Краљевата црква во Студеница, српската кралица Симонида

Сосема е поинаков пристапот во прикажувањето на портретниот лик на бугарската принцеза и сопруга на српскиот крал Душан, кралицата Јелена – хуманата карика која овозможи етаблирање на вековната политичка соработка помеѓу српската и бугарската држава, како и нивниот продуктивен и одржлив политички сојуз. Сепак, наспроти несреќниот брачен јазол на принцезата Симонида, бракот на Јелена со кралот Душан не беше успешен само во политичка смисла, туку и во поглед на социјалната улога на убавата и мошне политички амбициозна Бугарка. Најверојатно причината за ова треба да се бара во фактот што во тоа време Србија се наоѓа во своето златно време и владее со огромна територија на Балканскиот Полуостров како резултат на брачната заедница која можеби на почетокот не била идеална (поради немањето наследник), но со текот на годините станала толку цврста и одржлива што продуцирала огромен успех за државата промовирана од монархија во империја. Оттука, кралицата Јелена станала интегрален елемент на историскиот, социо-политичкиот и визуелниот карактер на српската држава во раните зоти години на 14 век и останала значајна индивидуа во рамките на српскиот јавен имиџ во внатрешната, како и во надворешната политика.

Во тој контекст, во рамките на ктиторските ансамбли, Јелена се претставува како еднаков партнер на српскиот монарх во конституцијата на двата носечки столба на државата, споделувајќи го политичкиот авторитет со нејзиниот сопруг и продуцирајќи го Душановиот единствен син и наследник – Стефан Урош, идниот крал и цар на Србија. Висока и елегантна, убава и шармантна, Јелена е, без сомнеж, посакувана личност не само во однос на нејзиниот социјален статус и политичкиот капацитет, туку и на нејзините јасно забележливи женствени атрибути. Во таа смисла, во некои од нејзините портрети таа е прикажана како вистински матријарх на српската монархија – фланкирана со двата возможни наследници на српскиот трон, нејзиниот син, младиот Стефан Урош и полубратот на нејзиниот сопруг – младиот Симеон Синиша. Сепак, во портретот насликан во параклисот на манастирот Дечани (Сл. 15), Јелена не се воздржува да ги покаже своите нежни сентименти кон нејзиниот сопствен син нежно милувајќи ја неговата крунисана глава, на тој начин покажувајќи мајчинска грижа кон нагласувањето на Урошевото наследно право наспроти амбициите на неговиот итар вујко. Нејзиниот светол тен, очите со боја на лешник и сочните усни, но пред сè, нејзиниот благороднички фацијален израз, го дополнуваат нејзиниот нежен, чувствителен и внимателно интуитивен женски карактер.



Сл. 15. Дечани, кралицата Јелена со Урош и Симеон Синиша

Уште еден аспект на женственоста на кралицата Јелена може да се поврзе со чудно склопениот иконографски асамблаж на ктиторската композиција во црквата Свети Никола во Љуботен (Сл.16), вметната во Деизисниот аранжман и насликана на северниот ѕид во поткуполниот простор на храмот (1345). Безрезервно пропорционална во секој аспект на нејзината изведба, владеечката тројка го визуелизира епитомот на историска и политичка хармонија на Српската држава.



Сл. 16. Љуботен, ктиторска композиција

Сепак, мајката Јелена и синот Урош добиле идентични димензии на нивната телесна портратура без оглед на тоа што помеѓу нив постои забележителна разлика во возраста, бидејќи Урош има само осум години. Во овој случај, таа не само што му дава поддршка на нејзиниот амбициозен сопруг кој наскоро ќе биде промовиран во император, туку и на нејзиниот млад син и наследник, кој, исто така, наскоро ќе се качи на владетелскиот престол како крал. Во тој контекст и во согласност со пропорционалниот аранжман на семејниот ансамбл, портретот на кралицата Јелена е стриктно традиционален, свечен и конвенционален – сосема соодветен на женствената улога која таа ја има како матријарх на монархијата, која наскоро ќе прерасне во Империја. Нешто подоцна, во Свети Ѓорѓи во Полошко (1345) гледаме сосема поинаков аранжман – овој пат со јасна диспропорција, но со соема јасен визуелен симболизам (Сл. 10). Со асоцијација кон скорешното напредување на српската монархија кон царство, сликата е церемонијална и гламурозна; кралицата Јелена е насликана во јужниот дел, висока и грациозна, елегантна и горда, така што некој би ја заменил не за царица туку за жива, реална,



доминантна супер-жена. Истата година, таа ќе стане центар на композицијата која го прикажува ктиторскиот аранжман изведен во тремот на црквата Свети Никола Болнички во Охрид (Сл. 17), збогатувајќи ја сцената не само со нејзината физичка убавина, туку и со есенцијалната визуелна харизма, исто така.



Сл. 17. Свети Никола Болнички, Ктиторска фреска

Кога српската кралица Јелена е крунисана за царица во 1346 година, таа станува политички најмоќна и социјално највлијателна жена на Балканот. Позиционирана на врвот на својата историска кариера која ќе продолжи и долго по смртта на нејзиниот сопруг, српскиот цар Стефан Душан во 1355 година, таа добива шанса и поголем број историски прилики да ја изрази својата женственост на најпожелен, истовремено и на најефикасен начин. Така влијателната позиција која опфаќала авторитет, вештини, искуство и добар изглед се рефлектирала и во ликовната сфера на мошне соодветен начин. Во ктиторските ансамбли изведени во времето по април 1346 година, таа добива позиција на вистинска и цврста фундирачка компонента на империјалната држава. Без оглед на тоа, во случаите кога политичката магнитуда на



Сл. 18. Лесново, ктиторска фреска

нејзиниот сопруг требало јавно уште повеќе да се возвеличи, Јелена го поддржува царот Душан со целата нејзината убавина, елеганција и грациозност како негова искрена придружничка, политички соработник и лојална партнерка. Ова е особено воочливо во ктиторскиот аранжман во нартексот на Лесновскиот манастир во чија констелација, империјалната фамилија е позиционирана во втората зона на ктиторската сцена (Сл. 18). Прикажана благо инфериорна во однос на нејзиниот сопруг, царицата Јелена е портретирана во манир кој визуелно еманира женствена поддршка и целосно охрабрување на најсоодветниот можен начин.



Сл. 19. Матејче. Српската царица Јелена и српскиот крал Урош

Убава, елегантна, достоинствена, висока, витка и грациозна, царицата Јелена е симбол на тоа како изгледала сигурна, амбициозна и остварена жена како индивидуа и карактер во социјалната атмосфера на средновековието. Како што споменавме, далеку од тоа дека таа губи било која компонента од нејзината нагласена женственост во физичкото прикажување, модните квалитети или привлечноста, таа се гордее во поддршката кон нејзиниот сопруг, најмоќниот владетел во балканската историја, дури и ако тоа понекогаш бара нејзина визуелна субординација во однос на Душановиот портрет во рамките на неопходните параметри на ликовната процедура. Сепак, таа успеала да ја нарача

нејзината сопствена мавзолејска црква настрана од мавзолејот на нејзиниот сопруг, што, по дефиниција, говори во прилог на нејзината социјална харизма, политичка самоодржливост и лична социјална сигурност. Во рамките на ктиторската компоозиција во нејзиниот мавзолејски храм, таа ја држи архитектонската реплика на градбата заедно со нејзиниот син, кралот Урош, наместо со нејзиниот сопруг, царот Душан, манифестирајќи го на тој начин нејзиниот влијателен и мошне важен статус на империјален матријарх (Сл. 19).

Ктиторската композиција во црквата промислено посветена на Успението на Богородица во Матејче претставува свечена асамблеја на првенците на српската држава и на патријархатот, рефлектирајќи го империјалниот карактер на заветнината. Од друга страна, вклучувањето на ктиторските карактери во рамките на Деизисниот концептуален

аранжман го открива фунерарниот контекст на сликаната програма во храмот кој требало да доминира со регионот на Жеглигово како колосален мавзолеј на српската царица. Иако жестоките столетија на војни и воени катастрофи речиси и да ги избришале фацијалните белези од ктиторскиот портрет на царицата Јелена, нејзината цврста фигура облечена во нејзината традиционално пурпурна одора декорирана со златен вез и *fleur-de-lis* орнаменти стои монолитно и гордо, *накитена* со елеганција и дигнитет, грациозност и мајчинска грижа. Задржувајќи ја дворската статура од нејзините претходни империјални портрети, Јелена во Матејче има уште една матријархална функција – да го промовира нејзиниот син и наследник кој, во меѓувреме станал крал, а со тоа и официјален совладетел на огромната српска држава заедно со неговиот татко, царот Душан. Оттука, ктиторскиот аранжман на личностите во донаторската фреска во Матејче не само што ја рефлектира нескршливата кохезија на политичката моќ и црковната власт во српското царство, тој ја портретира Онаа која ја претставува цврстата алка на таа ненарушена кохезија во фигурата на грижливата мајка и лојалната, а покрај тоа и преубава, империјална сопружничка – Јелена.

Ако на авторката на овие редови и е дозволено субјективно мислење (иако тоа во овој случај не е ни потребно), најубавиот машки портрет на Балканите, барем што се однесува до 14 век му припаѓа на великиот војвода, подоцна севастократор, па деспот – моќниот благородник Јован Оливер (Сл. 20). Господар на Лесново, дипломат, харизматик, политички манипулант и миленик на српскиот владетел, Јован Оливер е вкупно три пати портретиран во спомениците на македонската територија, но, за жал, два од неговите портрети се прилично оштетени, особено во фацијалниот појас. Сепак, сите три портрети, оштетени или не, го прикажуваат најпривлечниот машки карактер во балканската историја. Најдобро зачуваниот негов портрет, воедно и најиндикативен за неговата политичка кариера како дипломат и манипулант, е оној насликан во наосот на црквата Свети Архангел Михаил во



Сл. 20. Лесново,  
севастократорот Јован Оливер

Лесново (1343) во кој е претставен со целата своја машка величина и без суверенот на државата, што се должи на неговата политичко-дипломатска моќ во времето кога портретот настанал во неговата заветнина во Лесново. Светол, аристократски тен, високо чело со благи хоризонтални брчки кои упатуваат на неговата возраст од неполни четириесет години, овална форма на ликот, дотерани веѓи, нагласени јаболчни коски, внимателно исчешлана и фазонирана брада, долга црна коса исчешлана во локни и распоредена по ширината на неговиот врат, силна вилична коска, тенки мустаќи и бадемасто обликувани очи со долги црни трепки.

Фигурата на Јован Оливер зрачи со атлетска мажественост со нагласена мускуларна анатомија и однос на струкот кон рамената од 1:2, а на струкот кон ширината на корпусот од 1: 1,5. Иако точната височина на Јован Оливер може многу лесно да се определи со современите ликовно-форензички методи кои ги користи реконструктивната археологија, сосема е очигледно од неговите портрети дека таа би можела да се калкулира околу 190 см, можеби и нешто повеќе. Ако на тоа се додаде начинот на кој се насликани неговите издолжени прсти, грациозниот манир со кој покажува кон моделот на својата заветнина и дигнитетот на неговата физичка стојка, се добива елегантна фигура на презгоден маж со самодоверба достојна на цар, и тоа не било кој. Она што, сепак, најмногу ги возбужува набљудувачите на неговиот портрет не е преубавиот лик на севастократорот, ниту пак неговото извајано атлетско тело, туку екстравагантниот костим кој нема своја вистинска аналогија меѓу портретните претстави на византиските благородници. Многу е пишувано за неговата одора во научните трудови, многу повеќе отколку за неговиот изглед, кој колку и да е идеализиран, навистина открива еден убавец со кој не може да се споредува ниту еден друг аристократ од средниот век, а можеби и хронолошки многу подлабоко. Сепак, треба да се истакне дека костимот, кој се состои од неколку елементи од скапоцени материјали украсени со бисери и фасцинантна орнаментика повторно зборува за исклучителниот вкус, ако не е и статус на Јован Оливер чие историско портфолио е познато, но не доволно за да одговори на сите прашања кои се однесуваат на неговиот изглед, на неговата гардероба, па и на манирот во кој е изведен неговиот портрет во ктиторската композиција во Лесновскиот наос.

Секако дека моќниот Јован Оливер, политички влијателен во Српската држава, а притоа и привлечен, шармантен и харизматичен, не останал без убава животна придружничка, како што покажуваат портетите вклопени во ктиторската композиција во Лесновскиот нартекс (Сл.

21). Насликана во 1349 година на северниот ѕид од припратата, оваа ктиторска сцена го открива веројатно најубавиот женски портрет во средновековна Македонија. Ако на фреската се гледа со око обучено за просторна експозиција на ликовните елементи, ќе се забележи дека, според димензиите на фигурите на двата сопружника, Ана Марија е позиционирана малку зад фигурата на најзиниот маж. Ова секако не упатува на некаква грешка во проекцијата на просторниот визаж на нејзината фигура, тука на желбата за прикажување на женствената поткрепа на Ана Марија во однос на нејзиниот моќен сопруг, слично како во случајот со царицата Јелена и царот Душан во истата црква. Без оглед на нејзината просторна субординираност и помпезниот изглед на Јован Оливер, таа не заостанува зад својот сопруг ниту во однос на убавината на нејзиното лице, ниту пак во однос на нејзината скапоцена и гламурозна облека.

Во таа насока, ако ги примениме современите критериуми на др Кендра Шмит, професор по биостатистика на Универзитетот во Небраска, базирани врз *златниот пресек* како мерило за убавината, деспотката Ана Марија Ливерина од лесновскиот нартекс би била каталожки примерок за женска убавина проценета со највисоки стандарди. Имено, ако се примени методот на професорката Шмит во кој златниот пресек изнесува 1.6, ќе се добие ликот на сопругата на Јован Оливер со прецизност од 100%. Овално обликуван фацијален периметар, бадемасто формулирани очи, лачно извиени веѓи, високо поставени јаболчни коски, тенко носе, мала, округло обликувана и сензуална уста, светол тен и тенок врат се елементите кои отсликуваат прекрасна жена во најубавите години на нејзината женственост. Висока и тенка, елегантна и грациозна, со долги прсти и благородна стојка, Ана Марија не заостанува зад својот маж ниту во поглед на костимот во кој е облечена, ниту пак во однос на накитот со кој е накитена. Имено, епитетот *basilissa* кој го придружува нејзиното име во ктиторската композиција не е само формална деноми-



Сл. 21. Лесново.  
Деспотката Ана Марија Ливерина

нација на нејзиниот висок феудален ранг, тоа е повеќе етикета на нејзиниот исклучително женствен карактер кој може сосема лесно да се спореди со жените кои имаат империјална титула.



Сл. 22. Псача  
севастократорката  
Владислава

Споредена со сопругите на останатите феудални господари, насликани со цел да се нагласи нивната физичка убавина, како и персоналниот стил, Ана Марија Ливерина ги надминува сите нив со квалитети кои ја дополнуваат нејзината исклучителна убавина: на пример помодната Владислава, сопругата на севастократорот Влатко од црквата Свети Никола во Псача со исклучително благородната поза на нејзината фигура (Сл. 22), високата и помпезна војвотка Владислава од Богородичината црква во Кучевиште со нагласената грациозност на нејзината телесна архитектоника, а предотераната млада сопруга на тепчијата Градислав од Трескавец со љубезната смиреност на нејзината ненагласена телесна моторика. Сличен впечаток се добива кога ќе се погледне нејзиниот ктиторски портрет во капелата посветена на Јован Крстител во катедралната црква Света Софија во Охрид, иако поради оштетувањето на фреските, фацијалните црти од нејзиното нежно лице се засекогаш изгубени. Сепак, нејзината висока и танка силуета во овој сл-

учај облагородена со елегантни дворски гестови е насликана во ист ранг со фигурата на нејзиниот монументален и мажествен сопруг, на тој начин прикажувајќи ја со еднаква церемонијална функција во ктиторскиот ритуал, како и онаа на Јован Оливер. Ако имаме на ум дека двајцата сопружници носат речиси исто конструирани облеку (единствено што нејзината открива тенка и елегантна физика, а неговата корпулентен скелет од атлетска природа), тогаш станува јасно дека Ана Марија е насликана како женски пандан на деспотот: естетски совршена и визуелно неодолива.

Од благородничките двојки, посебно внимание заслужуваат и портретите на севастократорот Влатко и неговата сопруга, севастократорката Владислава од црквата посветена на Свети Никола во Псача (Сл. 23). Неспоредливи со претходно споменатата двојка, не само според историското портфолио, туку и по манирот во кој се изведени нивните ктиторски портрети, севастократорскиот пар, Влатко и Владислава

сепак се меѓу најзабележителните благороднички двојки, барем во македонското средновековно сликарство. Во портретот на севастократорот Влатко всушност се гледа колку сликарите морале да се придржуваат до вистинскиот физички изглед на портретируваниот, за да можат сите верници, поданици и останати да го препознаат кога ќе го видат во неговата благородничка заветнина. Тој ко-ктиторира црква со неговиот татко и тоа е видливо во иконографијата на самата донаторска сцена, како што е видлива и фацијалната сличност на двајцата благородници во нивните ликови со возрасна разлика од околу триесеттина години.



Сл. 23. Псача, ктиторска фреска

Она што портретот на Влатко (како член на семејството со пови-сока – севастократорска титула во однос на кнежевската на неговиот татко) треба да се манифестира е неговата цврстина, мажественост, корпулентност и сила. Тој, како и Јован Оливер има фино зачешлана коса и брада, но неговиот лик не зрачи со аристократичност и езотерија, туку со сурова, да не претерам, дивјачка, грубост. Тој е мажјак кој освоил севастократорска титула, а таа подразбира мажественост во една поинаква форма од онаа на Јован Оливер – не изгланцана и дотерана (на речиси западен начин), туку груба и дури застрашувачка машка енергија

треба да избива од ликот со монголоидни очи и набрчкано чело и израз на некој што манифестира сурова моќ, доминација и политички натпревар со своите ривали.

Она што наспроти таа дивјачка надменост во портретот на севастократорот Влатко се забележува во ктиторската сцена во Псача е унифицираноста на прикажаните за да се стекне впечаток на семејна *идила*. Севастократорот Влатко е облечен во идентичен костим со неговиот татко, кнезот Паскач, а неговиот костим е *координиран* и со фустанот кој го носи неговата сопруга, севастократорката Владислава. Таа го милува најмалиот син по главчето, додека нејзината свекрва, кнегињата Озра нежно го гали средниот син на севастократорскиот пар, манифестирајќи суптилни сентименти на грижлива баба. Во центарот на целата сцена е репликата на нивната семејна заветнина и иконата на заштитникот свети Никола, што на целата визура и дава повторно еден фамилијарен впечаток, исполнет со семејни сентименти. Сепак, ниту елеганцијата на убавата севастократорка, ниту благоста на остарената кнегиња, ниту присуството на трите деца во кадарот, не го ублажува радикално строгиот поглед на севастократорот Влатко, кој, изгледа, прегорд на својата заветнина, сакал да се прикаже и како премоќен, пресупериорен, предраматичен и преодговорен, но впечатокот кој се добива е дека портретистите го сфатиле тоа и ги вложиле сите свои потенцијали да го прикажат моќен, мажествен и силен, но нималку привлечен или харизматичен.

Благородничката Владислава, висока, цврста, стамена и без сомнение атрактивна сопруга на феудалниот моќник Влатко, на својот портрет во ктиторската композиција во Псача изгледа сигурно, но грижливо, стои гордо, но женствено, се претставува стамено но елегантно, прикажана е надобудна, кршлива, и зрачи со софистициран шарм и благородничка телесна позиција манифестирајќи став на вистинска дама од дворските кругови со женствен радиус на деликатна родова сензитивност и неодолива женска ранливост. Нејзиниот посебно скроен фустан открива телесна структура согласна со социјално конструираната и нашироко распространета идеја дека физичката атрактивност е една од најголемите доблести на жената и нешто кон што сите дами треба да се стремат како своја крајна цел. Ако фигурата на севастократорката Владислава се набљудува според дефиницијата дека женското тело е кумулативен продукт на скелетна структура и квантитет во дистрибуцијата на мускулна маса и масно ткиво, тогаш би требало да се дојде до заклучок дека сопругата на севастократорот Влатко има една од најубавите и најпожелни фигури во сликарството на средновековна Македонија и дека Влатко бил мошне среќен човек што имал толку привлечна



жена за сопруга. Иако таа не поседува фигура со форма на песочен часовник, која, според современите биометрички истражувања, им е дадена како *подарок* само на 8% од сите жени, таа секако има тенка става која припаѓа на формата на женското тело најблиска до правоаголник, дефинирана како форма на тело која ја поседуваат физички здрави женски личности.

Од перспектива на еволутивниот процес, кој женското тело го дефинира како корелација помеѓу фертилноста и здравјето, севастократорката Владислава може да се стави во највисоката категорија според оваа дефиниција. Како што се гледа од ктиторската композиција, таа веќе родила три здрави деца, а се уште изгледа млада и јадра, со блага засраменост како психолошка карактеристика и атлетски фитнес како нејзина физичка одлика, или подобро кажано – како нејзина естетска доблест. Таа носи мошне интересно скроен фустан и накит кои ја манифестираат последната мода, а воедно и нејзината индивидуалност како благородничка. Нејзиното овално лице декорирано со круна и вел, изгледа дополнително визуелно издолжено со висечките обетки. Иако Владислава, бидејќи не поседува фигура со форма на песочен часовник, нема ни претерано тенок струк, сепак таа носи фустан кој е исечен во пределот под градите и со тоа добива на раскошност и гламурозност. Уште еден детал невиден во женската мода сè до времето кога е сликана ктиторската фреска во манастирот Псача, а го гледаме како дел од костимот на севастократорката Владислава, се прозирните ракави кои ги откриваат нејзините фино извајани раце со нагласени мускулни компоненти. Исто така, конвенционалните ракави, оние кои се додавале на женската облека како посебен дел во средниот век (па и подоцна), се закачени за нејзините рамена веројатно како дизајнерски стејтмент за оновремената *haute couture*. Имајќи ги на ум сите елементи кои го красат ликот, како и фигурата на севастократорката Владислава, може, без сомнение, да кажеме дека нејзиниот портрет е еден од најиндивидуализираните уметнички творби на своето време и од аспект на нејзината природна, и не пренагласена убавина, како и од аспект на нејзините модни преференци, кои многу тактично го одразуваат деликатниот вкус за западни модни деталји.

Доказ за тоа дека идеализацијата во портретирањето на благородничките ликови не секогаш била водечкото начело во прикажувањето на дворските моќници е една друга сопружничка двојка, насликана во ктиторската композиција во црквата Свети Ѓорѓи во Полошкиот манастир (1345) и позиционирана во првата зона од ктиторијалот како порака за нивното лојално подаништво (Сл. 10). Тоа се деспотот Јован Драгушин, прв братучед на српскиот крал Душан и неговата сопруга,

чие име не се сочувало, бидејќи, кутрата таа, била дури и пресечена во ликот и фигурата кога го граделе нартексот на црквата за да ја заштитат ктиторската фреска од надворешни влијанија. За разлика од преубавата Ана Марија и нејзиниот харизматичен сопруг Јован Оливер и од помодната севастократорка Владислава и нејзиниот речиси дивјачки мажествен сопруг Влатко, овие двајца се типичен пример на скромност, ако не и на естетска субординација. Јован Драгушин, дежмекаст, со фигура која прикажува полничок човек во неговите триесетти години, со лик кој не зрачи со никаква посебна експресија, дури делува и малку збунето, а неговата сопруга, толку колку што се гледа, личи повеќе на девојче во тинејџерски години отколку на жена која на било каков начин би можела да се нарече привлечна. Облеката која ја носат, исто така, не зрачи со некаква посебна помодност, напротив, нејзината дури е скромна и без посебна декорација, или можеби така се чини на онаа половина од нејзината фигура која останала видлива по градењето на припратата. Иако во поновите истражувања се инсистира на тоа дека вистински ктитор на Полошкиот манастир е монахињата Марена, мајката на деспотот Јован Драгушин, а дека тој и неговата млада сопруга се насликани само како членови на ктиторското семејство, сепак скромноста со која се прикажани излегува надвор од концептот на благороднички портрети кои треба да ги воодушеват посетителите на нивната заветнина и да се врежат во колективната свест на верниците како социјални првенци на епохата.



Сл. 24. Марков Манастир,  
кралот Марко

За жал, кога зборуваме за сопружнички двојки, а особено за нивната физичка привлечност како портретни индивидуи, не можеме а да не ги спомеме двајцата средновековни убавци, кои, и покрај нивната мажественост, успешна политичка кариера и историско влијание, останале без поубави половици, и во реалноста, па и на портретните изведби. Тоа се српскиот цар Урош (сл. 11), прерано заминат од овој свет во сплет на неразјаснети историски околности и легендарниот крал Марко, за чиј изглед и сила се напишани многу приказни и се испеани многу стихови, а останал без сопруга поради што останал и без партнерка на неговите ктиторски портрети – оној насликан на јужната фасада на Марковиот манастир (1389) (сл. 24) и прекрасниот

лик на кралот на доворотникот од црквата посветена на Светиот Архангел Михаил во Прилеп, изведен по погибијата на неговиот татко во Маричката битка (1371). (Сл. 25). Да се биде сингл денес е можеби некаква престижна можност за отфрлање на општествените конвенции кои наметнуваат морални норми и семејни должности, но да се биде сингл во средниот век, особено за такви мажјаџи какви што биле царот Урош и кралот Марко сигурно не било титула, а уште помалку престиж или историски подвиг.

Како што покажуваат споменатите примери на портретни изведби од средновековните споменици на балканската територија, во Палеологовскиот период доаѓа до засилена резонанца во прикажувањето на физичката привлечност на портретираните историски карактери. Како претставнички на поубавиот пол, владетелките и благородничките, сопруги на историските моќници се претставени со гламурозна облека и нагласена женственост, додека нивните партнери зрачат со мажественост која треба визуелно да ја манифестира нивната историско-политичка улога во времето кога се настанати нивните портретни изведби. Манифестирајќи шарм и дигнитет, елеганција и грациозност, љубезност и дворски манири (за жените) и зрачејќи со моќ и сила, надменост и екстраваганција (кај мажите) портретите на историските моќници и нивните поубави полови не само што ја разубавувале насликаната панорама на сакралните објекти, туку ја акцентирале важноста на социо-политичкиот момент во кој настанале нивните сакрални заветни. Преубавата Ана Марија Ливерина, нејзиниот харизматичен сопруг, презгодниот Јован Оливер, моќната фигура на царот Душан и стројната силуета на царицата Јелена, нежниот карактер на кралицата Симонида и сугестивниот израз на кралот Милутин во сликарството на споменатите фрескоаранжмани, со право можат да се споредат по својата визуелна естетика со најубавите портретни изведби настанати од рацете на ренесансните и барокните мајстори на Западот.



Сл. 25. Свети Архангел Михаил, Прилеп. Кралот Марко