Matica srpska
Section des arts

Recherches sur l'art

Novi Sad
1 9 7 5

Матица српска
Одељење за ликовне уметности

Зборник за ликовне уметности

11

Нови Сад
1 9 7 5

Уредништво :

Др Светозар Радојчић
Др Миодраг Коларић
Др Сретен Петковић
Др Дејан Медаковић
Др Динко Давидов

●

Главни уредник

Др Дејан Медаковић

●

Секретар уредништва

Др Динко Давидов

●

Технички уредник

Јован Недељковић

●

Лектор

Вера Стојић

●

Резимеа превеле :

Мара Кордић : (1, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 и 17)
Вера Стојић : (7)

●

Коректор

Јелка Поморишац

●

Корице

Драгомир Тодоровић

●

Ова књига је редакцијски закључена
12. маја 1975. године.

●

Издавач Матица српска — Нови Сад

Штампа „Радиша Тимотић", Београд — Јакшићева 9

САДРЖАЈ — TABLE DE MATIERS

РАСПРАВЕ

1. Гордана Бабић: О ЖИВОПИСАНОМ УКРАСУ ОЛТАРНИХ ПРЕГРАДА — — — — 1

Gordana Babić: LA DECORATION EN FRESQUES DES CLOTURES DE CHOEUR — 41

2. Василий Пуцко: ЦАРСКИЕ ВРАТА ИЗ КРИВЕЦКОГО ПОГОСТА — К истории алтарной преграды на Руси — — — — — — — — — — — — — — — — — 51

3. Војислав Матић: СТАРА ЦРКВА СВЕТОГ НИКОЛЕ У СРЕМСКИМ КАРЛОВЦИМА 79

Vojislav Matić: LA VIEILLE EGLISE DE ST. NICOLAS À SREMSKI KARLOVCI — — 95

4. Мара Харисијадис: ЗБОРНИК ПАТРИЈАРШИЈСКЕ БИБЛИОТЕКЕ У БЕОГРАДУ ВР. 36 — 97

Mara Harisijadis: RECUEIL № 36 DE LA BIBLIOTHEQUE PARTRIARCUL DE BEOGRAD — 108

5. Стефан Таранушенко: О УКРАЈИНСКОМ ИКОНОСТАСУ XVII И XVIII ВЕКУ — 111

Stefan Taranušenko: LES ICONOSTASES UKRANIENNES DES XVIIe ET XVIIIe SIECLES — 144

6. Динко Давидов: БАРОКНИ ИКОНОСТАС ИЗ СУБОТИЦЕ (АЛЕКСАНДРОВА) 1766. 147

Dinko Davidov: L'ICONOSTASE EN STYLE BAROQUE DE SUBOTICA (ALEKSANDROVO) DE 1766. — 160

7. Вања Краут: ПОСТАНАК И РАЗВОЈ „ШКОЛА НАЧЕРТАНИЈА" У СРБИЈИ И ЊИХОВ ЗНАЧАЈ У ЛИКОВНОМ ВАСПИТАЊУ — — — — — — — — — 163

Vanja Kraut: ENSTEHUNG UND ENTWICKLUNG DER ZEICHENSCHULEN IN SERBIEN UND DEREN BEDEUTUNG IN DER AUSBILDUNG DER BILDENDEN KÜNSTLER — 181

8. Угљеша Рајчевић: ДРАГОСЛАВ ВАСИЉЕВИЋ — ФИГА (1895—1929) — — — — — 183

Uglješa Rajčević: DRAGOSLAV VASILJEVIĆ — FIGA (1895—1929) — — — — — — 214

ПРИЛОЗИ:

9. Петар Миљковић-Пепек: НОВИ ПОДАЦИ О ОЛТАРСКОЈ ПРЕГРАДИ МАНАСТИРА ВЕЉУСЕ И НЕКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ О ЊЕНИМ ПРВОБИТНИМ ИКОНАМА — 217

Petar Miljković-Pepek: NOUVELLES DONNEES SUR LA CLOISON DE L'AUTEL DU MONASTERE DE VELJUSA ET SUPPOSITIONS PLAUSIBLES SUR SES ICONES PRIMITIVES — 230

10. Цвито Фисковић: ТРИ ИКОНЕ У СПЛИТУ — — — — — — — — — — — — — 233

Cvito Fisković: TROIS ICONES DE SPLIT — — — — — — — — — — — — — 252

11. Радомир Станић: НЕПОЗНАТЕ ИКОНЕ У ЈУГОЗАПАДНОЈ СРБИЈИ — — — — 253

Radomir Stanić: LES ICONES INCONNUES DE LA SERBIE DU SUD-OUEST — — 272

12. Јанко Радовановић: ДВА РЕТКО ПРЕДСТАВЉАНА ЧУДА СВ. НИКОЛЕ У СТАРОМ СРПСКОМ СЛИКАРСТВУ — — — — — — — — — — — — — — — — 273

Janko Radovanović: DEUX MIRACLES DE SR. NICOLAS RAREMENT REPRESENTES DANS LA VIEILLE PEINTURE SERBE — — — — — — — — — — — — — 280

13. Љубинка Којић: ИКОНА БОГОРОДИЦЕ СА ХРИСТОМ И СВЕТИТЕЉИМА ИЗ ТРЕБИЊА — 281

Ljubinka Kojić: L'ICONE DE LA VIERGE A L'ENFANT ENTOUREE DE SAINTS, DE TREBINJE — — — — — — — — — — — — — — — — — — — 288

14. Олга Микић: ИКОНОСТАС МАНАСТИРА БЕОЧИНА — — — — — — — — — — 289

Olga Mikić: L'ICONOSTASE DU MONASTERE DE BEOČIN — — — — — — — — 301

15. Павле Васић: ТРИ ИКОНОПИСЦА: СТАЈИЋ, СТАЈИЋ-ТОШКОВИЋ И КЛАЈИЋ 303

Pavle Vasić: TROIS ICONOGRAPHES: STAJIĆ, STAJIĆ-TOŠKOVIĆ ET KLAJIĆ 315

16. Миодраг Коларић: ДОСЛИКАВАЊЕ ИКОНОСТАСА САБОРНЕ ЦРКВЕ У НИШУ — 317

17. Љубомир Никић: О СМРТИ МИЛОША ТЕНКОВИЋА — — — — — — — — — — 329

Ljubomir Nikić: A PROPOS DE LA MORT DE MILOŠ TENKOVIĆ — — — — — 342

Гордана Бабић

О живописаном украсу олтарских преграда



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

УВОД

Преграда између наоса намењеног верним и олтара намењеног посвећенима обележава у византијским црквама симболичну границу два света, материјалног и духовног. На тој граници *sensibilia et intelligibilia,* по речима писца с почетка XV века, Симеона Солунског, литургија и уметност су с временом оставили отисак основних идеја хришћанског учења у низу уметничких дела. Позната још од IV века, једноставна и ниска преграда је с временом израсла до високог иконостаса, који је у поствизантијском периоду потпуно затворио олтар и коначно постао једини носилац иконографског програма сликаног и рељефног украса у унутрашњости цркава многих покрајина хришћанског Истока. О тој занимљивој појави говоре и наши споменици.

Све византијске цркве, па и наше средњовековне, имале су своје олтарске преграде. Многе су очуване, али још више их је уништено. Зато су, и поред бројних открића и значајних објављених радова, знања о развоју византијске олтарске преграде још увек непотпуна и непрецизна. Овај неопходни део црквене грађевине био је прављен од веома различитог материјала, зависно од богатства и дарежљивости ктитора. По њиховој наруџби мајстори су клесали преграде од камена, или их зидали, ако су наручиоци били сиромашнији, украшавали их живописом или керамиком, па су такве преграде бивале постојаније; ређе су очувани трагови оних исувише скупоцених или исувише крхких преграда, оплаћених златом и сребром, или сачињених од скупо-

---

Запажања изнета у овом чланку резултат су недовршених истраживања на терену, организованих пре више година у бившем Југословенском институту за заштиту споменика културе. Део средстава за испитивања повремено је обезбеђивао тадашњи Фонд за научни рад СР Србије. У раду су учествовали поред аутора, историчар уметности — конзерватор, Момчило Борђевић, који је овом чланку приложио већину фотографија, и Борђе Митровић, који је исцртао све овде објављене олтарске преграде. И на овом месту желим да захвалим својим колегама на помоћи и сарадњи, а представницима установа, који су имали разумевања за покушаје историчара уметности и конзерватора, на материјалној помоћи.

цених метала са емаљем и драгим камењем. Често су преграде бивале дрвене, али и те су ретко очуване, нестајале су без трага, замењиване новим још док се у цркви служило, а пропадале чим би црква запустела.

Постојање олтарских преграда и њихова одређена симболична улога одавно су утврђене чињенице, па ипак интересовање истраживача за ову врсту споменика расте током последњих деценија, јер су поједине средњовековне олтарске преграде права уметничка дела. На њима је често остварен потпуни склад намене и облика, архитектонске конструкције и украса, боје и рељефа, фигуре и орнамента. Средњовековни мајстори су успевали да утисну сложене теолошке мисли у визуелно упечатљиве сликане и рељефне представе на олтарским преградама, изражавајући се истовремено различитим материјалима и служећи се спретно различитим техникама. Сем тога, многе олтарске преграде још нису познате, а очуване су у црквама на Пелопонезу, на грчким острвима, у Малој Азији, у Грузији и у другим мање истраженим областима некадашњег византијског света. Нова грађа о олтарским преградама очекује се с пажњом, јер сваки нови споменик, забележен у истраживањима, има вредност посебног историјског документа.

ТРАДИЦИЈА И НАСЛЕЂЕ

Необична историјска занимљивост олтарских преграда огледа се у њиховом развоју. У најстаријим хришћанским базиликама верни су погледом пратили чинодејствовање посвећених у олтару преко ниских, стубићима учвршћених и рељефима украшених парапетних плоча, које су им допирале тек до бедара. Већ је Лаодикијски сабор (одржан између 343. и 381) донео многе одлуке које су се односиле на литургијски обред; између осталог, забранио је женама приступ у олтар,[1] што значи да су градитељи морали следити литургичаре и одвојити олтар од наоса у свим покрајинама Царства које су признале Лаодикијски сабор. Мистерија обреда извођеног у олтару с временом је све више наглашавана, па се и олтарска преграда прилагођавала; појавили су се виши камени стубови са капителима, чврсто усађени уз ниске парапетне плоче и понели архитравну греду о коју су вешане завесе, па се поглед верних, у одређеним деловима литургије, заустављао на граници два света. Такве се олтарске преграде срећу већ крајем V а по правилу у VI веку, било као праволинијска балустрада, било као исту-

[1] K. J. Hefele, *Histoire des Conciles*, Paris 1907—1952, I, 2, Paris 1907, стр. 1010, 1020 и 1023.

рени портик, који је одвајао олтар у ранохришћанским црквама.[2] Што се тиче обреда, изгледа да су већ у V веку биле уобичајене процесије на литургијама недељом, а њихов циљ је био да се евхаристички дарови верних донесу на олтар. Када је ова радња добила вредност симболичног утврђеног ритуала, пропраћеног одређеним молитвама, и какве су разлике постојале тада у обреду појединих покрајина Царства, још није јасно. Према обавештењу познатог византијског хроничара Кедрена који, описујући догађаје из времена цара Јустина II (565—578), каже да се 574. године певала у Цариграду Херувимска химна при преносу евхаристичких дарова до часне трпезе, закључује се обично да је церемонија тзв. Великог входа у то време већ била установљена, али је из писаних извора VI века сасвим нејасно како је тај део недељне литургије извођен у цариградским црквама. Евтихије из Цариграда (552—565) писао је веома жучно против певања Херувимске химне за време ношења дарова према олтару, објашњавајући да се дарови не смеју поредити песмом с „Царем славе" пре него што буду освећени.[3] Значи, иако обред проскомидије још није био разрађен онако како га описује најстарији данас познати грчки текст литургије с краја VIII века (Vat. Barb. gr. III 55) или остали познати списи VII—VIII века,[4] ипак се доношење дарова на олтар ради осве-

[2] О облику и украсу олтарских преграда у ранохришћанским црквама пише се већ више од сто година. Руски археолози и литургичари су још у XIX веку поставили питање о првобитном облику иконостаса, уп. Г. Филимонов, *Церков Св. Николая чудотворца на Липне вблизъ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостаса*, Москва 1859; Е. Е. Голубинский, *История иконостаса*, Православное обозрение, II, Москва 1872; idem, *История русской церкви*, I—II, Москва 1904, I гл. V, 1, стр. 195—215. Међутим, сигурније податке донела су тек систематска откопавања и истраживања савремених археолога. Најзаслужнији су на том послу А. Орландос, Г. Сотириу и А. Ксингопулос чији су многобројни чланци учинили приступачним откривене споменике Грчке, уп. библиографију и коментаре Ch. Delvoye, in *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, I, s. v. *cancelli, bema*. О ранохришћанским олтарским преградама на нашем подручју, уп. И. Николајевић-Стојковић, *Рановизантијска архитектонска декоративна пластика у Македонији, Србији и Црној Гори*, Посебна издања Византолошког института САНУ, књ. 5, Београд 1957, стр. 13, 26—29, 32—39, 43—49, 55—59, 60 и 64. О римским најстаријим олтарским преградама уп. Th. F. Mathews, S. J. *An early Roman Chancel Arrangement and its liturgical Functions*, Rivista di Archeologia Cristiana, 38, Citta del Vaticano 1962, 73—95. Сажети преглед развоја преграде од најстаријих до средњовековних са опширном библиографијом дао је В. Н. Лазарев, *Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон*, Византийский временник XXVII, Москва 1967, 162—196.

[3] G. Dix, *The Shape of the Liturgy*, Glasgow 1947, 118, 120; J. Lécuyer, *Le sacerdoce chrétien et le sacrifice eucharistique selon Théodore de Mopsueste*, Recherches de science religieuse, XXXVI, Paris 1949, 481—516; Cedrenus (XI—XII век), *Historiarum compendium*, PG, 121, col. 748 B; Евтихије, патријарх цариградски (VI век), *De paschate et sanctissima Eucharistia*, 8, PG, 86, col. 2401 A.

[4] R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris 1966, 107, 148—150; P. M. Mandalà, *La protesi della liturgia nel rito bizantino-greco*, Grottaferrata 1935 (са наведеном старијом библиографијом). Од старијих студија нарочито је значајна: F. E. Brightman, *The Historia Mystagogica and other Greek Commentaries on the Byzantine Liturgy*, The Journal of Theological Studies, vol. IX, Oxford 1908, 389.

њења морало обављати још пре 574. У црквама где је скевофилакион или ђаконикон (тј. просторија у коју су верни у овом периоду доносили дарове пред литургију) био смештен источно од олтарске преграде, предвиђао се поред *„царских двери"* још један бочни пролаз кроз преграду према наосу, а некад и два.[5] Све до касног средњег века средњи и северни пролаз у олтарској прегради су потребни церемонијалу. Трећи пролаз никад није био неопходан за обављање литургије, односно Великог и Малог входа, процесија које су до данас остале саставни делови обреда. Потребе литургије су условиле основну конструкцију олтарске преграде, која се од VI века мало мењала. Мењао се њен украс.

Будући да је служила објашњењу догме, с једне стране својим местом и улогом у литургији, а с друге стране својим украсом, још у најстаријим периодима је ниска преграда понела низ симболичних мотива на парапетним плочама. Неки одређени програм, међутим, не изгледа да се може утврдити на преградама пре доба Јустинијана (527—565). У задужбини овог владара, у Св. Софији цариградској, постојала је скупоцена олтарска преграда, коју је описао Павле Силенцијар 563, са низом ликова који су носили одређено догматско значење. *Imagines clipeatae* са попрсјима Христа, анђела, пророка, апостола, Богородице, истакнуте су на овој прегради. Опис је у хексаметрима, написан поводом поновног освећења цркве, па су многе реченице данашњем читаоцу нејасне, али се ипак може разумети да је цар Јустинијан дао да се чистим сребром оплате стубови, којих је било шест пута по два на броју, а блистали су далеко расипајући зраке. Длетом су уграви рани оквири (изгледа на архитраву) са ликовима; а на пољима која су у средини *свете преграде која чини ограду око посвећених људи,* како каже аутор поеме, длето је урезало симбол који значи много речи (вероватно монограм на парапетним плочама). Њима се слави име цара и царице, Јустинијана и Теодоре.[6]

---

[5] О положају ђаконикона у ранохришћанским црквама види: Γ. Σωτηρίου, Ἡ πρόθεσις καὶ τὸ διακονικὸν ἐν τῇ ἀρχαίᾳ ἐκκλησίᾳ, Θεολογία, пер. II, τόμος 1, Ἀθῆναι 1940, 76—100; idem, Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία, I, Ἀθῆναι 1942, 190—200; G. Bandmann, *Über Pastophorien und verwandte Nebenräume im mittelalterlichen Kirchenbau,* Festschrift für Hans Kauffmann, Berlin 1956, 19—58; Б. Стричевић, *Ђаконикон и протезис у ранохришћанским црквама,* Старинар IX—X, Београд 1958—1959, 59—65; Α. Κ. Ὀρλάνδου, Ἡ μετακίνησις τοῦ διακονικοῦ εἰς τὰς ἑλληνιστικὰς βασιλικάς, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, пер. IV, τόμος 4, Ἀθῆναι 1966, 353—372.

[6] Поуздани превод Силенцијаријевог описа Св. Софије у књизи: C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire* 312—1453, ed. Prentice-Hall, INC. Englewood Cliffs, New Jersey 1972, 87—88. Део описа који се односи на олтарску преграду Св. Софије подстакао је више аутора на различита размишљања и покушаје реконструкције. Међу последњима о овом споменику писали су: Ch. Walter, *Further Notes on the Deësis,* Revue des études byzantines, XXVIII, Paris 1970,

Због песничке непрецизности овај опис је често тумачен на различите начине. Основно питање дугогодишњих дискусија је усредсређено на распознавање идеја које је преграда истицала; није ли ипак Деизис приказан, или треба узети дословце податак да се у опису име св. Јована Претече не помиње већ се помињу *пророци* који су објавили долазак Христа? Х. Валтер је недавно поново истакао да се ни једном речи у опису не помиње *молитва*, већ се истиче Христова улога *Суверена* хришћанске васељене у којој влада одређени хијерархијски поредак.[7]

Период иконоборства, и оштрих осуда цркве и теолога који су подстицали материјализацију божанског лика на уметничким делима, зауставио је развој фигуралне уметности (711—843). Криза је била тешка и дуготрајна. Иконокласти су оспоравали сваку улогу икона, устајали против сваке појаве материјалног одраза светих ликова, уништавали иконе у тренуцима заоштрених сукоба, без обзира да ли су израђене на фрескама, мозаицима, на дрвету или на било ком другом материјалу. Такве прилике биле су крајње неповољне за развој фигу-

---

175—178; K. Kreidl-Papadopulos, *Bemerkungen zum justinianischen Templon der Sophienkirche in Konstantinopel*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Geselschaft, 17, Wien 1968, 279—289; E. Wiegand, *Die Ikonostase der justinianischen Sophienkirche*, Festgabe des Maximiliansgymnasiums, München 1950, 176 ff; S. Xydis, *The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia*, The Art Bulletin XXIX, 1947 (март бр. 1), 1—25.

[7] Ch. Walter, *Further Notes on the Deësis*, REB XXVIII, Paris 1970, 175; Нешто каснији опис олтарске преграде из једног пасуса *Historiae Mystagogicae* (VIII век) оправдао би тумачење које је предложио Х. Валтер. „*Космитис* (вероватно епистил) показује свети ред у свету и печат распетог Христа и Бога, украшен крстом. *Канцели* показују место молитве и значе да у простор изван њих може да уђе народ, док је у унутрашњости Светиња над Светињама у коју имају приступ само свештеници", уп. Mango, o. c. 143. Што се тиче Деизиса, композиција је позната још у византијској иконографији VI века, али није сигурно да ли је већ тада красила епистиле преграда. О Деизису види опширну библиографију: Th. von Bogyay, *Reallexicon zur byzantinischen Kunst* I, Stuttgart 1966, s. v. Deësis, col. 1178. О Деизису је често писано почевши од краја XIX века, када је тему објаснио руски научник И. Кирпичников, *Деизис на Востоке и на Западе*, Журнал Министерства народного просвещения, СПетербург 1893, св. за нов. стр. 1—26. Од тада се назив Деизис постојано даје композицији која представља молитву Богородице и светог Јована окренутих Христу који је између њих, заменивши назив Τριμόρφιον или Τρίμορφον, уобичајен за исту композицију у грчкој литератури XIX века. Х. Валтер је довео у питање тумачење Кирпичњикова да се термин Деизис односи увек само на тзв. Триморфион, показујући да се реч Деизис односи на различите ex voto композиције, уп. Revue des études byzantines XXVI, Paris 1968, 311 sq. Међутим, иако запажања Х. Валтера обавезују на опрезност кад се тумаче писани извори и на основу њих закључује о постојању иконографске формуле Деизиса у VI веку, нема сумње да је композиција Молитве Богородице и св. Јована пред Христом била остварена већ тада, уп. H. Woodruff, *The Iconography and Date of the Mosaics of La Daurade*, Art Bulletin XIII, 1931, 85—95.

На основу писаних извора E. Kantorowicz датује Деизис у VI век, уп. *Ivories and Litanies*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, London 1942, 70, н. 4; а K. Baumstark датује Деизис у рани VI или чак V век, такође на основу писаних извора, уп. *Bild und Lied des christlichen Ostens*, Festschrift Paul Clemen, Düsseldorf 1926, 169 ff.

ралног украса на олтарској прегради. Из текстова иконофила тог доба сазнаје се да су се нарочито ценили украсни мотиви у уметности противничког табора. Цариградски патријарх Никифор (758—828) истиче завесе, парапетне плоче, стубове и врата олтарских преграда на којима су приказиване животиње и чудовишта, *јер су само служиле за украс и лепоту.*[8] Прекид у развоју фигуралног симболичног украса осећао се још дуго после 843, нарочито у провинцијама Царства. На извесним мермерним преградама IX века (у Скрипу, у Теби, итд.), откривен је у рељефном украсу само свет биљних, животињских или геометријских мотива.[9] Овај репертоар није потпуно ишчезао ни са касних парапетних плоча, стубова и архитрава XI и XII века, али се може помишљати да су фигурални део украса носили делови од другог материјала на овим преградама.

Недостатак тачних података узрок је несигурном суду о времену када су се поново јавиле иконе на олтарским преградама цариградских цркава. У обновљеном симболичном украсу цариградских грађевина IX века, на пр. Хрисотриклиноса (палате у царском двору из 856—866), затим оближње цркве посвећене Богородици од Фара, па у Св. Софији из тог доба, приказиване су на зидовима фигуре светих личности, Христа, Богородице, анђела, пророка, апостола, патријараха, мученика. Сви они су чинили „земаљско небо у којем обитава Бог", слику хришћанске васељене. Према познатом тексту *Historia Mystagogica*, који је приписан цариградском патријарху Герману I (715—730), а који је превео на латински Анастасије Библиотекар 869—870, *земаљску цркву наговестили су старозаветни патријарси, предсказали су је пророци, основали апостоли, а украсили епископи.*[10] Одавно је запажено да је ово учење иконофила утицало на програм црквеног декора. Међутим, на познатим епистилима олтарских преграда, несигурно датованим у IX и X век, појавили су се Христос, Богородица, свети Јован Претеча, анђели, апостоли, мученици, док старозаветних патријараха и пророка није било. Рекло би се да је поштована извесна разлика у програмима који су се развијали почевши од средине IX века на зидовима цариградских цркава и можда већ од тих времена и на

---

[8] A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin, Dossier archéologique*, Paris 1958, 177 sq.

[9] A. H. S. Megaw, *The Scripou Screen*, The Annual of the British School of Archeology at Athens, 61, Athens 1966, 1—32: Γ. Σωτηρίου, Ὁ ἐν Θήβαις Βυζαντινὸς ναὸς Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς 1924, 1—25; Α. Ὀρλάνδου, Γλυπτὰ τοῦ Μουσείου Θηβῶν, Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων, t. V, 1939—1940, 119—141.

[10] *Hist. Mystagogica*, in Megaw, o.c. 141—142; S. Der Nersessian, *Le décor des églises du IXe siècle*, Actes du VIe Congrès international des études byzantines, Paris 1948, vol. II, Paris 1951, 315—320; опис поменутих грађевина in Mango, o. c. 184—190.

њиховим олтарским преградама. Функционално одређена извођењем литургије и причести, везана за олтарски простор чија је симболика указивала, као и сам литургијски обред, на догму о искупљењу грехова, олтарска преграда је морала рано добити као украс представе које су илустровале заступништво пред Христом Судијом и Спаситељем, молитву Богородице и Јована Претече за спас људског рода. Од IX—X века та тема се изражавала на архитравним гредама камених преграда композицијом која је у данашњем иконографском речнику означена као *Деизис*. На каменим епистилима из музеја у Смирни, из музеја у Теби, са Хиоса, из Афион-Карахисара, из Серциклера (Севаст у Фригији) и других многобројних налазишта IX и X века Деизис се јавља као основна тема.[11] На прегради из базилике у Севасту, нађене *in situ*, епистил је био украшен низом од двадесет и једног медаљона; плитко резана попрсја Богородице, Христа и светог Јована (у средини) прате попрсја анђела, апостола и светитеља (на бочним деловима).[12] Очувано је попрсје светог Евтихија, чији се култ без сумње посебно поштовао у базилици. Поред најутицајнијих бранитеља људског рода — Богородице и светог Јована — и Христових првих сарадника на земљи — апостола, веома рано се у хришћанској литератури истицала заступничка улога светитеља.[13] Сви су они трајно одређени да људске молбе примају и, уз своје, приносе Христу, врховном судији. На постиконокластичким епистилима светитељи-заступници јављају се уз остале ликове; тако је на фрагменту из Севаста видљив лик св. Евтихија, на фрагменту са Хиоса лик св. Исидора, итд. Од Христа се тражи спас за људски род или за појединца — дародавца. На делу мермерног епистила из музеја у Афион-Карахисару (бр. E 7286) чеони украс показује исплетене двочлане траке које чине оквир или цветовима, или тзв. сунцу које се окреће, или пригодном натпису: Δέσποτα Κύριε, Θεέ, ἡ ἐλπίς μου καὶ ἡ καταφυγή . . . Други фрагмент сличног епистила, нађен у селу Даглаткеи, крај Афиона, украшен је трочланим преплетом, везаним чворовима, круговима, а у њима су сунце које се окреће, крст, цвет

[11] О Деизису на епистилима IX и X века: у Теби и Хиосу, уп. Каталог изложбе *Byzantine Art—European Art*, Athens 1964, № 17 и 26; A. Orlandos, *Monuments byzantins de Chios*, II, Athènes 1930, pl. 7; idem, Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, III, Ἀθῆναι 1937, 128—152, сл. 17—18; W. H. Buckler — W. M. Calder, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua* VI, Manchester 1939, Monuments and Documents from Phrygia and Caria, № 283 и 350; W. H. Buckler, W. M. Calder, W. K. C. Guthcrie, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua* IV, Manchester 1933, № 36—38, 40, 44—48, 109—111, 135, 312; S. Gonçer, *Afyon ili tarihi* I, Izmir 1971, 211; N. Firatli *Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie*, Rapport préliminaire, Cahiers archéologiques XIX, Paris 1969, 151—166, fig. 14—30.

[12] Firatli, o. c. 163.

[13] Walter, o. c. REB XXVI, 1968, 318—319; C. Osieczkowska, *La mosaïque de la porte royale à Sainte-Sophie de Constantinople et la litanie de tous les saints*, Byzantion 9, 1934, 41—83.

(бр. 3744). Најзанимљивији мермерни фрагмент из ове непроучене збирке показује јасно како се на епистилу успешно слажу наизменично поређане плитко резане аркаде са биљним орнаментом, всома истакнути пуни рељефи попрсја у медаљонима и испупчени чворови или монограми у медаљонима. Очувани ликови светог Јована и арханђела Гаврила и овде су део Деизиса. Овај фрагмент нађен је у некој византијској цркви у селу Шухут крај Афиона 1963. године (бр. Е 4192).[14]

Многобројни слични примери поломљених архитравних греда нађених у малоазијским и грчким црквама показују широк избор орнаменталних мотива, којима се често приписује и симболично значење (крст, приуготовљени престо, итд.), али када су на њима нађени ликови, онда они увек чине део Деизиса (Τριμόρφιον или Μεγάλη Δέησις).

И док се сасвим поуздано зна да су се поред појединачних ликова и јеванђелске сцене јављале у украсу зидова цариградских цркава друге половине IX века (црква Стилијана Зауцеса из 886—893; Св. Апостоли; Богородица од извора, обновљена у време Василија I, 867—886), подаци о украсу цариградских епистила и уопште олтарских преграда тог периода веома су оскудни. У цркви Богородице од Фара патријарх Фотије помиње олтарску преграду *(перистил)* са малим вратима и стубићима покривеним сребром, али ништа не каже о евентуалном њеном украсу. У цркви посвећеној Христу Спасу, цар Василије I је подигао скупоцену олтарску преграду чији су „стубићи и доњи делови начињени потпуно од сребра, док је архитравна греда, која лежи на капителима, од чистога злата и целокупно благо Индије је просуто по њој. Слика нашег Господа Бога-човека приказана је више пута у емаљу на тој греди . . .“ каже се у опису украса.[15] На основу сасвим неодређеног податка да је лик Христов *„више пута приказан на греди“* може се само помишљати није ли аутор имао пред очима јеванђелске сцене у којима је као најважнији учесник поменут само Христос?

Недавно објављени предлог К. Вајцмана за реконструкцију портативног олтара од слоноваче, који би био сачињен у Цариграду за принцезу Теофано, синовицу Јована Цимискија и будућу жену Отона II (972—991), веома је занимљив. Према мишљењу К. Вајцмана, на овом портативном олтару би већ били приказани Велики празници на епистилу.[16] Таква реконструкција изазвала би помисао да је слично

[14] G o n ç e r, o. c. 211.

[15] О украсу цариградских цркава уп. M a n g o, o. c. 203—205, 199—201, 201—202; а о олтарској прегради у цркви Богородице од Фара, i b i d e m, стр. 186; и о олтарској прегради у цркви Христа Спаса, i b i d e m, стр. 196.

[16] К. В е й ц м а н, *Диптих слоновой кости из Эрмитажа, относящийся к кругу императора Романа*, Византийский временник 32, Москва 1972, 142—156; K. W e i t z m a n n, *Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection.* Vol. III. *Ivories and Steatites*, Washington 1972, 101 ff. K. W e i t z m a n n, *Die byzantinische Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung*, Festschrift K. Usener, Marburg an der Lahn 1967, 15.

проширење фигуралног украса можда било и на нормалним олтарским преградама у црквама Цариграда крајем X века.

Далеко многобројнији делови преграда XI и XII века показују такав проширени програм и употребу различитог материјала. Веома издужене сликане табле од дрвета, са позлатом, нађене су у манастирима Свете Горе, Синаја или у Ермитажу; оне сведоче о постојаном сликању Деизиса (у скраћеној или дужој верзији), Великих празника, па и хагиографских циклуса на архитравним конструкцијама ове врсте.[17] Савремени очевици називали су такве дрвене табле темплонима. Дрвени и позлаћени *темплон* стајао је на архитраву олтарске преграде у капели у двору Вотанијата у Цариграду, где га је запазио очевидац 1204. године.[18] У добро познатом инвентару манастира Св. Богородице у Ксилургу, на Светој Гори, из 1143, каже се да су на темплону од позлаћеног дрвета били Велики празници.[19] Реч темплон могла је у та-

[17] M. Χατζιδάκη, Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, περ. IV, τόμος 4, Ἀθῆναι 1966, 377—400; Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, I—II, Ἀθῆναι 1956—1958, сл. 57, 87—102, 103—111; 112—116; 117—124. Најпотпунији приказ развоја темплона, in V. N. Lazarev, *Trois fragments d'dépistyles peintes et le templon byzantin*, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, περ. IV, τόμος 4, 1964—1965, Ἀθῆναι 1966, 117—143; исти чланак на руском у Византийский Временник XXVII, Москва 1967, 162—196 са опширном библиографијом. Основне идеје о развоју темплона објавио је В. Н. Лазарев још у претходном чланку: *Два новых памятника станковой живописи XII—XIII веков*, Краткие сообщения о полевых исследованиях Института истории материальной культуры Академии Наук СССР, XIII, Москва 1946, 67—76, нарочито види стр. 72. На исту тему вратио се В. Н. Лазарев поново у чланку: *La scuola di Vladimir-Suzdal: due nuovi esemplari della pittura da cavalletto russa dal XII al XIII secolo (per la storia dell'iconostasi)*, Arte Veneta, X, Venezia 1956, 9—18; М. Хацидакис је такође у више наврата указивао на сликане темплоне, уп. *L'icône byzantine*, Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, 2, 1958—1959, Venezia 1959, 25, fig. 13—14. Старије студије обилују непоузданим закључцима; ипак, занимљив материјал нуди W. Felicetti-Liebenfels, *Entstehung und Bildprogramm des byzantinischen Templons im Mittelalter*, Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag, Graz 1956, 49—58; најопширнију студију посветио је развоју олтарске преграде I. B. Konstantynowicz, *Ikonostasis, Studien und Forschungen* I, Lwów 1939, али је данас, захваљујући многобројним археолошким открићима, коментар о споменицима углавном непоуздан и превазиђен; занимљив је, међутим, још једнако читав низ писаних извора које доноси аутор на стр. 30—36 о називима које су вековима употребљавали грчки и словенски писци кад су помињали олтарску преграду: τὸ δίκτιον, ἡ κιγκλίς (κιγκλίδες), ὁ περίβολος, τὰ στήθεα, ὁ δρύφακτος (τὰ δρύφακτα), ὁ κάγκελλος (или τὸ κάγκελλον), τὸ ἔρκος, τὰ διάστυλα, τὸ τέμπλον, ὁ κοσμίτης или ὁ κοσμητής, тябло, etc. У нашој литератури најопширнији коментар посветила је развоју темплона М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Посебна издања Археолошког института, књ. 5, Београд 1965, 8—28, са опширном библиографијом.

[18] Mango, o. c. 240; Konstantynowicz наводи пример употребе термина τὸ τέμπλον још у VI веку, o. c. 32. Код Теодора Студита (поч. IX в.) јавља се такође реч *темплон*, уп. *Jambi*, 43, PG 99, col. 1796, а касније још чешће.

[19] *Acta praesertim Graeca, Rossici in Monte Athos monasterii*, (Акты русского на Святом Афоне монастыря Св. Великомученика и целителя Пантелеимона), Киев 1873, 54: Τέμ(π)λον τῆς ἁγίας Ἐκκλησίας ἐν μετ' χρυσοπετάλου ἔχον τὰς δεσποτικὰς ἑορτάς.

квим случајевима да означи или широку дрвену таблу, позлаћену и осликану, причвршћену на архитраву, или низ појединачних икона у сличном низу. Позлаћени темплон са иконама Великих празника у емаљу из Пантократоровог манастира у Цариграду препознат је у млетачкој златној пали из Св. Марка.[20] Многи други примери такође сведоче да су на архитравима комнинских преграда честе иконе на дрвету или на скупоценим материјалима са представама Деизиса и Великих празника. Што се тиче помисли о удвајању појединих тема на преградама и на зидовима комнинских цркава, В. Н. Лазарев одлучно одбија такву могућност, али не образлаже своје мишљење.[21] Тачно је да се композиција Деизиса очувала још у Доради (V—VI в.) изнад олтара, а касније на тријумфалном луку у Св. Софији у Кијеву (сред. XI века), у Св. Софији у Охриду (сред. XI века), у конхи апсиде у Св. Луки у Фокиди (XI век) итд., али не знамо како су изгледали потпуно очувани темплони ових цркава.[22] Исто тако, Благовести се већ скоро по правилу сликају на источном пару стубаца под куполом, као у Св. Леонтију у Водочи (XI век), у Св. Софији у Кијеву, у католикону у Ватопеду (сред. XI века), или у североисточном пандантифу под куполом, као у Св. Луки, у Дафни (крај XI века) и у Неа Мони на Хиосу (XI век), али не знамо како су биле украшене царске двери олтарских преграда у овим црквама.[23] Као што је показао А. Грабар, Благовести су насликане на царским дверима, репродукованим у минијатурама XII века, а сачувани каснији примерци двери доказују поштовање ове традиције.[24]

Ниједна позната комнинска црква није сачувала свој потпуни украс и на прегради и на зидовима, али се може веровати да су теме удвајане, јер је за савременике култна разлика слика била јасна: оне на преградама поштоване су као иконе којима су упућиване молитве, биле су неопходне. Ако су сликане табле са композицијама Деизиса и Празника красиле епистиле преграда у цариградским црквама XI и

---

[20] H. Hahnloser, *Il Tesoro di San Marco. La Pala d'Oro,* Firenze 1965, 94 sq.

[21] В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской,* Москва 1960, 31; S. Der Nersessian, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection,* Dumbarton Oaks Papers 14, 1960, 70.

[22] В. Н. Лазарев, *Живопись XI—XII веков в Македонии,* Actes du XIIe Congrès intern. d'études byzantines, Ohrid 1961, tome I, Beograd 1964, 117; Лазарев, *Мозаики Софии Киевской,* 30—31; С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства,* Зборник радова Византолошког института VIII, 2, Mélanges G. Ostrogorski, II, Београд 1964, 364; E. Diez and O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece,* Cambridge, Mass. 1931, 119.

[23] К. Миятевъ, *Църквата при село Водоча,* Македонски преглед II, 2, София 1926, 53; Лазарев, *Мозаики Софии Киевской,* 35—36; табл. 60—63 и рис. 23; Diez—Demus, о. с. планови на стр. 119—123.

[24] A. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après les monuments de Yougoslavie,* Зборник радова Византолошког института САН 7, 1961, 13—17.

XII века, или у капелама синајског и светогорских манастира, тешко је претпоставити да другог украса ту није било на зидовима. Један пример где се таква претпоставка ипак потврђује је украс зидане и живописане олтарске преграде у пећинској црквици Св. Софије на Китери. Попрсје св. Пантелејмона и целе фигуре св. Софије и њене три кћери: Милосрђа, Вере и Наде, насликани су северно од средњег пролаза кроз преграду, а св. Теодор са Китере и Деизис, са Богородицом и св. Јованом окренутим Христу на престолу, на јужном делу преграде. Још једино фигура св. Теодосија киновијарха краси јужни зид крај преграде; остали зидови пећине нису били живописани. Сликар Теодор се потписао крај Богородичиног лика молећи спас уобичајеном формулом упућеном Христу: Κύριε βοήθει . . . .[25] Посебна молба за спас придружена је општој молби Богородице и св. Јована који заступају људски род, а посебно поштовани локални култови истакнути су крај Деизиса. Преграда са Китере није једина. Појединачним фигурама светитеља украшена је и зидана и осликана олтарска преграда у грузинској цркви Св. Арханђела у Ипари (1096).[26] Нешто новији живопис (1170—1180) покрива зидану и живописану преграду у цркви посвећеној Благовестима, тзв. Евангелистрији, у селу Гераки на Пелопонезу; лево је насликана Богородица с Христом, а десно Христос крај улаза у олтар,[26a] итд. да не помињемо примере из Кападокије. У црквама сиромашнијих ктитора једноставнијим материјалом је понављан украс оних скупоцених. Зато очуване зидане и осликане преграде, које још нису довољно познате ни добро проучене, могу да донесу драгоцене податке о могућем украсу интерколумнија или епистила цркава XI и XII века. Чињеница је да су на зиданим преградама већ у XI веку затворене интерколумније, и да живопис таквих преграда показује одређене теме: Деизис, ликове Христа и Богородице, или светитеља које је ктитор посебно поштовао, којима се обраћао.

У опису хроничара Лава из Остије каже се да је на олтарској прегради у Монте-Касину, из времена опата Дезидерија (1058—1086), између шест сребрних стубова под архитравом висило пет ширих икона, а на архитраву је стајало још тринаест квадратних икона: »Sub qua nimirum trave V numero teretes iconas suspendit, XIII vero quadra-

[25] A. Xyngopoulos, *Fresques de style monastique en Grèce*, Πεπραγμένα τοῦ θ' Διεθνοὺς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, τόμος I, Ἀθῆναι 1955, 510—516, πίν. 178—183. О иконографској теми Премудрости са кћерима, уп. H. I. Marrou, *Dame Sagesse et ses trois filles*, Mélanges Chr. Mohrmann, Utrecht 1963, 177—183; M. d'Alverny, *La Sagesse et ses sept filles*, Mélanges dédiés à la mémoire de Felix Grat, I, Paris 1946, 247—278.

[26] С. Амиранашвили, *История грузинского искусства*, Москва 1963, 187; Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Тифлис 1962, са опширном библиографијом.

[26a] M. Panayotidi, *Les églises de Géraki et de Monemvasie*, Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1975, 335—339.

tas paris mensurae ac ponderis desuper statuit.« Све су иконе биле донете из Цариграда па се снажан утицај византијске уметности не доводи у питање. Иако аутор описа не каже шта је било насликано на иконама, њихов распоред је ипак јасан; оне које су висиле са архитрава морале су затварати интерколумније.[27]

Постоји такође мишљење да су иконе које су затварале интерколумније бивале покретне у комнинском периоду, па су повремено ношене у процесијама или излагане на посебним постољима у празничне дане.[28] Такве посебно поштоване иконе су могле бити сматране и чудотворним, па су привлачиле већу пажњу ктитора и молилаца и бивале истицане на најсвечанијим местима, било на самој прегради, било на ступцима крај преграде, ако их је било.

Појава икона великог формата на ступцима крај олтарске преграде такође подстиче различита тумачења. Такве су иконе приказивале стојеће фигуре посебно поштованих ликова Христа, Богородице, или светитеља коме је црква посвећена, а често су носиле одређене епитете и придаване су им натприродне моћи. О распореду таквих икона великог формата има података већ из X века. На источним ступцима крај некадашње преграде у цркви Успења у Никеји постојале су у X веку мозаичне иконе Христа Антифонитиса и Богородице с Христом (коју називају Елеусом). То су биле високе, стојеће фигуре (1,68) можда првобитно под свечаним оквирима, какви се виђају често над оваквим иконама у XI и XII веку. Оне нису чиниле део Деизисне композиције, већ су се појавиле као посебна тема која је допуњавала уобичајени програм украса на самој прегради.[29] У временима када ктитори више нису могли да прибаве за своје задужбине чудотворне или славне иконе, каквим су се дичиле најстарије цркве у Цариграду, захтевали су од сликара да им начине копије славних икона на зидовима; сваки лик је поштован као верни одраз прототипа. Претпоставља-

[27] J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien 1896, 207. В. Н. Лазарев не сматра да су такве иконе већ обавезно затварале интерколумније, види: *Три фрагмента расписных эпистилиев*, Виз. врем. 1971, 185—187.

[28] C. Mango and E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, Dumbarton Oaks Papers 20, Washington 1966, 160—162, снимак древног иконостаса сл. 50—52. Обе иконе са иконостаса из Св. Неофита (Богородица Елеуса и Христос Филантропос) потичу из XII века, и биле су првобитно процесијске. Х. Валтер претпоставља да су стајале на посебном постољу иза олтарске преграде, а за време литија одатле су изношене и ношене. Тако би једно користиле и као сталне иконе са преграде и као литијске, уп. о. с. REB XXVIII, 1970, 164.

[29] Лазарев, о. с. Визант. врем. XXVII, 1967, датује ове иконе у X век; види T. Schmit, *Die Koimesiskirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken*, Leipzig—Berlin 1927, pl. XXV и XXVII. О. Вульф, *Архитектура и мозаики храма Успения Богородицы в Никее*, Визант. врем. VII, 1900, 371—425; Е. Дизе и О. Демус сматрају да су ове иконе Богородице Елеусе и Христа Антифонитиса из XI века, уп. о. с. 112.

мо да су зато ове посебно поштоване иконе (било да су сликане на ступцима крај преграде, било на другим деловима зидова или стубаца у наосу) добиле оквир који је требало да подсети на самосталну конструкцију (εἰκονοστάσιον) на којој је по правилу таква икона излагана, а по којој је касније и цела преграда добила име. Трудећи се да што верније прикажу стубиће, чеону страну балдахина ослоњеног на капителе и сав рељефни украс „иконостаса", мајстори су резали све ове делове у мермеру и причвршћивали над сликаном иконом на ступцу, или су пак у сиромашнијим црквама сликали све те делове.

Посебно поштоване иконе под балдахинима излагане су вековима пред олтарским преградама у црквама, или у посебним капелама, или и у царским дворовима ради одређених церемонија. На пример, у опису јутрења на дан 24. децембра Псеудо-Кодин каже да цар није излазио из своје одаје ради присуства овој служби; после јутрења канонарси су му доносили у триклинијум „иконостас" (εἰκονοστάσιον) на којем су висиле свете иконе Христовог рођења и три, четири друге, а онда су око њих заузимали своја места свештеници, свећоносци, певачи и великодостојници, да би присуствовали свечаном уласку цара, који је прилазио иконама и целивао их.[30]

Одавно је примећено да позната минијатура из тзв. Хамилтон псалтира приказује простор (προσκυνητήριον) одређен за молитву крај иконе чувене цариградске Богородице Одигитрије у попрсју, изложене под својим балдахином — иконостасом.[31] Икона Богородице Одигитрије приказана је у пуној фигури под балдахином и на минијатури из четворојеванђеља из Мелбурна (Ms 710/5), датованој око 1100.[32] Обе минијатуре красе фронтисписе као најзначајније вотивне слике одговарајућих рукописа. На обема је истакнута молитва верних пред чувеном иконом која је ношена на литијама, обожавана на двору Комнина, или у својој малој капели у делу града између Св. Софије и Мангана.[33] На обема је икона надвишена неком врстом балдахина равног крова са истакнутом пирамидом, па би се могло поверовати да су тако изгледали њени иконостаси. Различити примери балдахина на стубовима, који су служили као симболични део неба Христу, Богородици, светитељима, на иконама од слоноваче и на минијатурама, потврђују да је обичај био широко распрострањен у свим временима развоја византијске уметности. Давнашњи, још хеленистички симбол, балда-

---

[30] J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos, Traité des offices*, Paris 1966, 189, 11.

[31] Grabar, *L'iconoclasme*, 202, сл. 1. Према објашњењу које даје G. W. H. Lampe (*A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1968, 1177) προσκυνητήριον је простор, место поклоњења.

[32] Каталог изложбе *Byzantine Art—European Art*, № 311, стр. 316—317, сл. 311.

[33] R. Janin, *La géographie ecclésiastique; Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique. III. Les églises et les monastères*, Paris 1953, 212—215.

хин, послужио је и хришћанима да њиме истакну моћ свог земаљског као и оноземаљског цара, своје земаљске као и оноземаљске царице, и истакнутих житеља византијског или небеског двора (конзула и светитеља). Изнад Христовог или царског престола дизао се балдахин као и изнад хришћанског олтара.[34] Облици тих балдахина нису се много мењали, чести су у виду калоте ослоњене на четири стубa, или калоте утопљене у коцку, некад с пирамидом на врху, па изгледају као нека мала купола на стубовима. Под сличним „балдахинима" — „иконостасима" истицане су посебно поштоване иконе, као што је била цариградска Одигитрија.

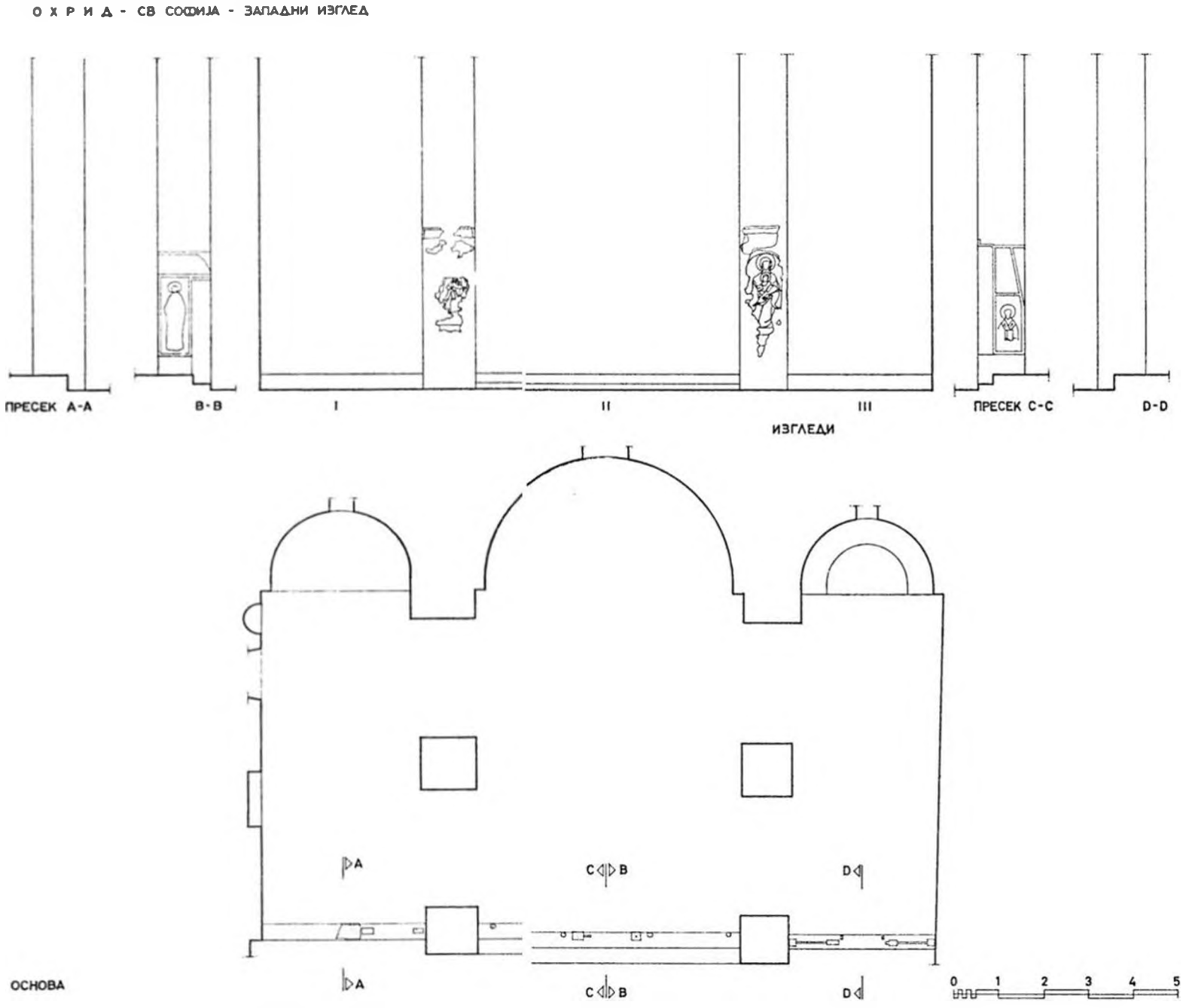
Престо и балдахин су присутни и на фреско-иконама крај преграде у Протату. Првобитне иконе X века замењене су крајем XIII или поч. XIV века фреско-иконама Богородице с Христом на престолу (северни стубац) и Христа на престолу (јужни стубац) (сл. 1—3). Обе су данас под лучним мермерним оквирима које А. Орландос датује у X век.[35] Млађи споменици настављају традицију истицања посебно поштованих икона на источним ступцима. У Св. Софији у Охриду очувани су делови живописаних икона на источним ступцима, из средине XI века (сл. 4 и 5 и црт. 1). Ликови Богородице с Христом (величине око 2,40 × 1,05 м) симболично указују на присуство Логоса, односно Божије Премудрости којој је охридска катедрала посвећена. Мермерни оквири над овим иконама-фрескама нису очувани *in situ*, али није искључено да су постојали. Полукружна линија над фигуром Богородице на јужном ступцу одређује доњу границу оквира (сл. 5).[36] На ју-

---

[34] E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton 1956, 197, сл. 100, 101, 162 и 164; O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser-und Reichsidee*, Darmstadt 1956, 56—57.

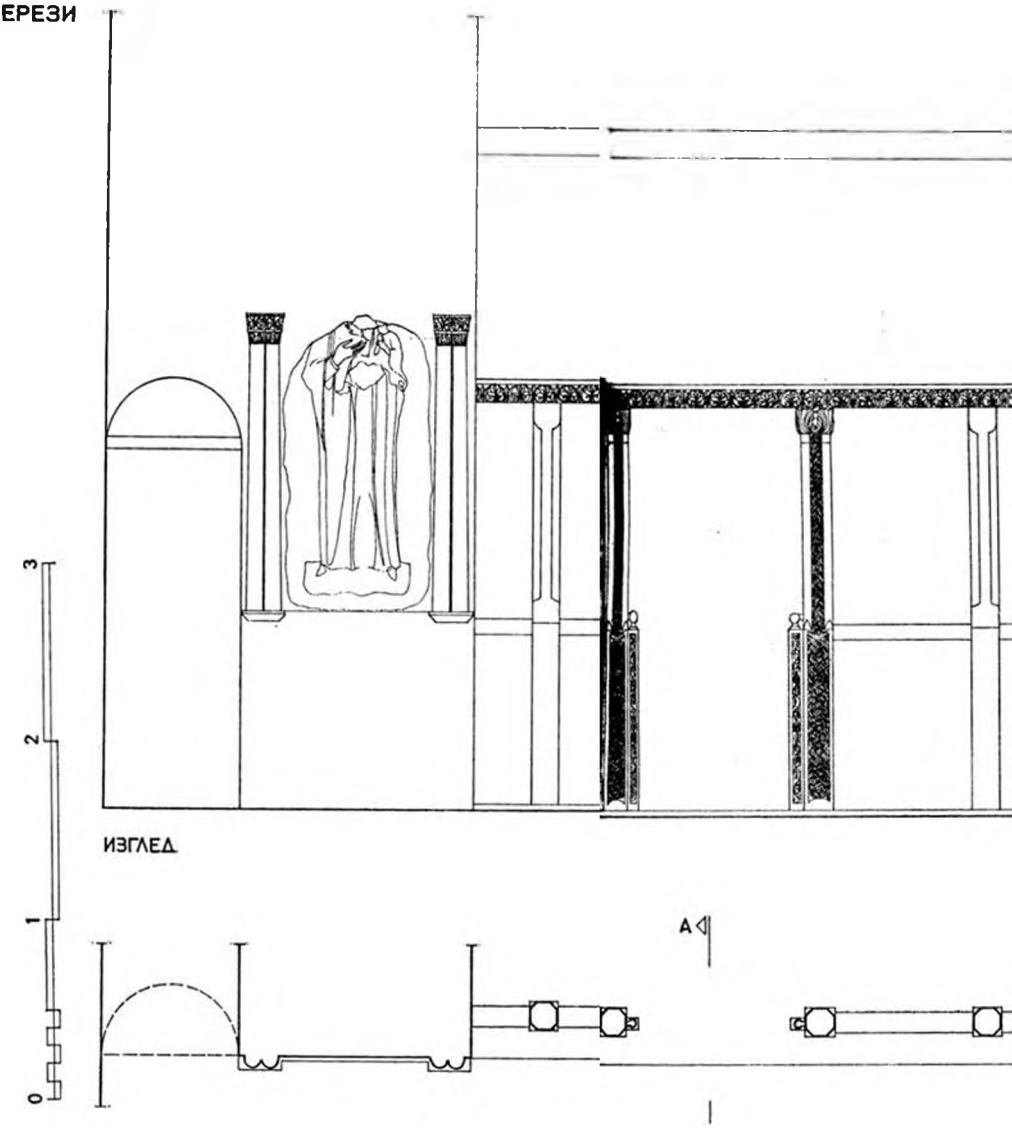
[35] Ἀ. Ὀρλάνδου, Τὸ μαρμάρινον τέμπλον τοῦ Πρωτάτου τῶν Καρυῶν, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, XXIII, Ἀθῆναι 1953, 83—91, πίν. 1.

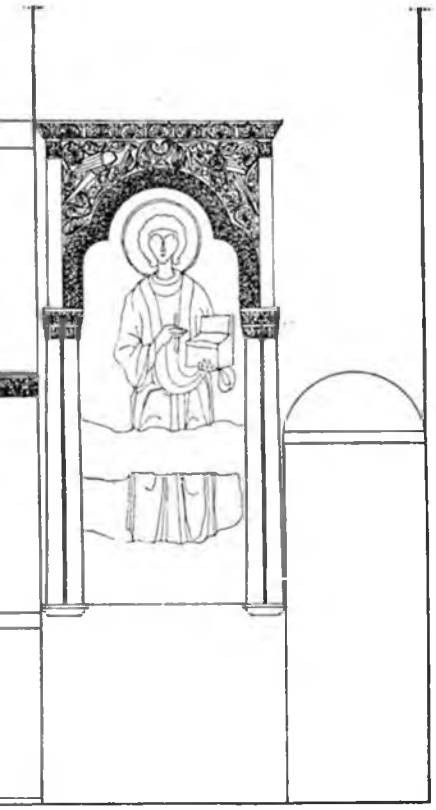
[36] В. Ђурић је претпоставио да би фрагмент сачуван над прозором спољног северног зида могао бити један од таквих оквира, уп. Ђурић, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 79, нап. 45. Димензије овог сачуваног оквира су 1,11 м × 0,80 м а ширина ступца на којем се могао налазити око 1,02 до 1,05 м. Имајући у виду простор изнад беле кружне линије над фигуром Богородице на јужном ступцу, а испод редова грчког текста, при врху ступца, изгледа могућна претпоставка да је овај или неки сличан оквир надвишавао икону. Бочне ивице фреско-иконе су обележене такође белом линијом (сл. 4—6) што упућује на могућност првобитног постојања стубића исклесаних од мермера (као и оквир) са капителима и базама, углављеним на ивицама у масу ступца. И. Николајевић-Стојковић претпоставља да је поменути уграђени оквир могао настати у исто време кад и делови олтарске преграде у Св. Софији, уп. *Прилог проучавању византијске скулптуре од 10 до 12 века из Македоније и Србије*, Зборник радова Визант. инст. 4, 1956, 173—174, сл. 13. Оштећени текстови над фреско-иконама Богородице с Христом представљају, изгледа, делове химни посвећених Богородици. П. Мијковић-Пепек текстове не помиње, уп. *Умилителните мотиви во византиската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса*, Зборник на Археолошкиот музеј, II, Скопје 1958, 15—18; idem, *La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'iconostase de Ste-Sophie à Ohrid*, Acten des XI. Intern. Byzantinisches Kongreses 1958, München 1960, 388—

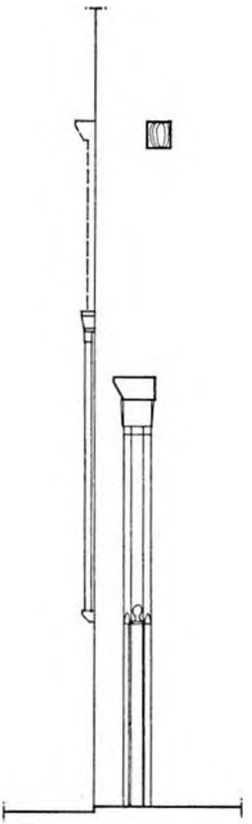


Цртеж 1. Охрид. Св. Софија. Осно олтарског простора и западни изглед источног пара стубаца

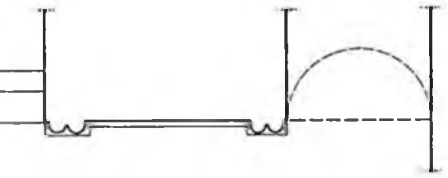
НЕРЕЗИ







ПРЕСЕК А-А

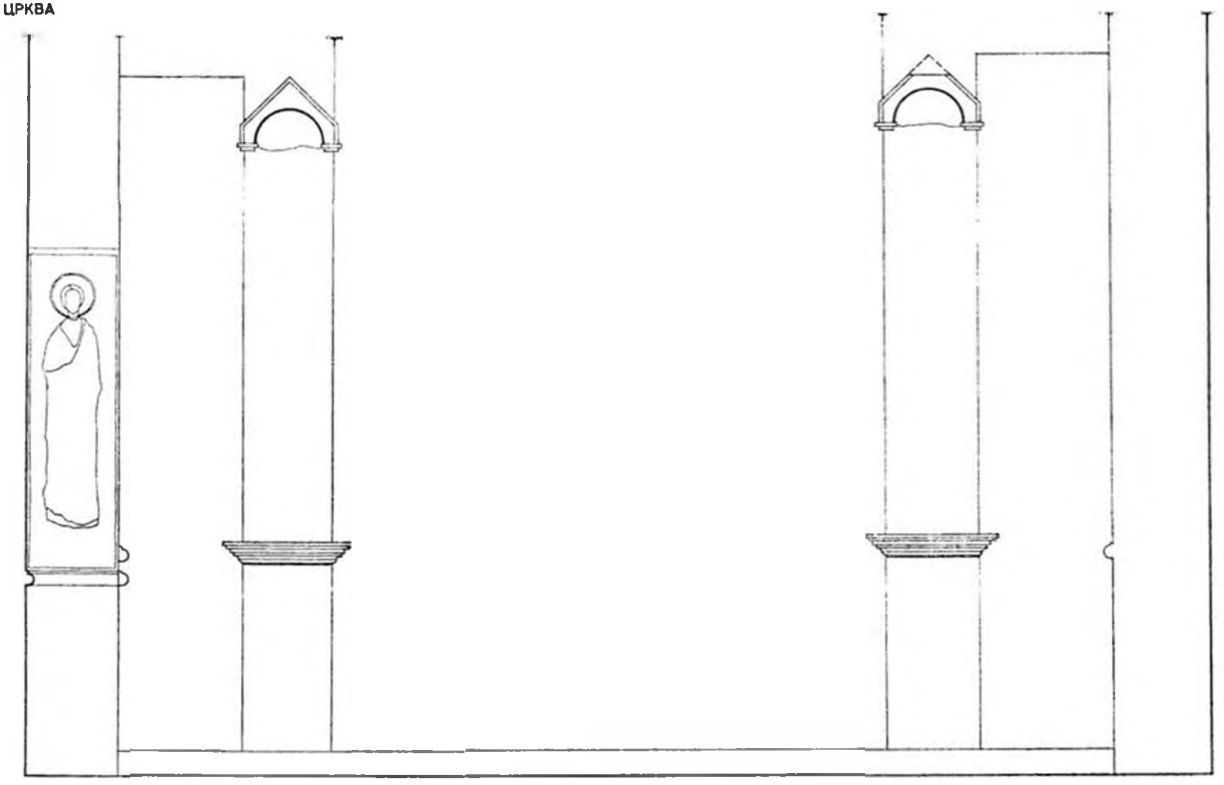


ОСНОВА

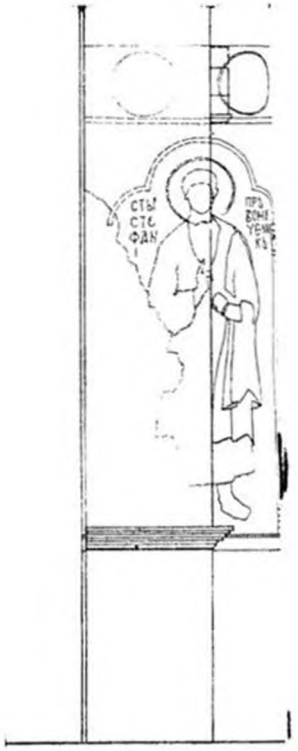
Цртеж 2. Нерези. Св. Пантелејмон.
Основа, изглед и пресек реконструисане
ОЛТАРСКЕ ПРЕГРАДЕ



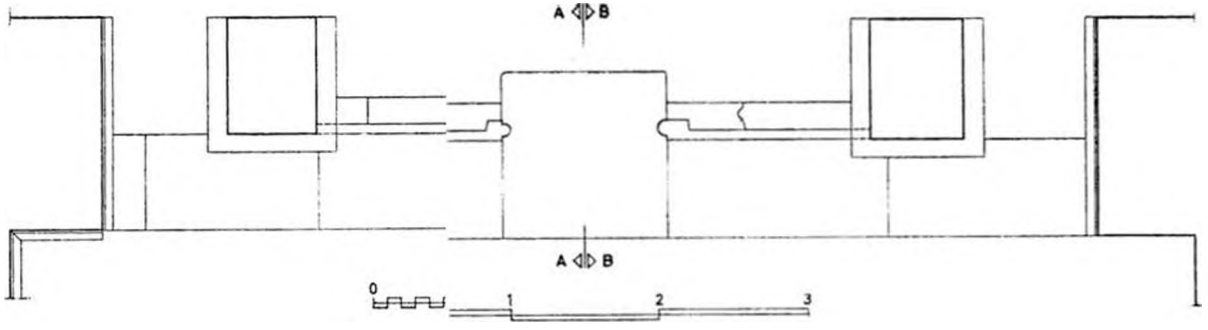
ПРЕСЕК В-В



ИЗГЛЕД



ПРЕСЕК А-А



ОСНОВА

Цртеж 3. Студеница. Богородичина црква

Основа, изглед и пресеци делова првобитне олтарске преграде

гонсточном ступцу у цркви Св. Леонтија у Водочи, међутим, нема трага оквиру над сликаном фреско-иконом Богородице с Христом, коју је још видео и објавио К. Мијатев 1926; а површина западне стране североисточног ступца крај преграде била је већ у то време скоро уништена, па ни К. Мијатев није могао видети епитет крај Христове фигуре, која је била насликана као пандан Богородици.[37] Међутим, у цркви у Дафни, с краја XI века, на бочним ступцима крај преграде очувани су делови мозаичних икона Богородице (лево) и Христа (десно); обе фигуре стоје под свечаним оквирима од мермерних стубића везаних у чвор са капителима који носе рељефне луке.[38] Добро је познат и сасвим добро очуван мермерни оквир над фреско-иконом св. Пантелејмона у цркви посвећеној истом светитељу у Нерезима (1164).[39] Стубићи са капителима носе богато украшен оквир чија је унутрашња ивица у облику тролиста обележена астрагалом и плетеницом од трочланих трака, а спољна, правоугаона, истуреним венцем палметица у полукруговима; плитко резани афронтирани пауни и врежа с биљним орнаментима попуњавају целу површину оквира. Сви елементи резаног украса смишљени су да истакну икону, не руше утисак површине иако су били бојени, и подсећају на украс чеоне стране неког циборијума с равним кровом, без пирамиде (црт. 2). Мало је остало од мермерног епистила и корниша над иконама које су красиле пиластре крај олтарске преграде у цариградској цркви Богородице Кириотисе (Календерхане џамије), с краја XI или с почетка XII века.[40] Боље су очувани оквири над иконама у цркви Богородице „Живоносног исто-

---

390, pl. LVI и LVII, са наведеном старијом библиографијом. В. Н. Лазарев датује обе фреско-иконе у XII век, уп. *Живопись XI—XII веков в Македонии*, Actes du XIIe Congrès intern. d'études byz., I, Београд 1963, 117.

[37] Мијатев, н. д. Македонски преглед II, 2, 1926, 53, сл. 3; idem, *Les Quarante martyrs, fragment de fresque à Vodoča (Macédoine)*, L'art byzantin chez les Slaves, Les Balkans I, Paris 1930, 102. Према К. Мијатеву по типу би то била икона Одигитрије. Христова глава се видела на западној страни североисточног ступца још 1958, пре него што су фреске скинуте и пренете у музеј у Штипу, види: М. Јовановић, *О Водочи и Вељуси после конзерваторских радова*, Зборник на Штипскиот музеј, св. I, Штип 1959, 126—127. Према В. Н. Лазареву ове фреско-иконе би биле из XII века, уп. *Живопись XI—XII веков в Македонии*, Actes du XIIe Congrès intern. d'études byzantines, tome I, Beograd 1963, 127—128.

[38] Α. Ὀρλάνδου, Νεώτερα εὑρήματα εἰς τὴν Μονὴν Δαφνίου, Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, VII, 1, Ἀθῆναι 1955—56, 77—88, εἰκ. 11—19.

[39] Л. Н. Окунев, *Алтарная преграда XII века в Нерезе*, Seminarium Kondakovianum III, Prague 1929, т. IV; Dj. Bošković, *La restauration récente de l'iconostase à l'église de Nerezi*, Seminarium Kondakovianum VI, Prague 1933, 157—159.

[40] L. Bréhier, *La sculpture iconographique dans les églises byzantines*, Bulletin de l'Académie roumaine, Section historique XI, Bucarest 1924, 55—75, о корнишу из Календерхане џамије, стр. 65. Н. И. Брунов је такође објаснио овај корниш као део олтарске преграде, уп. *Архитектура Константинополя IX—XII веков*, Визант. врем. II (XXVII), 1947, црт. 4 и 21. Највероватнију оцену

чника" у Самари на Пелопонезу, с краја XII века,[41] у цркви Порта Панагија код Трикале (сл. 9 и 10) с краја XIII века,[42] и други. Сви наведени примери из периода од X до краја XIII века јасно показују да су свечане иконе с фигурама у пуној висини постојано приказиване на источним ступцима, али је њихов избор зависио од жеље ктитора, односно од посебно поштованог локалног култа. Те посебно истицане иконе сматране су у комнинском периоду уобичајеним делом олтарске преграде, па су у мањим, сиромашнијим црквама скромнијих ктитора сликане заједно са оквирима, било на ступцима, било на бочним зидовима цркве кад стубаца није било, као у Св. Јовану (Канео) крај Охрида, с краја XIII века или као у Курбинову, крај Преспанског језера (1192). У Канеу су на североисточном и на југоисточном ступцу очуване фигуре светог Јована Богослова ὁ ἅγιος Ἰω(άννης) ὁ Θεολό(γος) и Христа Спаситеља (ΙC ΧC ὁ Σωτήρ), обе под насликаним лучним оквирима који су опонашали скупље, мермерне (сл. 11 и 12).[43] У Курбинову, међутим, где није било стубаца, фигуре патрона, светог Георгија, и Христа, сигнираног као ΗΡΙΝΗ (Рах, Мир), насликане су под оквирима на северном и на јужном зиду крај некадашње олтарске преграде. Обе фигуре су далеко веће од осталих свештеља у првој зони; својом висином заузимају две доње зоне. Сем тога, јасно су истакнути и одвојени од осталих фигура својим свечаним оквирима; јужни потпуно опонаша мермерне резане оквире с луком и капителима од стилизованог лишћа и стубићима везаним у чвор, а северни оквир има лук од дугиних боја, чешће виђен у сликаној орнаментици (сл. 7 и 8).

Занимљивост ових слика огледа се и у чињеници да је Деизис насликан баш око фигуре Христа.[44] Прилази му Богородица (сигнатура ΜΗΡ само очувана) са исписаним свитком у једној руци и марамицом припијеном уз груди, у другој. Препознајемо Богородицу Заступницу

времена када су настали декоративни оквири у Календерхане џамији (крај XI или поч. XII века) предложио је H. Buchwald, *The Carved Stone Ornament of the High Middle Ages in San Marco, Venice*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft XIII, Graz—Köln 1964, 160.

[41] G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1911, 62—64, fig. 30; К. Калокирис датује клесани темплон око 1200. године, уп. Ὁ παρὰ τὸ χωρίον Σαμάρι Μεσσηνίας βυζαντινὸς ναός, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Θεολογικῆς Σχολῆς (Ἀριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης) 17, 1972, 323—351; H. Grigoriadou-Cabagnols, *Le décor peint de l'église de Samari en Messénie*, Cahiers archéologiques XX, 1970, 178—196.

[42] Ἀ. Κ. Ὀρλάνδου, Ἡ Πόρτα-Παναγιὰ τῆς Θεσσαλίας, Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος I, 1, 1935, 29—33, сл. 14—21.

[43] П. Миљковић-Пепек, *Црквата Св. Јован Канео во Охрид*, Културно наследство III (1967), Скопје 1971, 79—81.

[44] Први је описао живопис Курбинова и правилно датовао у крај XII века Р. Љубинковић, *Стара црква села Курбинова*, Старинар, III сер. књ. XV (1940), Београд 1942, стр. 103—104 о фигурама Христа и Богородице; фигуру

XII века са уобичајеном молитвом у руци: Τί, μῆτερ, αἰτεῖς; Τὴν βροτῶν σωτηρίαν. Παρώργισάν με. Συμπάθησον, υἱέ μου. Ἀλλ' οὐκ (ἐπιστρέφουσιν)... (сл. 8а) Иза Богородице прилази свети Јован Претеча, такође са исписаним свитком: Ἴδε ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμ(αρτίαν τοῦ κόσμου), Јов. I, 29.[45]

Жеља да се сликом што уверљивије прикаже догма, тако присутна у каснокомнинском сликарству, испољила се и на теми молитве за људски род. Богородица не казује своју молитву више само гестом, већ и текстом, као и свети Јован; вернима више није довољно да прикажу у молитви апстрактни лик Богородице, већ је на пр. у кипарским црквама објашњавају посебним епитетима у складу са њеном улогом у молитви: она је на северном ступцу крај преграде у цркви у Азину ἡ Ἐλέουσα, а свети Јован такође уз њу учествује у заступништву људског рода; и у Лагудери Богородица носи свитак са поменутим текстом (Τί, μῆτερ, αἰτεῖς...) и моли се, сигнирана ἡ Ἐλέουσα; окренута је Христу Антифонитису, који је насликан на наспрамном, југоисточном пиластруу, а за њом, на северном зиду наступа свети Јован Претеча, такође са исписаним свитком. С јужне стране крај некадашње преграде насликана је Богородица „Аракиотиса" с Христом на руци, као локална светиња којој је посвећена задужбина властелина Лава Аутентисовог. Кад је саградио и дао да се ослика црква, 1192, ктитор је изабрао тзв. страсну Богородицу с Христом, коме анђели приносе *instrumenta martirii*, да би јој поверио своје молбе спаса ради, исписане крај њене фигуре. Поред опште молбе за спас људског рода, на ступцима крај иконостаса, још једна посебна ктиторова молба изражена је овде крај олтарске преграде, уз лик посебно поштоване светиње.[46]

св. Јована Р. Љубинковић није видео, али је запазио да се текст исписан на свитку Богородице јавља у композицијама Деизиса. После чишћења постала је јасно видљива и фигура Претече са свитком, односно цела композиција Деизиса. За потпуну библиографију о сликарству Курбинова, уп. В. Ј. Бурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 14—15 и 183—184. О Христу Εἰρήνη у византијској иконографији, уп. С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, Зборник радова Византолошког института VIII, 2, Mélanges G. Ostrogorski II, Београд 1964, 357; A. von Ivanka, *Die Trias: Sophia —Dynamis—Eirene*, Résumés des rapports et communications, VIe Congrès intern. d'études byzantines, Alger 1939, 102—104; G. Florowski, *Christ the Wisdom of God*, ibid. 255—260; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 109 — о Богородици с Христом као симболичној слици Христове премудрости.

[45] О тексту дијалога на свитку Богородице Заступнице, који је могао да настане под утицајем химне Романа Мелода, уп. Ф. Баришић, *Грчки натписи на иконама оставе у Раковцу*, Зборник Филозофског факултета X, 1, Београд 1968, 211—217; Walter, o. c. REB XXVI, 1968, 322; S. Der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, Dumbarton Oaks Papers 14, 1960, 71—86. Види такође опширну студију о иконографији Богородице Заступнице у чланку: М. Татић-Бурић, *Стеатитска иконица из Куршумлије*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 2, Нови Сад 1966, 65—83, нарочито стр. 76—77, са веома детаљно наведеном библиографијом.

[46] A. Stylianou and J. Stylianou, *The painted Churches of Cyprus*, Stourbridge 1964, 70—71, схема бр. BA 34; ΓΔ 24 и 26; AB 4; Der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, Dumbarton Oaks Papers 14, 1960, 81—82.

Исте идеје, али нешто другачијим распоредом, јер је црква једнобродна, показују и фреске Св. Николе Касничког у Костуру, такође с краја XII века. Деизис је у темену источног зида над апсидом, као илустрација опште молитве; а свечане иконе стојећих фигура су на бочним зидовима: свети Никола, коме Богородица и Христос приносе знаке епископског чина, је на северном зиду крај олтарске преграде, а Христос под сликаним оквиром, је на јужном зиду крај преграде, којој више нема трага. Није очувана преграда ни у цркви Св. Бесребрника у Костуру, такође с краја XII века, али су довољно очуване фреске које илуструју Деизис. Уобичајени Триморфион краси теме источног зида средњег брода, а у северном, који је у ствари посебна капела посвећена светом Георгију, Деизис је поново насликан: Богородица и свети Јован прилазе Христу Емануилу, смештеном у ниши апсиде, а фигуре светог Георгија, који ослобађа принцезу, и Богородице с Христом, којој прилазе ктитори, красе бочне зидове.

Набројани примери каснокомнинских цркава, у којима додуше нису очуване праве олтарске преграде, али је очуван живопис крај њих на ступцима и зидовима, показују већ различите варијанте распореда слика које ће опонашати и каснији српски ктитори. Вечито узнемирени страхом од смрти и од посмртних патњи због овоземаљских грехова, имућнији ктитори су се искупљивали задужбинама, молитвама и даровима посебно поштованим светитељима. Та сасвим општа идеја о могућем спасу уз помоћ Богородице Заступнице, светог Јована и светитеља, изражена је далеко раније у литургији, а тек у средњовизантијском периоду остварен је низ сликарских варијација на тему молитве за спас верних. Већина таквих слика нашла је своје место уз олтарску преграду. Богородица је најважнији посредник између људи и Судије, па је њен лик истакнут најразличитије: са свитком у Деизису, са свитком у самосталном дијалогу с Христом, а без светог Јована, на источном пару стубаца и на зидовима крај преграде, или на западном пару стубаца и крај улаза у наос, или доследно, старински, у Деизису без свитка, на тријумфалном луку. У многим таквим илустрацијама њеног преданог заступништва, људи су је даровали епитетима који су их подсећали на неке већ чувене и чудотворне иконе, или на иконе посебно поштоване у датој области. Најчешће је сигнирана као Елеуса, или ἡ Παράκλησις, као у Св. Николи Орфаносу у Солуну (поч. XIV века), или ἡ Γοργοεπήκοος — брза помоћница — као у Св. Ани у Трапезунту, иако је свуда без Емануила, у молитви окренута Пантократору, који такође има различите епитете.[47] Улога таквих назива није била да означе иконографски тип фигуре, већ да јој истакну одређено божанско својство.

[47] Α. Ξυγγοπούλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1964, 16; Der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, DOP 14, 82.

ОЛТАРСКЕ ПРЕГРАДЕ У ЗАДУЖБИНАМА СТЕФАНА НЕМАЊЕ, ЊЕГОВИХ НАСЛЕДНИКА У СРБИЈИ И КАСНИЈИХ СЛЕДБЕНИКА

У временима када су у Рашкој ницале прве задужбине српских владара, комнинска уметност се снажно осећала у балканским радионицама. Велики жупан Стефан Немања и његов син Растко, каснији монах и архиепископ Сава I, познавали су цариградске, солунске и друге цркве и њихов унутрашњи украс, па су као ктитори или саветодавци лако наметнули одређени програм украса, како на зидовима цркава, тако и на њиховим олтарским преградама.

У *Богородичиној цркви у Студеници*, коју је саградио велики жупан Стефан Немања крајем XII века, олтарска преграда је вероватно имала клесани део са плочама и стубићима, који су се ослањали на источни пар стубаца. Сликани украс цркве па и преграде завршен је по налогу Немањиних синова 1208—1209.[48] Тада су израђене биле и веома издужене иконе (око 2,28 м × 0,60 м) које су красиле источне ступце; остали су in situ делови првобитних рељефних оквира, сачињених од камених носача са гипсаном, бојеном оплатом (црт. 3). В. Н. Лазарев је сасвим оправдано претпоставио да су ликови Христа и Богородице могли да красе ова почасна места на источном пару стубаца,[49] али је неизвесно које ликове су им Немањини синови изабрали кад је црква живописана. Само део тог првобитног живописа са олтарске преграде је очуван. Св. Стефан Првомученик насликан је на јужној страни североисточног пиластра који сужава пролаз у протезис. Обучен је у хитон и химатион и носи свитак у руци, док другом благосиља. Не појављује се овде у улози ђакона, већ светитеља — заштитника. Други, исто тако истакнути светитељ, насликан у пуној фигури, је свети Никола, на северној страни југоисточног пиластра, тј. у пролазу у ђаконикон. Оба лика су надвишена сликаним, свечаним оквиром у облику тролиста. Очуване фигуре Арона и Власија, светитеља у архијерејском руху (на сев. страни североисточног ступца и на јужној страни југоисточног ступца) на слоју су живописа из 1208—1209, али их треба схватити као део украса одређеног да краси олтарски простор. Добрим делом је замењен живопис на источним пиластрима и ступцима новим слојем из XVI века, па се првобитни програм слика више не може потпуно сагледати. Ипак појава ликова светог Стефана и светог Николе под свечаним тролисним оквирима — балдахинима, указује на избор који је имао сасвим одређени смисао. Свети Стефан се већ у Студеници појавио и касније остао заштитник краљева из лозе Немањића, који су поред својих народних носили и његово име. Будући првомученик, свети Стефан је рано добио право да се у небеском

[48] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 31—33.

[49] Лазарев, *Три фрагмента расписных эпистилиев*, Визант. врем. XXVII, 191.

свету појави као заштитник хришћана. У том својству га помињу многи рани литургијски текстови који се обраћају светитељима очекујући њихову помоћ, поред помоћи Богородице и светог Јована, када се моле за владара, или за епископа, или за верне. Студије Е. Канторовича су показале значај одређених литургијских формула у појединим хришћанским црквама, на основу којих су се по утврђеном реду призивали Богородица, анђели, светитељи и апостоли. Такве акламације светим личностима певане су при крунисању владара, *laudes regiae*, у дане црквених празника, или почевши од XI века у византијском обреду проскомидије.[50] Свети Стефан је у египатским-коптским, сиријским, визиготским и каролиншким акламацијама добио веома рано сасвим истакнуто место. У тим црквама свештеници су се молили за посредништво Богородице, арханђела, светог Јована Претече и Крститеља, светог Стефана, затим апостола, и других. Обраћање светом Стефану пре апостола, у свим наведеним формулама, указује на високу моћ заштитништва и веома значајну улогу светог првомученика, коју су сем источних веома цениле и многе западноевропске цркве. Е. Канторович истиче такође податак да је крунидбена церемонија обављана у Цариграду у дворској капели која је била посвећена светом Стефану.[51] Познато истицање култа светог Стефана на каролиншком, а затим и на мађарском двору указује на поштовање веома старе традиције.[52] Свети Стефан је давно пре Немањића штитио и друге европске средњовековне владаре. Крајем XII века у Рашкој је поновљен већ познати поступак уздизања локалног култа владара путем избора светитеља који ће га штитити. Свети Стефан се као заштитник истовремено појављује на олтарским преградама и на првим печатима Немањиним. Много пре званичног остварења локалне независности и признавања државне самосталности (1217), учињени су сви потребни кораци како би се доказало постојање државе и њеног верског и идеолошког суверенитета. У оноземаљској хришћанској васељени Немања је знаалачки изабрао патрона који ће штитити њега и његове потомке. Тај култ се истиче током 150 година у програму олтарских преграда Немањића владара или евентуалних наследника.

Што се тиче култа светог Николе, може се веровати да га је Немања изабрао, поред осталих, као свог личног и приватног заштитника, коме се обратио већ у Куршумлији, посветивши му задужбину, или у Барију посебним даровима.[53] Касније је вероватно из поштовања

[50] Kantorowicz, *Ivories and Litanies*, 80—81 и 60, нап. 3: Walter, *Two Notes*, REB XXVI, 1968, 333, n. 99.

[51] Kantorowicz, *Ivories and Litanies*, 80.

[52] М. Ђоровић-Љубинковић, *Одраз култа светог Стефана у српској средњовековној уметности*, Старинар, Н. С. XII, Београд 1961, 45—62.

[53] К. Јиречек, *Историја Срба*, књ. III, Београд 1923, 94; Доментијан, *Живот св. Симеона и св. Саве*, ed. Ђ. Даничић, Загреб 1865, 7; В. Ђоровић, *Списи св. Саве*, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, књ. XVII, Београд—Ср. Карловци 1928, 76 и 153; *Стара српска књижевност I*, Нови Сад 1966, 62.

према Немањиној привржености култу светог Николе, Немањин унук, краљ Радослав, ктитор западне припрате с капелама студеничке Богородичине цркве, наменио северну капелу овом светитељу, док је јужну посветио новостворсном култу светог Симеона Немање. Можда је такође краљ Радослав посветио светом Николи дворишну капелу (Никољачу) у студеничком манастиру.[54]

Избором и неговањем прихваћених грчких и новостворених локалних култова, показује се већ у првим задужбинама српских ктитора одређена идеологија нове српске краљевине (1217) и независне архиепископије (1219), које су тражиле своје место у свету источнохришћанских држава. Славећи култове грчких светитеља, већ одавно признатих на хришћанском истоку, Немањићи су ушли у византијски духовни свет у којем су хијерархијски односи били одавно утврђени. Истичући освешталог заштитника краљева, светог Стефана, као заштитника свог владара, и упутивши почетком XIII века своје светитеље из лозе Немањића у стародревни круг грчког календара, припремили су признање свог постојања и своје духовне самосталности. Нову државу и независну цркву утемељили су на новим култовима, потпуно занемаривши старије култове словенских светитеља, као што су били Прохор Пчињски, Јоаким Осоговски и Гаврило Лесновски (XI век), чија улога није имала значаја у тренутку доказивања државне самосталности. Међутим, и поред свих настојања да се ликови светог Симеона и светог Саве истакну у живопису, да им се напишу житија и службе, посвете капеле и исликају биографски циклуси, њихови ликови нису у XIII веку доспели на олтарску преграду. Првобитне преграде, па ни првобитни живопис на источним угаоним пиластрима крај преграда у Жичи, Милешеви, Морачи, Сопоћанима, нису потпуно очувани, али ни касније поновљени живопис на овим деловима преграда у српским црквама XIII века не даје повода супротним претпоставкама.

У Жичи су под насликаним оквирима смештене по две фигуре на бочним пиластрима крај некадашње, вероватно клесане преграде. То су огромне фигуре светог Георгија или светог Димитрија и светог Саве Освећеног, северно од преграде, а светог Стефана у хитону и химатиону са свитком и руком уздигнутом на благослов, поред ратника (једног од поменутих) јужно од преграде. Поштујући култ светог Стефана, у програму олтарске преграде у Жичи, њен нови ктитор, архиепископ Сава III (1309—1316), не би заборавио Савин или Симеонов лик, обнављајући живопис, да су били на истом месту већ приказани у задужбини Стефана Првовенчаног (сл. 15 и 16).[55]

[54] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 34—35, 37; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 36—37, сл. 4.

[55] М. Кашанин, Б. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 145—147; о датовању живописа у Жичи, уп. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 33—34.

Ни *у Милешеви* се не појављују на источним пиластрима ликови домаћих светитеља, већ лик Христа (на западној страни југоисточног ступца) делимично обновљеног у XVII веку, и Богородице, коју према типу истраживачи називају Заступницом (на западној страни североисточног ступца). Огромна фигура светог Стефана добила је место наспрам Христа, на источној страни југозападног пиластра под куполом. Он заузима две зоне живописа, обучен је опет као апостол, носи свитак и благосиља.[56] Одређеном иконографијом поновљена је идеја о светитељу-заштитнику ктитора, краља Владислава, унука Немањиног.

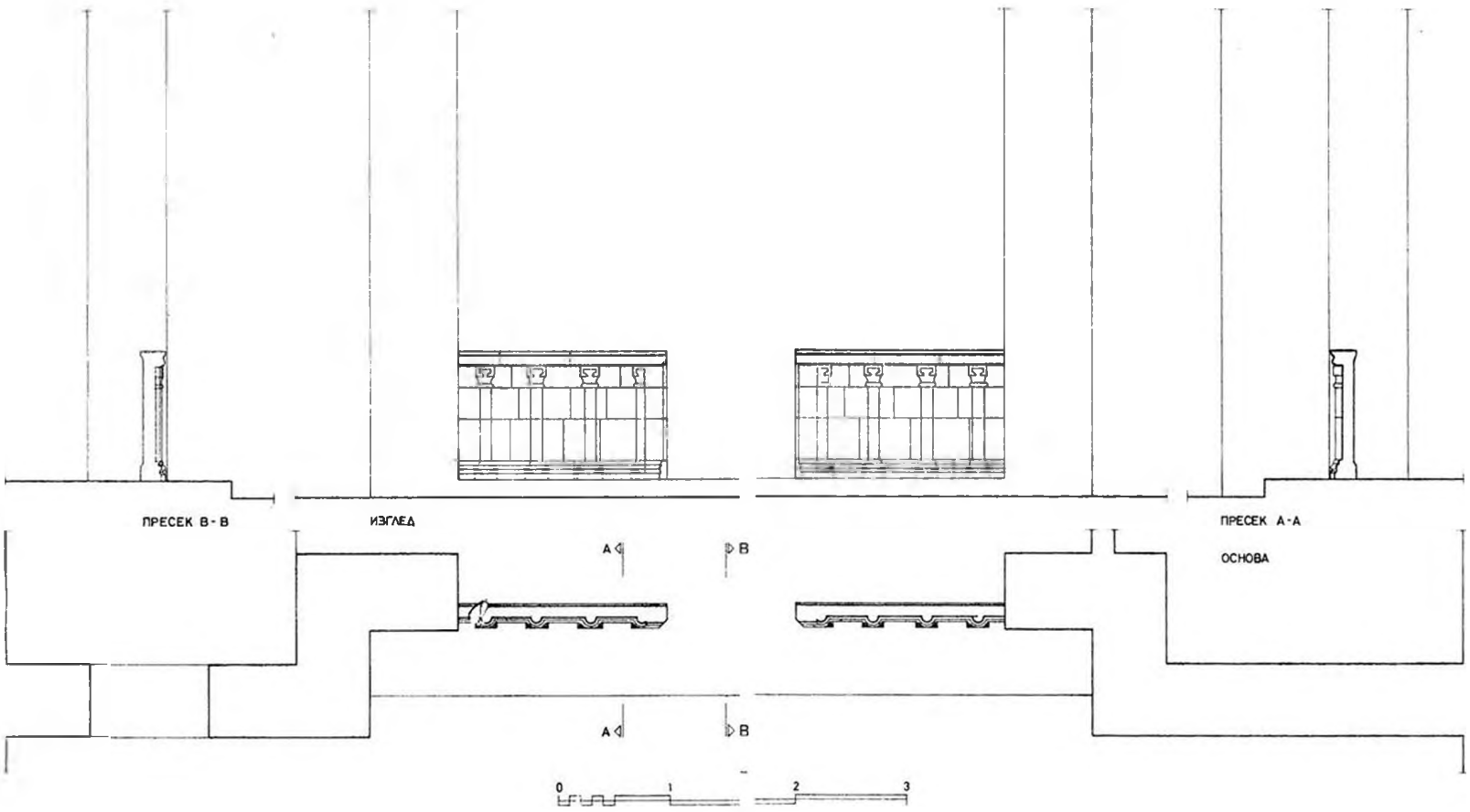
И *у Морачи* где се очувао доњи, камени део олтарске преграде из 1252, на западној страни источних пиластара очувани су на новом живопису из XVI века ликови Богородице Заступнице и Христа Пантократора, па се може веровати да и ови ликови понављају првобитни распоред фигура, односно Деизис, са светим Јованом на јужном зиду. Појава ликова светог Симеона Мироточивог и светог Саве, на источном зиду северне певнице (1574),[57] не изгледа да се ослања на распоред XIII века, већ пре на традицију остварену у XIV веку (сл. 13 и црт. 4).

У Сопоћанима нема више живописа на западној страни источних поткуполних пиластара о које се ослањала првобитна камена преграда, чији су трагови нађени у поду, али су очувани остаци дрвених конзола за малтерну штукатуру, којом се у овом случају опонашао мермерни рељефни оквир над бочним фреско-иконама. По избору и распореду ликова на пиластрима рекло би се да је и у Сопоћанима био приказан Деизис, са Богородицом Заступницом, Христом Пантократором и светим Јованом Претечом у власаници (на северној страни југоисточног пиластра под куполом). Свети Јован носи исписани свитак: се агньць в(о)жи(и) вьзьмлеи грѣхы всего (ми)ра . . . (Јов. I, 29). Уз ову уобичајену групу огромних свечаних фигура у првој зони (висина најниже зоне са соклом је 3,88 м) насликан је и свети Стефан, поштовани заштитник Немањића, наспрам светог Јована, на јужној страни североисточног пиластра.[58] Носи хитон и химатион, не разликујући се од апостола у првој зони трансепта, који као да су сишли са архитрава неке запамћене византијске олтарске преграде. Свети Стефан је ипак изузетно обележен у овој композицији опште молитве, јер је приказан као првомученик с камењем у скуту, тј. с инструментом мучења, да

[56] С. Радојчић, *Милешева*, ed. СКЗ, Београд 1971, 74—75; Ђоровић-Љубинковић, *Одраз култа св. Стефана*, Старинар Н. С. XII, 1961, 51.

[57] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, ed. Матица српска, Нови Сад 1965, 69, 82—83, 174—175; о сликању св. Симеона и св. Саве, уп. М. Ђоровић-Љубинковић, *Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве*, Старинар, Н. С. VII—VIII (1956—1957), Београд 1958, 77—89.

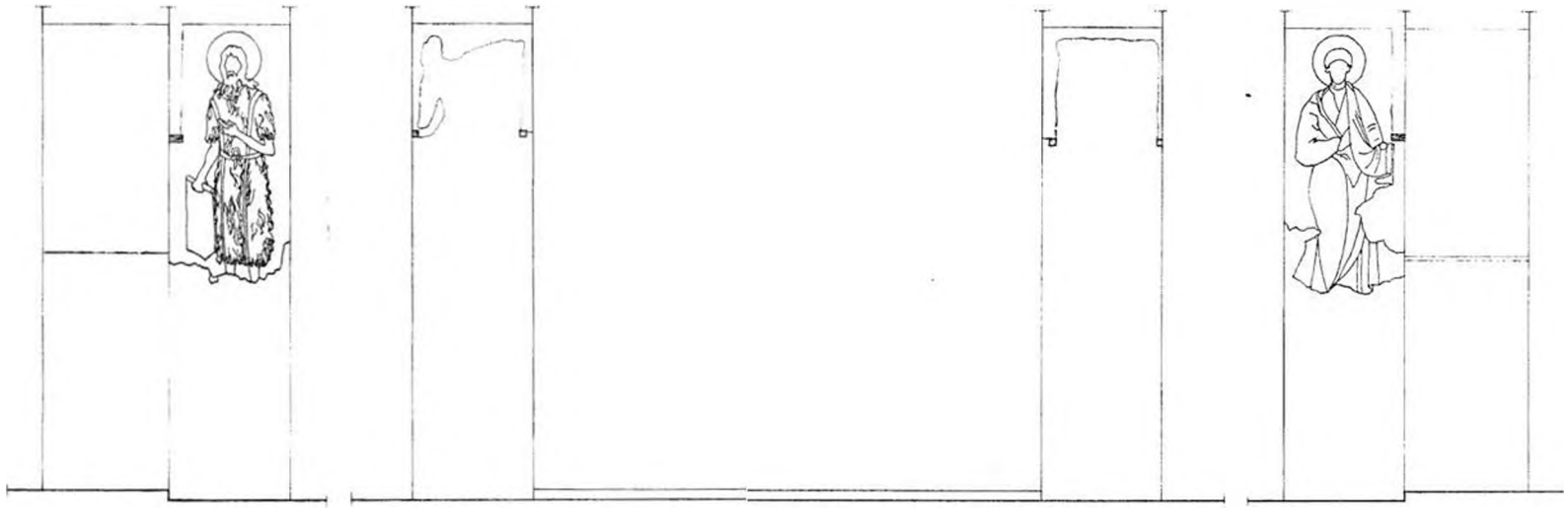
[58] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, ed. СКЗ, Београд 1963, распоред стр. 130—131, т. XLIII. Реконструкцију каменог дела сопоћанске преграде предложио је В. Кораћ, *Олтарска преграда у Сопоћанима*, Зограф 5, Београд 1974, 23—29.

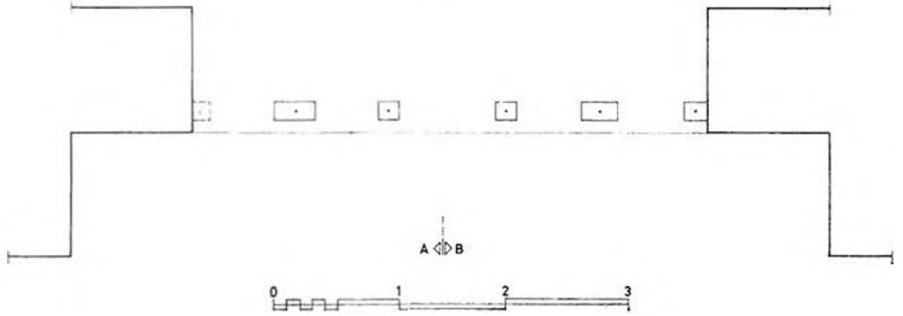


Цртеж 4. Морача. Богородичина црква. Основа, изглед и пресеци сачуваног дела првобитне олтарске преграде.

СОПОЋАНИ

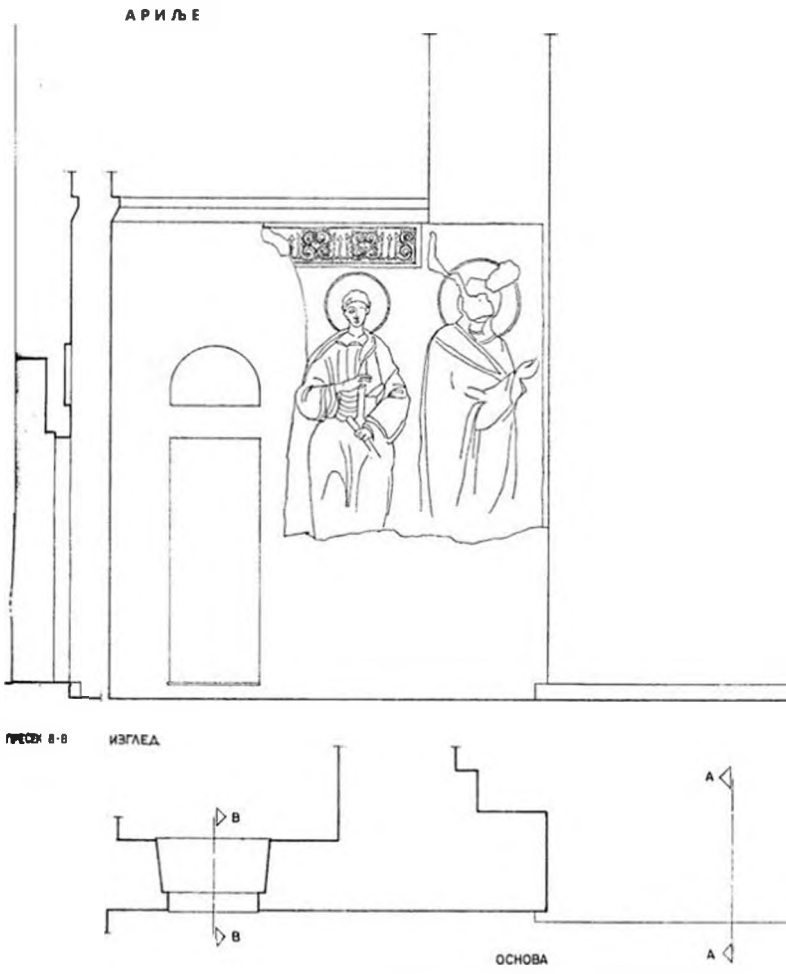
Р. 1: 20





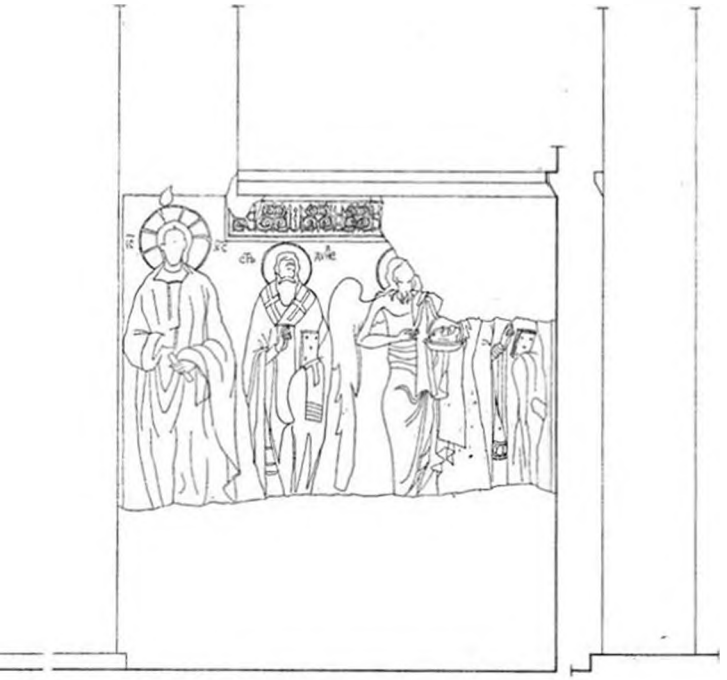
ОСНОВА

Цртеж 5. Сопоћани. Св. Тројица. Основа, изглед и пресеци источних пиластара

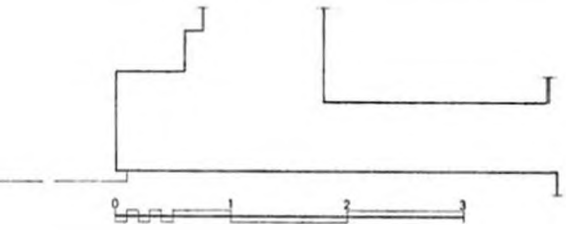


Цртеж 6. Ариље. Св. Ахилије. Основа, изглед и пресеци

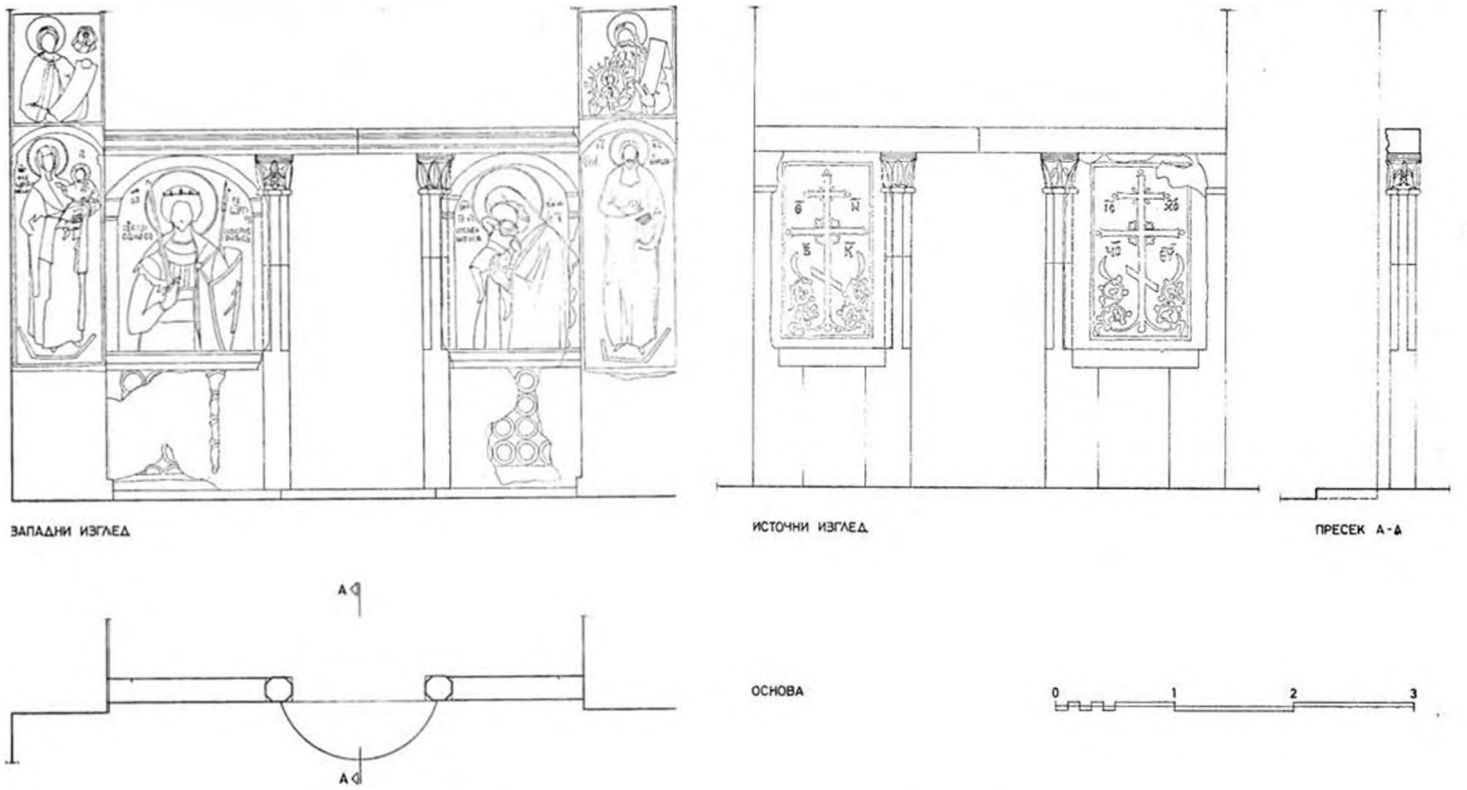
Р = 1:20



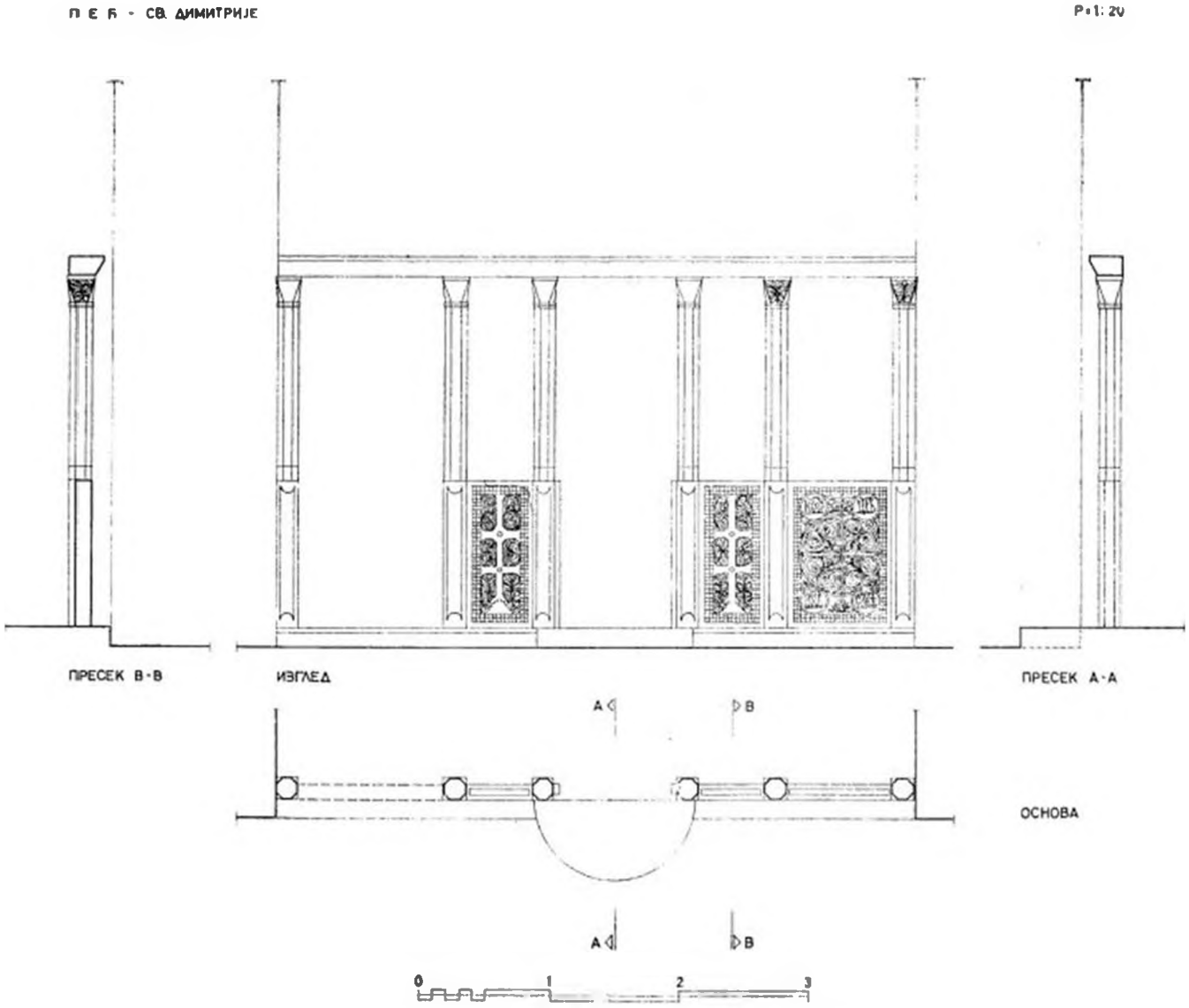
ПРЕСЕК А-А



источног зида трансепта

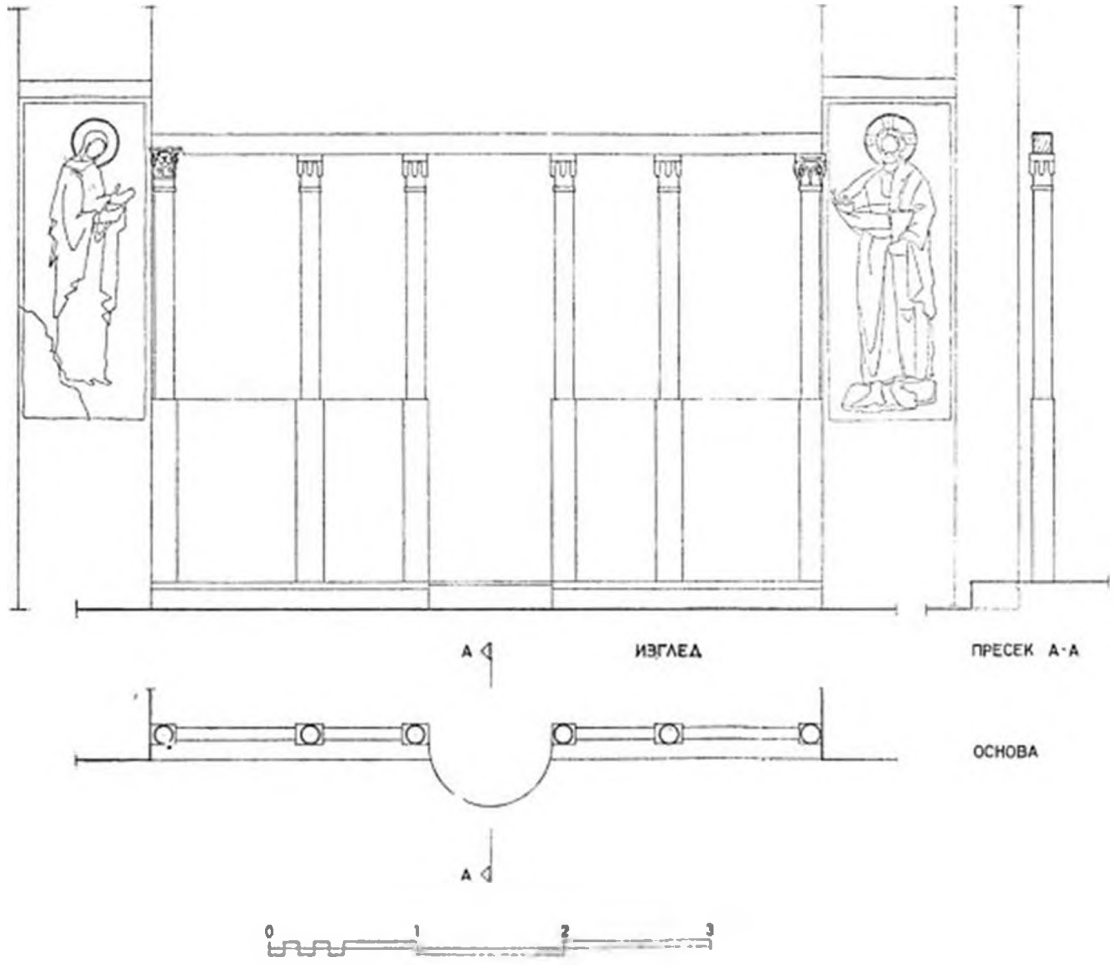


Цртеж 7. Старо Нагоричино. Св. Георгије. Основа, западни и источни изглед и пресек очуване олтарске преграде

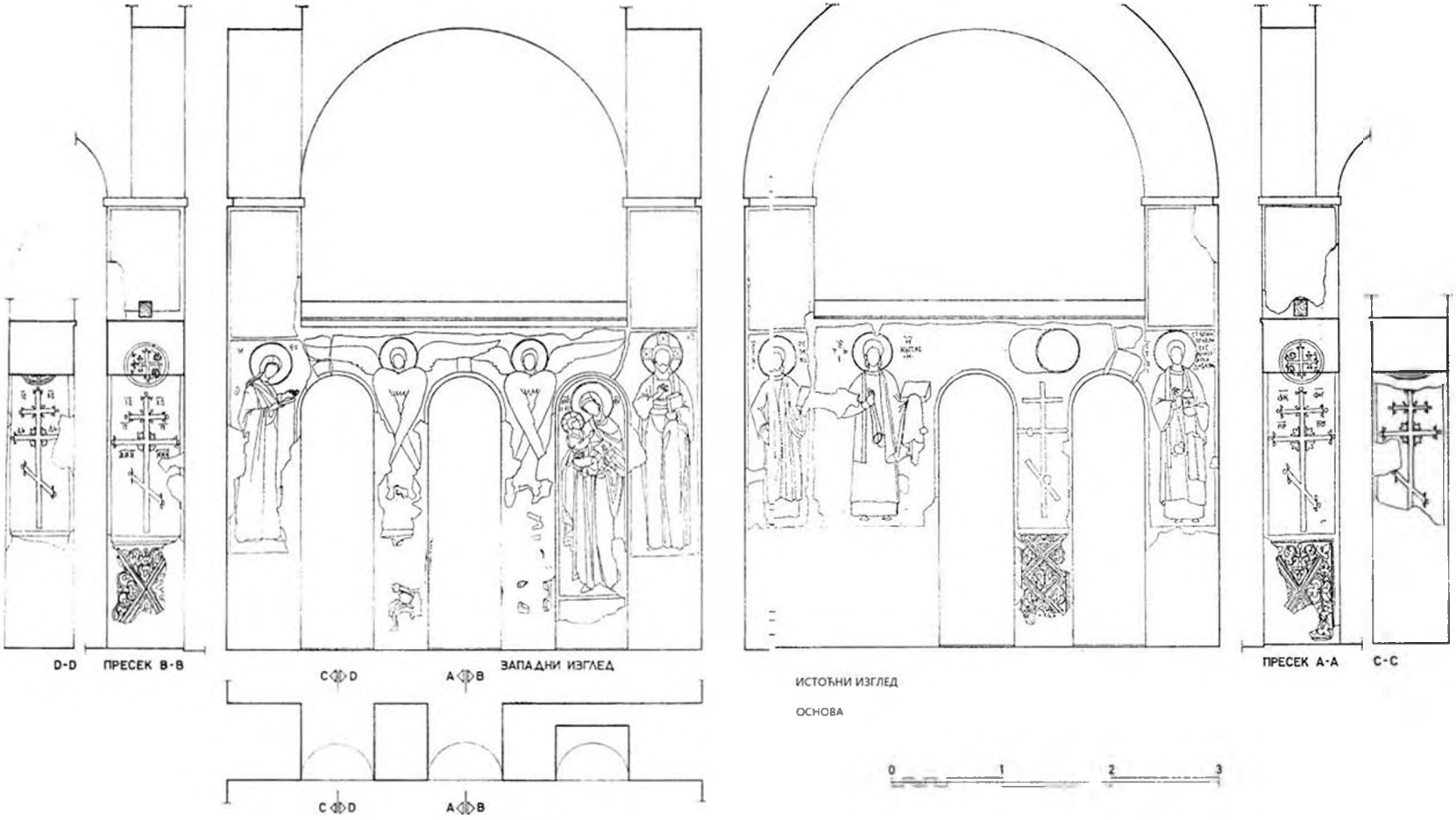


Цртеж 8. Пећ. Св. Димитрије. Основа, изглед и пресеци олтарске преграде

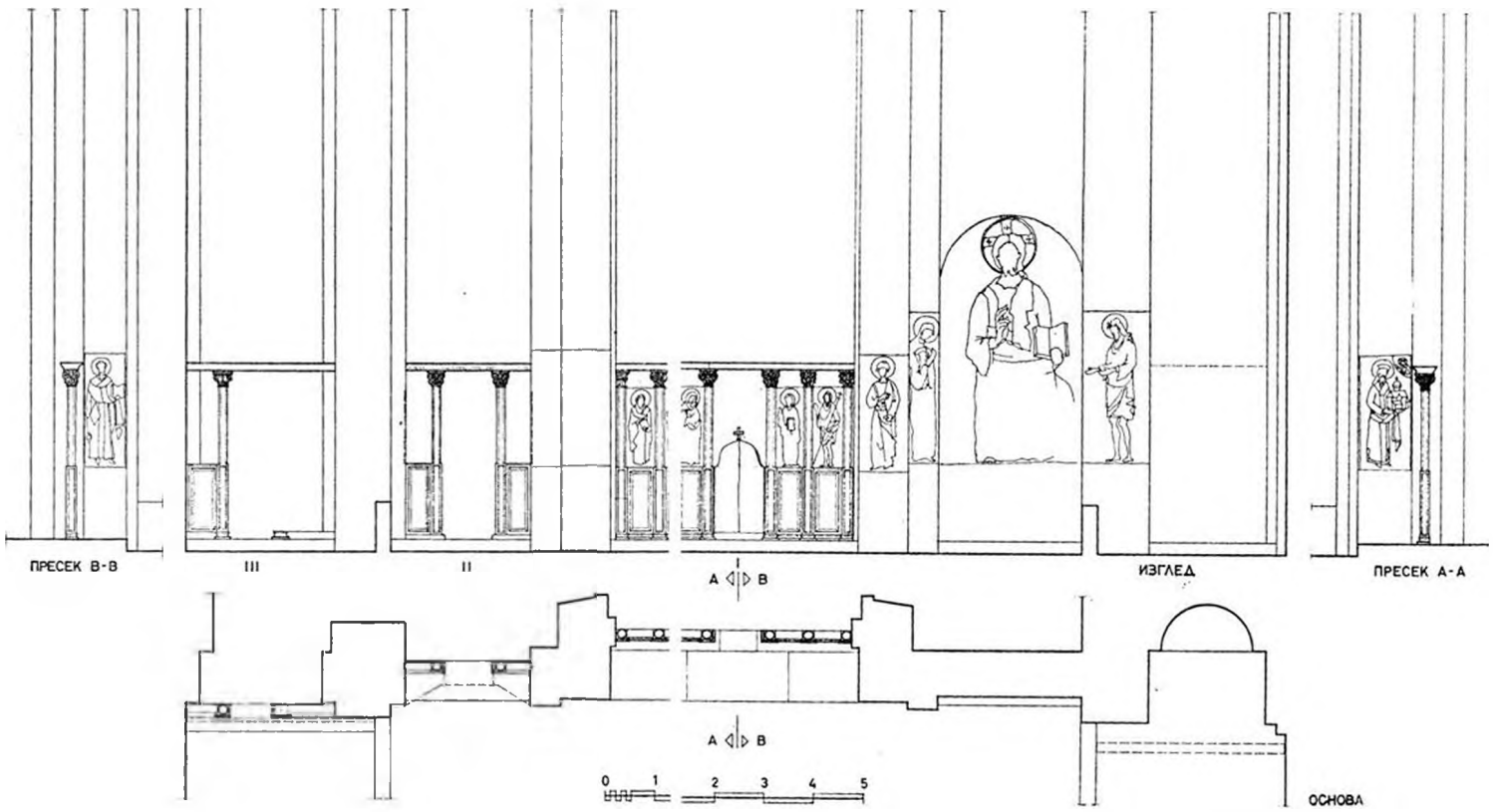
Р • 1 : 20



Цртеж 9. Пећ. Св. Богородица Одигитрија. Основа, изглед и пресек олтарске преграде.



Цртеж 10. Каран. Бела црква, посвећена Благовештењу. Основа, западни и источни изглед и пресеци олтарске преграде.



Цртеж II. Дечани. Св. Спас. Основа, изглед и пресеци олтарских преграда I и II јужне капеле Св. Николе олтарска преграда није очувана

а: I и II — испред главног олтара; III — испред северне капеле Св. Димитрија; испред

би подсетио на своју смрт, којом је стекао ореол првомученика и улогу заштитника људи пред Христом Судијом (црт. 5).

На источном пару стубаца *у Грацу*, задужбини краљице Јелене Анжујске, жене краља Уроша I (око 1275—1276), постојале су такође сликане иконе, али данас им се траг не види. Остали су, међутим, делови клесаног рељефног украса, који је чинио оквир тим иконама, па су приликом обнове Граца и они реконструисани (сл. 14).[59]

Још занимљивији је и боље очуван живописани украс на источном зиду северног и јужног трансепта, који се мора сматрати делом некадашње преграде, *у Ариљу* (1296). Краљ Драгутин је довео мајсторе из Солуна да му украсе задужбину, па се тој околности може приписати појава иконографских новина на сликама. Богородица (коју савремени истраживачи називају Заступницом), окренута Христу, с рукама у знаку молитве (на северном делу источног зида) и Христос (кога опет према типу истраживачи називају Пантократором) чине језгро композиције. Христос благосиља и носи савијени свитак, стојећи у фронталном положају на јужном делу источног зида. Ове две фигуре, веће су од осталих и чине језгро композиције, али нису једине; крај Богородице је лик светог Стефана Првомученика, фронтално окренутог гледаоцу, а крај Христа, на јужном делу зида, су три фронтално сликане фигуре: свети Ахилије, епископ грчког града Ларисе, с књигом у руци, свети Јован Претеча с крилима и својом главом у здели на рукама, и још један непознат светитељ (црт. 6).[60] У овој ариљској галерији светих ликова којима су ктитор и верни упућивали своје молитве, појавио се поред светог Стефана, уобичајеног заштитника Немањића, још и свети Ахилије, посебни заштитник Драгутинове задужбине и самог ктитора. Његов култ до овога времена није био познат у Србији. Ни свети Јован Претеча у анђеоском виду није сликан раније; омиљен је тек почетком XIV века у делима Михаила и Евтихија, у сликарству Св. Николе Орфаноса, односно у кругу солунских мајстора, па је порекло ариљске слике разумљиво. Последњи који је проре као и први који је посведочио Инкарнацију Логоса, једини поред Христа и Богородице обележен чудом при рођењу, свети Јован је истицан још у Студеници, 1208/1209. као пророк у власаници, и под свечаним

[59] Подробне податке о реконструкцији олтарске преграде у Грацу објавиће арх. Оливера Кандић у свом будућем раду *Манастир Градац*. На добијеним подацима и фотографији преграде којом се користим у овом раду, ја се колегиници О. Кандић и овом приликом захваљујем.

[60] Основу за ову иконографску тему нашли су хомиличари у речима пророка Малахије (III, 1) и у речима јеванђелисте Матеја (XI, 10). О анђеоском лику св. Јована уп. K a n t o r o w i c z, *Ivories and Litanies*, 72, n. 5; H. H a r i n g, *The Winged St. John the Baptist. Two Examples in American Collections*, The Art Bulletin V, 1925, 35—40. О датовању и месту ариљског живописа у српском сликарству, уп. В. Ј. Ђ у р и ћ, *Византијске фреске у Југославији*, 44—46.

сликаним оквиром (на пиластру северног зида у наосу, наспрам светог Саве Јерусалимског, такође под свечаним оквиром; затим у Сопоћанима, уз олтарску преграду, опет као пророк у власаници; у Ариљу је, међутим, добио другачији изглед, под утицајем омиљених тумачења хомиличара V и VI века и литургијских алузија, које су већ крајем XIII века знатно утицале на сликарски језик.[61]

Све фигуре насликане уз олтарску преграду учествују у основној теми молитве, која је с временом мењана само у појединостима. Сем Богородице и Христа, већих димензија, све су друге фигуре у низу наткриљене насликаном орнаменталном траком која подсећа на површинску копију каменог резаног архитрава.

Тема заступништва људског рода поновљена је и у програму сликаног украса преграде, односно њених стубаца, у *Св. Никити у Чучеру* (пре 1316. год.). Богородица молевница је насликана на североисточном ступцу; стоји полуокренута Христу Милостивом (на југоисточном ступцу) и носи дуги исписани свитак с текстом уобичајене молитве која се често среће на живопису раног XIV века: „Δέξαι δέησιν τῆς σῆς μητρὸς, οἰκτίρμωνα". — „Τί, μῆτερ, αἰτεῖς"; — „Τὴν βροτῶν σωτηρίαν." — „Παρώργισάν με". — „Συμπάθησον, υἱέ μου." — „'Αλλ' οὐκ ἐπιστρέφουσιν", καὶ „Σῶσον χάριν." На јужном зиду, крај некадашње преграде, очувана је делимично пресликана фигура светог Јована у анђеоском виду, с крилима; носи свитак и своју главу на здели у рукама. На северном зиду крај преграде стоје свети Стефан као ђакон и, под посебним насликаним оквиром, свети Никита, ратник и заштитник ове задужбине краља Милутина.[62]

Основна идеја програма и у овој цркви је иста на олтарској прегради, једино се свети Никита више истиче под свечаним оквиром као заштитник краља-ратника и патрон његове задужбине. Ктитор и верни су молили преко својих заштитника за милост на Страшном суду. Христос ће тада бити Страшни судија, а дотле он бди над овоземаљским светом и ништа му не измиче погледу јер је будан и кад спава, као лав, како каже I књ. Мојсијева, гл. XLIX, 9, и текст службе за Велику суботу; алузија на ову библијску метафору појавила се у програму преграде у Св. Никити као „Недремано око" насликано на западној страни југоисточног ступца у другој зони, над фигуром Христа Милостивог.[63]

---

[61] О језику метафора и алузија, уп. Г. Бабић, у књизи: Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, ed. СКЗ, Београд 1975, 70—80.

[62] О распореду фресака крај олтарске преграде, уп. П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Евтихиј*, Скопје 1967, 55—56, 79, сл. 18; о тексту молитве исписане на свитку Богородице, уп. М. Татић-Ђурић, *Стеатитска иконица из Куршумлије*, 77; Der Nersessian, o. c. DOP 14, 82.

[63] О теми *„Недремано око"* као илустрацији библијске метафоре, прихваћене у литургијском тексту, уп. L. N. Okunev, *Lesnovo*, L'art byzantin chez les Slaves, Les Balkans I, 2, Paris 1930 (Recueil Th. Uspenskij), 253 са опширно наведеном старијом библиографијом.

Значи, и на прегради се обогатио програм симболичним сценама, надахнутим библијским метафорама које су у овом периоду честих позајмица из литургијских текстова лако замењиване сликаним метафорама. Мноштво симболичних сцена које продиру у зидно сликарство српских цркава око 1300. мора се схватити као резултат општег процеса, утицаја византијске реторике и литургијских текстова на сликарство и новог тражења многобројних аналогија за теме које су још у XIII веку биле довољне вернима и у свом лапидарном облику. У овом посебном случају, може се веровати да је краљев блиски сарадник, архиепископ Сава III (1309—1316), подстакао дух реторике у уметности, јер је и сам дошао у Србију из Хиландара, где су морале одјекнути византијске теолошке идеје раног XIV века. Није случајна појава ове исте композиције „Недремано око" и на ступцу крај преграде у Хиландару, који је осликан око 1320.[64]

Вероватно је, стога, да су сложеније иконографске теме, као што су лик светог Јована у анђеоском виду, Недремано око, или симболи Инкарнације, продрли у програм украса на олтарским преградама раног XIV века захваљујући утицају српских теолога из Хиландара и солунских сликара који су радили за краља Драгутина у Ариљу и за краља Милутина у Св. Никити и Старом Нагоричину. Очувана композиција Деизиса у солунској цркви Св. Николе Орфаноса потврђује ово запажање; и тамо је свети Јован насликан с крилима и својом главом на здели у рукама, на јужном зиду крај преграде, док су Богородица ἡ Παράκλησις и Христос ὁ Σωτήρ на источном пару ступаца.[65]

Помна наклоност теолога и иконографа према апстрактним доктринама, које је требало изразити сликом, јасно је наглашена око 1300. на теми Инкарнације Логоса. Тражене су све могуће сликовите метафоре рановизантијске реторике да би се објаснио долазак Христа на Земљу. Мноштво таквих пригодних тема појавило се у разним циклусима и на разним местима у храму, па и у украсу олтарске преграде у *Старом Нагоричину.*

У цркви Св. Георгија, коју је краљ Милутин обновио 1313—1318. и дао својим мајсторима Михаилу и Евтихију да је осликају, програм преграде је веома занимљив (црт. 7). На североисточном ступцу је на-

---

[64] Ову сцену насликану у Хиландару помиње Миљковић-Пепек, *Делото,* 56, н. 284.

[65] Ξυγγοπούλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ, 15—16. Богородицу насликану у ставу молитве, са свитком у рукама, истраживачи називају Параклисом, и кад првобитни назив не могу више да јој прочитају, као у Св. Спасу у Призрену (1348), уп. Бурић, *Византијске фреске у Југославији,* сл. 66; а исто тако и кад постоји српски епитет (моле)вница као у Св. Никити, уп. Миљковић-Пепек, *Делото,* 56, сл. 18. Назив молебница очуван је и на икони Богородице с Христом из XIV в. која се чува у Третјаковској галерији у Москви; у овом случају назив је додат икони другачијег типа, тзв. Одигитрији.

сликана стојећа фигура Богородице с Христом на левој руци (сл. 24) сигнирана као ἡ Κεχαριτωμένη (Милостива), а изнад ње је попрсје пророка Данила са свитком у рукама, док попрсје Емануила у стени лебди крај њега. С друге стране, на југоисточном ступцу, насликана је стојећа фигура Христа, сигнираног као ὁ Ἐλεήμων (Милостиви); он држи књигу на чијим се исписаним страницама чита текст јеванђеља по Матеју (XI, 28): Δεῦτε πρός με πάντες οἱ κοπιῶντες καὶ πεφορτισμένοι κἀγὼ ἀναπαύσω ὑμᾶς (сл. 25).[66] Над Христом је попрсје праоца Јакова; он носи у рукама исписани свитак и звезду у чијим је зрацима попрсје Емануила. Сплет алузија је сасвим јасан; ове четири слике објашњавају не само заступничку улогу Богородице пред Христом Милостивим, већ и њену улогу посреднице између неба и земље, духа и материје. Захваљујући њој, Логос је отелотворен, Христос, *сунце правде*, *звезда* коју су видели стари месопотамски врачи и Валаам (Мат. II, 2 и 7) и коју је наговестио праотац Јаков (Бројеви XXIV, 17) дошла је на свет захваљујући Богородици; а стена се сама од себе, без помоћи људске руке одвојила од горе, као што је предсказао пророк Данило и написао нагорички сликар на његовом свитку: „... καὶ ἐτμήθει λίθος ἀπὸ ὄρους ἄνευ χειρὸς · καὶ ἐπάταξεν τὴν εἰκόνα τὴν χρυσήν" – Данило II, 34. Библијска метафора о Богородици — „гори" и Христу — „стени", веома је омиљена у живопису Милутиновог доба, али се по правилу не среће у програму олтарских преграда. Искусни и образовани мајстори, Михаило и Евтихије, послужили су се овде двема метафорама исказаним сликама, да би повезали основну тему преграде са темом Благовести, израженом на одавно утврђеном месту, традиционалном композицијом, арханђеловом и Богородичином фигуром на горњој површини истих стубаца. Језиком метафора сликари су још једном поновили основну догму о Инкарнацији коју су наговестили пророци, а описали јеванђелисти. Сведочанство старозаветног патријарха Јакова о истој теми сасвим је јасно речено на његовом свитку: „Ἀνατελεῖ ἄστρον ἐξ Ἰακώβ καὶ ἀναστήσεται ἄν(θρωπ)ος ἐξ Ἰσραήλ . . ." – Бројеви XXIV, 17. Звезда, симбол божанства источнохеленистичких религија, очувала се у култу римског императора, *сунца непобедивог*, *сунца правде*, па и у византијском култу *Христа-сунца правде*. Безброј пута је опеван Христос — сунце правде у литургијској поезији и беседничкој прози најстаријих времена. Сунце правде је разбило таму и пружило људима светлост, а још старозаветни патријарх Јаков наговестио је долазак тог сунца — Христа, парафразирајући старо пророчанство месопотамског врача Валаама, кога је црква признала и славила. У задужбинама краља Милу

[66] Опис фресака крај олтарске преграде дао је Мильковик-Пепек, *Делото*, 61. Исти текст написан је и на отвореној књизи у Христовој руци, у Св. Николи Орфаносу, уп. Ξυγγοπούλου, о. с. 16.

тина које су осликали солунски мајстори, метафора о Христу — сунцу необично је честа: персонификација дана, односно Новог завета, носи сунчани диск с попрсјем Емануила на улазу у Богородицу Љевишку у Призрену; пророк Валаам у истој цркви указује на звезду у илустрацији омиљене песме посвећене Богородици: „Пророци су те одозго наговестили . . ." (у спољној припрати);[67] а у Старом Нагоричину се и у Успењу Богородице, поред осталих пророка са симболима, јавља Валаам са звездом у којој сија попрсје Емануила и свитком који текстом понавља метафору о Христу — звезди: „Ἐγὼ προεῖδον τὸ πρὶν ὡς μέλλεις, κόρη, ἄστρον φαεινὸν τοῦ θεοῦ τέξειν (Λόγον)"; сликар се послужио стихом који Валааму додељује и Ерминија Дионисија из Фурне описујући начин сликања ове литургијске песме.[68]

Говор пун персонификација, алегорија, алузија, старих византијских реторичара, постаје крајем XIII и почетком XIV века всома близак византијским сликарима. У Цариграду, Солуну и у Милутиновој Србији многи споменици сведоче о значајној улози „топоса" из Старог завета у иконографији овога времена. Опште усвојени говор персонификованих идеја, сликаних метафора, старозаветних „топоса" није мимоишао ни традиционални иконографски програм украса олтарске преграде, обогаћен у Старом Нагоричину новим, занимљивим проширењем. Апстрактна тема о Инкарнацији Логоса могла се наслутити и у старијим програмима, у фигури Богородице с Христом, али у Старом Нагоричину овај лапидарни облик теме није више задовољавао иконографе, који су проналазили нове посредне доказе да би на више начина истовремено објаснили догму и учинили је убедљивијом. Поред традиционалне молитве за верне, Михаило и Евтихије су на нагоричкој прегради истакли нарочито тему о Инкарнацији Логоса, којој је од давнина основно место било у конхи апсиде византијске цркве. Новим и оригиналним избором ликова потиснули су традиционалну тему о Богородици Заступници и Христу, који прима другу молитву своје мајке, на западни пар стубаца у наосу.

Занимљивост олтарске преграде у Старом Нагоричину обично се претерано наглашава због живописаних икона које су затвориле интерколумније; на танким зидовима између клесаних стубића са капителима и каменог архитрава насликана су попрсја светог Георгија, ратника с мачем и штитом у рукама и венцем на глави. Легенде крај светог Георгија Победника: Ὁ ἅγ(ιος) Γεώργιος ὁ τροπαιοφό(ρος) и Богородице Пелагонске с разиграним Емануилом ΜΗΡ ΘΥ ἡ Πελαγονητησσα исписане су на свежем малтеру. Касније је уз име светог Георгија дописан још

[67] Бабић, у књизи Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 77—78.

[68] Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ed. Ἀ. Παπαδόπουλος — Κεραμέως, ἐν Πετρουπόλει 1909, 282.

један епитет: ʽО Диасоритись (sic) а уз ознаку МНР додато је ћирилским писмом Бжıа. Допуна натписа је очигледна и крај Христовог лика.[69] Обе слике су схваћене као праве иконе, па су им и на полеђини исликани разлистали крстови са крсним словима: ІС ХС ҮС ѲҮ (Ἰησοῦς Χριστὸς Υἱός (τοῦ) Θεοῦ) на полеђини иконе св. Борђа, а Ē Ñ B̄ K̄ на полеђини Богородичине иконе;[70] као подее ових икона треба схватити сликани орнамент на озиданим парапетним плочама, са мотивом необичних крстова у круговима на белој позадини, типичном за текстил.[71]

Ове иконе са преграде представљају посебне заштитнике. Моћни краљ Милутин изабрао је још једног светог ратника као свог новог заштитника и посветио му задужбину, а сем њега дао је да се наслика и Богородица Пелагонска као локална светиња којој су се у том крају радије обраћали верни.[72] Колико је моћни ктитор могао утицати на

[69] О читању епитета крај ликова Богородице и св. Георгија види: Н. Беляаев, *Образ Божией Матери Пелагонитисы*, Byzantinoslavica II, Prague 1930, 388; Миљковиќ-Пепек је предложио нешто опширније читање словенског текста легенде крај лика Богородице, али тај део дописаног текста веома је истрвен, уп. *Делото*, 61, н. 316, са наведеном библиографијом. О иконографији Богородице Пелагонитисе, уп Миљковиќ-Пепек, *Умилителните мотиви*, Зборник на Археолошкиот музеј, Скопје II, 20—27.

[70] О крсним словима словенским и грчким види: А. И. Яцимирский, *К истории ложных молитв в южнославянской письменности*. II. *„Похвала кресту" как молитва и толкования „крестных словес"*, Известия Отделения русского языка и словесности ИАН, XVIII, 3, Санктпетербург 1913, 22—51; И. С. Јастребов, *Подаци за историју цркве у Старој Србији*, Гласник СУД XL, Београд 1874, 200; Н. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии*, С. Петербург 1892, 356; Mango, o. c. DOP 20, 1966, fig. 58, 59, 77; A. Frolow, IC—XC NIKA, Byzantinoslavica XVII, Prague 1956, 109—113; G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, ed. Istituto siciliano di Studi bizantini, Palermo 1962, 331; Г. Суботић, у Зборнику за ликовне уметности Матице српске 2, Нови Сад 1966, 178; N. Βέης, Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων τῶν Μετεώρων καὶ τῆς πέριξ χώρας μετὰ σχετικῶν ἀρχαιολογημάτων, Βυζαντίς I, Ἀθῆναι 1909, 577—579; N. I. Γιαννόπουλος, Αἱ παλαιαὶ ἐκκλησίαι Τρικκάλων (Θεσσαλίας), Byzantinische Zeitschrift XXVII, 3 и 4 1927, 360; Ἀ. Ξυγγοπούλου, Νεώτεραι ἔρευναι εἰς τὸν ʽΆγιον Νικόλαον Ὀρφανὸν Θεσσαλονίκης, Μακεδονικά VI, 1964—1965, 93.

[71] A. Frolow, *La »PODEA« un tissu décoratif de l'époque byzantine*, Byzantion XIII, 2, Prague 1938, 461—504; A. Grabar, *La soie byzantine de l'évêque Gunther à la cathédrale de Bamberg*, L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, I, Paris 1968, 213—227.

[72] Посебни епитети заштитника већином су прихватани са чувеним иконама из Византије. Свети Георгије је познат као *„Диасоритис"* у Доњој Каменици (поч XIV в.), на Наксосу, уп. Г. Δημητροκάλλης, ʽΟ ναὸς τοῦ ʽΑγ. Γεωργίου τοῦ Διασορίτου τῆς Τραγαίας Νάξου, Τεχνικὰ Χρονικά, 217, Ἀθῆναι 1962, 17—27. Богородица Пелагонска је, међутим, добила свој епитет по Пелагонији где се вероватно чувала нека старија византијска икона, која првобитно није морала носити овај додатни епитет. На минијатури у Призренском јеванђељу иста по типу Богородица с Христом нема епитет, уп. A. Grabar, *Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe*, L'art byzantin chez les Slaves II, 1930, 264—276; idem, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, 76; о иконографији Богородице Пелагонитисе, односно о типу Богородице која наслања свој образ на синовљев (а носи низ различитих епитета) уп. Миљковиќ-Пепек, *Умилителните мотиви*, Зборник, изданија на Археолошкиот музеј, II, Скопје 1958, 20—27 са опширном библиографијом. В. И. Антонова заступа мишљење из старије литературе о настанку типа Елеусе у XI веку, у чланку: *К вопросу*

избор насликаних икона види се по чињеници да је свети Георгије, сем на олтарској прегради, био још три пута насликан у наосу: једном на западној страни југоисточног ступца под куполом, у најнижој зони, под осликаним рељефним, лучним оквиром са капителима; а други пут уз Христа Спаситеља на западној страни југозападног ступца, опет у најнижој зони приступачној вернима и трећи пут како пружа мач краљу Милутину (на северном зиду наоса). На југоисточном ступцу и данас се види свети ратник који стоји под оружјем испод свечаног оквира, као веома поштована икона на „иконостасу"; име му се не може прочитати, али не изгледа вероватно да би се у његовом лику могао познати било ко сем патрона, светог Георгија, тим пре што на наспрамном северном ступцу сличан оквир није добила ни једна стојећа фигура (на западној страни североисточног ступца је насликан јеванђелиста Матеј, који очигледно није могао бити пандан светом ратнику). Део ћирилске сигнатуре ⁘Т (свети) као да открива већ постојећи домаћи узор ове фреско-иконе (сл. 26).

И трећи појединачни лик светог Георгија, (на југозападном ступцу у првој зони) има такође улогу заштитника и посредника између ктитора и Христа Спаситеља. Сигниран је као хитри, брзи ὁ ἅγ(ιος) Γεώργιος ὁ γοργός.[73] Заузео је место на делу пиластра пред Христом Спасом (ІС ХС ὁ Σωτήρ) коме се обраћа Богородица Параклиса (МНР ⁘Т ἡ Παράκλησις, на северозападном ступцу под куполом, опет у најнижој зони). Вредна је пажње чињеница да је моћни краљ придружио молбу свог личног заступника уз уобичајену молбу Богородице Параклисе, и посредништво светог Стефана, насликаног крај ње. Не занемарујући култ светог Стефана, краљ Милутин је нагласио улогу свог новог заштитника, чији је лик дао да се наслика на четири фреско-иконе, обележене посебним епитетима. Жеље ктитора и дародаваца, појединаца, остављају на тај начин сведочанство о посебном виду приватне побожности која је знатно утицала на програм украса у црквама.

Које је заштитнике могао изабрати себи српски архиепископ Никодим (1317—1325), поред светог Димитрија, коме је посветио своју

о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери, Виз. временник XVIII, 1961, 201—205; међутим, тип Елеусе приказан је већ на слоновачи из IX века, која се чува у Walters Art Gallery у Балтимору (САД), види Каталог: *Early Christian and Byzantine Art*, The Walters Art Gallery, Baltimore 1947, № 160, pl. XX; S. Der Nerssesian, такође о овој слоновачи, in Art Bulletin, XXIII, 1941, 167.

[73] О култу светог Георгија „горга" коме је краљ Милутин посветио цркву у Скопљу и покушајима да се идентификује та црква, види: Б. Бошковић, *Проблем манастира Св. Борђа — „Горга" на Серави*, Старинар, Н. С. V—VI (1954-55), Београд 1956, 73—82 са опширно наведеном библиографијом. О култу светог Георгија ратника-заштитника краља Милутина, види: В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 4, Нови Сад 1968, 68, сл. 1.

задужбину у Пећи, није више могуће претпоставити. На очуваној каменој прегради пред олтарем било је места за три иконе на дрвету, које су могле бити израђене и по налогу другог ктитора, архиепископа Јоаникија (1338—1346), да би биле уложене у видљиве усправне жлебове исклесаних стубића, сл. 22 и црт. 8.

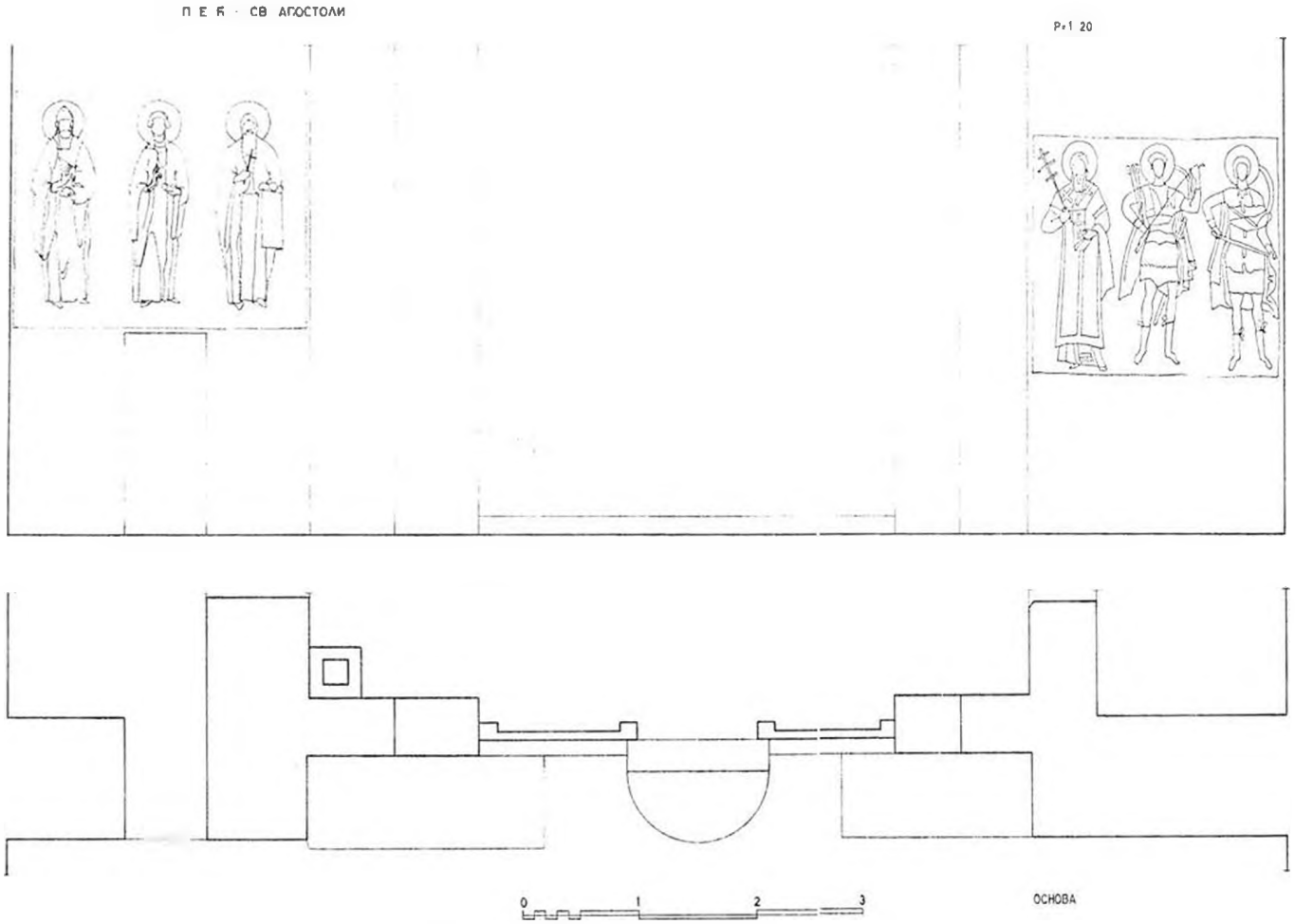
На живопису раног XVII века, *у цркви Св. Димитрија у Пећи*, Георгије Митрофановић је вероватно поновио тему Деизиса, са Богородицом Заступницом, на северном пиластру крај преграде, са Христом и светим Јованом у анђеоском виду, на јужном пиластру и на јужном зиду крај преграде.[74]

Покретне дрвене иконе су такође нестале са доста оштећене мермерне олтарске преграде из пећке *цркве Св. Богородице Одигитрије;* од првобитне клесане преграде очувани су само крајњи бочни стубићи са капителима, а они су исклесани у време зидања и сликања задужбине архиепископа Данила (око 1330—1334) који је Одигитрији предао свој овоземаљски дар. Од целокупног иконографског програма првобитне олтарске преграде остао је овде само живопис на североисточном ступцу, где је Богородица окренута Христу у знаку молитве (сл. 23). Христова фигура (на југоисточном ступцу) је потпуно уништена, али је очувана још фигура светог Јована Претече (на јужном зиду наоса) са исписаним свитком у руци: Покаите се приближи во се ц(а)рствие нев(ѣ)сное (Мат. IV, 17). По давнашњем обичају Деизис је и у овој архиепископској задужбини задржао своје уобичајено место, а омиљене теолошке алузије на улогу пророка у наговештавању Инкарнације овде су далеко скромнијим сликарским формулама изразили Данилови мајстори, приказавши над Богородицом и Христом попрсја пророка Давида и Соломона са свицима, и Благовести (црт. 9).[75]

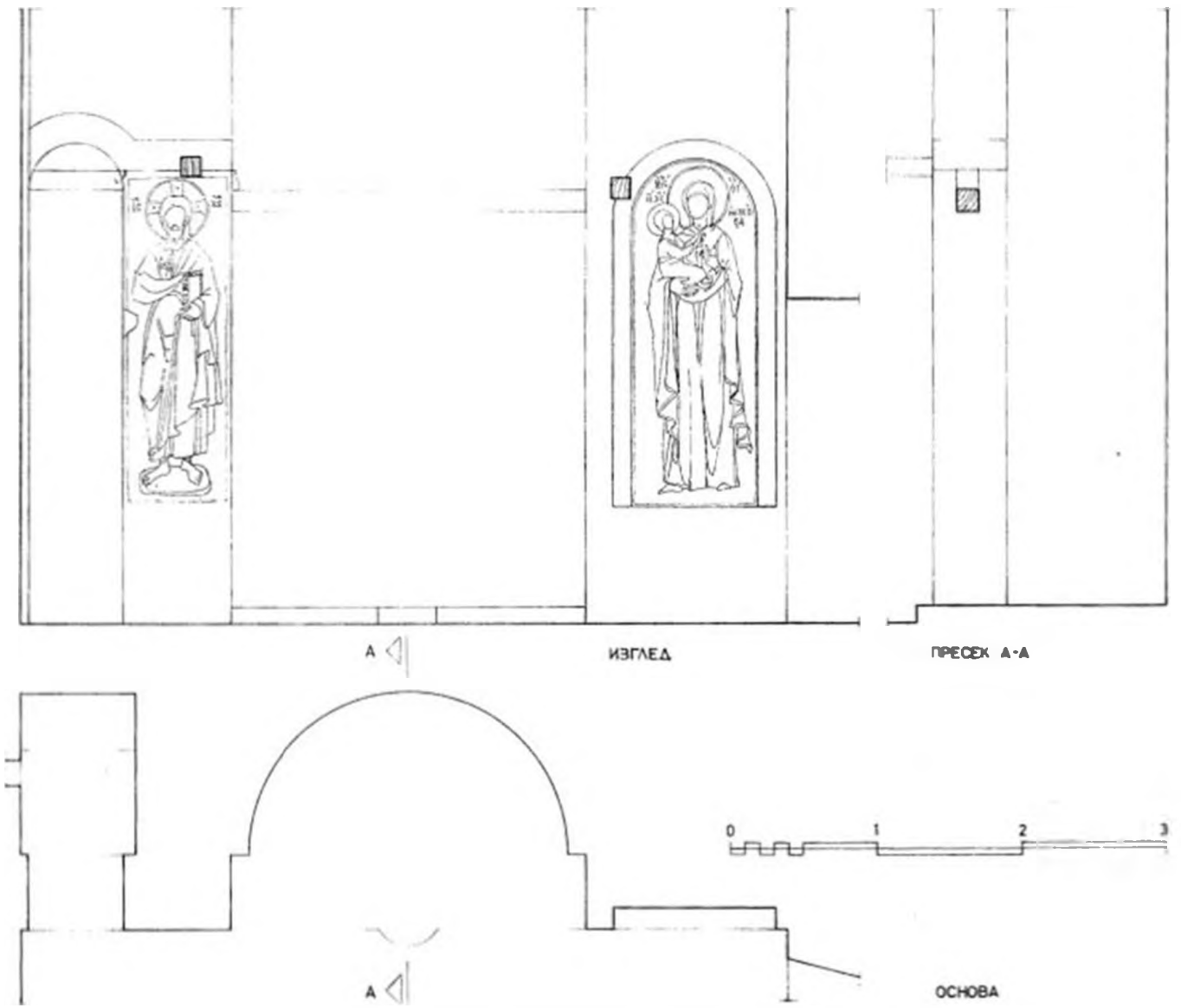
---

[74] О датовању старијег слоја живописа (а можда и икона) уп. Г. Суботић, *Црква Св. Димитрија у Пећи*, ed. Југославија, Београд 1964, X—XI; о новијем слоју фресака на којем су такође Богородица и св. Јован из Деизиса, које је израдио Г. Митрофановић, види: С. Петковић, *Зограф Георгије Митрофановић у Пећкој патријаршији 1619—1620*, Гласник Музеја Косова и Метохије IX, Приштина 1965, 241; А. Сковран, *Фреске XVII века из цркве Св. Димитрија у Пећи и портрет патријарха Јована*, Старине Косова и Метохије IV—V, Приштина 1971, 339 и 342, сл. 8а.

[75] В. Петковић је дао опис и распоред фресака у овој Даниловој задужбини у Пећи, види: *Живопис цркве Св. Богородице у Патријаршији Пећкој*, Известия на български археолошки институт IV, София, 1927, 156, t. XIII, 2; Богородицу аутор назива Заступницом, иако се епитет није очувао; изричито каже да је фигура Христа пропала, стр. 157. Међутим, исти аутор је објавио фреску с фигуром Христа на Ј—И ступцу, види: *La peinture serbe du moyen âge*, II, Belgrade 1930, pl. XCVII. На основу ове фотографије је реконструисан распоред на црт. бр. 9. М. Ивановић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 133—154, подробно описује распоред и потврђује да је фигура Христа уништена, стр. 146. О каменим деловима клесане преграде, у Св. Димитрију и у Богородичиној цркви, види: Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, ed. Матица српска, Нови Сад 1971, 108—109, са наведеном старијом литературом.

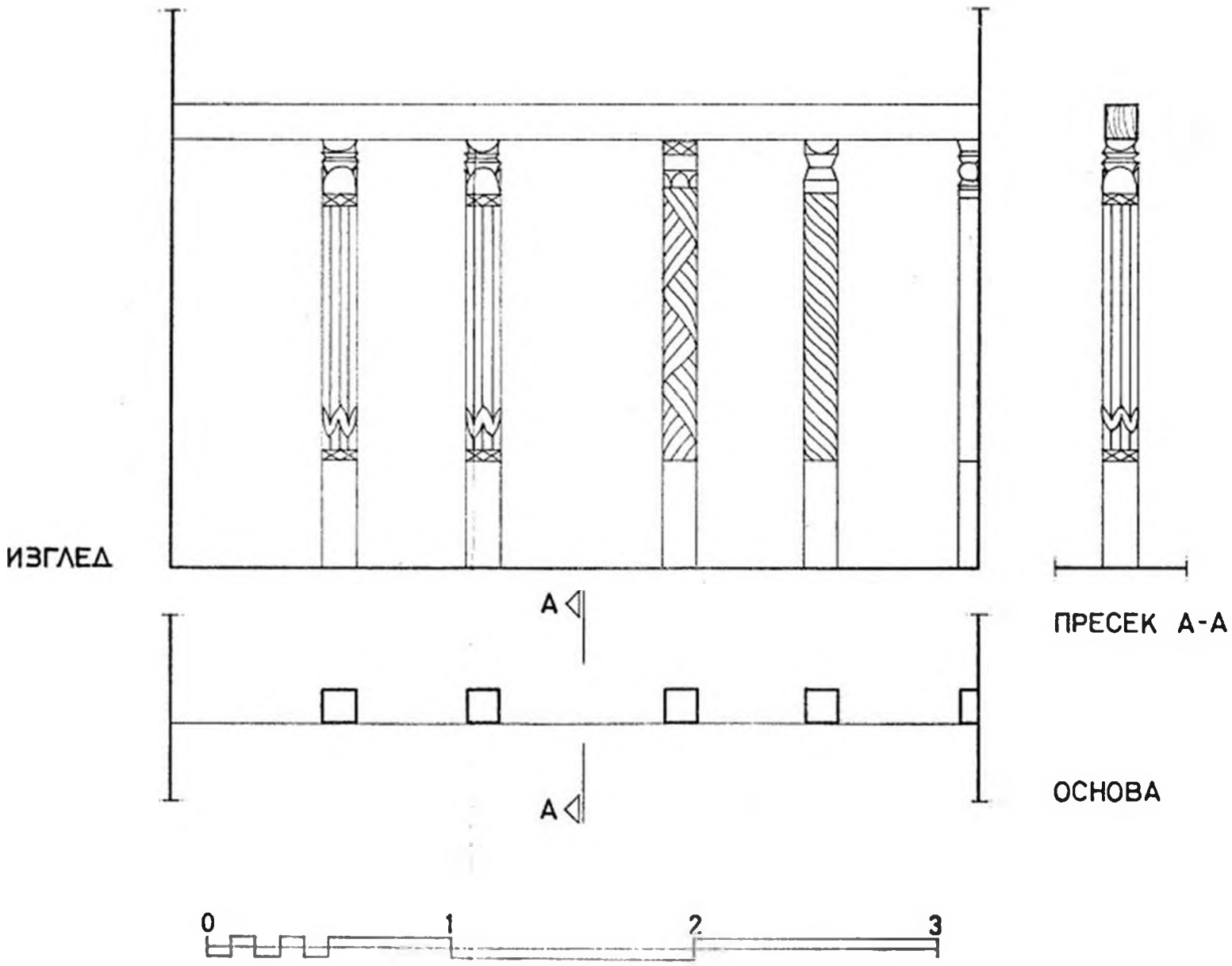


Цртеж 12. Пеh. Св. Апостоли. Основа и изглед
ИСТОЧНОГ ЗИДА ТРАНСЕПТА



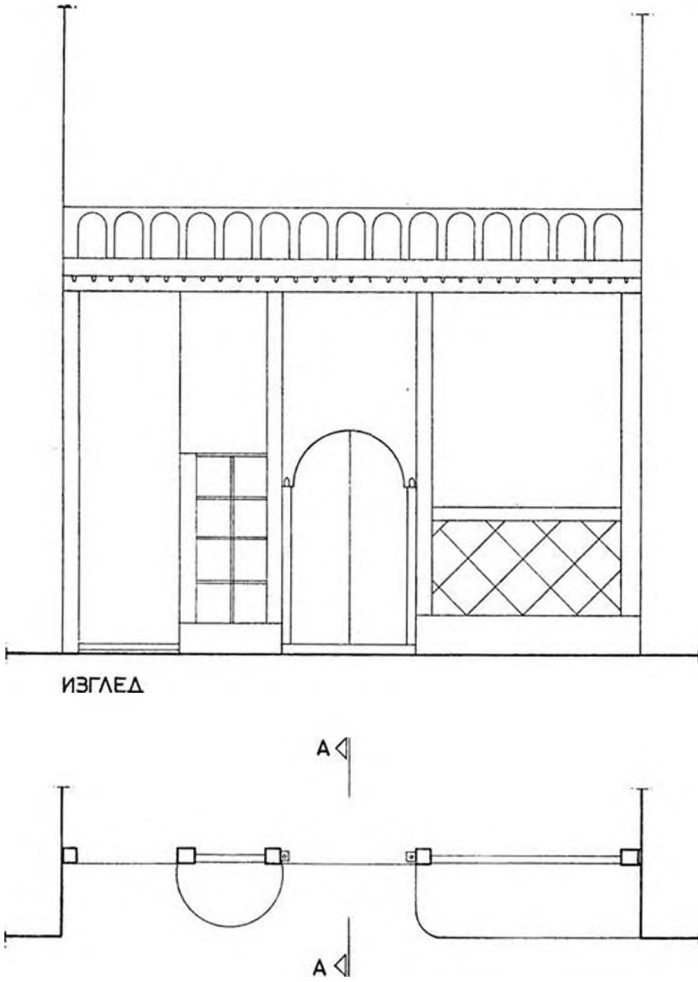
Цртеж 13. Кучевиште, Св. Спас. Основа, изглед и пресек источног пара стубаца

О Х Р И Д - МАЛИ СВ. ВРАЧИ

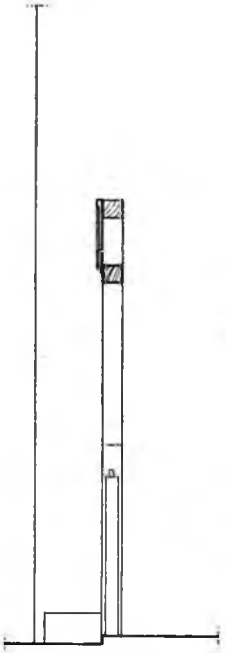


Цртеж 14. Охрид. Мали Св. Врачи. Дрвени ступени некадашње олтарске преграде

О Х Р И Д - СВ. КОНСТАНТИН И ЈЕЛЕНА



Цртеж 15. Охрид. Св. Константин и Јелена. Основа, изглед и пресек дрвене олтарске преграде

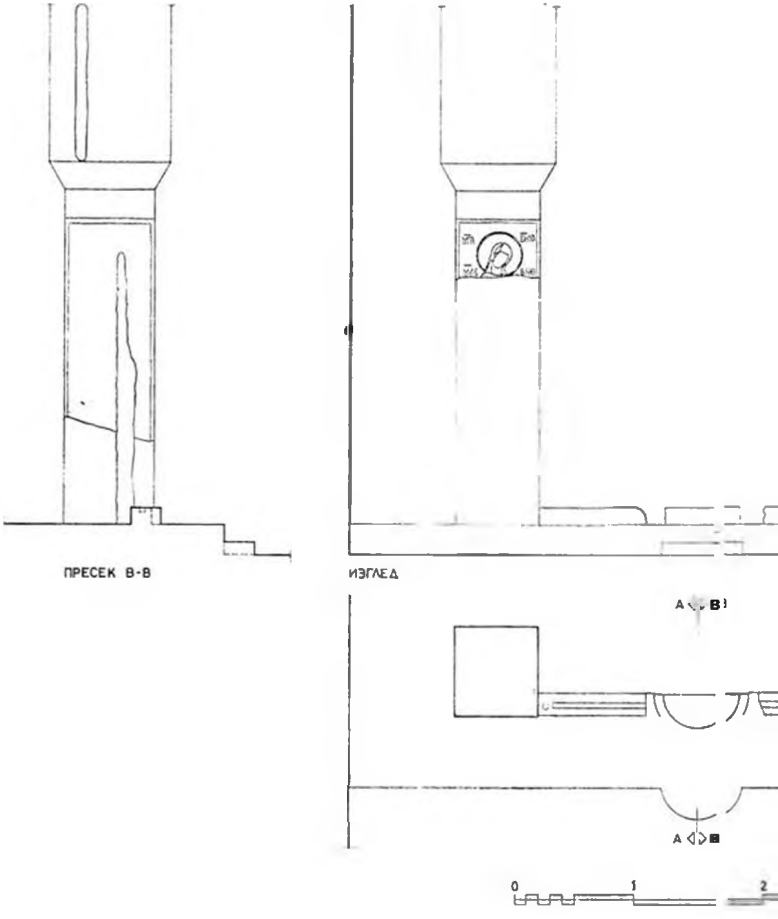


ПРЕСЕК А-А



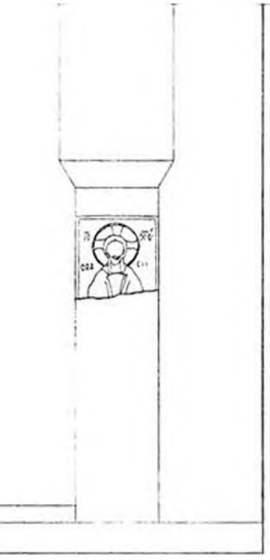
ОСНОВА

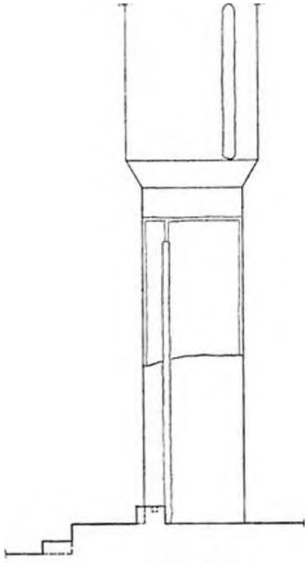
ПСАЧА



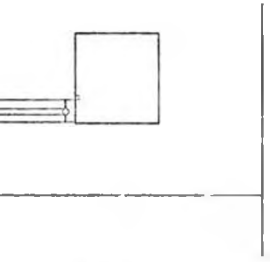
Цртеж 16. Псача. Св. Никола. Основа,
изглед и пресеци источног пара стубаца

Р = 1 : 20



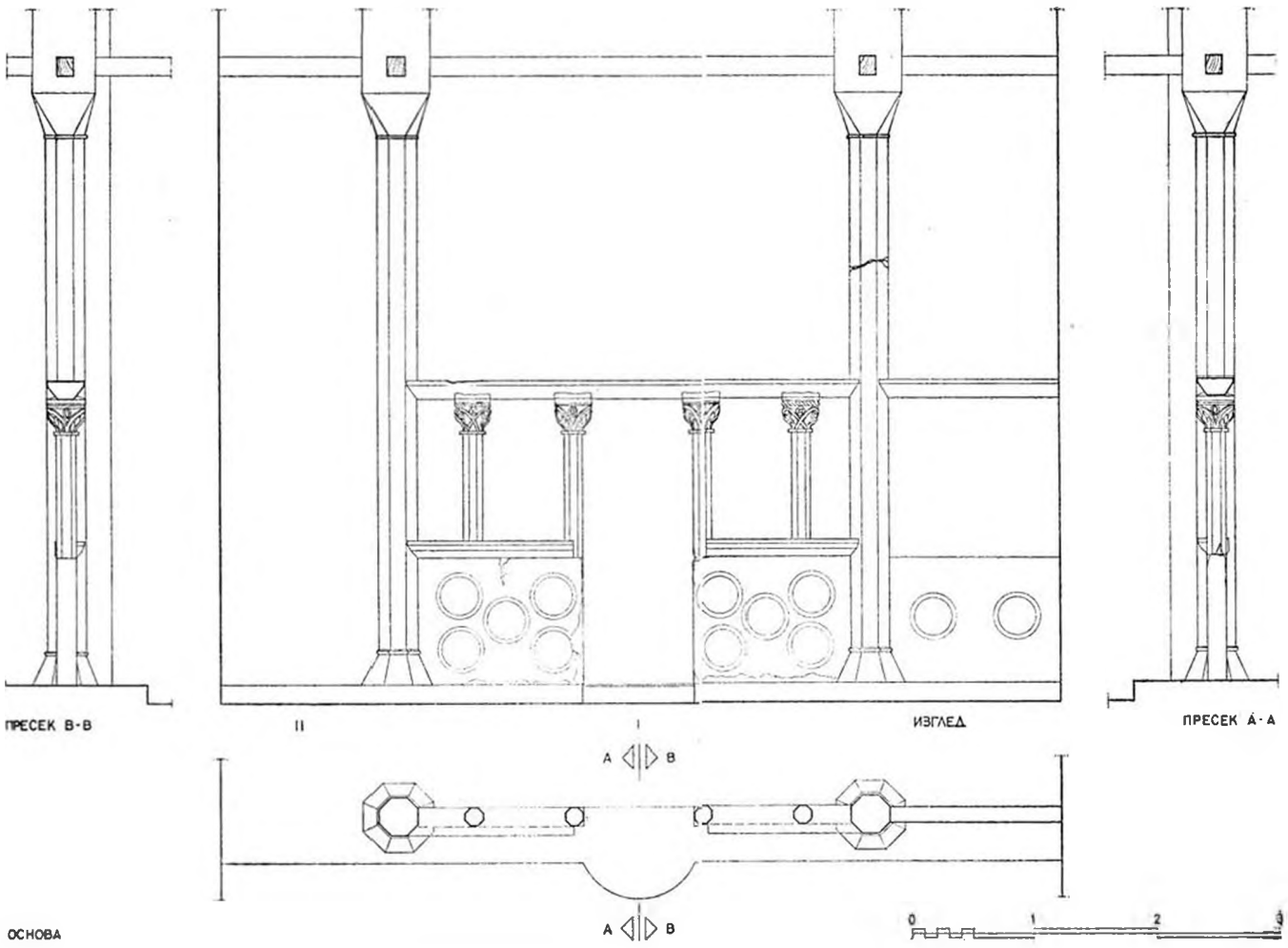


ПРЕСЕК А - А

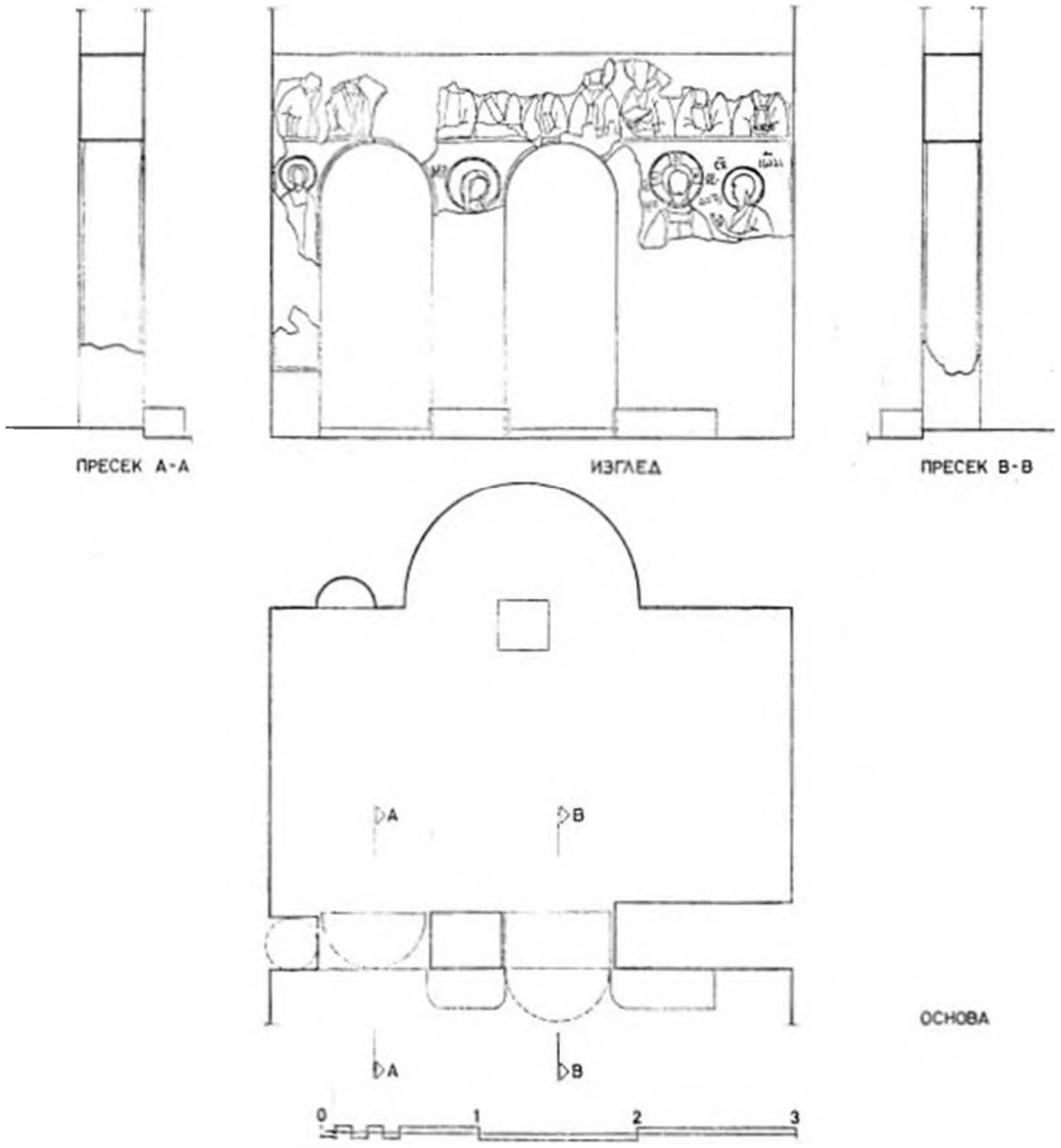


ОСНОВА

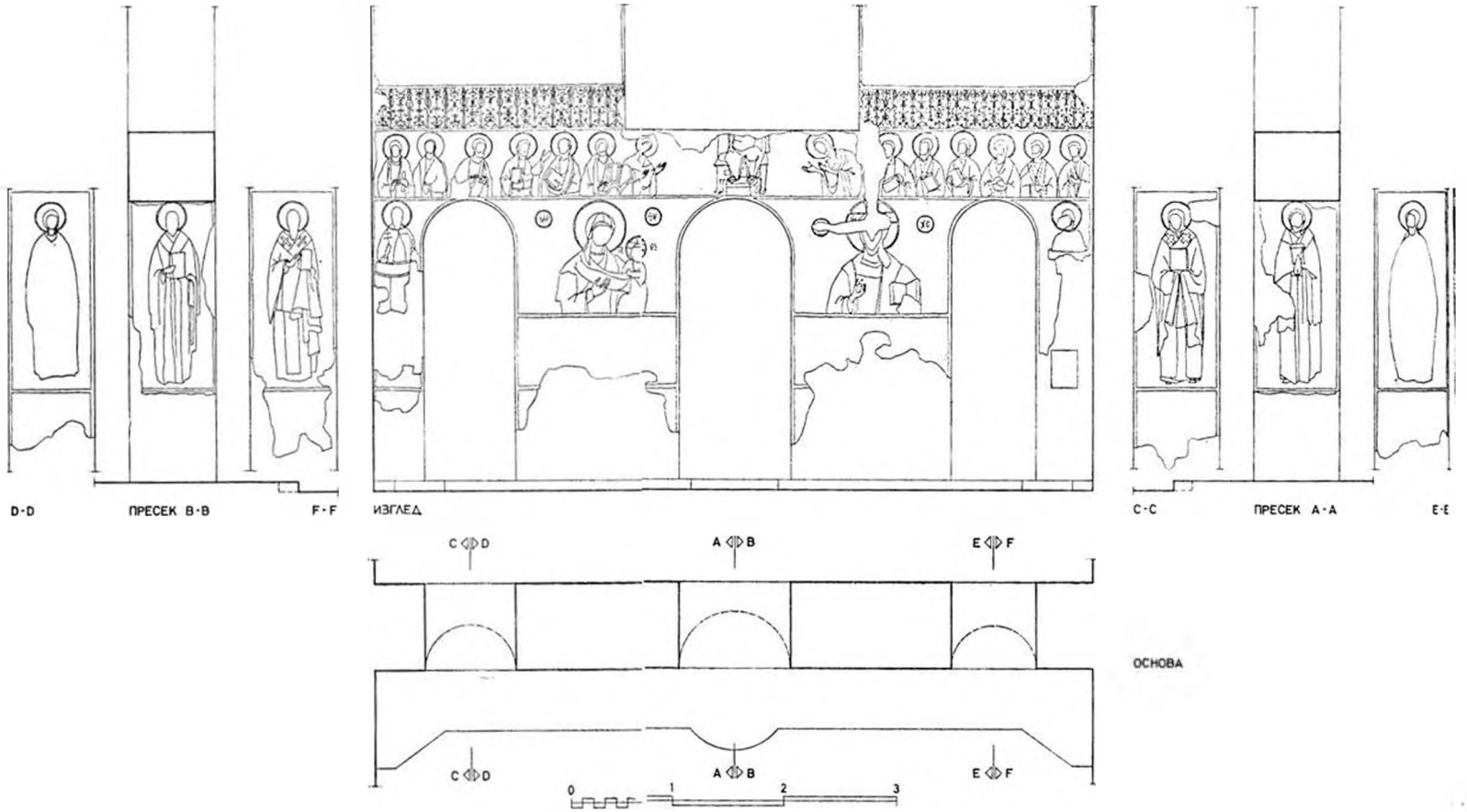




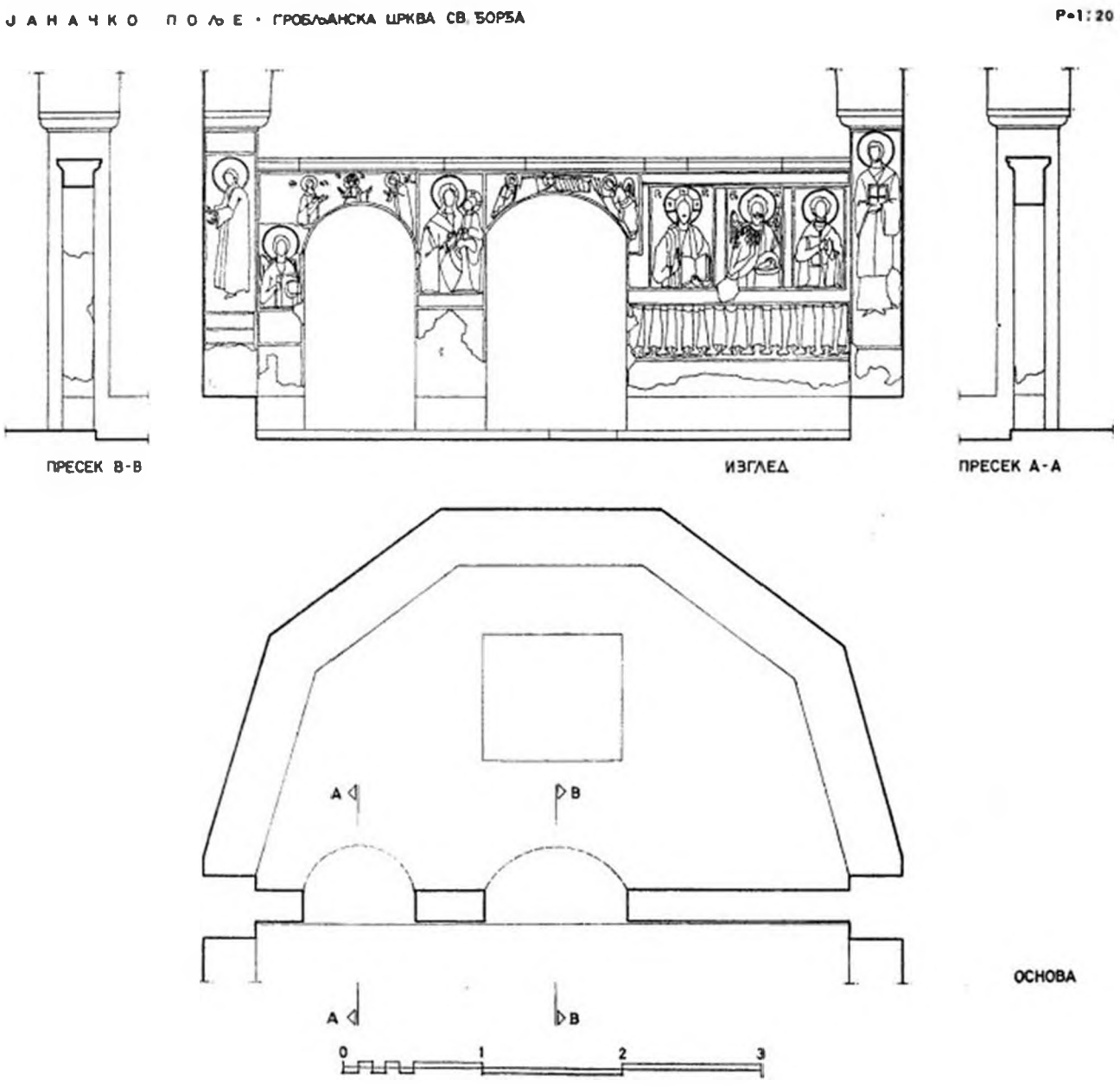
Цртеж 17. Марков манастир. Св. Димитрије.
Основа , изглед и пресеци олтарске преграде



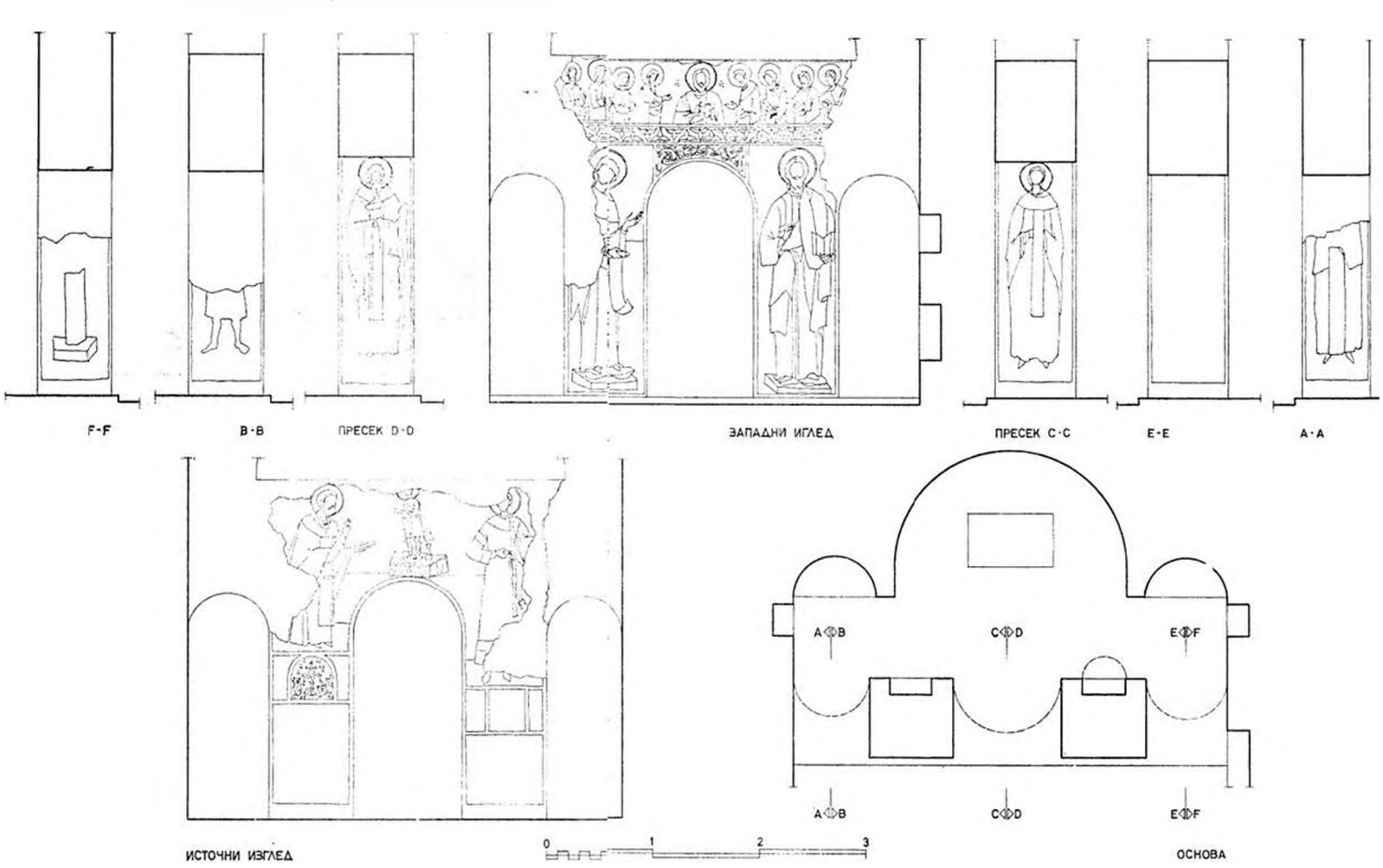
Цртеж 18. Шопско Рударе. Св. Никола. Основа, западни изглед и пресеци олтарске преграде



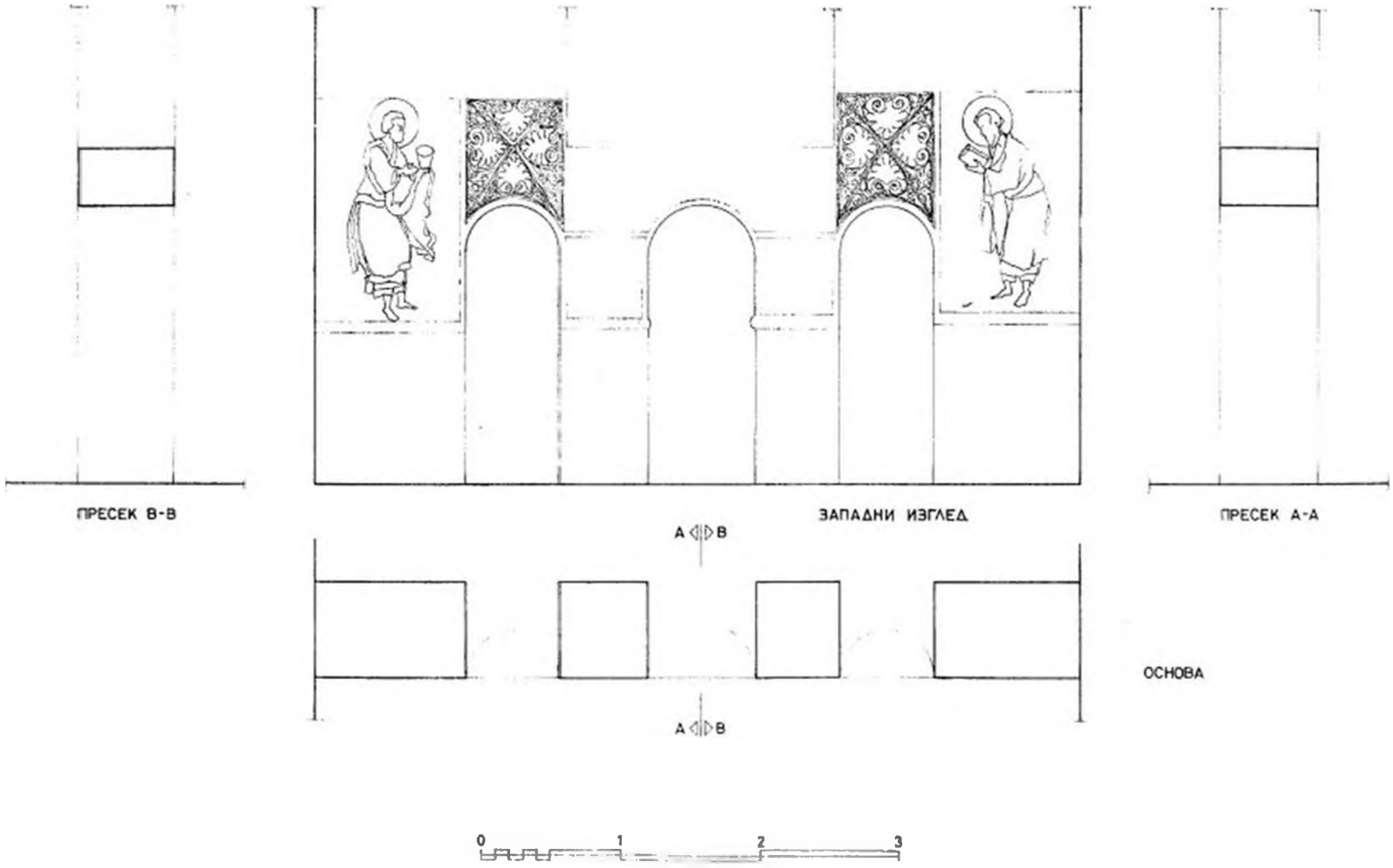
Цртеж 19. Липљан, Богородичина црква. Основа ,изглед и пресеци олтарске преграде



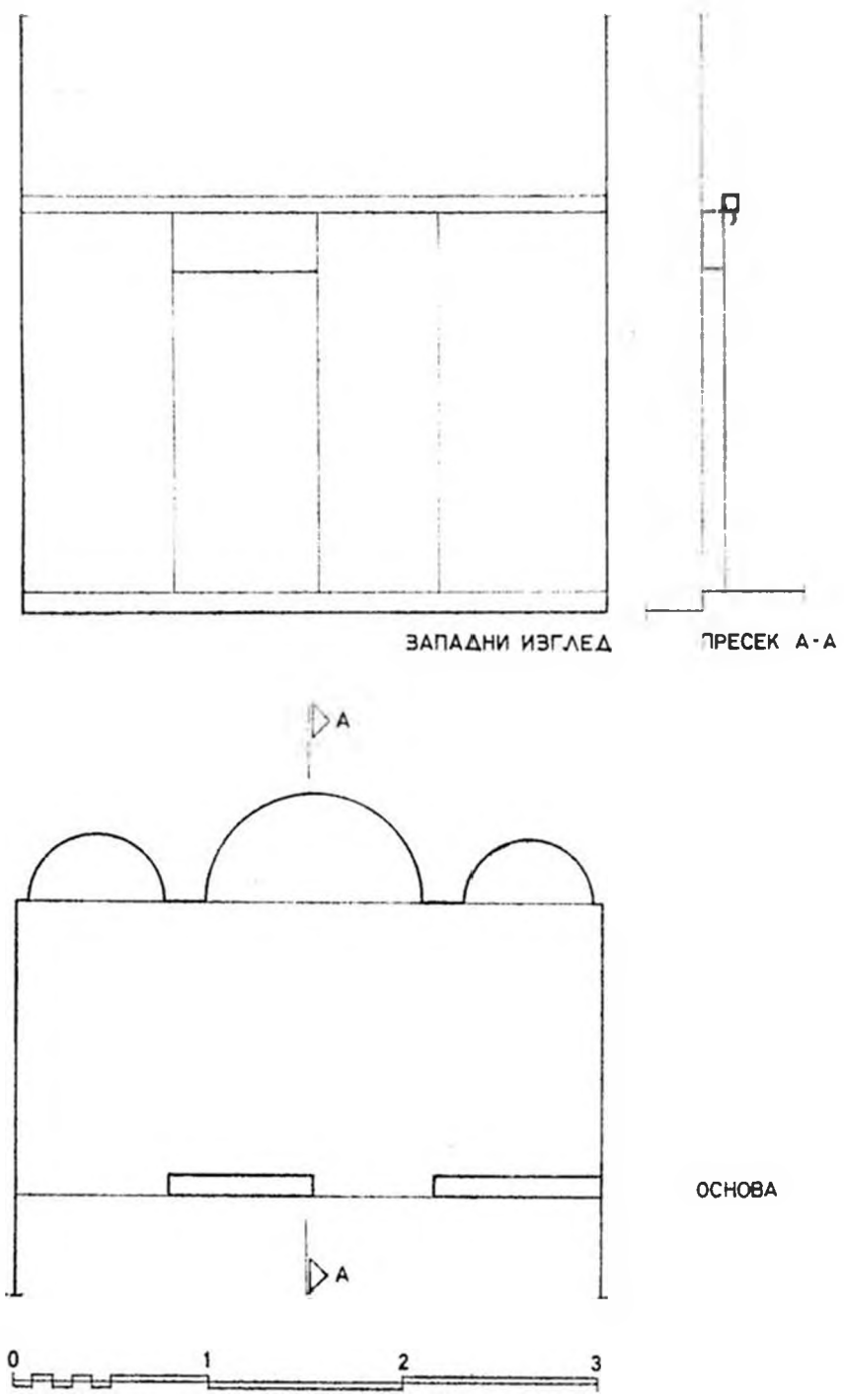
Цртеж 20. Јаначко поље. Гробљанска црква Св. Борђа. Основа, изглед и пресеци олтарске преграде



Цртеж 21, Крепичевац. Црква успења.
Основа, западни и источни изглед и пресеци олтарске преграде.



Цртеж 22. Пустиња. Црква посвећена Ваведењу. Основа, западни изглед и пресеци зидане олтарске преграде



Цртеж 23. Кучково. Св. Борђе. Основа, изглед и пресек олтарске преграде

Потпуни живописани украс сачувала је олтарска преграда у *Белој цркви у Карану*, посвећеној Благовестима. У овој задужбини жупана Брајана олтарска преграда је сазидана и живописана кад и цела црква, 1340—1342. Приложника је свакако било више у овом подухвату па се и портрети неких од њих виде у наосу, у олтару и на самој прегради. На северном рубу нише на прегради, јужно од пролаза у олтар, насликана је непозната монахиња у проскинези пред живописаном иконом Богородице Тројеручице с Христом (сл. 18—19). Површине преграде попуњавају ликови Богородице Заступнице са свитком у рукама, и Христа, а на јужном зиду крај преграде је свети Јован Претеча и Крститељ прѣдтеча и кр(ь)стител(ь), који своју главу приноси Христу на дар ... ижь ц(а)рꙋ какь дарь приношꙋ ти (сл. 17—20 и црт. 10).[76]

Основна тема украса је и на овој прегради Деизис, општа молитва Богородице, коју прате серафими, и светог Јована, уз које је приказан и св. Никола (сл. 21), али је истакнута и посебна молитва монахиње Тројеручици, особито поштованој у Србији. У односу на XIII и рани XIV век, када су само краљеви, чланови њихове породице и архиепископи прилагали дарове небеском цару, живопис Карана сведочи о учешћу далеко ширег слоја људи у стварању уметничког дела. Подстакнути страхом, дародавци мањих материјалних, па и духовних моћи, удружили су се и нашли скромније мајсторе, да би остварили своју жељу и себи за живота обезбедили заштиту поштоване Богородице. Монахиња у молитви пришла је олтарској прегради, граници земаљског и небеског света, чији су пролази допуштени само посвећенима; зато су брањени, често, крстовима с уписаним крсним словима, чија је профилактична улога запажена у многобројним црквама XIV века и касније, на прозорима, на вратима и на улазу у олтар. Слова ФК ФК ПР ПР и ІС ХС П П ААА ЯЯЯ (Ἰσοῦς Χριστὸς πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν Κύριον), и ІС ХС ДЬ ДЬ спречавају пролаз злим силама у олтар каранске цркве.[77]

---

[76] З. Симићева, *Иконостас Беле цркве у селу Карану и каранска Богородица Тројеручица*, Старинар VII, Београд 1932, 15—35; Grabar, *Deux notes*, Зборник радова Византолошког института 7, 1961, 19—22. О иконографији Богородице Тројеручице види такође: С. Радојчић, *Старине црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 11—13; Б. Сп. Радојичић, *Хиландарска икона Богородице Одигитрије — Тројеручице*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XVII, 2, Београд 1937, 283—284; Л. Мирковић, *Хиландарске старине*, Старинар X—XI, Београд 1936, 83—94; наглашен је значај ове главне посветне иконе Богородице Одигитрије хиландарске, која је у ствари литијска икона; нема насликане три руке, већ је добила назив по сребрном вотивном додатку и није послужила као узор каранској. Данас је под посебним балдахином у новијем дрворезбареном раду. О овој литијској икони: Στ. Πελεκανίδης, Ἡ φορητὴ εἰκὼν τῆς Ὁδηγητρίας τῆς Μονῆς Χελανδαρίου, Ἀρχεολογικὴ Ἐφημερίς, 1953—1954, εἰς μνήμην Γ. Οἰκονόμου, II, Ἀθῆναι 1958, 75—83.

[77] Види напомену бр. 70.

Још једном, сасвим крај преграде, *у Дечанима* је насликан лик дародавца и молиоца, краља Стефана III Дечанског (на јужној страни североисточног ступца под куполом). Дечански приноси модел своје задужбине и моли за спас Сведржитеља, уздајући се у посредништво свих светих ликова на иконама, насликаним на дрвету и причвршћеним у отворима мермерне олтарске преграде; свети Никола, Богородица с Христом, Христос и свети Јован Претеча, илуструју проширени Деизис, општу молитву у којој овде учествује и свети Никола. Он је два пута истакнут као посредник ктиторов, једном на икони насликаној на табли, а други пут на фресци која покрива северну страну зида који одваја олтар од ђаконикона (наспрам Дечанског). На западној страни истог зида су насликани свети Стефан првомученик, Богородица Заступница, огромна фигура Христа Пантократора (ІС ХС ʽО Пантωкра́тωр) и свети Јован Претеча (црт. 11).[78]

Изванредан пример очуване олтарске преграде у Дечанима показује скоро потпуни програм украса, клесаног, живописаног и иконописаног. Недостају подаци о украсу бочних преграда пред олтарима капела св. Димитрија и св. Николе, али судећи по очуваном програму средње преграде, изгледа да иконографима XIV века није сметало удвајање тема. Вешто искоришћујући иконографске и стилске варијанте, дечански мајстори су створили различите целине истог основног значења, а избегли су монотонију. Фронтални став фигура на иконама, које су раздвојене каменим стубићима и сликарски обрађене као свечани портрети добро знаних доброчинитеља, сасвим одудара од преданих гестова истих заштитника у активном чину пред Пантократором. И Богородица и свети Јован су окренути њему, с рукама у знаку молитве, а текст на отвореном јеванђељу у руци небеског цара обећава испуњење људских жеља и улазак у царство небеско ради славе Оца (Јов. XIV, 12—13 и Мат. XXV, 34): азь к ѡ(т)цꙋ гредꙋ и ѥго же колиж(ь)до просите вь име м(о)ѥ то (сьтвороу) да прославит(ь) се ѡт(ѣ)ць ѡ с(ы)нѣ · придѣт(е) вл(а)г(ослове)ни ѡ(т)ца моѥго и наслѣдоуите ꙋготовано(ѥ) вамь ц(а)рство ѡт(ь) сложениа м(и)ра. Хетимасија, приуготовљени престо коме служе серафими, престоли и анђели, надвисила је целу слику молитве као тематска поента, престо небеског цара.

Истичући два пута своје и опште заштитнике, на иконама и на фрескама, Дечански им се приклања, пружајући Пантократору модел

[78] Опис живописа и архитектонски снимак дечанске олтарске преграде налазе се у монографији посвећеној Дечанима, В. Р. Петковић — Б. Бошковић, *Манастир Дечани*, I—II ed. СКА, Београд 1941. Опис фресака је у тому II дао В. Р. Петковић, стр. 20, 26, 55, а Б. Бошковић је посветио једно поглавље I тома клесаном иконостасу, стр. 98—101 и сл. 9. О Деизисној композицији крај преграде писао је G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 29, али је Христу Пантократору омашком приписао текст на књизи који ту није исписан (Мат. VII, 7); ни распоред фигура о којем Мије говори није поуздан.

своје и Душанове задужбине уз жељу да Свемогући прими његове молбе и сети га се *судњег дана* јер се плаши *страшног судишта:* прими вл(а)д(ы)ко г(оспод)и ѡ пандократоре, приносимоѥ м(о)лениѥ раба твоѥго ст(е)фана кр(а)ла сіе бо приношꙋ ц(ь)рковь в(о)ж(ес)т(вѣ)нꙋю сь с(ы)номь моимь кра(лѣмь) стефан(о)мь. вь(зи)раю на (тл)ѣн(о)ѥ ми тѣло (м)оѥ на(д) гробомь своимь и бою се страшьнаго ти сꙋдища, к тебѣ припадаю вседр(ь)жителю, пом(и)лꙋи мне вь д(е)нь сꙋдныи.[79] Дечански је обезбедио место своме телу у непосредној близини својих заштитника, пред олтарском преградом, што иначе није био обичај у задужбинама скромнијих предака Немањића.

Распоредом слика и исписаним текстовима, слагањем икона и фресака, ликовима старих породичних и општих људских заступника, уплетених у сложени систем иконографских целина, дечански мајстори су остварили јединствени програм украса на главној олтарској прегради. После 150 година, поново су свети Никола и свети Стефан, као први изабрани заштитници Стефана Немање, истакнути посредници и заступници Немањиних далеких потомака, краљева Дечанског и Душана. Као да се утврђивањем првоизабраних породичних култова тражио ослонац за духовна настојања новог тренутка.

Можда се икона светог Николе налазила и на првобитној олтарској прегради *у Св. Николи Дабарском* (у Бањи код Прибоја), где му на поновљеном живопису XVI века, ктитори, Дечански и Душан, приносе модел своје задужбине (на јужном зиду крај преграде, сл. 27).[80]

Дечански и Душан су истицали рашке традиције у иконографском програму олтарских преграда, кроз култове првоизабраних заштитника, светог Николе и светог Стефана. *У Св. Апостолима у Пећи,* међутим, српски патријарси, Јоаникије II (1346—1354) или Сава IV (1354—1375), истакли су у програму слика крај олтарске преграде (којој више нема трага) саме светитеље Немањиће, светог Симеона и светог Саву. Свети Симеон (Немања) је приказан као монах, на северном делу источног зида, први до преграде. Сигниран је као ктитор(ь) светаго места. Држи исписани свитак са цитатом из јеванђеља по Матеју (XI, 29—30): слишахь глас(ь) вл(а)д(ы)кы моего Х(ри)с(т)а вьзмьте иго превлагое и ꙗрьм(ь) мои лькии и послѣдов(а)хь ѥмꙋ. До светог Симеона је стари заштитник Немањића, свети Стефан Првомученик (Стефань), држи свитак

---

[79] О портрету Дечанског, уп. С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 46; натпис крај лика Дечанског прочитао је и забележио Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. III, Београд 1905, бр. 5104, разрешивши оштећења и скраћенице с мањим грешкама. Доносимо исти текст по читању после чишћења фреске.

[80] Записи и натписи, III, 5106 — Дечански се помиње као ктитор; М. Шакота, *Прилози познавању манастира Бање код Прибоја.* III. *Непубликовани извештај о стању манастира Бање из 1857. године*, Саопштења, Републички завод за заштиту споменика културе, X, Београд 1974, 18.

и благосиља, а даље према северу је на истом зиду још једна фигура непознатог монаха (црт. 12).

На јужном делу источног зида је фигура светог Саве, у оделу архиепископа, са омофором на којем су крсна слова Ф̃ Х̃ Ф̃ П̃ (Φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσιν); стихар му је такође украшен крстовима. Сигниран је као: С(ве)ты Сава архиепископь срьбски и ктиторь с(ве)т(а)го места сего.[81] До њега су омиљени свети ратници, Димитрије и Георгије, који су од времена краља Милутина чести заштитници српских ктитора. Веома је занимљива чињеница да је ктитор XIV века истакао светог Симеона и светог Саву као ктиторе Св. Апостола. Свакако не треба схватити реч у буквалном смислу у оба случаја. Упокојен давно пре него што је Сава I започео, а архиепископ Арсеније I саградио и украсио цркву живописом око 1260,[82] свети Симеон и свети Сава су Пећкој архиепископији и патријаршији, односно симболичном отелотворењу српске цркве, ипак били духовни ктитори, утемељивачи и идејни творци. На њиховом култу је почивала српска независна архиепископија и та је чињеница поново јасно истакнута у деценијама оштрог сукоба са Цариградском патријаршијом (1346—1375). Нови ктитор, пећки патријарх (Јоаникије II, или можда Сава IV) осетио је довољно моћи и смелости у време царства да домаће светитеље и представнике у пантеону источнохришћанских култова истакне на зиду који се могао сматрати делом олтарске преграде. Домаћи светитељи и заштитник српских владара, свети Стефан, насликани су у Св. Апостолима на месту где су нпр. у Ариљу стајали Христос, Богородица и остали стари хришћански светитељи, којима се упућивала молитва за спас људског рода. Средином XIV века покушали су пећки патријарси да оправдају своја нова стремљења делима и идејама првих Немањића, оснивача државе и цркве, које је на путу политичког осамостаљења већ од тада пратио благослов светог Стефана. Чини се да би такву по руку требало прочитати са фресака источног зида пећких певница, где се уз идеју о општој молитви за спас људског рода провлаче и сасвим карактеристичне идеје о српским култовима и политичким идејама одређеног тренутка.

Тако истакнуту улогу заступника и место на олтарској прегради или уз њу нису имали светитељи Симеон и Сава у свим задужбинама

---

[81] Овом сликарству певница посветио је посебну пажњу Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве Св. Апостола у Пећи*, Старине Косова и Метохије IV—V, Приштина 1971, 234—235 и 261—265; Тасић датује овај живопис приближно између 1346. и 1380. О датовању у године око 1350. уп. Бурић, *Византијске фреске у Југославији*, 215—216 и 72, са исцрпном библиографијом.

[82] В. Ј. Бурић сматра Саву као правог ктитора Св. Апостола, а Арсенију I приписује настављачку ктиторску улогу и труд око живописања цркве, уп. *Византијске фреске у Југославији*, 37—38, са потпуном библиографијом о овом предмету.

племића — ктитора, поданика Дечанског, Душана или Уроша V. У Карану (1340—1342), у Кучевишту (око 1330), у Леснову (око 1347—1348), у Љуботену (1348), у Св. Николи у Бањевцу на Ибру (око 1340—1350), у Малим Св. Врачима у Охриду (1350), у Зауму (1361), у Псачи (1365—1371), у Кончи (1366—1371) и другим племићким задужбинама, где се сачувао живопис на ступцима или пиластрима крај очуваних или уништених олтарских преграда, виде се ликови општих заштитника, Богородице и светог Јована пред Христом, или свечане иконе патрона чији је култ од давнина утврђен у грчком календару, али на тим најсвечанијим местима одређеним за молитву упућену заштитницима нема ликова светог Симеона и светог Саве. Чак и када су српски светитељи присутни у иконографском програму живописа, као у Карану, у Дечанима, у Леснову, у Бањевцу или у Псачи, они су смештени на зидовима наоса или на неком ступцу.[83] Истицање домаћих светитеља скоро је најупадљивије у *Св. Николи у Бањевцу*, где су свети Симеон и свети Сава прве фигуре насликане на северном зиду крај Богородице Заступнице (на западној страни североисточног пиластра, сл. 28 (и где је поприје ретко сликаног светог Симона (Стефана Првовенчаног) смештено на западном зиду у наосу, у лунети изнад улаза.[84] Рекло би се да је непознати ктитор ове цркве подржавао званичну политику Патријаршије истичући упадљиво све култове српских светитеља, али је занимљива чињеница да Немањиће није истакао као владаре и да није сматрао за потребно да нагласи и значај култа светог Стефана као заштитника владара Немањића. Култ светог Стефана поново истичу тек кнез Лазар и ктитори његовог доба (у Велућу, Руденици, Новој Павлици), покушавајући да обнове идеологију првих Немањића после 1371. и докажу континуитет светородне лозе до Хребељановића. У периоду стварања моравске Србије кнеза Лазара, ликови светог Стефана првому

---

[83] О распореду фресака и смештају Денизиса крај преграде у поменутим црквама, види: В. Р. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950. О Денизису са члановима царске породице и св. Николи (на јужном зиду), у Љуботену, уп. В. Петковић, *Живопис цркве у Љуботену*, Гласник Скопског научног друштва II, 1—2, Скопље 1927, 113—114, 118 и сл. 3; Радојчић, *Портрети*, 56—57; Бурић, *Византијске фреске у Југославији*, 61. О бројним иконама св. Николе крај олтарске преграде и под свечаним оквиром, у Кучевишту, Псачи, Николи Болничком, Речанима, уп. В. Ј. Бурић, *Непознати споменици средњевековног сликарства у Метохији*, I, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 78—79. Под рељефним или осликаним оквиром су биле још фреско-иконе св. Николе у Богородици Љевишкој, у Бањи код Прибоја, у Љуботену, у Полошком. А у Псачи је крај северног ступца на северном зиду наоса насликан св. Јован Претеча са крилима и са својом главом на здели коју носи, као што су га сликали мајстори Никите, Карана, и други.

О сликању српских светитеља Симеона и Саве, М. Ђоровић-Љубинковић, *Уз проблем иконографије српских светитеља*, 81.

[84] Р. Станић, *Фреске цркве Св. Николе у Бањевцу код Рашке*, Саопштења, Републички завод за заштиту споменика културе X, Београд 1974, 53—75, сл. 10 и 11.

ченика и заштитника, светог Симеона и светог Саве поново се сасвим приближавају олтарској прегради заузимајући почасна места у доњој зони бочних конхи моравских цркава.[85]

Истакнуто место светитеља-заштитника, обележено нишом или сликаним оквиром, у охридским црквама и црквама јужних крајева из времена српског царства и краљевине Мрњавчевића, заузимали су грчки светитељи. У Леснову је портрет св. Гаврила Лесновског у ниши на јужном зиду крај иконостаса, а сцена сахране истог светитеља у наспрамној ниши на северном зиду. Култ домаћег светитеља (XI в.) поштован је у цркви где су се чувале његове мошти. У Охриду су у Малим Св. Врачима свети Кузман и Дамјан у ниши на јужном зиду крај преграде (црт. 14); у Св. Димитрију је свети Климент на северном а свети Димитрије на јужном зиду крај преграде; у Св. Константину и Јелени су патрони први до преграде на јужном зиду (црт. 15). У Псачи је велико попрсје светог Николе — патрона на јужном зиду крај преграде (црт. 16); у Св. Георгију у Полошком су под рељефним осликаним оквирима од штукомалтера свети Георгије (на јужном) и свети Никола ὁ θερμὸς προστάτης (на северном зиду) крај преграде, итд.[86] Поред посебних заштитника задужбине и ктитора у црквама овог доба слика се скоро увек и општа молитва за спас људи, Деизис, на бочном зиду одмах до преграде, а некад су иконографске варијанте тих композиција прожете алузијама на псалме, литургијске песме или инвокацију светитеља. У Зауму у општој молитви учествују Богородица са Христом на престолу, сигнирана ὁ Πανύμνητος, света Ана која доји малу Марију, и свети Јован у анђеоском виду (на северном зиду), док је Христос на престолу на јужном зиду одмах до преграде (сл. 29 и 30); у Марковом манастиру у Деизису учествују Богородица царица, пророк Давид и цео низ светитеља заштитника, небеских сарадника Христа цара; у Св. Димитрију у Охриду и у Богородици у Пештанима Деизис је традиционално компонован без сложених алузија, али је на истом месту, бочно од преграде; у Љуботену је Деизис такође на северном зиду, одмах крај преграде, и приближени су му портрети цара Душана и његове породице, која на тај начин учествује у молитви. Кад је као у Псачи, а вероватно и у првобитном распореду у Кончи, Деизис био иконографски здружен са свечаним иконама Христа и Богородице на ступцима

---

[85] М. Ћоровић-Љубинковић, *Одраз култа св. Стефана*, 55—56.

[86] О поменутим црквама потпуну библиографију наводи Бурић, *Византијске фреске у Југославији*, напомене бр. 80, 119, 122, 94 и 108. Посебну монографију добила је црква Св. Константина и Јелене, види: Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, црт. 2 А; ту је објављен детаљни цртеж очуване дрвене олтарске преграде XIV века, стр. 48—49.

(у црквама где план уписаног крста то допушта) онда је лик светог Јована смештан на једном од бочних зидова.

Сви наведени примери показују колико је била јака традиција византијског избора и распореда тема на олтарској прегради или суседним зидовима. Основне идеје о илустровању молитве за спас људског рода или посебне молитве упућене одређеном заштитнику провлаче се вековима кроз програм украса на преградама. У црквама Немањића и њихових поданика поштоване су те основне идеје, једино се у избору заштитника и истицању локалних култова, односно домаћих светитеља који у небеском царству могу да препоруче своје штићенике, налазе посебни ликови по којима се издвајају српски споменици из опште византијске иконографије. Истичући култове Богородице Тројеручице, Богородице Пелагонитисе, Богородице Хиландарине, светог Симеона, светог Саве и светог Стефана у програму сликаног украса олтарских преграда, српски средњовековни иконографи су обогатили утврђени византијски програм сасвим посебним темама. У извесним случајевима, као кад су у питању ликови Богородице Пелагонитисе (Старо Нагоричино) или Хиландарине (Конча), иконографске новине се не односе на тип приказане Богородице већ на њен назив. Давно познати типови византијских Богородица добили су локалне ознаке, без сумње по посебно поштованим иконама у Пелагонији или у Хиландару. Нагоричка Пелагонитиса понавља у ствари изглед неке византијске Богородице с Христом (чији тип је у руској литератури добио и назив „Взираније младенца"), а Хиландарина из Конче приказује неку поштовану хиландарску икону тзв. Богородице „страсне" (сл. 20). Други епитети, који на поменутим примерима означавају доброчинитељске особине Богородице у улози заступнице, као ἡ Κεχαριτομένη (Старо Нагоричино), ἡ Ἐλέουσα (Кучевиште, сл. 31), Молебница (Св. Никита, Псача, сл. 33), ἡ Πανύμνιτος (Заум, сл. 29), итд. ни у ком случају не одређују њен иконографски тип, што такође може да се запази и код епитета који прате фигуре Христа или светитеља-заступника у програму олтарских преграда. Сви ти називи обележавају божанске особине изабраних ликова, често потичу из литургијске поезије (ἡ Παντάνασσα, ἡ Κεχαριτωμένη, ἡ Παράκλησις, etc.) или јеванђелских текстова (нпр. кад је реч о Христу Εἰρήνη), а додају се изабраним ликовима једино са циљем да објасне њихове намере према људима — молиоцима. У односу на познате епитете комнинског периода, избор исписаних назива је далеко шири касније, али се основне идеје нису промениле.

Основне идеје о општој молби за спас људи и о посебно поштованим иконама, живеле су и у раздобљима када више није било ни Византије, ни Србије. На очуваним примерима живописаних зиданих

олтарских преграда XVI и XVII века у Липљану, у Јаначком Пољу, у Шопском Рудару, у Крепичевцу, у Поблаћу, у Слоештици, и другим споменицима, запажају се опет веома старе византијске идеје о општој молби Богородице и светог Јована са апостолима пред Христом за спас људског рода и о посебно поштованим ликовима Богородице и Христа од којих се очекује спас. Удвајање тема није ретко на овим сликаним преградама, али ни ново у овом периоду. У *Шопском Рудару* Деизис је сликан два пута, једном у доњој зони са стојећим фигурама Богородице и светог Јована Крститеља крај Христа Животодавца (ὁ Ζωοδότης) на престолу, а други пут у горњој зони, са истим фигурама праћеним апостолима, али у попрсјима. Један посебно поштовани светитељ завршава програм доње зоне (црт. 18).[87] Слична преграда (само са три пролаза према олтару) очувана је у *Липљану,* где се у горњој зони такође виде Богородица, свети Јован и апостоли у попрсју пред Христом на престолу, док су у доњој зони попрсја Богородице и Христа и у угловима столпници, који су изабрани више да би попунили уске површине него да би допунили програм (црт. 19). У *Јаначком пољу* Деизис је два пута приказан, једном у традиционалном виду, с фигурама Богородице и светог Јована у молитви пред Христом у попрсју, над северним пролазом у олтар, а други пут низом сликаних икона: Богородице са Христом, између северног и средњег пролаза, Христа, светог Јована у анђеоском виду, и светитеља кога је ктитор изабрао. У општој молитви учествује и један анђео, као пратилац Богородице (на северном пиластру) а над средњим пролазом приказано је „Недремано око", симболична алузија на Христову улогу приликом Страшног суда (црт. 20). У *Крепичевцу* је избор једноставнији, у доњој зони су Богородица и Христос, као на ступцима пред олтаром, а у горњој зони је Деизис са апостолима у попрсјима (црт. 21).[88]

Без обзира на све иконографске варијанте у којима се ове основне теме молитве јављају, новине су у XVI и XVII веку незнатне. Давно утврђени програм понављао се у црквама чији су ктитори били Срби, Власи (у Крепичевцу), Грци, Бугари; многи споменици овог касног периода у балканским земљама сведоче о веома старој и поштованој традицији византијског иконографског програма одређеног да краси олтарске преграде. Исте теме које су се у претходним периодима остваривале у скупоценијем материјалу, у XVI и XVII веку се понављају на живопису, који је сиромашним ктиторима био најприступачнији у свим временима. Лишени моћи да у овај традиционални програм унесу неку нову тему, ктитори XVI и XVII века су се вешто користили давнашњим искуством и проналазили мајсторе који су им украшавали олтарске преграде комбинујући добро познате елементе.

[87] С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 46.

У *Пустињи* код Ваљева програм је изузетно скроман, живопис истиче мноштво орнамената и само фигуре апостола Петра и Павла у молитви (црт. 22), али је Деизис остварен на огромном резбареном крсту причвршћеном над зиданим делом преграде. Као и у временима када се програм олтарских преграда стварао, комбиновани су материјали и преплитале теме на фресци, дрвету, камену, зависно од богатства ктитора. Општа молитва заступника — Деизис, ипак остаје трајан мотив, а страх пред смрћу и молитва спаса ради ктитора трајан подстрек за остварење украса на олтарској прегради.

LA DECORATION EN FRESQUES DES CLOTURES DE CHOEUR

GORDANA BABIĆ

Syméon de Thessalonique, écrivain byzantin du début du XVe siècle, a qualifié la clôture de choeur de limite entre deux mondes, entre le monde matériel et le monde spirituel, entre ce qui est ressenti et ce qui est compris. Cette clôture connue déjà au IVe siècle, qui au début était basse et simple, s'est transformée avec le temps en iconostase élevée qui, à l'époque post-byzantine, enfermera tout l'espace du choeur et deviendra définitivement l'unique support de tout le programme iconographique de la décoration peinte et sculptée à l'intérieur des églises d'un grand nombre de pays de l'Orient chrétien. Cette partie indispensable de l'ameublement d'une église, faite en divers matériaux, fait l'objet de l'inférêt constant des chercheurs, étant donné que son développement est insuffisamment connu et que son attrait consiste aussi dans sa valeur artistique souvent indubitable. L'harmonie complète entre la fonction et la forme est souvent réalisée sur ces clôtures, de même que celle de la construction architecturale et du décor, de la couleur et du relief, des figures et des ornements. Les maîtres d'oeuvres médiévaux savaient imprégner de leur conception théologique complexe les formes suggestives peintes ou sculptées, se servant de divers matériaux et de diverses techniques.

Tradition et héritage

Les nombreuses fouilles ayant mis à jour les églises paléochrétiennes sur la Péninsule Balkanique et encore plus celles de Grèce et d'Asie Mineure d'une part, et d'autre part les nombreuses études des documents écrits sur l'évolution de la liturgie, ont permis d'évaluer, avec une précision relative, l'aspect et la forme de la clôture de choeur avant l'époque iconoclaste. Il semble que dès la fin du Ve, et certainement à partir du VIe siècle la clôture de choeur ait reçu des colonnes plus hautes qui supportaient une architrave. Cette clôture était constitué de plaques formant un parapet et de colonnes; et deux ou trois passages donnant dans le sanctuaire y étaient aménagés. Celui-ci était caché aux yeux des fidèles par des rideaux et par une »porte royale« basse.

Jusqu'à la fin du Moyen Age le passage nord et le passage central étaient nécessaires au culte, pendant que le troisième passage n'a jamais été indispensable. Les besoins liturgiques ont conditionné la construction fondamentale de la clôture de choeur, qui a peu changé depui le VIe siècle. C'est son décor qui se modifiait.

D'une description de la clôture de choeur de Sainte-Sophie de Constantinople, nous apprenons le programme des décorations devant orner cette partie de la fondation de Justinien datant du VIe siècle. Les *imagines clipeatae* comprenant les bustes des principaux représentants de l'empire céleste illustraient l'ordre et l'hiérarchie du monde d'outre-tombe auquel aspiraient les fidèles. La Déisis, semble-t-il n'était pas encore clairement soulignée comme devant faire partie du programme. Plus tard, dans la description de la clôture de choeur figurant dans le fameux texte du VIIIe siècle *Historia Mystagogica* il est expressément dit que: »la »cosmitis« expliquait l'ordre sacré régissant le monde, et que les »cancelli« montrent l'endroit réservé à la prière et montrent que la foule peut entrer dans l'espace qui les entoure, mais que seuls les prêtres ont accès à l'intérieur du Saint des Saint.« La Déisis, c'est à dire le sujet de la prière générale pour le salut du genre humain, apparaît à partir du IXe siècle sur les épistyles des clôtures de choeur et elle occupera cette place jusqu'à la fin du Moyen Age, sans égard aux variantes iconographiques qu'elle subira au cours des siècles. Les épistyles en pierre de Sercikler, Aphion Karahisar (dont des fragments se trouvent dans la collection du Musée local sous les cotes E 7286, E 4192, 3744 etc.), de Chios, de Smyrne, de Thèbes etc. témoignent clairement de l'adoption d'un programme fixe pour la décoration des épistyles par une Déisis au cours des IXe et Xe siècles. Les templons en bois peint du XIe et XIIe siècle gardent cette tradition, tout en permettant d'élargir le sujet de cette décoration par le cycle des Grandes Fêtes ou un cycle hagiographique.

Les ouvrages remarquables d' A. Orlandos, A. Xyngopoulos, G. Sotiriou, M. Chatzidakis, V. N. Lazarev, A. Grabar, K. Weitzmann et d'autres, ont contribué à établir un fonds certain de connaissances sur l'évolution de la clôture Cependant bien des questions à ce sujet restent encore en suspens. La concentration des sujets, des cycles iconographiques, sur les templons de la clôture nous montre la force symbolique accrue de cette partie de l'édifice, et pose le problème d'un dédoublement éventuel du programme iconographique à l'intérieur de l'église. L'absence d'édifices ayant gardé intactes leurs clôtures et en même temps leur peinture murale complète, nous prive des moyens de fixer avec certitude l'époque à partir de laquelle le dédoublement du programme a été permis. Les données fragmentaires dont nous disposons nous font présumer que c'est à l'époque des Comnènes qu'il faut placer le début de ce phénomène, ayant en vue que les images fixées à la clôture de choeur furent considérées par les contemporains comme des *icônes* auxquelles ils adressaient leurs prières.

Une autre question qui soulève encore des controverses est celle du temps de la clôture des ouvertures entre les colonnes par des images symboliques. Ces derniers temps le besoin s'impose de plus en plus de reconsidérer les rares monuments du XIe et du XIIe siècle qui nous donnent des renseignements à cet égard. Les clôtures maçonnées, ornées de fresques d'Iprara (en Georgie, 1096), et de la chapelle rupestre de Sainte-Sophie à Cythère (XIe siècle) et dans l'Evangélistria de Géraki sur le Péloponnèse (1170—1180), témoignent de l'existence d'icônes en fresques entre les colonnes, ce qui prouve que le

cérémoniel liturgique permettait une telle forme de la clôture. Les fresques choisies pour orner les parois de ces clôtures étaient censées représenter la prière générale pour le salut des hommes, c'est à dire la Déisis; ou, un hommage tout spécial rendu aux icônes de la Vierge et du Christ auxquelles les prières des fidèles s'adressaient tout particulièrement, comme aussi aux icônes des saints patrons locaux qui en tant que représentants des hommes devant Dieu, recevaient les prières des fidèles et les transmettaient au Pantocrator. Ce qui veut dire que les motifs principaux, ayant pour sujet les prières de la Vierge et de saint Jean, premiers défenseurs du genre humain devant le Christ, et les prières des saints patrons pour le salut des fondateurs ou donateurs, restent fermement liés au décor de la clôture de choeur, sans égard au matériau dont ce décor est formé. Il est possible que, dans certains cas, les icônes aient été provisoirement suspendues à l'architrave d'où on les descendait à certains jours fériés, mais ce fait confirme une fois de plus la thèse que les besoins liturgiques n'excluaient pas la fermeture des espaces entre les colonnes.

L'apparition d'icônes de grand format sur les piliers flanquant la clôture de choeur suggère diverses interprétations. Ces icônes représentaient le Christ, la Vierge ou le saint patron de l'église, dressé de toute sa hauteur sous un cadre très décoratif qui pouvait être sculpté dans la pierre ou peint. Ces icônes ne faisaient pas partie de la composition de la Déisis, mais étaient traitées comme des sujets isolés, qui complétaient le programme habituel de l'épistyle. Aux époques pendant lesquelles les donateurs ne furent plus en état de léguer à leurs fondations des icônes miraculeuses ou célèbres, ils commandèrent aux peintres d'exécuter des copies fidèles de ces prototypes bien connus. Il est intéressant de remarquer que la majorité de ces icônes est peinte sous des cadres richement ornés, qui rappellent les constructions spéciales nommées »iconostases« sur lesquelles les icônes les plus hautement vénérées étaient exposées. Ces icônes qui jouissaient d'un culte spécial avaient été exposées pendant des siècles sur ces supports, surmontés probablement de baldaquins, soit devant la clôture de choeur dans les églises, et dans des chapelles spéciales, soit à la cour impériale dans les grandes occasions. Il est dit, dans le Pseudo-Kodinos, que les canonarches apportèrent à l'empereur une telle iconostase (εἰκονοστάσιον) dans son triclinium, le jour du 24 décembre, pour lui en faire baiser les icônes. L'on sait aussi que la Vierge Hodigitria de Constantinople était posée sur un tel support qui avait un baldaquin (ce qui se voit sur le frontispice du psautier de Hamilton du XIIIe siècle et sur la miniature de Melbourne du début du XIIe siècle). Les diverses formes de baldaquin supporté par des colonnes, servant à symboliser le ciel régi par le Christ, la Vierge et les saints, se retrouvent sur les icônes en ivoire et les miniatures, ce qui confirme que la coutume de présentation spéciale des saints particulièrement vénérés sous un tel cadre, était largement répandue à toutes les époques de l'évolution de l'art byzantin. Les icônes sur les piliers flanquant la clôture de choeur de Sainte-Sophie de Nicée (Xe siècle), de Protaton (où les cadres au-dessus des icônes en fresques du début du XIVe siècle datent du Xe), de Daphni (fin du XIe), de Saint-Pantéléimon de Nerezi (1164), de Samara sur le Péloponnèse (fin du XIIe), de l'église Porta Panaghia à Trikala (fin du XIIIe) etc. sont toutes entourées de tels cadres décoratifs. Les maîtres d'oeuvres se sont efforcés de reproduire en relief la partie antérieure de l'»iconostase« et de l'insérer dans la maçonnerie du pilier, pour en faire un cadre

digne de l'icône spécialement honorée. Dans les églises plus pauvres, dont les donateurs ne possédaient pas les moyens d'employer des matériaux plus coûteux, les peintres s'efforçaient de donner une illusion de l'»iconostase« en peignant des colonnettes, des chapiteaux et l'arcade frontale du baldaquin. Les églises des villages à une seule nef, très simples et dans lesquelles il n'y avait pas de piliers flanquant la clôture de choeur, telles que Kurbinovo, Saint Jean Kaneo, Lagudera et Azinou, témoignent du fait qu'à l'époque des Comnènes, deux icônes pareilles, se faisant face, étaient considérées comme partie intégrante de la clôture de choeur si bien qu'on les peignait sur les murs latéraux. Beaucoup de ces Vierges peintes sur les piliers ou sur les murs flanquant la clôture de choeur sont accompagnées d'épithètes célébrant leur bienfaisance: ἡ Ἐλέουσα, ἡ Παράκλησις, ἡ Γοργοηπήκοος, ἡ Κεχαριτωμένη, ἡ Πανύμνητος, etc. Les inscriptions semblables trouvées auprès des figures du Christ, de la Vierge ou d'un saint déterminé, n'avaient pas l'intention d'en fixer le type iconographique, mais d'en relever les qualités surnaturelles ou divines.

Les clôtures de choeur dans les fondations de Stefan Némanja, des ses héritiers en Serbie et de leurs successeurs

A l'époque où les premières fondations de souverains serbes apparaissaient en Rascie, l'influence du style des Comnènes dans la décoration des églises et des clôtures de choeur était très grande dans les Balkans. L'on reconnaît clairement dans l'église de la Mère-de-Dieu de Studenica, construite par Némanja, et dont la peinture murale fut exécutée du temps de ses fils (1208—1209) les principes de l'art des Comnènes dans la décoration de la clôture de choeur et des deux piliers de l'est. La peinture des icônes qui ornaient les piliers est détruite, mais des parties de leur baldaquin sculpté ont été conservées. Ils encadraient probablement les figures de la Vierge et du Chirst. Les figures de deux autres saints profondément vénérés sont peintes sous ces cadres solennels. Ce sont celles du protomartyre saint Etienne et de saint Nicolas. Cette fois les cadres sont peints et ils consistent en un arc trilobé reposant sur des colonnettes. Saint Etienne se trouve à l'entrée à la prothésis et saint Nicolas à celle du diaconicon. Ce choix judicieux de saints patrons avait une valeur idéologique définie dans l'Etat naissant des Némanides. Les recherches de E. Kantorowicz ont montré l'importance du culte de saint Etienne en sa qualité de patron de certaines églises et de certaines dynasties. De même que les rois carolingiens, et plus tard les rois hongrois, Sava Nemanjić et ses frères insistaient sur le culte du saint patron de la dynastie de Rascie, à peine naissante. Dorénavant saint Etienne sera représenté constamment aux endroits les plus en vue dans les églises et sur les sceaux des souverains de cette dynastie. Au cours des premières années du XIIe siècle furent conçues les bases de tout un système de signes extérieurs marquant l'indépendance de l'Etat, qui fut réalisée en 1217, lors du couronnement de Stefan Prvovenčani (Etienne le Premier Couronné) grâce aux efforts de Sava et de ses frères. Après la proclamation de l'indépendance du patriarcat de Serbie en 1219, l'Église serbe reçut en la personne de Sava Nemanjić, sont premier archevêque, son idéologue et son diplomate et c'est à lui, san doute, que l'on doit le choix des sujets des fresques ornant les premières fondations des souverains serbes. Quant au culte

de saint Nicolas, l'on aurait raison de croire que ce saint avait été choisi par Némanja comme patron personnel, auquel il avait dédié son église de Kuršumlija et auquel il faisait de nombreuses offrandes, notamment aussi à l'église de Saint-Nicolas à Bari.

Par le choix et l'adoption de nombreux cultes grecs et par le culte des nouveaux saints locaux (saint Siméon Némanja et saint Sava) les Némanides mettent sur pied une idéologie bien définie encadrant le royaume de Serbie dans le monde des Etats chrétiens d'Orient où le nouvel Etat cherchait sa place. En choisissant comme patron saint Etienne, déjà bien connu comme protecteur des rois européens et insérant, dès le XIIIe siècle, les nouveaux saints de la dynastie des Némanides dans le vieux ménologe grec, les souverains et archevêques serbes jetaient les bases de la reconnaissance internationale de leur indépendance territoriale et spirituelle. Le nouvel Etat et son Eglise autocéphale étaient basés sur de nouveaux cultes, et ignoraient complètement les cultes populaires plus anciens tels que celui de Prohor Pčinjski, de Joakim Osogovski ou de Gavrilo Lesnovski (XIe siècle), qui ne pouvaient jouer aucun rôle dans l'affirmation de l'indépendance de l'Etat. Cependant, malgré tous les efforts déployés pour prouver, par des fresques, des liturgies, ou des hagiographies, l'importance du culte de saint Siméon et de saint Sava, leurs portraits ne sont jamais arrivés à orner les clôtures de choeur des églises serbes.

Les premières clôtures de choeur et même les premières peintures murales sur les piliers qui les flanquaient à Žiča, Mileševa, Morača, Sopoćani, Gradac et Arilje n'ont pas été conservées en entier, mais même les répliques des fresques exécutées plus tard sur ces clôtures ne font pas présumer qu'il puisse en être autrement.

Sur les pilastres latéraux flanquant la clôture de choeur de Žiča, l'on voit encore les figures de saint Georges, saint Démétrios, saint Sabas de Jérusalem et de saint Etienne le protomartyre, sous des arcatures peintes solennelles. Le nouveau fondateur de l'église reconstruite, l'archevêque Sava III (1309—1316) n'eût en aucun cas omis d'y faire peindre les figures de saint Siméon ou de saint Sava, si elles s'y étaient trouvées à l'origine.

En plus des figures de la Vierge et du Christ (retouché au XVIIe siècle) nous voyons à Mileševa sur les piliers est, celle de saint Etienne, mise bien en vue tout près de la clôture de choeur, sur le côte est du pilastre sud-ouest, sous la coupole.

A Morača, dans la peinture murale restaurée en 1574, s'est probablement conservée l'ancienne répartition des figures de la Vierge et du Christ sur les pilastres, et de saint Jean sur le mur sud. La disposition des figures sur les piliers d'angle s'est conservée à Sopoćani: des fresques du XIIIe siècle montrent le protomartyre Etienne portant des pierres (instruments de sa torture) dans un pan de son manteau et saint Jean, vêtu d'une peau de mouton et portant un philactère dans ses mains (Jean I, 29) sur leurs parois nord et sud flanquant la clôture de choeur. On y représentait la Déisis, prière générale pour le salut des hommes, prière à laquelle saint Etienne le protomartyre et le protecteur des Némanides prend part, ayant acquis par son martyre le droit de plaider pour les fidèles devant le roi des cieux et le juge suprême. La décoration murale est détruite sur la clôture de choeur de Gradac (1275—1276) mais elle est partiellement conservée à Arilje (1296). L'on voit auprès de la Déisis (sur la partie septentrionale du mur est du transept) saint Etienne et saint Achille, le Pré-

curseur ailé portant sa tête sur un plat dans sa main et encore un saint non identifié (sur la partie sud du mur est du transept). Les innovations apportées par le programme d'Arilje dans la décoration du mur oriental du transept sont très intéressantes. Elles doivent être conçues comme un prolongement du programme de la clôture même (qui n'a pas été conservée). Le roi Dragutin, fondateur de l'église, avait consenti, en engageant des maîtres-peintres venus de Thessalonique, aux innovations iconographiques qu'ils apportaient. Saint Jean, sous sa forme de Précurseur ailé est typique pour la peinture des maîtres de Thessalonique aux environs de 1300. Jusqu'à cette époque il était resté inconnu dans la peinture serbe. De plus, saint Achille (évêque de Larissa) avait été choisi comme protecteur personnel du fondateur et figurait à côté des protecteurs habituels, de la Vierge, de saint Jean et de saint Etienne.

Le sujet de la défense du genre humain est repris dans le programme des pilastres auprès de la clôture de choeur à Saint-Nikita. La Vierge МОЛЕБНИЦА et saint Jean ailé (reproduit au XVe siècle) adressent leurs prières au Christ Miséricordieux. Saint Nikita prend aussi part à la réception des prières adressées par les fidèles. C'est le patron de l'église et il est peint sous un arc spécial. Saint Etienne est aussi présent, mais non seulement comme protecteur des hommes mais aussi comme diacre. Le programme est enrichi par la composition de l'»Oeil Veillant« inspirée par le texte de l'office du Samedi Saint, ou plutôt par la métaphore biblique de la Genèse, ch. XLIX, 9.

Dans l'église de Saint-Georges à Staro Nagoričino (1313—1318) le roi Milutine a confié une fois encore la décoration murale des parois aux maîtres Mihailo et Evtihije qui avaient déjà travaillé pour lui à Saint-Nikita. La clôture de choeur bien conservée nous montre tout le programme de sa décoration: sur les piliers les icônes en pied de la Vierge de Miséricorde (ἡ Κεχαριτωμένη) et du Christ Clément (ὁ Ἐλεήμων); dans la zone supérieure les figures symboliques du Patriarche Jacob avec son étoile (le soleil), dans les rayons duquel l'on voit le buste de l'Emmanuel, et le Prophète Daniel et son rocher. Sur les rouleaux qu'ils tiennent dans leurs mains, des textes appropriés sont écrits et montrent clairement le symbolisme de ces métaphores, utilisées par les maîtres Mihailo et Evtihije, qui étaient des hommes instruits et soulignaient en même temps le rôle de la Vierge comme protectrice et aussi son rôle d'intermédiaire entre le ciel et la terre, l'esprit et la matière, d'objet de la Sainte Incarnation. Grâce à elle la Parole a pris corps, le Christ — Soleil de Justice, étoile aperçue par le Patriarche Jacob, est venu au monde et le »rocher« s'est de lui même séparé de la »montagne« comme l'avait prédit Daniel. Ce langage métaphorique, en vogue dans la peinture byzantine aux environs de 1300, a permis à Mihailo et à Evtihije de souligner une fois encore le dogme de l'Incarnation déjà illustré par l'Annonciation sur les deux piliers orientaux dans la zone la plus haute.

Sur la clôture même, les espaces entre les colonnes sont fermés par les icônes en fresques de saint Georges Tropaïophoros et Diassoritis, et de la Vierge Pelagonitissa, qui sur leurs revers portent des croix aux cryptogrammes, dont le pouvoir prophylactique était en grande estime au XIVe siècle. Dans la composition habituelle de la Déisis, sur les deux piliers occidentaux du naos, nous voyons de nouveau saint Etienne comme protecteur intercédant en faveur des Némanides, avec saint Georges portant l'épithète ὁ γοργός, et saint Benjamin (Venijamin) patron de l'évêque de l'époque. Trois icônes solennelles témoignent du désir intense du roi Milutin de faire bien recevoir ses prières par le Pantocrator, ce sont celles de saint Georges (sur la clôture,

du côté ouest du pilier sud-est sous un arc en relief peint, et aux côtés du Sauveur dans la Déisis sur le côté ouest du pilier sud-ouest). Ce saint guerrier était fort honoré en tant que patron personnel du roi.

Les fondations des rois Milutin et Dragutin font preuve d'une plus grande étendue du programme iconographique sur les clôtures de choeur correspondante à l'esprit de l'époque. Les métaphores bibliques, la poésie liturgique et le langage iconographique plein d'allégories et d'allusions, semblable à celui des vieux rhétoriciens byzantins, se sont manifestés aussi dans la peinture murale serbe, y ayant été apportés par les maîtres originaires de Thessalonique. Le sujet abstrait de l'Incarnation du Verbe (Logos) se devinait aussi dans les programmes plus anciens dans la représentation de la Vierge avec le Christ, et dans l'Annonciation, mais, aux environs de 1300, ce programme lapidaire ne suffisait plus pour satisfaire les désirs des donateurs et des artistes, qui cherchaient de nouveaux témoignages directs pour confirmer de diverses façons le dogme de l'Incarnation.

Dans les églises de Saint-Démétrios et de la Vierge Hodigitria de Peć, l'on continue à faire figurer sur les clôtures de choeur le sujet principal de la Déisis, avec la Vierge et le Christ sur les piliers adjacents et saint Jean sur le mur sud auprès de la clôture. Cette allusion au rôle du prophète dans l'annonciation de l'Incarnation a été réalisée dans l'église de la Vierge par les maîtres employés par Danilo II, avec des moyens picturaux beaucoup plus modestes.

La peinture de la clôture de choeur de l'Eglise Blanche de Karan témoigne aussi de ce respect de la tradition. La Déisis et les Séraphins forment la partie essentielle du programme. C'est la prière générale pour le salut du genre humain et en particulier pour l'exaucement des voeux adressés à la Vierge Tricheiroussa (à trois mains) peinte dans la niche qui se trouve au sud de la Porte Royale. Il est probable qu'il y avait, en plus du joupan Brajan considéré comme son fondateur, d'autres donateurs de cette modeste église. Une religieuse d'origine inconnue est peinte sur la clôture de choeur comme elle s'approche en proskinèse de l'icône de la Vierge Tricheiroussa probablement en tant que donatrice plus importante, ayant mérité qu'on retrace son effigie près de celle de la Vierge.

De même l'on voit à Dečani la figure du roi Stefan Dečanski, fondateur de l'église, portant le modèle de sa fondation, peint immédiatement à côté de la clôture de choeur. En présentant sa fondation, le roi espérait acquérir l'intercession de la Vierge, de saint Jean, de saint Nicolas et de saint Etienne dont les figures sont aussi peintes sur les icônes en bois dans les interstices entre les colonnes de la clôture centrale et sur les fresques du mur est auprès de cette clôture, pour assurer à son âme la paix éternelle et la miséricorde du Christ Pantocrator.

Par la disposition des fresques et des inscriptions, par la combinaison des fresques et des icônes, par des figures des patrons de la dynastie et des fondateurs, comme aussi de protecteurs généraux de l'humanité, le tout entrelacé dans un système compliqué d'unités iconographiques, les artistes de Dečani ont réalisé un programme unique, à formes harmonieuses, grâce à l'emploi judicieux des icônes, des reliefs et des fresques.

Le culte de saint Siméon Némanja et de saint Sava est le plus évident dans l'église des Saints-Apôtres du Patriarcat de Peć, où l'on voit les premiers saints serbes représentés sur le mur est du transept, près de la clôture de choeur primitive. Sur la partie septentrionale du même mur l'on voit encore,

à côté de saint Siméon, saint Etienne le protomartyre, ce qui veut dire que vers le milieu du XIVe siècle, les patriarches insistaient à souligner leur indépendance de Constantinople, avec qui le pays était en conflit. Les nouvelles aspirations de l'Empire serbe (1346) étaient approuvées par les patriarches qui les expliquaient par les oeuvres et les tendances des premiers Némanides, fondateurs de l'Etat et de l'Eglise serbes qui, dès cette époque, avaient joui du soutien de saint Etienne dans leur voie vers l'indépendance. Les idées politiques du temps de la rupture des relations entre le patriarcat serbe et celui de Constantinople se sont ainsi réflétées sur le programme de la peinture murale flanquant la clôture de choeur dans l'église principale de Peć.

Il est rare que les saints serbes aient joué un rôle aussi remarquable dans les fondations des seigneurs féodaux du temps de Dušan et d'Uroš V. Ce n'est qu'à Baljevac, sur le Ibar, que saint Siméon et saint Sava sont les premières figures peintes immédiatement aux côtés de la Vierge sur le pilastre nord-est. Et si saint Siméon et saint Sava sont peints à Lesnovo, Ljuboten, Psača, Konča et dans les églises d'Ohrid (Saints-Anargyres et Saints Constantin et Hélène, dans la Vierge hospitalière et Saint-Nicolas hospitalier, etc.) ils n'y occuperont plus jamais une place aussi importante qu'à Peć. Ce n'est que dans les fondations du prince Lazare et dans les églises de son époque (Veluće, Rudenica, Nova Pavlica) que les figures de saint Siméon et de saint Sava occuperont de nouveau la place de choix immédiatement à côte de la clôture de choeur: En ravivant l'idéologie des Némanides et s'efforçant de prouver la suite ininterrompue de leur généalogie sacrée, le prince Lazare s'est efforcé de raviver aussi l'idéologie de l'Etat et de l'Eglise des Némanides, au moyen de l'iconographie qui exprimait cette idéologie. A part cela, dans la plupart des églises du temps des rois Vukašin et Marko, la Déisis reste le sujet principal de l'ornementation de la clôture de choeur, pendant que les saints qui sont plus particulièrement vénérés sont des saints byzantins, plus anciens.

Si nous considérons le programme de la décoration des clôtures de choeur dans les églises médiévales serbes nous pouvons constater un certain enrichissement du programme par rapport à celui des Comnènes. Un enrichissement momentané avait été apporté par les peintres et iconographes de Milutin sous l'influence des idées générales byzantines de la fin du XIIIe et du début du XIVe siècle. D'autre part un enrichissement durable s'est effectué par le choix typique des saints figurant, à leur place d'honneur sur la clôture de choeur. Les cultes de la Vierge Tricheiroussa, Pelagonitissa, ou Chilandarina, des saints Siméon, Sava et Etienne, ont une signification toute particulière, considérés dans le contexte de la vie politique et ecclésiastique de la Serbie médiévale.

Dans certains cas, comme dans celui de la Vierge Pélagonitissa (Staro Nagoričino) ou de la Vierge Chilandarina (Konča) peintes sur la clôture de choeur, la nouveauté iconographique ne consiste pas dans un nouveau type, mais simplement en un changement de nom. Des types iconographiques byzantins bien connus de la Vierge ont reçu des dénominations locales, découlant probablement d'un rapprochement avec des icônes spécialement vénérées en Pélagonie ou à Chilandar. Il y a beaucoup de cas semblables dans la peinture murale médiévale serbe, vue dans son ensemble, si l'on ne se borne pas seulement aux décorations de la clôture de choeur. Cependant le désir d'adresser ses prières à un saint local, auquel l'on réserve la place d'honneur dans l'église, témoigne de la tradition enracinée des cultes locaux et de leur importance.

Les clôtures de chœur peintes, plus récentes, datant du XVIe et du XVIIe siècle, à Lipljan, Janačko Polje, Sopsko Rudare, Krepičevac, Poblaće, Sloeštica, Pustinja etc. ne nous montrent que des sujets anciens, des portraits des vieux saints byzantins protecteurs des humains. La Déisis se répète sur ces clôtures de chœur en plusieurs variantes iconographiques; l'Oeil Veillant enrichit parfois un programme, mais parmi les personnages particulièrement vénérés ne se rencontrent que la Vierge, le Christ et saint Jean. Il arrive cependant, mais rarement, qu'ils soient accompagnées d'un ange, des apôtres ou d'un vieux saint byzantin particulièrement honoré. A cette époque il n'y a plus d'innovations proprement dites. On respecte la vieille tradition byzantine enracinée qui s'est maintenue à une époque à laquelle Byzance n'éxistait plus depuis longtemps. Les clôtures de chœur peintes sont plus fréquentes pendant l'occupation ottomane, car les fondateurs appauvris utilisent des matériaux meilleur marché: la brique et le bois. La prière générale pour le salut des hommes reste le sujet principal de la décoration des clôtures de chœur. La crainte de la mort et l'espoir du salut resteront pendant longtemps la raison essentielle de la légation de fondations et création d'oeuvres d'art.



Сл. 1. Протат. Изглед олтарске преграде.



Сл. 2. Протат. Богородица с Христом, детайл сл. 1.



Сл. 3. Протат. Христос, детайл сл. 1.







Сл. 4. Охрид. Св. Софија. Богородица с Христом.

Сл. 5. Охрид. Св. Софија. Богородица с Христом.

Сл. 6. Охрид. Св. Софија. Фрагмент мермерне декорације, накнадно узидан над прозором спољњег северног зида.



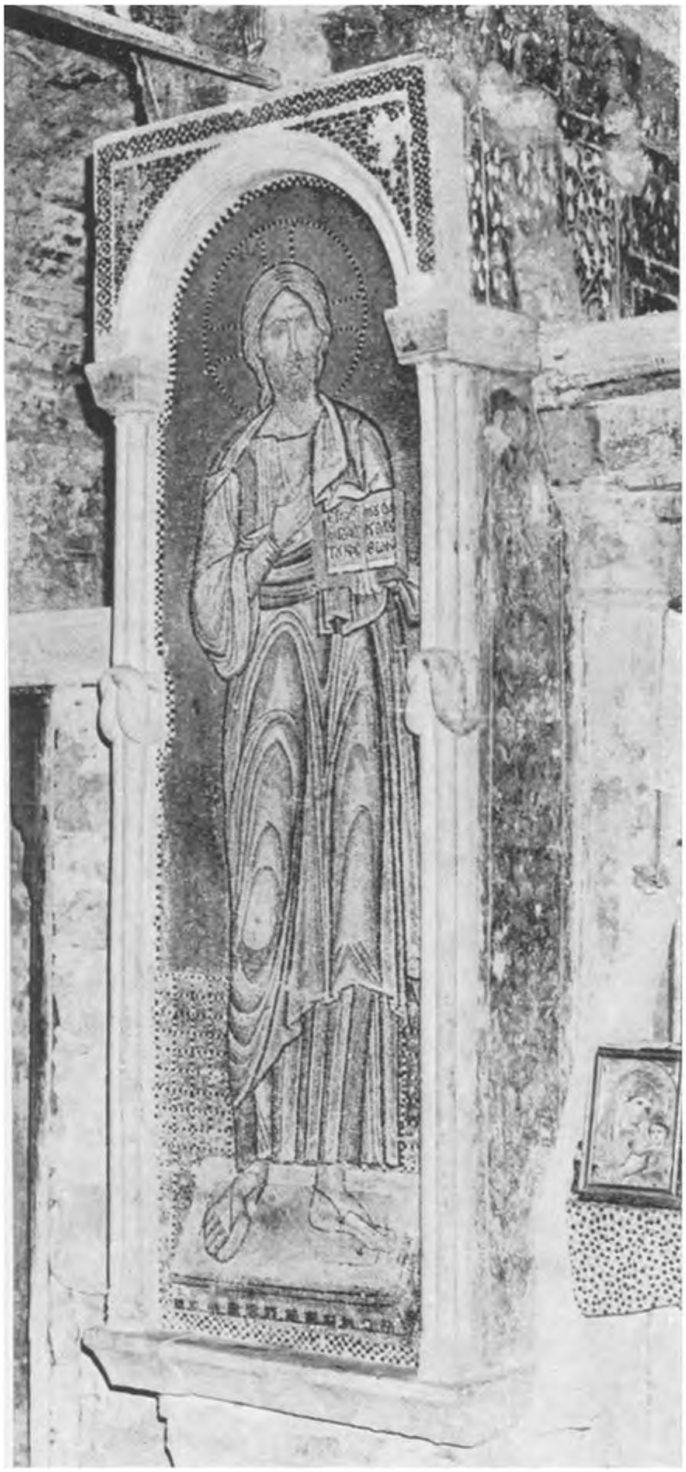


Сл. 7. Кyрбиново. Св. Георгије. Северни зид наоса.

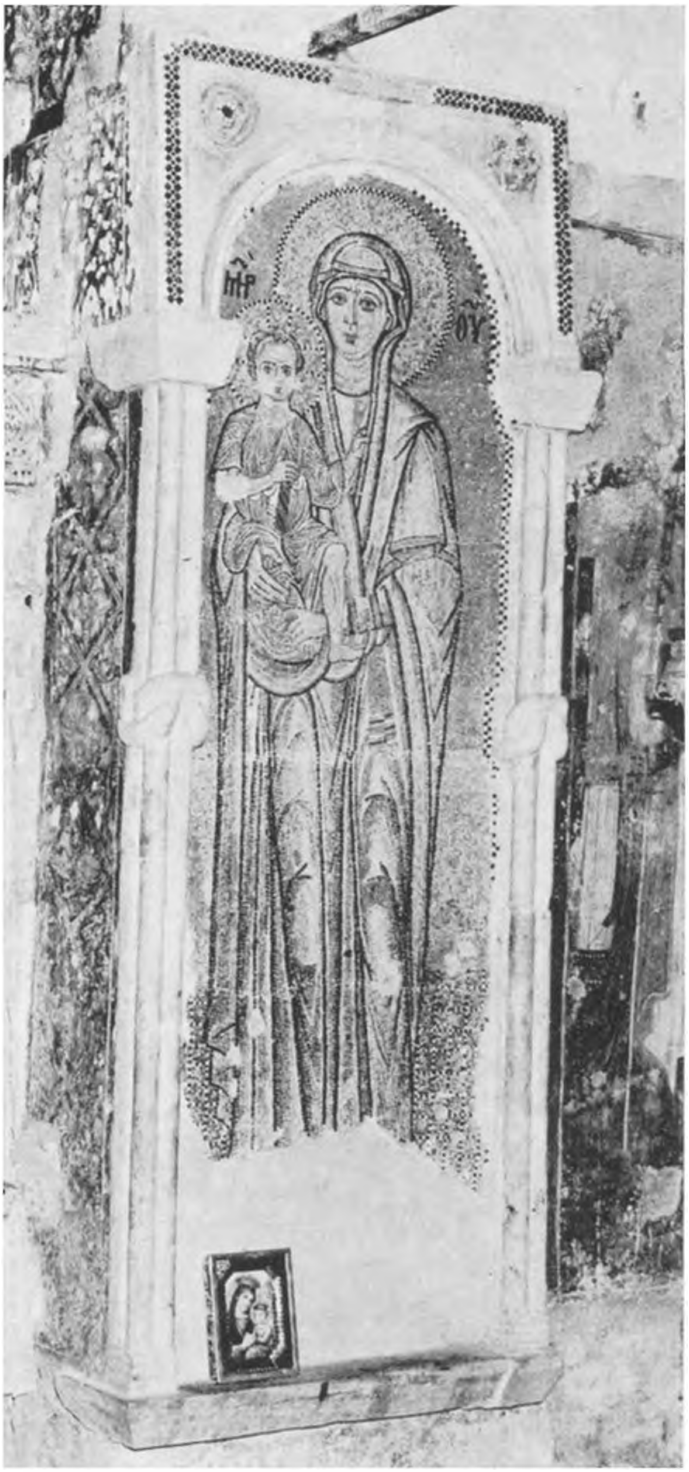
Сл. 8. Кyрбиново. Христос. Јyжни зид наоса.

Сл. 8а. Кyрбиново. Богородица. Јyжни зид наоса





Сл. 9. Порта Панагија код Трикале. Мозаична икона Христа.



Сл. 10. Порта Панагија код Трикале. Мозаична икона Богородице с Христом.



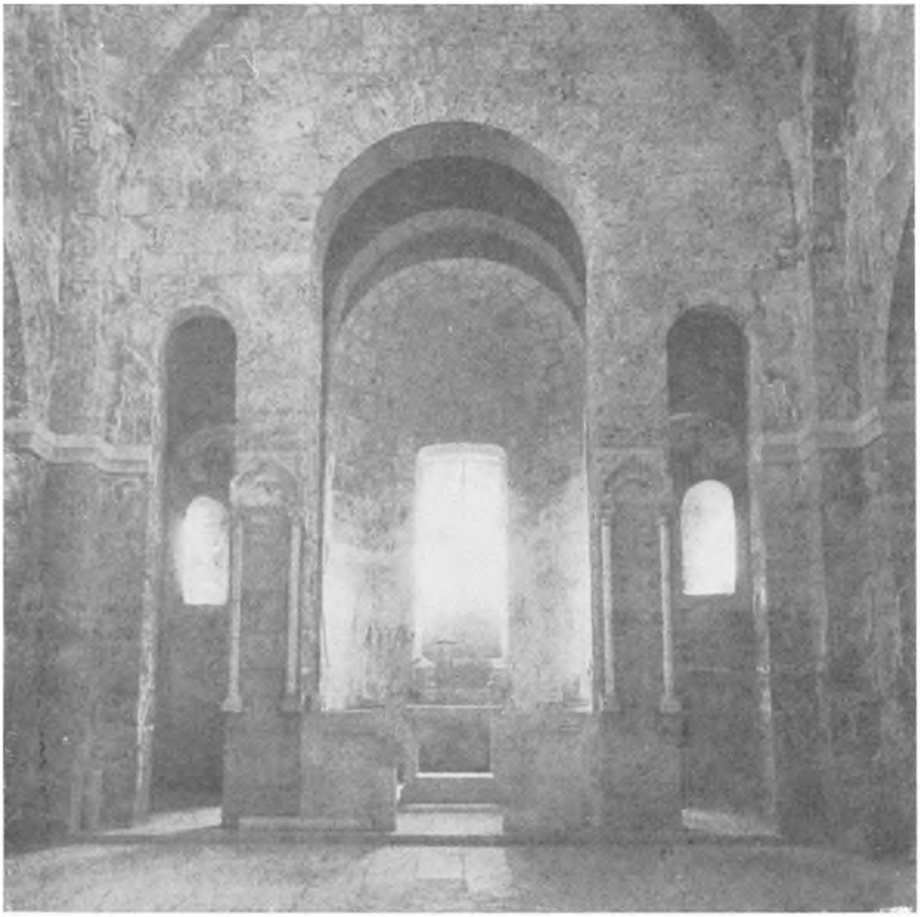
Сл. 11. Охрид, Канео. Св. Јован Богослов. Фреско-икона, св. Јован Богослов.



Сл. 12. Охрид, Канео. Св. Јован Богослов. Фреско-икона,Христос Спас.



Сл. 13. Морача. Данашњи изглед олтарске преграде.



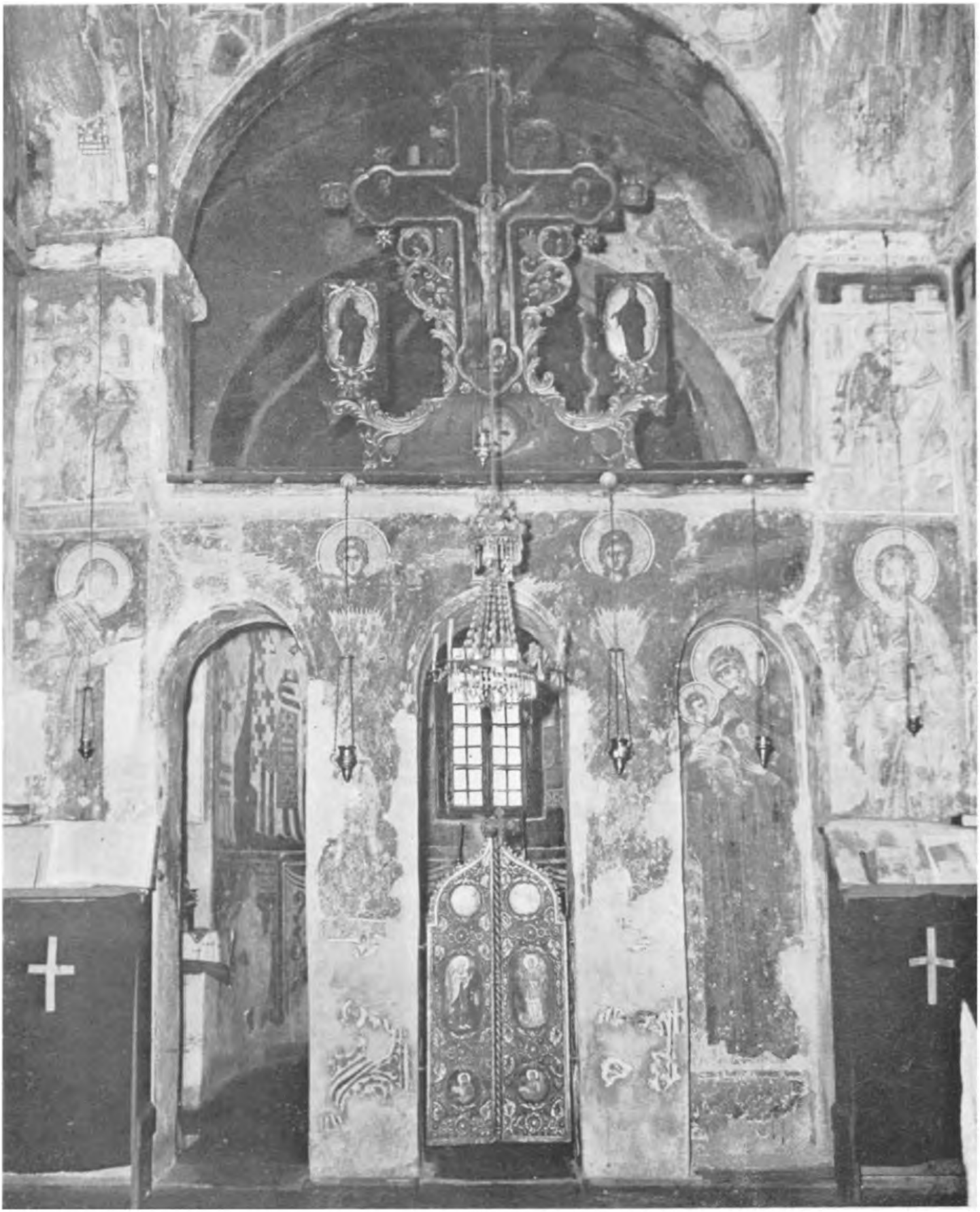
Сл. 14. Градац. Изглед реконструисаног дела олтарске преграде.

Сл. 15. Жича. Јужна страна североисточног пиластра.

Сл. 16. Жича. Северна страна југоисточног пиластра.







Сл. 17. Каран. Бела црква. Изглед олтарске преграде.

Сл. 18. Каран. Бела црква. Фреско-икона Богородице Тројеручице.



Сл. 19. Каран. Бела црква. Портрет монахиње у проскинези пред Богородицом Тројеручицом.











Сл. 20. Каран. Бела црква. Св. Јован Претеча и Крститељ са апостолом Петром, на јужном зиду наоса.

Сл. 21. Каран. Бела црква. Архијереј и апостол Павле, на северном зиду наоса.

Сл. 22. Пеħ. Св. Димитрије. Првобитни клесани стубиħ олтарске преграде.

Сл. 23. Пеħ. Богородица Одигитрија. Богородица на североисточном ступцу и првобитни клесани стубиħ олтарске преграде.



Сл. 24. Старо Нагоричино. Св. Георгије, Богородица Милостива (ἡ Κεχαριτωμένη) с Христом.



Сл. 25. Старо Нагоричино. Св. Георгије. Христос Милостиви (ὁ Ἐλεήμων)







Сл. 26. Старо Нагоричино. Св. Георгије. Фреско-икона св. Георгија на југоисточном стубу под куполом.

Сл. 27. Бања код Прибоја. Св. Никола Дабарски. Дечански и Душан приносе модел цркве.

Сл. 28. Баљевац на Ибру. Св. Никола. Поглед на олтарски простор (горе десно).

Сл. 29. Заум. Богородица Задумска. Северни зид наоса.

Сл. 30. Заум. Богородица Задумска. Јужни зид наоса (десно).











Сл. 31. Кучевиште. Св. Спас. Фреско-икона Богородице Елеусе.

Сл. 32. Конча. Св Стефан. Богородица страсна „Хиландарина".

Сл. 33. Псача. Св. Никола. Богородица Молебница.

Порекло фотографија:

Галерија фресака: 1, 2, 3, 4, 5, 8а и 28.

Момчило Ђорђевић: 6, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32 и 33.

Републички завод за заштиту споменика културе: 13.

Фототека Техничког факултета у Солуну: 9 и 10.

Василий Пуцко

Царские врата из Кривецкого погоста

К истории алтарной преграды на Руси



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

Вопрос о первоначальной форме иконостаса, как известно, впервые подвергнут рассмотрению Г. Д. Филимоновым.[1] В первые годы советской власти, когда были обнаружены и раскрыты наиболее ранние произведения иконописи, стало известно и об одной из древнейших, сохранившихся до той поры, частей русского иконостаса той поры, когда он еще представлял собой невысокую алтарную преграду. Это — царские врата из церкви Троицы Кривецкого погоста (с. Кривое) Холмогорского района, Архангельской области (рис. 1).[2] Они невелики по размерам (139 × 65 см) и состоят из двух створ,[3] имевших на оборотной стороне по одной накладной шпонке, прибитой деревянными гвоздями.[4] Живопись выполнена яичной темперой по предварительно

---

[1] Г. Филимонов, *Церковь св. Николая Чудотворца на Липне близ Новгорода.* Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. (Археологические исследования по памятникам, I). Москва, 1859.

[2] А. Анисимов. *Домонгольский период древнерусской живописи.* „Вопросы реставрации", II. Москва, 1928, стр. 143—144, 149, рис. на стр. 145—147; M. Alpatov und N. Brunov. *Geschichte der altrussischen Kunst.* Augsburg, 1932, s. 288, Taf. 208; D. Ainalov. *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau.* Berlin—Leipzig, 1933, ss. 55—56, Taf. 25, 26; Ю. Олсуфьев. *Вопросы форм древнерусской живописи.* „Советский музей", 1936, № 2, стр. 58—59; А. И. Некрасов. *Древнерусское изобразительное искусство.* Москва, 1937, стр. 130—132, рис. 78; В. Н. Лазарев. *Искусство Новгорода.* Москва—Ленинград, 1947, стр. 46, табл. 33; *Третьяковская галерея.* Каталог художественных произведений, находящихся в экспозиции. Москва, 1947, стр. 29; *Третьяковская галерея.* Путеводитель, I. Москва, 1947, стр. 29. *История русского искусства,* т. 2. Москва, 1954, стр. 126, 130, рис. на стр. 131; *История русского искусства,* т. I. Москва, 1957, стр. 49; *Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской галереи, Альбом.* Москва, 1958, табл. 25 (деталь); А. Свирин. *К вопросу об изображении некоторых бытовых предметов в произведениях древнерусского искусства.* „Гос. Третьяковская галерея. Материалы и исследования", II, 1958, стр. 6; *Всеобщая история искусств,* т. II, кн. I. Москва, 1960, стр. 137; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. *Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской галереи,* т. I. Москва, 1963, № 15 (стр. 84—85), рис. 40; В. Н. Лазарев. *Ранние новгородские иконы.* „Русская средневековая живопись. Статьи и исследования". Москва, 1970, стр. 127, рис. на стр. 121; М. Драган. *Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.* Київ, 1970, стор. 17.

[3] Размер левой — 137 × 35 см, правой — 139 × 32 см.

[4] Сохранилась шпонка лишь на правой створке.

нанесенному левкасу. В верхней, закругленной, части врат представлено Благовещение, ниже — фигуры двух святителей. Левак створа сохранила лишь незначительные остатки живописи: фигура архангела Гавриила уцелела фрагментарно, от изображения св. Иоанна Златоуста осталась часть головы и ступня правой ноги с фрагментом подола подризника и концом епитрахили. Правая створа сохранилась значительно лучше. На ней в верхней части изображена стоящая Богоматерь на фоне архитектурного пейзажа. Ниже представлен фронтально стоящий в рост св. Василий Великий, облаченый в темно-вишневую фелонь и белый омофор с крестами, имеющими округлые концы; подризник яркого изумрудного тона, епитрахиль — лимонно-желтого, епигонатий (набедренник) — киноварного, как и фон. В композиции Благовещения фон белый. Объединяющий створки валик и поясок „писаны аспидом", т. е. черными и красными мазками по белому фону.

Весьма тонкая характеристика стиля этого интереснейшего памятника принадлежит А. И. Анисимову, который пишет: „Манера моделировки, в пределах личного письма, представляет совмещение и дальнейшее развитие манер, наблюдавшихся нами на оборотных сторонах икон „Нерукотворного Спаса"[5] и „Знамения",[6] на полях иконы „Николы Чудотворца"[7] и в ликах святителей мозаики Киевской св. Софии.[8] Освещенная часть носа отмечается здесь сплошным белым мазком. Освещенные края морщин, гребень складки у левой ноздри, абрис верхней губы с углублением над ней, абрис ушей обозначены белыми линиями. Блики же в верхней части лба и ниже глазных впадин представляют процесс расположения сплошного белого мазка на группу белых штрихов и переход от красочного пятна к системе отметок, которая впоследствии станет общепринятым приемом в иконописи. Это совмещение двух древних манер и нахождение новой-третьей, — промежуточной между ними, — знаменует эпоху нарождения новых средств художественного выражения, по крайней мере, в отношении трактовки бликов. В остальном художник держится старой традиции. Основные оливковые тени, проступающие в глазных впадинах, у носа и в морщинах, мягко переходят в ровные охры, покрывающие лицо, сочетаясь то с красновато-коричневыми контурами носа (сбоку), век и ушей, то с черными линиями верхних ресниц и контуром ноздрей. Здесь существенно отметить тонкое различие между местом, отводимым красновато-коричневой и черной краскам, свидетельствующее о понимании художником их иллюзионистической роли".[9]

[5] В. Н. Лазарев. *Новгородская иконопись*. Москва, 1969, рис. 9.
[6] Там же, рис. 13.
[7] А. Анисимов. Указ. соч., рис. на стр. 130, 132.
[8] В. Н. Лазарев. *Мозаики Софии Киевской*. Москва, 1960, стр. 110—121, табл. 48—53.
[9] А. Анисимов. Указ. соч., стр. 143—144.

Следует отметить, что предложенная А. И. Анисимовым датировка врат XIII веком не была поколеблена ни одним из последующих авторов, писавших о памятнике.

А. И. Анисимов совершенно правильно указал на иконографическое сходство украшающих врата изображений с более ранними памятниками. Благовещение он сближал с иконой из московского Успенского собора,[10] отмечая при этом возросшую динамичность архангела, отсутсвие Младенца у Богоматери, а также наличие архитектурного ландшафта. Фронтально стоящую фигуру св. Василия Великого он сопоставлял со святительскими фигурами на стенах алтарных апсид св. Софии Киевской и Спаса-Нередицы,[11] указывая при этом на их чрезвычайную иконографическую близость мозаике св. Софии.[12] К приведенным А. И. Анисимовым примерам можно присоединить ряд других, оставшихся ему неизвестными.[13] Поскольку фигура св. Василия Великого на вратах из Кривецкого погоста в композиционном отношении буквально повторяет его изображения в алтарной апсиде (Атени, Киевская София, Спас-Нередица), есть все основания полагать, что именно оттуда святительские изображения перешли на створы царских врат, предназначенных для алтарной преграды деревянного храма, в котором стенные росписи не могли иметь места.[14] Это положение мы в дальнейшем изложении подтвердим при сравнении декора алтарной апсиды и врат со святительскими изображениями.

Появление изображений святителей в алтарной апсиде восходит к весьма древней церковной традиции.[15] К XI веку относятся первые, ставшие известными, случаи замены фронтально стоящих фигур изображениями процессии святителей, обращенных в трехчетвертном повороте к середине апсиды и с развернутыми свитками в руках. В цер-

---

[10] В. Н. Лазарев. *Новгородские иконы*, рис. 6.

[11] Его же. *Мозаики Софии Киевской*, табл. 48—53; В. Мясоедов, Н. Сычев. *Фрески Спаса-Нередицы*. Ленинград, 1925, табл. XXIX.

[12] А. Анисимов. Указ. соч., стр. 143.

[13] Фреска храма в Атени в Грузии, X в. (Ш. Я. Амиранашвили. *История грузинской монументальной живописи*, т. I. Тбилиси, 1957, стр. 81, табл. 59); мозаики Осиос Лукас в Фокиде, нач. XI в. (В. Н. Лазарев. *Византийская живопись*. Москва, 1971, рис. на стр. 148) и Палатинской капеллы в Палермо, ок. 1143 г. (O. Demus. *The Mosaics of Norman Sicily*. London, 1949, fig. 236), створка складня с историей Авгаря, X в. (K. Weitzmann. *The Mandylion and Constantin Porphyrogenetos*. »Cahiers archéologiques«, XI, 1960, pp. 163—184) и икона XI в. в монастыре св. Екатерины на Синае (G. et M. Sotiriou. *Icones du mont Sinaï*, t. I. Athènes, 1956, fig. 53).

[14] Поскольку балканские славяне „вратами" обычно называют церковные двери, а алтарные — „дверьми" (М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњевековни дуборез у источним областима Југославије*. Београд, 1965, стр. 29—36, 42—53), представляется необходимым уточнить, что царскими вратами здесь и далее в статье называются алтарные двери, как это принято на Руси.

[15] Подробнее см. В. Н. Лазарев. *Мозаики Софии Киевской*, стр. 121—122.

кви Богоматери Елеусы в Велюсе близ Струмицы (ок. 1080 года)[16] представлены четыре архиерея: стоящие в середине архиереи склоняются перед Этимасией со Св. Духом в виде голубя. Аналогичная композиция украшает апсиду церкви св. Пантелеимона в Нерези (1164).[17] В росписи церкви-усыпальницы в Бачковском монастыре (вторая половина XII века) святители направляются к подсвечникам со свечами и ангелам с рипидами.[18] В Боянской церкви, в фресках первого слоя (XII век) в указанной композиции, носящей название „Божественная литургия", посредине изображен круглый стол с потиром и дискосом.[19] В церкви св. Георгия в Старой Ладоге от изображения „Божественной литургии" уцелело лишь две фигуры святителей,[20] и поэтому нет возможности установить, что именно было представлено в центре. Но для нас в данном случае является важным уже сам факт присутствия указанной композиции в росписях русского храма, выполненных около 1167 года. Она находится также и в росписях центральной апсиды Кирилловской церкви в Киеве, выполненных примерно в те же годы и обнаруживающих стилистическую связь с македонскими памятниками.[21] Исходной точкой „Божественной литургии" в ее наиболее ранних вариантах могла послужить „Служба св. Василия Великого", которую находим уже в росписях алтаря св. Софии в Охриде (ок. 1040—1045 г.), где она размещена параллельно Ветхозаветной Троице и Жертвоприношению Авраама.[22] С. Радойчич, осуществивший весьма тщательное изучение композиции „Служба св. Василия Великого", убедительно доказал, что в указанной фреске изображено чтение молитвы после „ве-

---

[16] О росписях Велюсы см.: V. J. Djurić. *Fresques du monastère de Veljusa.* »Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses. München, 1958«, pp. 113—121, pl. XVI—XXII; G. Babić. *Les chapelles annexes de églises byzantines.* Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969 (Bibliothèque des Cahiers archéologiques, III), p. 94, 101, 104—105, fig. 58—64.

[17] G. Millet. *La peinture du moyen âge en Jougoslavie,* I. Paris, 1954, pl. 15 (2—4); R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben. *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert.* Gießen, 1963, Abb. 32, 43.

[18] A. Grabar. *La peinture religuese en Bulgarie.* Paris, 1928, p. 57, pl. I (B); А. Василиев. *Бачковската костница.* София, 1965, стр. 17, рис. 21, 25, 26.

[19] A. Grabar. Op. cit., p. 90—92, fig. 17.

[20] В. Н. Лазарев. *Фрески Старой Ладоги.* Москва, 1960, стр. 23—25, табл. 1, 3.

[21] *Історія українського мистецтва,* т. I. Київ, 1966, рис. 250; о связях фресок с македонскими памятниками см.: Н. П. Сычев. *Искусство средневековой Руси.* „История искусств всех времен и народов". Ленинград, 1929, стр. 208.

[22] С. Радојчић. *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства.* Зборник радова Византолошког института, књ. VIII—2 (Mélanges Georges Ostrogorsky, II); 1964, стр. 361—364, сл. 6; V. J. Djurić. *The Church of St Sophia in Ohrid.* Beograd, 1963, fig. 28, 1, 31, 32. Помещение ветхозаветных композиций, имеющих отношение к евхаристическому циклу, имеет место уже в мозаиках Сан Витале в Равенне. См. также: П. Мијовић. *Теофанија у сликарству Мораче.* „Зборник Светозара Радојчића". Београд, 1969, стр. 179—194; В. Пуцко. *Об одной фреске Спаса-Нередицы и апокрифе о вороне и Илье* (в печати).

ликого входа" по поставлении даров на престол.[23] Ее принадлежность евхаристическому циклу не подлежит сомнению. „Божественная литургия" может рассматриваться как более расширенная и усложненная композиция, суть которой, однако, остается прежней. Появление нескольких фигур святителей, окружающих престол, естественно, вызвало и увеличение включаемых в надписи на свитках текстов, состава которых мы коснемся несколько позже.

Не позднее конца XII века абстрактное представление о Христе-жертве, которое имеет место в росписях Велюсы, Нерези, Бачково, Бояне, а также в таких архаизирующих фресках как украшающие апсиду пещерного храма начала XIII века в Бертубани в Грузии,[24] заменяется конкретным. Вместо Этимасии, светильников или потира с дискосом теперь изображается исключительно дискос с лежащим на нем обнаженным Младенцем-Христом. Наиболее раннее изображение Христа-жертвы известно в церкви св. Георгия в Курбинове (1191).[25] Затем оно встречается в апсиде прилепского св. Николы, роспись которого относится к последним десятилетиям XII века,[26] в апсиде Радославлева придела церкви Богородицы в Студенице (ок. 30-х гг. XIII в.),[27] в Сопочанах (ок. 1262 г.)[28] и в Арилье (1296),[29] в Жиче (ок. 1311 г.)[30] и в Старо Нагоричино (1317)[31] в церкви св. Петра близ с. Беренде в Болгарии

---

[23] С. Радојчић. *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, стр. 364. См. также: A. Raes. *Le Dialogue après la Grande Entrée dans la Liturgie byzantine.* »Orientalia christiana periodica«, XVIII (I—II), 1952, pp. 38—51; Н. Деснов. *Недоуменный вопрос из чина литургии св. Иоанна Златоуста.* „Богословские труды", IV, 1968, стр. 181—189.

[24] Г. Н. Чубинашвили. *Пещерные монастыри Давид-Гареджи.* Тбилиси, 1948, стр. 66, табл. 100.

[25] Р. Љубинковић. *Стара црква села Курбинова.* „Старинар", XV, 1940 (1942), стр. 102—103, сл. 3; А. Николовски. *Фреске у Курбинову.* Београд, 1961, рис. 5. Не исключено, что введение фигуры лежащего на дискосе Младенца-Христа в композицию „Божественной литургии" произошло под влиянием Видения св. Петра Александрийского; см.: G. Millet. *La vision de Pierre d'Alexandrie.* Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance. Mélanges Charles Diehl, II. Paris, 1930, pp. 99—111. В росписи Спаса-Нередицы изображение св. Петра Александрийского помещено в северном аркасолии алтаря, параллельно сцене питания вороном пророка Илии.

[26] Ф. Месеснел. *Црква св. Николе у Марковој вароши код Прилепа.* Гласник Скопског научног друштва, XIX, 1938, стр. 48 (датирует 1299 г.); М. Рајковић. *Трагом једног византиског сликара.* Зборник радова Византолошког института, књ. 3, 1955, стр. 211.

[27] S. Mandić. *The Virgin's Church at Studenica.* Beograd, 1966, fig. 22, 23 (на краю престола стоят потир и дискос; свитки у свв. Василия Великого и Иоанна Златоуста свернуты).

[28] В. Бурић. *Сопоћани.* Београд, 1963.

[29] Н. Л. Окунев. *Арилье.* Памятник сербского искусства XIII в. Seminarium Kondakovianum, VIII, 1936, стр. 244—245.

[30] М. Кашанин, Б. Бошковић, П. Мијовић. *Жича.* Београд, схема на стр. 173, рис. на стр. 125, 131, стр. 130.

[31] С. Радојчић. *Старо српско сликарство.* Београд, 1966, табл. 61; R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben. Op. cit., Abb. 279—280.

(XIV в.)[32] и в Трапезунде (ок. 1260 г.),[33] в церкви Успения в Волотове близ Новгорода (1352).[34] Возможно, что изображение Христа на дискосе находилось также в составе указанной композиции в фресках св. Врачей в Кастории,[35] кельи св. Петра Коришкого,[36] а также некоторых новгородских росписях XIV столетия, где „Божественная литургия" сохранилась лишь фрагментарно.[37]

Если художники, украсившие фресками церковь Спаса-Нередицы в 1199 году, предпочли изобразить в алтарной апсиде не „Божественную литургию", уже известную к тому времени в росписях Старой Ладоги и Кирилловской церкви в Киеве, а традиционные ряды фронтально стоящих святителей, то столь же крепко приверженным к старой традиции оказался и мастер царских врат Кривецкого погоста. Поскольку этот памятник явно обнаруживает архаические черты, для нас он представляет особый интерес, так как помогает яснее представить, как выглядели царские врата более раннего времени, от которого не сохранилось ни едного аналогичного памятника.

Первым, кто попытался установить, какой вид имели древнейшие царские врата, помещавшиеся в среднем проходе алтарной преграды, был И. И. Горностаев. Обратив внимание на относительно поздние врата (XV—XVII в.), вывезенные экспедицией П. И. Севастьянова из Кареи на Афоне, он поставил перед собой задачу проследить их развитие, а вместе с тем и развитие алтарной преграды.[38] Привлекая данные византийских рукописей и сохранившихся мраморных темплонов, И. И. Горностаев совершенно правильно разглядел в афонских вратах традиционные черты и тем самым сделал важный шаг после исследования Г. Д. Филимонова, который двумя годами, раньше изложил в печати свои взгляды на прошлое иконостаса и, в частности, на первоначальную форму царских врат.[39] И только через сто лет после появле-

---

[32] Д. Панайотова. *Болгарская монументальная живопись XIV века.* София, 1966, стр. 79, 81, рис. на стр. 78, 82—83.

[33] G. Millet and D. Talbot Rice. *Byzantine Painting at Trebizand.* London, 1936, Pl. CXXXVIII, CLXXXIV.

[34] Л. А. Мацулевич. *Церковь Успения пресв. Богородицы в Волотове.* Памятники древнерусского искусства, вып. 4. СПб., 1912, стр. 13, 30, рис. 40; В. Н. Лазарев. *Искусство Новгорода,* стр. 80—81 (относит к 1363 г.).

[35] Σ. Πελεκανίδης. Καστορία, I. Θεσσαλονίκη, 1953, πίν. 5, 9.

[36] В. Бурић. *Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког.* Зборник радова Византолошког института, књ. 5, 1958, стр. 176—178 (считает, что данная композиция пришла к сербам из Византии).

[37] См.: В. Н. Лазарев. *Фрески Старой Ладоги,* стр. 25.

[38] И. И. Горностаев. *Византийские царские двери с Афона.* „Известия имп. Археологического общества", III, 1861, стр. 205—211, табл. I—II; с.м также: Н. П. Кондаков. *Русская икона,* т. II (альбом). Прага, 1929, табл. 126 (царские врата XVI в. из собр. Г. О. Чирикова).

[39] Г. Д. Филимонов писал: „Царские врата стали существовать со времени первоначального устройства алтарной преграды. Нет сомнения, что форма их изменялась в продолжение обширного периода христианской истории, и изменя-

ния в печати статьи И. И. Горностаева А. Н. Грабар опубликовал новое исследование, посвященное тому же вопросу, предпринятое им в связи с изучением хранящихся в Народном музее в Белграде Андреашких врат, украшенных рельефными фигурами Благовещения.[40] А. Н. Грабар считает, что царские врата имели на створках изображения уже в V—VI веках, и видит доказательство этому в двух миниатюрах, иллюстрирующих Омилии Григория Назианзина, выполненные ок. 880 года.[41] По мнению ученого, миниатюрист копирует доиконоборческие модели, которые уже могли возникнуть после 400 года.[42] Царские врата на указанных миниатюрах украшены изображениями, причем на л. 452 ясно видны четыре фигуры в рост (евангелисты).[43] А. Н. Грабар обратил внимание также на изображения врат в фресках св. Софии в Охриде[44] и в миниатюрах двух рукописей XII века Омилий Иакова Кокиновафского, онда из которых находится в Национальной Библиотеке в Париже (gr. 1208), а другая в Ватиканской Библиотеке (gr. 1162). В последней среди многочисленных изображений врат (лл. 8 об., 65, 68 об., 74 об., 90, 97 об., 188)[45] в одном случае можно рассмотреть фигуры архангела и Марии, составляющие композицию Благовещения (л. 90),[46] в другом — изображения херувимов (л. 97 об.).[47] Таким образом, мы имеем неопровержимое доказательство того, что изо-

---

лась под влиянием времени и различных видоизменений в составе самой преграды алтарной, но сущность их сохранилась с самых первых веков христианской церкви, с первых времен установления алтарных принадлежностей ... В самых руских церквах, оне, с удалением в древность, становятся все ниже, так что форма их в древнейших церквах возбуждает недоумение, каким образом, при высоком росте входили в них священнослужители? Основная форма их состояла из двух половинок, сведенных к верху дугою, половинки эти или створы привешивались справа и слева к столбцам, на которых покоилась легкая арка, называвшаяся кивотом." — Г. Д. Филимонов. Указ. соч., стр. 31.

[40] A. Grabar. *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Jugoslavie.* Зборник радова Византолошког института, кн. 7, 1961, pp. 13—17.

[41] Национальная Библиотека в Париже, Grec. 510, лл. 367 и 452. H. Omont. *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale.* Paris, 1929, pl. LX; S. Der Nersessian. *The Illustration of the Homilies of Gregory Nazianzus:* Paris Gr. 510 A Study of the Connection between Text and Images. Dumbarton Oaks Papers«, XVI, 1962, p. 215, fig. 10.

[42] Введение в обиход в греческих странах обычая ограждать алтарь с помощью специального барьера или преграды А. Н. Грабар относит к концу Юстинианова века. — A. Grabar. *Martyrium;* Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, t. I. Paris, 1946, p. 390.

[43] Id. *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après de monuments de Jugoslavie,* p. 15.

[44] П. Миљковиќ-Пепек. *Материјали за македонската средновековна уметност.* Фреските во светилиштето на црквата св. Софија во Охрид. Зборник Археолошког музеја во Охрид, I (1955—1956), сл. 13.

[45] C. Stornajolo. *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco* Cod. Vatic. gr. 1162e dell'Evangeliario greco Urbinate (Cod. Vatic. Urbin. gr. 2). Roma, 1910, tav. 4, 27, 29, 30, 36, 40, 80.

[46] Id., tav. 36.

[47] Id., tav. 40.

бражение Благовещения уже до XII века помещалось на створах царских врат. Что касается херувимов, то впоследствии они, как правило, не встречаются. Однако, их помещение на алтарных вратах, которые богословами иногда сравниваются с дверьми рая, вполне объяснимо. В многочисленных композициях „Страшного суда" нередко можно видеть на райской двери изображение тетраморфа или же огненного херувима, охраняющего вход.

Продолжив наблюдения над изображениями царских врат в средневековой живописи, можно установить, что первоначально они имели весьма незначительную высоту, лишь немного превышающую алтарную преграду. Мы не знаем, когда определенная схема их декора была признана обязательной, так как об этом не имеем сведений. В иконописных изображениях они предстают, то просто филенчатые (мозаика с изображением Евхаристии апсиды собора Михайловского монастыря в Киеве, 1111—1112 гг.;[48] фрески церкви св. Климента в Охриде, 1295;[49] фреска в Арилье, 1296[50]), то украшенные медальонами (икона XII века с изображением Евхаристии и Омовения ног в монастыре св. Екатерины на Синае)[51] или же крестами с монограммами (фреска зрелого XII века в апсиде храма Ахталы в Грузии).[52] Приводя указанные примеры, мы даем себе отчет в том, что этот материал способен лишь дать самое общее представление о древнейшем виде царских врат, как и алтарной преграды того времени, когда она еще представляла невысокий барьер. Далать на основании этих изображений какие-либо выводы хронологического порядка слишком рискованно. Едва ли можно сомневаться в том, что в стенописях воспроизводились чаще всего модели, давно уже вышедшие из употребления, но прочно закрепившиеся в иконографической схеме того или другого сюжета.[53]

При изучении ранних форм царских врат следует обратиться к сохранившимся образцам, а также к тем из более поздних, которые выполнены в старых традициях. Поэтому совершенно прав был И. И. Горностаев, обратившийся к вратам, вывезенным П. И. Севастьяновым

---

[48] В. Н. Лазарев. *Михайловские мозаики.* Москва, 1966, стр. 49, рис. 4 б, 5.

[49] J. Lafontaine-Dosogne. *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantine et en Occident*, t. I. Bruxelles, 1964, fig. 18, 22, 23.

[50] Н. А. Окунев. *Арилье*, стр. 252, табл. X (2).

[51] G. et M. Sotiriou. Op. cit., t. I, fig. 149.

[52] В. Н. Лазарев. *Михайловские мозаики*, рис. 73.

[53] Ср. врата из Кривецкого погоста (рис. I) и из Твери, кон. XIV в. (рис. 2), с воспроизведенными на фреске церкви Успения в Волотове (1363). — Л. А. Мацулевич. *Церковь Успения пресв. Богородицы в Волотове*, стр. 30, рис. 40. Изображения врат в стилизованной форме представляют также фронтисписы некоторых севернорусских рукописей XIV в. См.: А. М. Павлинов. *Древности Ярославские и Ростовские.* „Труды VII археологического съезда в Ярославле, 1887", т. III. Москва, 1892, стр. 44—45, рис. 33—35; W. Born. *Das Tiergeflecht in der nordrussischen Buchmelerei.* »Seminarium Kondakovianum«, V, 1932, Taf. V (1, 3, 4).

из Кареи на Афоне. В верхней части этих врат представлены поясные изображения пророков Давида и Соломона с раскрытыми свитками в руках, ниже — крупные по размерам фигуры архангела Гавриила и Марии. Указанная схема росписи царских врат известна по сохранившейся створе второй половины XIV века, происходящей из церкви Богородицы Болнички в Охриде, с изображениями архангела Гавриила и пророка Соломона.[54] Касаясь вопроса о сюжетах росписей царских врат в Византии и на Балканах, следует отметить, что, очевидно, наиболее распространенным был обычай украшать створы лишь изображением Благовещения, каждая из фигур которого занимала почти целиком створу. Кроме украшенных по такому принципу врат, представленных в миниатюре ватиканского кодекса Омилий Иакова Кокиновафского, относящихся к XII веку (л. 90), и Андреашких врат XIV века,[55] можно указать более поздние примеры,[56] свидетельствующие о большой стойкости традиции. Однако, эта схема декора царских врат не была единственной. Опубликованное Г. А. Сотириу описание створки украшенных рельефными изображениями врат из церкви в Эпидре близ Янины, которую исследователь относит к концу XIII века,[57] кроме фигуры благовествующего архангела[58] представляет еще апостола Петра и пророка в небольшом медальоне вверху. Изображения архангела и апостола одинакового размера и оба помещены под декоративными арочками-киворнями. Изредка, вероятно, сооружались и царские врата, украшенные инкрустацией, примером чего могут служить врата, сохранившиеся в Хиландаре на Афоне. В. Хан, посвятившая им специальное исследование, относит этот памятник к XIII—XIV векам.[59] Каждая из створ разграничена здесь на три в центре делений, повидимому, первоначально находились резные из кости изображения Благовещения и евангелистов.

Неизвестно, существовали ли аналогичные типы царских врат на Руси, или они уже в домонгольский период приобрели некоторые отличия. Можно предполагать, что в то время, когда сооружались Десятинная церковь и храм св. Софии в Киеве, как алтарная преграда в целом, так и царские врата, в частности, являлись ближайшим повторе-

[54] V. J. Djurić. *Icônes de Jugoslavie.* Belgrade, 1961, № 26 (pp. 100—101), pl. XXXVIII, XXXIX. Высота створки 112, 5 см.

[55] A. Grabar. *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Jugoslavie,* pp. 13—17; Народни музеј. Средњовековна уметност у Србији. Београд, 1969, № 50 (стр. 53, с указ. лит.).

[56] Л. Мирковић. *Иконе манастира Дечана.* „Старине Косова и Метохије", II—III. Приштина, 1963, стр. 39—40, 41, сл. 42, 44, 46.

[57] G. A. Sotiriou. *La sculpture sur bois dans l'art byzantin.* Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance, II, pp. 175—177, fig. 3.

[58] На утраченной створе ей соответствовала фигура Марии. Размер створы 150 × 45 см.

[59] В. Хан. *Двери из Хиландара крашене интарзијом од кости.* Зборник Музеја примењене уметности, 2, 1956, стр. 5—23, сл. I. Размер 125 × 72 см.

нием византийского типа. Однако, от столь раннего времени не уцелело ни единого памятника ни византийского, ни русского предположения, благодаря которым можно было бы определенно высказаться по данному вопросу. По счастливой случайности, сохранились царские врата Кривецкого погоста, датируемые XIII веком. Их довольно архаический вид, думается, дает некоторое право видеть в них повторение образца, относящегося к несколько более ранней эпохе. Следовательно, это единственное произведение, благодаря которому можно получить представление о царских вратах, помещавшихся в алтарной преграде русского храма домонгольского времени.

Немного ранее в этой статье было высказано предположение, что изображение фронтально стоящих святителей на створах царских врат из Кривецкого погоста является репликой росписи алтарной апсиды в ее более древнем виде. Мы попытаемся обосновать это предположение, при рассмотрении ряда памятников, аналогичных по своему назначению. Одним из них являются царские врата из Твери (рис. 2).[60] Они имеют хорошо сохранившиеся фигуры святителей, но у них отпилена верхняя часть, на которой должно было находиться Благовещение. Эта схема росписи алтарных врат, неизвестная нам по византийским и балканским памятникам, была достаточно популярной на русском Севере, а также в центральных областях. Ей следуют царские врата из Гостинопольского монастыря, датируемые ок. 1475—1480 гг. (рис. 3),[61] и чрезвычайно им близкие по иконографии и стилю царские врата из собрания И. С. Остроухова (в Гос. Третьяковской галерее),[62] соответственно, относимые к последней четверти XV века

[60] Выставка древнерусского искусства, 1913, стр. 9 (№ 21), рис. на стр. 12; П. П. Муратов. *Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова.* Москва, 1914, стр. 12—13; O. Wulff und M. Alpatoff. *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge.* Hellerau—Dresden, 1925, s. 90, Abb. 33, 34; А. Анисимов. Указ. соч., стр. 143; Ph. Schweinfurth. *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter,* Haag, 1930, s. 243, Abb. 85; D. Ainaloff. *Geschichte der russichen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau,* s. 89—90, Taf. 45 a; Ю. Олсуфьев. *Вопросы форм древнерусской живописи,* стр. 47; А. И. Некрасов. *Древнерусское изобразительное искусство,* стр. 132, рис. 79; *История русского искусства,* т. 3. Москва, 1955, стр. 30, рис. на стр. 29; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. *Каталог,* т. I, № 199 (стр. 233—235), рис. 138—139; *Живопись древней Твери.* Каталог выставки. Москва, 1970, № 6 (стр. 17—18); Г. В. Попов. *Пути развития тверского искусства в XIV-начале XVI века.* „Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв.". Москва, 1970, стр. 317. Размер створ по 112 × 35 см.

[61] Н. Репников. *Памятники иконографии упраздненного Гостинопольского монастыря.* „Известия комитета изучения древнерусской живописи", I, 1927, стр. 19; В. Н. Лазарев. *Искусство Новгорода,* стр. 120—121, табл. 117. Размер врат 110 × 81,5 см.

[62] А. Грищенко. *Вопросы живописи,* вып. 3. Москва, 1917, стр. 164; В. Н. Лазарев. *Искусство Новгорода,* стр. 121; *История русского искусства,* т. 2, стр. 255; *Malarstwo rosyjskie XIV—XX w.* Wystawa w Muscum Narodowym w Warszawie. Warszawa, 1957, № 7; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Каталог,* т. I, № 109 (стр. 159—160).

(рис. 4). О том, что указанная иконографическая традиция существовала весьма длительный период, свидетельствуют сохранившиеся памятники, которые относятся уже к XVI веку.[63] Царские врата, принадлежащие Гос. Ростово-Ярославскому архитектурно-художественному музею — заповеднику (рис. 5), благодаря ближайшему стилистическому сходству с фресками собора Спасского монастыря в Ярославле, выполненными в 1563—1564 годах, могут быть датированы этим же временем.[64]

Кроме царских врат из Кривецкого погоста, на всех других, упомянутых нами, святители изображены не фронтально, а в трехчетвертном повороте, обратившись друг к другу, и с раскрытыми свитками в руках. Эта перемена, безусловно, обязана изменениям, происшедшим в программе росписей алтарной апсиды.[65] Таким образом, изображения святителей с раскрытыми свитками на створах царских врат являются репликой „Божественной литургии", уже с конца XII века прочно вошедшей в систему росписей. Почти все известные нам царские врата с изображениями святителей невелики по размерам и, вероятно, большинство из них было предназначено для деревянных храмов, в которых росписи, естественно, отсутствовали.

В основе композиции „Божественная литургия", которую в более развитом виде правильнее называть „Поклонение жертве", лежит стремление пояснить в образе смысл таинства. Изображение Христа-агнца на дискосе, стоящем на престоле, по сторонам которого находятся ангелы с рипидами в руках, было призвано напоминать, что литургия является только лишь отражением параллельно совершаемого служе-

---

[63] См.: Из Кривецкого погоста, кон. XV — нач. XVI в. Э. С. Смирнова. *О группе северодвинских икон XVI века.* „Культура и искусство Древней Руси. Сборник в честь М. К. Каргера". Ленинград, 1967, стр. 138—139, табл. XXV; (размер 127 × 67 см); в Новгородском музее, XV в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. Каталог. Ленинград, 1963, стр. 12, (размер 158 × 80 см); из церкви Андреевского погоста Владимирской области, нач. XVI в. Каталог VI выставки произведений изобразительного искусства, реставрированных ГЦХНРМ им. акад. И. Э. Грабаря. Москва, 1969, стр. 84 (размер 127 × 86 см); музея в Петрозаводске, XVI в. Живопись древней Карелии. Петрозаводск, 1966, рис. 16, 17, (размер 159 × 82 см); из с. Клинцы Суражского уезда Черниговской губернии, XVI в. П. С. Уварова. *Церковный отдел выставки Черниговского съезда.* „Труды XIV археологического съезда в Чернигове, 1908", т. II. Москва, 1911, стр. 122 (№ 1516), табл. XXI.

[64] Инв. № Ц—902/10, размер 148 × 69 см, (публикуются впервые). Ср.: В. Г. Брюсова. *Фрески Ярославля.* Москва, 1969, рис. 9; Э. Добровольская, Б. Гнедовский. *Ярославль, Тутаев.* Москва, 1971, рис. II, 13.

[65] См.: S. Dufrenne. *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle.* »L'art Byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani, 1965«, Beograd, 1967, pp. 36—37. А. А. Успенский, *Исихазм и „гуманизм"* — Палеологовский расцвет. „Вестник Русского Западно-Европейского Патриаршего Экзархата", № 58, 1967, стр. 121, считает, что мотив Христа-Младенца на дискосе был реакцией на литургические споры XII века.

ния ангелов и вещественного превращения хлеба и вина в плоть и кровь Христа.[66] В древнерусской литературе известно одно до крайности реалистическое объяснение тайны пресуществления св. даров. Обрядовая видимость евхаристии представлялась только символом, за которым таится чудесный процесс пресуществления, совершающегося невидимым, но вполне вещественным образом. Вместе с видимым совершителем литургии (священником) незримыми участниками ее являются ангелы. Во время совершения евхаристического канона алтарь соединяется с небом. Вслед за возгласом: „победную песнь", когда вместе с людьми воспевают Трисвятого все силы небесные и четверообразные животные (тетраморфы), отверзается церковная кровля, и с неба спускается в огненном пламени множество ангелов неописуемой красоты. Среди них спускается на трапезу Божественный Младенец. Все ангелы горят огнем, из них исходят вещания, как пламень огненный . . . Как только произнесет священник: „святая святым", „тогда ангелы, имуще ножа, держаще в руку отроча, и зарежут е, и кровь его источат в святую чашу, тело же режуще кладуть на хлеб.[67] И бываеть хлеб в тело и кровь Господа нашего Исуса Христа". После причащения верующих и окончания литургии дары возносятся ангелами обратно на небо.[68] Это объяснение, распространенное в различных редакциях „Толковой литургии", как доказал Н. Ф. Красносельцев,[69] восходит к „Слову св. Григория о святой службе". Древнейшие виды повестей о созерцании закалаемого евхаристического агнца относятся к древнехристианской патеричной литературе.[70] Евхаристия в христианском вероучении была издавна связана с идеей действительного принесения себя в жертву Сыном Божиим. Представление принесшего себя в жертву в виде покорного младенца было обычным уже в ветхозаветной библейской литературе (Ис. 42: 1; 53: 5—9). С ним и была впоследствии связана идея заклания, нашедшая отражение в „Поклонении жертве".

Перенесение изображений, входящих в указанную композицию творцов литургии, на створы царских врат было логически оправдан-

---

[66] Идея о Христе-агнце дословно иллюстрируется словами Иоанна Златоуста. См.: J. D. Stefanescu. *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance.* Bruxelles, 1936, pp. 112—113.

[67] См. роспись в Матейче: G. Millet. *La vision de Pierre d'Alexandrie,* p. 108, fig. 2.

[68] Н. Туницкий. *Древние сказания о чудесных явлениях Младенца-Христа в евхаристии.* „Богословский Вестник", 1907, II, стр. 201—202.

[69] Н. Красносельцев. *„Толковая служба" и другие сочинения, относящиеся к объяснению богослужения в древней Руси до XVIII века.* „Православный Собеседник", 1878, май, стр. 3 и сл.

[70] А. Н. Веселовский. *Амфилог-Evalch в легенде о св. Граале.* Разыскания в области русского духовного стиха, XVII. „Сборник Отд. Рус. яз. и слов. имп. Академии Наук", т. 46, 1890, стр. 336—337.

ным. Через царские врата на „великом входе" священник нес дискос с „агнцем", символизировавшим принявшего на себя смерть ради искупления грехов человеческих Христа. Здесь в конце литургии причащались верующие. И если еще учесть, что на коруне царских врат обычно помещалась Евхаристия,[71] то не трудно здесь увидеть явное заимствование сюжетов, которые образуют идейное ядро алтарной росписи.[72]

Царские врата (рис. 2), одна створа которых происходит из Тверского Историко-археологического музея (правая), а другая из собрания И. С. Остроухова, дают древнейший пример изображения на вратах творцов литургии с раскрытыми свитками. Фигуры обращены к центру. Головы с преувеличенно выпуклыми лбами. Лица и руки почти сплошь покрывают тонкие длинные движки. Широкие линии пробелов носят подчеркнуто декоративный характер.[73] Для нас в данном случае очень существенным является то, что святители в этом произведении позднего XIV века держат в руках свитки с евхаристическими формулами, обычно сопровождающими изображение „Евхаристии". Они являются самыми распространенными и сохраняются довольно-таки продолжительное время (см. рис. 5). Однако, эти тексты на свитках в руках у изображенных на створах царских врат святителей не были единственными. На вратах из Гостинопольского монастыря (рис. 3) на свитке у св. Василия Великого находим начальные слова возгласа по пресуществлении св. даров (ѡ изрѧднѣі пресвѧтѣи чистиі преблаг...), а у св. Иоанна Златоуста — молитвы первого антифона (г҃и бж҃е нашь, его же держава вес...). На царских вратах из собрания И. С. Остроухова (рис. 4) на свитке у св. Иоанна Златоуста читается начало молитвы первого антифона литургии, как и на вратах из Гостинопольского монастыря, но у св. Василия Великого на свитке начертаны начальные слова первой благодарственной молитвы по причащении. В композиции „Божественная литургия" у св. Василия Великого чаще всего читается на свитке молитва Херувимской песни (Арилье, Кралева цер-

---

[71] Подробнее см.: М. А. Реформатская. *Надвратная сень из села Благовещенье.* „Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств", стр. 479—483.

[72] В. Н. Лазарев. *Искусство Новгорода,* стр. 81.

[73] Это стоящее несколько особняком в русской живописи произведение напомнило М. В. Алпатову манеру письма фресок Нередицы, (М. В. Алпатов. *Сокровища русского искусства XI—XVI веков.* Москва, 1971, стр. 275). Однако, несмотря на ярко выраженный архаизм, нельзя не заметить совершенно новых веяний, заставляющих вспомнить фрески Снетогорского монастыря близ Пскова, (В. Н. Лазарев. *Снетогорские росписи.* „Русская средневековая живопись", стр. 150—178), и росписи Волотова, (Л. А. Мацулевич. *Церковь Успения пресв. Богородицы в Волотове,* стр. 1—34; Д. В. Айналов. *Византийская живопись XIV столетия.* Петроград, 1917, стр. 124—156; Н. Порфиридов. *Живопись Волотова.* „Новгородский исторический сборник", VII, 1940, стр. 55—65).

ковь в Студенице), а у св. Иоанна Златоуста — молитва Предложения. (Там же).[74]

Рассмотренная выше схема декора царских врат, безусловно, не была на Руси единственной. Сохранились от XV века несколько врат с более каноничными для позднейшего времени изображениями Благовещения и четырех евангелистов.[75] Сравнительно малочисленной является группа врат, на которых кроме того изображена Евхаристия.[76] Они уже относятся к эпохе высокого иконостаса и, следовательно, тематически выходят за пределы нашего обзора.

Вопрос о времени окончательного сложения иконостаса уже неоднократно рассматривался в работах как старых, так и современных исследователей.[77] Принято считать, что высокий иконостас появляется на Руси на рубеже XIV—XV веков. Однако, нельзя быть твердо уверенным в том, что он вошел сразу же в употребление повсеместно. Один из первых исследователей русского иконостаса Н. Сперовский приводит сведения, почерпнутые из писцовых книг 1627—1629 годов, говорящие о том, что даже в указанное время бедные ярославские церкви обходились без иконостасов; иконы ставились на алтарное ограждение над царскими вратами.[78] Некоторое представление о типе алтарного ограждения древнерусского храма дает алтарная преграда цер-

[74] По вопросу о принадлежности указанных молитв этим лицам см.: Н. Д. Успенский. *Молитвы Евхаристии св. Василия Великого и св. Иоанна Златоуста* (в чине православной литургии). „Богословские труды", II, 1961, стр. 76. Подробнее о надписях на свитках у святителей в „Божественной литургии" см.: С. Н. Смирнов. *Коллекция старых надписей в сербских церквах.* „Сборник Русского Археологического Общества в Королевстве Югославии", III. Белград, 1940, стр. 119—121.

[75] См.: Г. В. Попов. Указ. соч., стр. 317, рис. на стр. 318 (левая створа врат XV в. из Тверского Отроча монастыря, размер 138 × 31,5 см); Выставка, посвященная шестисотлетнему юбилею Андрея Рублева. Каталог. Москва, 1960, № 99 (стр. 46), рис. 24 (врата кон. XV — нач. XVI в. из с. Благовещенье, размер 174 × × 81 см).

[76] Подробнее см.: В. К. Лаурина. *Об одной группе новгородских провинциальных царских врат.* „Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода". Москва, 1968, стр. 145—178; С. Агафонов. *Горький, Балахна, Макарьев.* Москва, 1969, рис. 33. На вратах из с. Домажир, близ Львова, (сер. XVI в.) изображена Евхаристия, но опущено Благовещение. — І. Свенціцкий. *Іконопис Галицької України XV—XVI віків.* Львів, 1928, стор. 16, 18—19, рис. 24, 94; М. Драган. Указ. соч., стр. 28, рис. 6.

[77] В. Н. Лазарев. *Феофан Грек и его школа.* Москва, 1961, стр. 86—94, с указ. старой лит. вопроса; Л. Успенский. *Вопрос иконостаса.* „Вестник Русского Западно-Европейского Патриаршего Экзархата", № 44, 1963, стр. 233—255; М. А. Ильин. *Некоторые предположения о архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV—XV вв.* „Культура Древней Руси." Москва, 1966, стр. 79—88; Н. А. Маясова. *К истории иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля.* — там же, стр. 152—157; Л. В. Бетин. *Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов;* его же. *Исторические основы древнерусского высокого иконостаса.* „Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств", стр. 41—72; М. А. Ильин. *Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева.* — там же, стр. 29—40.

[78] Н. Сперовский. *Старинные русские иконостасы.* „Христианское Чтение", 1891, № 11—12, стр. 349—350.

кви Воскрешения Лазаря в Муромском монастыре, построенная преп. Лазарем ок. 1390 года.[79] Хотя иконы, украшающие эту преграду, не древнее XVI века, однако тип алтарного ограждения восходит к гораздо более раннему времени. Вот как описывается в одном из старинных документов скромное убранство этой северной церкви: „Да за манастырем же за полем церковь во имя Лазарево Воскресенье древяна клецки. А в церкве образов: образ месной Лазарево Воскресенье на краске; образ Пречистые Богородицы Одигитреяа на краске; деисус и двери царские и сень и столбцы на краске; да в олтаре за престолом образ Пречистые Богородицы Одигитрея, а на другой стороне образ Николая чудотворца на краске. Крест выносной на краске, индитья и покров крашенинные".[80]

Историк русской церкви Е. Е. Голубинский полагал, что первоначально царские врата на Руси, как и греческие, были весьма невысокие, и что большие царские врата стали входить в употребление лишь со времени митрополита Макария (1542—1563).[81] Отмечая отсутствие указаний на материал преград домонгольского времени на Руси, он считал, что в деревянных церквах они, естественно, делались из дерева. В том, что преграды были каменными в каменных русских храмах, он сомневался, учитывая указание Печерского патерика на то, что монахи, создавшие лучшую в Киеве каменную церковь после Десятинной, затруднялись достать даже каменную доску для престола. Отсюда он делал вывод, что думать о каменных алтарных преградах при таких условиях не приходилось.[82] И, надо сказать, скепсис покойного ученого, в конечном итоге, оказался оправданным. В. Н. Лазарев,[83] посвятивший очень обстоятельное исследование византийскому тем-

---

[79] Д. К. Тренев. *Иконостас Смоленского собора Московского Новодевичего монастыря*. Москва, 1902, стр. 27, рис. 24; Н. Н. Соболев. *Русская народная резьба по дереву*. Москва—Ленинград, 1934, стр. 166; И. Бартенев, Б. Федоров. *Архитектурные памятники русского Севера*. Москва, 1968, стр. 31—34; А. В. Ополовников. *Лазаревская церковь Муромского монастыря*. „Архитектурное наследство", 18, 1969, стр. 106—111; Э. С. Смирнова. *Живопись Обонежья XIV—XVI веков*. Москва, 1967, стр. 64—67.

[80] Цит. по кн. Э. С. Смирновой, стр. 65—66. На стр. 66 помещена схематическая реконструкция иконостаса по рисунку И. П. Ярославцева.

[81] Е. Е. Голубинский. *История русской церкви*, т. 1, ч. II. Москва, 1904, стр. 197.

[82] Там же. стр. 200.

[83] В. Н. Лазарев. *Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон*. „Византийская живопись", стр. 110—136 (на стр. 118 и 120 приведен перечень сохранившихся византийских алтарных преград и одних темплонов). Из последних работ о византийском темплоне см.: Μ. Χατζηδάκης. Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος. „Δελτίον χριστιανικῆς καὶ ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας", περ. IV, τ. IV, 1964—1965. Athènes, 1966, p. 377 sq.; K. Weitzmann. *Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung*. »Festschrift für K. H. Usener«. Marburg, 1967, ss. 11—20; его же. Диптих слоновой кости из Эрмитажа, относящийся к кругу императора Романа. „Византийский временник", 32, 1971, стр. 142—155.

плону, считает, что форма алтарной преграды в том виде, в котором она существовала в Византии, была перята и русскими.[84]

Ни одной алтарной преграды типа византийской на Руси не сохранилось, но уцелели некоторые фрагменты в Киеве. Г. Д. Филимонов сообщает, что при „возобновлении" Софии Киевской под помостом были найдены две мраморных небольшого диаметра колонки, принадлежавшие, как он предполагал, алтарной преграде.[85] Л. Лашкарев указывал в одной из пещерных церквей Киево-Печерской лавры на две „перекладины" из белого мрамора, которые, по его мнению, могли принадлежать алтарной преграде Великой церкви (Успенскому собору) и составлять в ней космит.[86] Д. В. Айналов первый сделал попытку разобраться в кусках мраморов, найденных в разное время в Софийском соборе в Киеве и собранных в его крещальне. Обследовав эти обломки, ученый пришел к выводу, что некоторые из них являются остатками древней алтарной преграды (пилястры, антамблементы, дверные входы, капители).[87] К сожалению, работа начатая Д. В. Айналовым, не была продолжена. Между тем, при раскопках М. К. Каргером обнаружено несколько новых обломков, которые могут оказаться фрагментами и алтарной преграды;[88] в 1949 году в св. Софии открыты отпечатки каменных блоков, которые, по-видимому, также представляли нижнюю часть древней алтарной преграды.[89] Вполне вероятно, что космитом алтарной преграды Десятинной церкви могли служить про-

---

[84] В. Н. Лазарев. *Три фрагмента расписных энстилиев и византийский темплон*, стр. 130.

[85] Г. Филимонов. Указ. соч., стр. 31. Единственный известный нам случай, когда оказалось возможным определить первоначальную высоту алтарной преграды, относится к приделу, устроенному в диаконнике Кирилловской церкви в Киеве (XII в.). Судя по пазам для крепления алтарной преграды, ее высота равнялась 3, 13 м при протяженности 2,82 м. Алтарь придела занимал лишь апсиду диаконника, возвышавшегося над церковным помостом на 0,46 м. Во время последних реставрационных работ в Богородице-Рождественском соборе Антониева монастыря в Новгороде раскрыты росписи алтарных столпов (1125). То обстоятельство, что нижний край этих росписей находится необычайно высоко от уровня солеи, пока не получило удовлетворительного объяснения. Не исключено, что алтарная преграда проходила перед алтарными столпами. Однако окончательное решение этого вопроса станет возможным лишь после дополнительных обследований собора.

[86] Л. Лашкарев. *Церковно-археологические очерки.* Исследования и рефераты. Киев, 1898, стр. 205.

[87] Д. В. Айналов. *Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви.* „Труды XII археологического съезда в Харькове, 1902", т. III. Москва, 1905, стр. 5—11; см. также: К. В. Шероцкий, *Путеводитель.* Киев, 1917, стр. 65.

[88] М. К. Каргер. *Древний Киев*, т. II. Москва—Ленинград, 1961, стр. 56, табл. X.

[89] Там же, стр. 198, рис. 67. Ю. П. Нельговским осуществлена реконструкция алтарной преграды св. Софии (Ю. П. Нельговський. *Матеріали до вивчення первісного вигляду оздоблення інтер'єра Софії Київської.* „Питання архітектури та будівельної техніки України". Київ, 1959, стор. 14—15), но поскольку она не основана на внимательном изучении сохранившихся фрагментов, а также современных ей византийских преград, не может считаться убедительной.

долговатые плиты с надписью: „Ὁ θεὸς ἐν μέσῳ αὐτῆς, οὐ σαλευθήσεται, βοηθήσει αὐτῇ ὁ θεὸς τῷ προσώπῳ“(Пс. 45:6).[90] Столь же вероятна принадлежность алтарной преграде широко известных каменных рельефов с изображениями святых всадников,[91] найденных в руинах храма близ Михайловского Златоверхого монастыря. Судя по находкам обломков рельефных плит, а также других каменных деталей, которые с известными основаниями могут быть отнесены к алтарной преграде, можно уже сейчас утверждать, что каменными были алтарные преграды в Десятинной церкви, св. Софии Киевской, в соборе Златоверхого монастыря,[92] возможно, в соборном храме монастыря, из руин которого происходят рельефы святых всадников,[93] а также в Великой церкви Киево-Печерского монастыря, освященной в 1089 году[94] и Спасском Соборе в Чернигове. Есть серьезные основания полагать, что каменной была алтарная преграда и в Благовещенской церкви в Чернигове, сооруженной в 1186 году,[95] а также в соборе Боголюбова близ Владимира, где

---

[90] Д. В. Айналов. *Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви*, стр. 7. В Софии Киевской аналогичная надпись исполнена мозаикой по краям подкупольного свода главного алтаря вокруг изображения Богоматери-Оранты. См.: А. А. Белецкий. *Греческие надписи на мозаиках Софии Киевской*, в кн.: В. Н. Лазарев. *Мозаики Софии Киевской*, стр. 162—166.

[91] О рельефах см.: К. В. Шероцкий. Указ. соч., стр. 289—290; О. Некрасов. *Рельєфні портрети XI століття*. „Записки Українського наукового товариства в Київі“, XX, 1926, стор. 16—40; Ф. І. Шміт. *Мистецтво Старої Русі — України*. Харків, 1919, стор. 72; М. Макаренко. *Скульптура і різбярство Київської Русі передмонгольских часів*. „Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва“, I, 1930, стор. 84, рис. 32—35; *История культуры Древней Руси*, т. II. Москва—Ленинград, 1951, стр. 441—444, рис. 221 (1—2); История русского искусства, т. I, стр. 195; Г. Логвин. *Украинское искусство X—XVIII вв.* Москва, 1963, стр. 31, рис. 14; Ю. Асеєв. *Мистецтво Стародавньої Русі*. Київ, 1963, стор. 28; його ж. *Мистецтво стародавнього Києва*. Київ, 1969, стор. 204, рис. 101, 102; *Історія українського мистецтва*, т. I. Київ, 1966, стор. 233—236, рис. 182, 183; В. Н. Лазарев. *Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве*. „Русская средневековая живопись“, стр. 84, рис. на стр. 83; С. Радојчић. *Кијевски рељефи Диониса, Херакла и светих ратника*. „Старинар“, XX, 1969 (Зборник Бурђа Бошковића), 1970, стр. 333—334, сл. 5—6.

[92] См.: Л. Лашкарев. Указ. соч., стр. 205.

[93] Ряд исследователей в последнее время высказались в пользу происхождения рельефов из собора Дмитриевского монастыря. О нем см.: Ю. С. Асеев. *Новые данные о соборе Дмитриевского монастыря в Киеве*. „Советская археология“, 1961, № 3, стр. 291—296; П. П. Толочко. *Історична топографія стародавнього Києва*. Київ, 1970, стор. 108.

[94] Публикации исследований остатков собора, взорванного в 1941 году, указаний на следы алтарной преграды или на ее фрагменты не содержат. См.: Н. В. Холостенко. *Исследования руин Успенского собора Киево-Печерской лавры*. „Совєтская археология“, XXIII, 1955, стр. 341—358; его же. *Исследования руин Успенского собора Киево-Печерской лавры в 1962—1963 гг.* „Культура и искусство Древней Руси“, стр. 58—68. Фрагменты алтарной преграды будут опубликовены Н. В. Халостенко.

[95] Б. А. Рыбаков. *Древности Чернигова*. Москва—Ленинград, 1949 (МИА № 11), стр. 86; его же. *Благовіщенська церква в Чернігові 1186 року за даними розкопок*. „Архітектурні пам'ятники. Збірник наукових праць“. Київ, 1950, стор. 62

Н. Н. Ворониным при археологических исследованиях найдено несколько камней основания (в южном нефе) и обломок белокаменной колонки.[96]

Археологические раскопки древнерусских храмов позволили обнаружить в одних каменные основания или же фундаменты алтарной преграды, (Борисоглебский собор в Старой Рязани, ок. 1112—1115 гг.,[97] церковь Иоанна Богослова в Смоленске, 1160—1180 гг.,[98] храм XII века в Василеве[99]), в других — ленточные фундаменты между алтарными столпами.[100] Это делает допустимым предположение, что барьеры алтарных преград в указанных сооружениях могли быть каменными, но, однако, не исключает возможности выполнения преград и целиком из дерева. Г. К. Вагнером предложена любопытная реконструкция алтарной преграды Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230—1234), выполненной из белого камня и имевшей рельефные изображения Деисуса, пророков и святителей со свитками в руках.[101] Фигуры последних Г. К. Вагнер помещает в первом ярусе, по сторонам царских врат. Если это предположение пока остается интереснейшей гипотезой, то не подлежит сомнению, что изображения святителей составляют композицию „Божественная литургия". Если бы существовала уверенность в том, что этот ряд составлял первый ярус алтарной преграды и одновременно исключалась возможность помещения рельефных плит в алтарной апсиде, то мы могли бы рассматривать их как первый этап в перемещении фигур святителей на преграду.[102] Неясным остается во-

---

[96] Н. Н. Воронин. *Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков*, т. I. Москва, 1961, стр. 221, 223, рис. 100.

[97] А. Л. Монгайт. *Старая Рязань*. Москва, 1955 (МИА № 49), стр. 78, рис. 44; Г. Корзухина-Воронина. *Рязань в сложении архитектурных форм XII—XIII веков*. „Сборник бюро по делам аспирантов Гос. Академии истории материальной культуры", I, 1929, стр. 70, рис. 1; Г. К. Вагнер. *Архитектурные фрагменты Старой Рязани*. „Архитектурное наследство", 15, 1963, стр. 18—24, рис. 2.

[98] М. К. Каргер. *Зодчество древнего Смоленска (XII—XIII в.)*. Ленинград, 1964, рис. 15.

[99] Г. Н. Логвин, Б. А. Тимощук. *Белокаменный храм XII века в Василёве*. „Памятники культуры", 4, 1961, стр. 41—42, рис. 2, 3.

[100] См.: М. Ю. Брайчевский, Ю. С. Асеев. *Археологические исследования в Переяславе-Хмельницком в 1958 году*. „Краткие сообщения Института истории материальной культуры", 81, 1960, стр. 114, рис. 52; М. К. Каргер. *Основные итоги раскопок древнего Галича в 1955 году*. — там же, стр. 70—71, рис. 35; ср. также: J. Pelеński. *Halicz w dzejach sztuki średniowiecznej*. Kraków, 1914.

[101] Г. К. Вагнер. *Мастера древнерусской скульптуры*. Рельефы Юрьева-Польского. Москва, 1966, стр. 15, 51, рис. на стр. 21, табл. 62, 63.

[102] Г. К. Вагнер (*Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. г. Юрьев-Польской*. Москва, 1964, стр. 47) совершенно правильно сравнивает фигуры святителей указанных рельефов с изображениями на царских вратах. Попутно следует отметить, что изображения творцов литургии украшают катапетасму 1399 года, являющуюся даром вдовы Ивана Углеши Евфимии в Хиландарь на Афоне, причем текст на свитке в руках св. Иоанна Златоуста является, как и в фресках „Божественной литургии", началом молитвы „Херувимской песни". См.: Н. П.

прос и о наличии каменной алтарной преграды в Борисоглебской церкви Бельчицкого монастыря близ Полоцка.[103]

В большей же части каменных храмов на Руси, как совершенно справедливо предполагал Е. Е. Голубинский, алтарные преграды были деревянными. Достаточно сказать, что каменных преград лишены были даже такие соборные храмы как св. София в Новгороде[104] и Борисоглебский собор в Чернигове.[105] О том, какой имели вид деревянные ограждения алтарей, мы, конечно, никогда не узнаем. Но в одном случае можем все же составть об их убранстве некоторое представление. Раскопками И. Йодковского и Н. Н. Воронина в Нижней церкви в Гродно были обнаружены медные пластины с гравированными изображениями святых в медальонах.[106] Изображения обращенных в молении апостола Павла и Феодота (?), как справедливо указал Н. Н. Во-

Кондаков. *Памятники Христианского искусства на Афоне.* С.-Петербург, 1902, стр. 244—246, табл. XXXIX; Д. Стојановић. *Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века.* Београд, 1959, стр. 23—24, 44 (с указ. лит.).

После того, как наша статья была сдана в печать, Г. К. Вагнер опубликовал исследование *„Древние черты во владимиро-суздальской скульптуре XIII века как элементы нового стиля"*, (Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. Москва, 1972, стр. 162—197), в котором утверждает, что в изначальном существовании у Георгиевского собора алтарной преграды не приходится сомневаться, и исключает возможность происхождения интересующих нас рельефов из какого-либо другого древнего здания г. Юрьева-Польского. Одновременно Г. К. Вагнер категорически отрицает вероятность помещения рельефов святителей в алтарной апсиде, так как в таком случае блоки камней, на которых они высечены, должны были бы иметь в разрезе трапецевидную форму. Вряд ли, по заключению Г. К. Вагнера, рельефы находились на подкупольных столпах, „так как в этом случае они оказались бы независимыми, в то время как позы святителей явно предполагают единую композицию" (стр. 170). Против последнего довода можно возразить, сославшись на примеры украшающих обычно алтарные столпы композиций Благовещения, а иногда и двухфигурного Деисуса (подробнее см.: S. Der Nersessian. *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection.* »Dumbarton Oaks Papers«, vol. XIV, 1960, p. 80—82). Решение вопроса о первоначальном местонахождении рельефов святителей осложняется еще и тем обстоятельством, что при помещении их на плоскости глухой алтарной преграды они не заполняют целиком пространства между подкупольными столпами и алтарным проходом (вратами). В то же время эти четыре, рельефа, разделенные попарно, умещаются на плоскостях (поздних) столпов. Мы не склонны отрицать существование в Георгиевском соборе глухой алтарной стенки, что, по мысли Г. К. Вагнера, подтверждается рельефами Деисуса и пророческого цикла. Однако, вопрос об их месте, как и месте рельефов святителей, на наш взгляд, пока нельзя считать окончательно решенным.

[103] Н. Воронин. *Бельчицкие руины.* „Архитектурное наследство", 6, 1956, стр. 6.

[104] Г. М. Штендер. *К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской.* „Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода", стр. 95—96. В результате археологической разведки установлено, что преграда была деревянной и находилась на 30 см к востоку от западной грани боковых лопаток предалтарных столпов. Предположительно, она имела пять пролетов.

[105] М. А. Остапенко. *Дослідження Борисоглебського собору в Чернігові.* „Архітектурні пам'ятники. Збірник наукових праць", стор. 69; Н. В. Холостенко. *Исследования Борисоглебского собора в Чернигове.* „Советская археология", 1967, № 2, стр. 196.

[106] Н. Н. Воронин. *Древнее Гродно* (по материалам археологических раскопок 1932—1949 гг.). Москва, 1954 (МИА № 41), стр. 117—118, рис. 62 (1—3). От алтарной преграды, погибшей во время пожара, осталась лишь проходящая

ронии, могли входить в деисусную композицию; пластина с полуфигурой фронтально изображенного св. Симеона (Богоприимца?) могла украшать часть преграды, проходившую перед жертвенником или диаконником.[107]

Крайне незначительные археологические материалы, явно недостаточные для воссоздания общего вида алтарной преграды древнерусского храма, несколько дополняются поэтическими описаниями летописей. Однако, последние, как правило, не отличаются конкретностью и единственно, что позволяют уяснить, — это существование обычая украшать преграду драгоценными привозными тканями и художественным шитьем.[108]

Существует еще один источник, который может быть использован в решении вопроса об облике алтарной преграды на Руси. Это — данные иконописи. Если при привлечении иконописных произведений с каноничными сюжетами мы отмечали схематизацию алтарной преграды и помещенных в ней царских врат, то теперь укажем на некоторые русские иконы, в которых алтарная преграда несет реальные черты. На новгородской иконе „Покров Богоматери", относимой к концу XIV — началу XV века,[109] в изображенном интерьере храма можно хорошо рассмотреть структуру алтарной преграды с невысокими царскими вратами, укрепленными на столбиках, приставленных к колоннам, с незначительными по высоте барьерами, заполняющими пространство между колоннами. Одним словом, эта преграда вполне соответствует ее византийскому прототипу (рис. 6). Ту же иконографи-

---

перед восточными столпами полоса угля шириной 25 см; преграда простиралась и в боковые нефы. Для фронтального изображения св. Симеона см.: W. H. Buckler, W. M. Calder and W. K. Guthrie. *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, Vol. IV, Manchester, 1933, p. 13, pl. 17 (мраморный архитрав с поясными фигурами в медальонах); другой подобный архитрав с медальонами обнаружен недавно Н. Фиралти при раскопках в Севастии во Фригии.

При исследованиях в подкупольном пространстве собора Елецкого монастыря в Чернигове было найдено большое количество витражного стекла. Н. В. Холостенко, (*Архитектурно-археологическое исследование, Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове*. „Памятники культуры", 4, стр. 57), предполагает, что или витражи были в алтарной преграде, или ими были остеклены окна барабана купола. Думается, что последнее предположение более вероятно. Судя по остаткам брусьев, деревенной была преграда в Петницкой церкви в Чернигове.

[107] К сожалению, в публикации пластин не указаны их размеры, что затрудняет определить их положение на алтарной преграде.

[108] Поли. собр. русских летописей, т. I. Москва, 1962, стб. 392, 458; там же, т. II. Москва, 1962, стб. 196 (Описания Успенского собора во Владимире, под 1185 г.; Успенского собора в Ростове, под 1231 г.; церкви Иоанна Златоуста в Холме). Подробнее см.: М. О. Новицька. *Гаптування в Київській Русі* (За матеріалами розкопок на території УРСР). „Археологія", XVIII, 1965, стор. 25 і слід.

[109] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. *Каталог*, т. I, стр. 101—102 (№ 38), с указ. лит., рис. 50. См. также: *Древние иконы Старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве*. Москва, 1956, стр. 12, рис. 3 (новгородская икона нач. XV в.).

ческую схему алтарной преграды воспроизводит одна из древнейших новгородских икон „Покрова Богоматери", происходящая из Зверина монастыря (первая половина XIV века).[110] Этот иконописный извод, по-видимому, довольно долго держался в русской северной иконописи, но те изменения, которые со временем проникли в устройство алтарных преград захолустных севернорусских церквей, все же потом нашли свое отражение в этих образцах народного искусства.[111]

Кроме уже упоминавшихся фрагментов алтарных преград, которые сохранились на сегодняшний день, следует указать еще деревянное резное тябло, украшенное рельефными изображениями Распятия, шестикрылых херувимов, святых и фантастических зверей. Этот памятник севернорусской народной резьбы, длиной более двух метров, опубликовавшим его В. Н. Щепкиным[112] и большей частью последующих авторов[113] датировался XIII веком. Э. С. Смирнова привела убедительные аргументы для передатировки тябла следующим столетием.[114] Если в результате изучения хранящихся в Киеве в Софийском музее-заповеднике обломков резных мраморов в будущем может открыться возможность реконструировать каменную алтарную преграду, то в отношении преграды деревянной не приходится возлагать подобных надежд. Одного разного тябла и нескольких царских врат для этого явно недостаточно.

Первые исследователи русского иконостаса ошибочно полагали, что его исходной точкой послужил нижний ряд икон, расположенных в промежутках од алтарных столпов до царских врат.[115] Но уже П. Г. Лебединцев и Е. Е. Голубинский[116] за исходную точку развития иконостаса приняли ряд икон, стоявших над царскими вратами. Того же мнения придерживается В. Н. Лазарев, считающий, что изданные им „Деисусы" из Успенского собора в Москве подтверждают правильность этой точки зрения.[117] Если говорить о предпосылках превращения

---

[110] В. К. Лаурина. *Две иконы Новгородского Зверина монастыря.* „Сообщения Гос. Русского музея", VIII, 1964, стр. 113—118.

[111] См.: Э. С. Смирнова. Указ. соч., рис. 24, 26.

[112] В. Н. Щепкин. *Резное деревянное тябло XIII века.* „Сборник статей, посвященных В. Н. Ламанскому", ч. 2. С.-Петербург, 1908, стр. 787—791, табл. 1—2.

[113] См. указ. лит. в кн. Э. С. Смирновой, стр. 13.

[114] Там же, стр. 13.

[115] Г. Филимонов. Указ. соч., стр. 34—35; Н. Сперовский. Указ. соч., стр. 348.

[116] П. Лебединцев. *О Софии Киевской.* „Труды III археологического съезда", т. I. Киев, 1878, стр. 82, 86; Е. Голубинский. *История алтарной преграды или иконостаса в православных храмах.* „Православное обозрение", II, 1872, стр. 586—587.

[117] В. Н. Лазарев. *Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII веков.* (К истории иконостаса). „Русская средневековая живопись", стр. 139.

Недавно Л. В. Бетин высказал предположение, что указанные „Деисусы" помещались не на алтарной преграде, а над церковными дверями с внутренней

алтарной преграды в многоярусный иконостас, то появление икон на космитисе, имевшее место уже во времена Павла Силенциария,[118] действительно, явилось одною из самых важных. Однако, при этом не следует упускать из вида, что украшенные изображениями царские врата имели алтарные преграды еще до того, когда появился темплон. И, следовательно, исходной точкой иконостаса, в конечном счете, являются врата.

Рассматривая царские врата из Кривецкого погоста, мы уже обращали внимание на то, что фигуры святителей сохраняют фронтальную постановку, обычную для более ранней схемы росписей алтарной апсиды.[119] Мы не знаем, имела ли композиция „Божественная литургия" место в росписях константинопольских памятников, но в фресках апсиды паракклесия в Кахрие Джами (начала XIV века)[120] святители изображены согласно старой традиции.

До нас дошли только косвенные литературные свидетельства об украшавших алтарную преграду царских вратах. С одной стороны, факт существования царских или святых врат в алтарной преграде в Византии засвидетельствован в описаниях церковных обрядов,[121] с другой — имеются примеры того, что сохранившиеся алтарные преграды не обнаруживают следов крепления врат. Так, например, это прослежено Н. Л. Окуневым на столбиках, приставленных к колонкам алтарной преграды церкви св. Пантелеимона в Нерези.[122] По указанию

стороны, в пользу чего говорят размеры досок (72 × 129 и 61 × 146 см), заставляющие допустить, что между алтарными столпами храма либо помещался многофигурный „Деисус", либо „Деисус" с праздниками; последнее Л. В. Бетин считает для Владимиро-Суздальской Руси невозможным. См.: Л. В. Бетин. *Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов*, стр. 44, прим. 17. В пользу предположения Л. В. Бетина, как мне представляется, могут говорить и замкнутые обрамления указанных икон, делающие маловероятным их вхождение в многофигурный иконостасный ряд. Если судить по житию Алипия Печерского, то уже в конце XI — начале XII века на Руси были в храмах пятифигурные „Деисусы" (*Das Paterikon des kiever Höhlenklosters*. München, 1964, ss. 176—177). Пятифигурным был и упоминаемый в летописи Боголюбова монастыря под 1158 годом. — Летопись Боголюбова монастыря с 1158 по 1770 год, составленная по монастырским актам и записям настоятелем оной обители игуменом Аристархом в 1767—1769 годах. „Чтения о Обществе истории и древностей российских", 1878, кн. I, стр. 2—3.

[118] Paulus Silentiariks. *Descriptio ecclesiae Sanctae Sophiae*, vv. 628—719. Migne, P. G., t. 86 (2), col. 2145—2147.

[119] Кроме указанных примеров см.: V. J. Djurić. *The Church of St Sophia in Ohrid*, fig. 6, 7; М. Макаренко. *Старогородська „божниця" та її малювання*. Київ, 1928, стор. 18, рис. на стор. 9; A. H. Megaw and E. J. W. Hawkins. *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes*. »Dumbarton Oaks Papers«, XVI, 1962, fig. 2, 26, 27.

[120] P. A. Underwood. *The Kariye Djami*, vol. III. New York, 1966, pl. 336, 476—485.

[121] Д. Ф. Беляев. *Byzantina*, т. II. С.-Петербург, 1893, стр. 154.

[122] Н. Л. Окунев. *Алтарная преграда XII века в Нерезе*. »Seminarium Kondakovianum, III, 1929, стр. 18.

того же автора, в иконостасах монастыря Осиос Лукас нет не только врат, но отсутствуют и столбики. В Грузии, где алтарной преграде суждено было сохраниться без существенных изменений до XVII—XVIII веков, царские врата также отсутствовали.[123] И, напротив, на Руси царские врата имела каждая алтарная преграда и даже тогда, когда число помещавшихся в ней икон было минимальным.[124] Сохранилось любопытное указание одного русского устава XVI века, предписывающее при чтении входных молитв перед литургией целовать иконы на царских дверях: „икону Благовещения — с чтением тропаря „Днесь спасения нашего главизна"; — архангела, „понеже бо он благовестит", евангелистов с чтением тропаря: „Апостоле Христов и евангелист имя рек", иконы святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста с чтением тропарей этих святых".[125]

Кроме широко распространенных на Руси деревянных алтарных преград, конструктивно почти ничем не отличавшихся от византийских, в эпоху, предшествующую появлению высокого иконостаса, появляются алтарные преграды в виде невысоких каменных стенок с тремя проходами.[126] Тип невысокой алтарной преграды в виде глухой стенки с пролетами для дверей известен в храмах православного Востока с очень раннего времени, по крайней мере, с IV—V веков.[127] Преграды в виде сплошной стенки с проходом в центре и окнами по сторонам встречаются в пещерных храмах Апулии.[128] Существование каменной алтарной преграды, украшенной рельефными изображениями, как было сказано выше, предполагает Г. К. Вагнер и в Георгиевском соборе в Юрьеве-Польском. В начале XIV века алтарные преграды в виде невысоких, расписанных фресками каменных стенок получают

---

[123] См.: Р. Шмерлинг. *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии.* Тбилиси, 1962, стр. 40—59. На эту особенность грузинских преград обратил внимание посланный в XVII в. в Грузию русским правительством посол Толочанов, отметивший, что „затвореных царских дверей, ни в которой церкви у них не живет", а промежуток в алтарной преграде, назначенный для дверей, завешивается во время служения „запоною преизрядною" (Г. Филимонов. Указ. соч., стр. 20). Подробнее об этом см.: Р. Шмерлинг. Указ. соч. стр. 204—207.

[124] Наприм., алтарная преграда церкви Воскрешения Лазаря Муромского монастыря.

[125] А. Дмитриевский. *Богослужение в русской церкви в XVI веке,* ч. I. Службы круга седмичного и чинопоследования таинств. Казань, 1884, стр. 65—66. Заслуживает внимания также указание одного из древнерусских уставов, где царские врата названы двьрцьѧми, свидетельствующее об их весьма незначительных размерах. См.: М. Лисицын. *Первоначальный славяно-русский типикон.* Историко-археологическое исследование. С.-Петербург, 1911, стр. 250.

[126] Л. Рео относил их появление на Руси к самому концу XIII и XIV вв. L. Réau. *L'art russe des origines à Pierre le Grand.* Paris, 1921, pp. 162—163.

[127] В храмах Северной Сирии, базиликах Зебед, Шейк Слеман, Иджайиз (парапеты с резными каменными плитами, разделенные профилированными столбиками). Butler. *Early Churches in Syria,* 1929, pp. 241—242, fig. 217, 273, 274.

[128] Н. Д. Протасов. *Алтарные преграды в пещерных храмах Апулии.* „Светильник", 1915, № 9—12, стр. 49—69, рис. 2, 5—7, 10.

распространение в Сербии, примером чего может служить преграда в г. Бела Црква (Каран), расписанныя фресками между 1332 и 1337 годами. Фигуры Христа и Богоматери помещены на столпах, в то время как алтарная преграда украшена изображениями херувимов и Богоматери с Младенцем.[129] Вероятно, глухие алтарные преграды настолько прочно вошли в обиход в XIV веке, что в церкви Старо Нагоричино (1067—1071) в этот период (начало XIV века — между 1313 и 1318 годами) была заложена такая низкая алтарная преграда с колонками и архитравом, в результате чего образовалась сплошная каменная стенка, украшенная изображениями Богоматери с Младенцем и св. Георгия, выполненными в технике фрески.[130] В. Н. Лазарев считает, что сербские влияния могли способствовать развитию каменной алтарной преграды на московской почве.[131]

Существенной и отличительной чертой каменных алтарных преград на Руси явлелось то, что они должны были сосуществовать с уже сложившимся высоким иконостасом. Обычно это невысокие каменные стенки с аркой для царских врат. В одних случаях они закрывают все апсиды храма,[132] в других — помещаются лишь между алтарными столпами, оставляя помещения жертвенника и диаконника открытыми.[133] В большинстве храмов алтарные стенки оставлены без росписей, обьяснение чему следует искать или в том, что они были украшены шитыми пеленами,[134] или же (особенно в более позднее время) в устройстве перед ними деревянного иконостаса.[135] Часть же каменных

---

[129] A. Grabar. *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Jugoslavie*, pp. 19—22, fig. 6.

[130] Id., pp. 17—19, fig. 5.

[131] В. Н. Лазарев. *Андрей Рублев и его школа*. Москва, 1966, стр. 42.

[132] Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры, 1423—1424 (В. Балдин. *Архитектура Троицкого собора Троице—Сергиевой лавры*. „Архитектурное наследство", 6, 1956, стр. 35—37, рис. 2, 4, 19, 21, 43, 44; В. Антонова. *О первоначальном месте „Троицы" Андрея Рублева*. „Гос. Третьяковская галерея. Материалы и исследования", I, 1956, стр. 23, схема на стр. 24), Богородице-Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря близ Звенигорода, нач. XV в. (Г. И. Вздорнов. *Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде*. „Древнерусское искусство XV — начала XVI веков". Москва, 1963, стр. 76), Троицкий собор в Александрове, 1513 г. (Г. Н. Бочаров, В. П. Выголов. *Александрова слобода*. Москва, 1970, стр. 13, рис. 2), Сергиевский надвратный храм Борисоглебского монастыря близ Ростова (1545), собор архангела Михаила в Нижнем Новгороде, 1359 г. (С. Агафонов. *Горький, Балахна, Макарьев*. Москва, 1969, рис. 28), собор в Старице (1386—1395), церковь в Городке на Волге (вторая четв. XV в.), собор Спасо-Песоцкого монастыря в Ростове (XVII в.) и др.

[133] Успенский собор в Ростове (XVI в.). Н. Н. Воронин. *Археологические исследования архитектурных памятников Ростова*. „Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области, ч. I. Древний Ростов". Ярославль, 1958, рис. 1.

[134] В. Антонова. *О первоначальном месте „Троицы" Андрея Рублева*, стр. 30.

[135] Наприм., Успенский собор в Троице-Сергиевой лавре, Успенский собор в Ростове и др.

алтарных преград (собор Саввино-Сторожевского монастыря[136] и Успенский собор в Москве)[137] украшена фресками, изображающими различных святых, преимущественно преподобных.[138]

Особый тип алтарной преграды представляют преграды, находящиеся в храмах Ростова, относящихся к XVII столетию. Их роспись, как правильно отметил Н. Л. Окунев, копирует уже иконостас.[139]

Подведем некоторые итоги. Царские врата из Кривецкого погоста, как отмечалось в статье, являются древнейшими среди сохранившихся на Руси. По своей форме, как и по размерам, они соотвествуют византийским. Представление о последних дают миниатюры рукописей, а также кроме того в процессе археологических исследований в Гродно образцы на Балканах. Одной из существенных особенностей царских врат из Кривецкого погоста является наличие на створах фигур свв. Василия Великого и Иоанна Златоустого. Их изображения, на наш взгляд, заимствованы из росписей алтарной апсиды, что подтверждается сравнительным изучением композиции „Божественная литургия" и группы врат XIV—XVI веков, происходящих преимущественно с русского Севера. Царские врата из Кривецкого погоста датируются XIII веком и по своим стилистическим особенностям принадлежат к числу памятников новгородской иконописи. Мы не знаем, существовал ли Кривецкий погост (с. Кривое) в эпоху создания рассмотренных царских врат и имел ли храм, или указанный памятник был предназначен для иной местности, а в Троицкую церковь с. Кривого был передан лишь впоследствии. Однако, не подлежит сомнению, что врата первоначально находились в предалтарной преграде, к изучению остатков или даже следов которой мы обращаемся.

---

[136] А. Глазунов. *Древнейшие фрески Богородице-Рождественского собора Звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря.* „Светильник", 1915, № 2, стр. 30—32; Н. Д. Протасов. *Фрески на алтарных столпах Успенского собора в Звенигороде.* „Светильник", 1915, №№ 9—12, стр. 28—30, схема на стр. 29; Г. И. Вздорнов. Указ. соч., стр. 75—80.

[137] Н. Д. Протасов. *Древние фрески за иконостасом московского Успенского собора.* „Светильник", 1915, № 1, стр. 3—7; О. Зонова. *Первая роспись Успенского собора.* (Публикация одного памятника, 6). Ленинград, 1971, табл. 2—7; ее же. *Об исторической преемственности сюжетного состава росписей Успенского собора Московского Кремля.* „Московский Кремль — древнейшая сокровищница памятников истории и искусства. Тезисы научной конференции, посвященной 425-летию Оружейной палаты (22—24 ноября 1972 года)". Москва, 1972, стр. 41—42. Каменная алтарная стенка существовала также в Архангельском соборе Кремля. — Е. С. Сизов. *К реконструкции интерьера Архангельского собора XVI века.* Там же, стр. 35—38.

[138] См.: Н. Протасов. *Иконология нижнего яруса иконостаса XIV—XV века.* (Фрески алтарных столпов Успенского собора в Звенигороде). „Богословский Вестник", 1916, янв., стр. 63—76.

[139] Н. Л. Окунев. *Алтарная преграда XII века в Нерезе,* стр. 6.

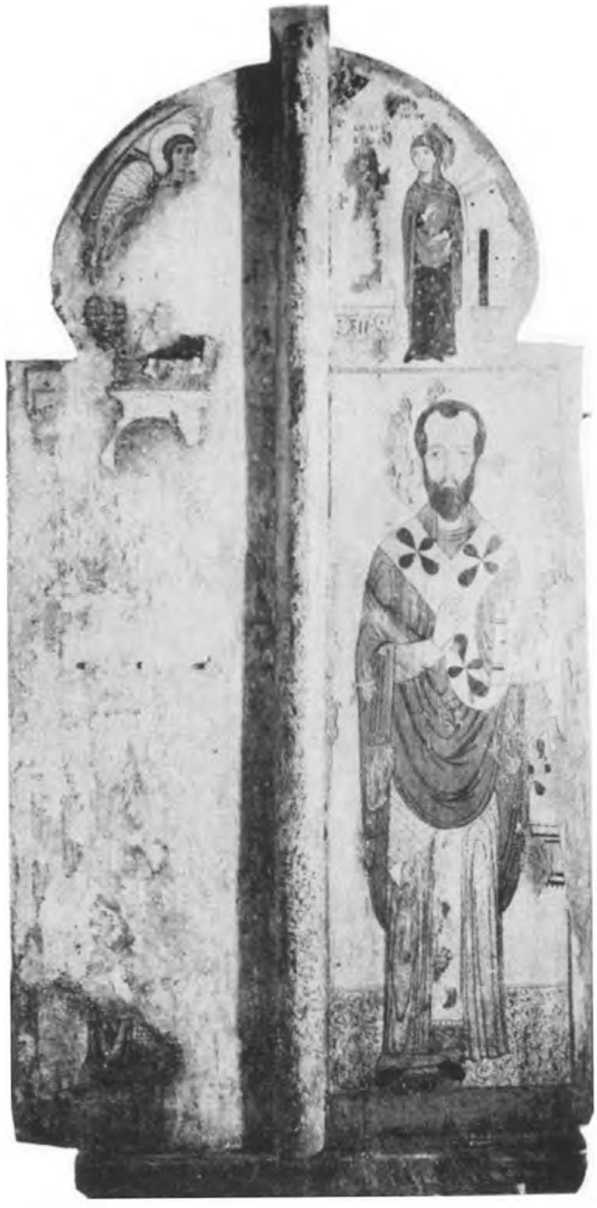
Ни одна из русских алтарных преград ни домонгольского времени, ни периода, к которому относится создание царских врат из Кривецкого погоста, не сохранилась. Очевидно, фрагменты алтарных преград могут быть обнаружены среди еще не изученных мраморных обломков в Софии Киевской, после чего уже можно будет судить, возможна ли их реконструкция на русском материале. От деревянных преград уцелело лишь резное тябло XIV века, происходящее с Севера; уцелевшие (немногочисленные) обнаружены несколько облицовочных медных позолоченных пластин с гравированными изображениями. Некоторое представление о типе русских алтарных преград дают произведения русской иконописи. Сохранились в некоторых храмах алтарные преграды в виде невысоких массивных каменных стенок с проемами для царских врат и прохода в жертвенник и дьяконник. Они относятся уже к периоду существования высокого иконостаса и имеют свою систему росписи, отличающуюся от последнего.[140] Наконец, в храмах XVII века в Ростове Великом существует тип алтарной преграды, роспись которой ничем не отличается от расположения икон в иконостасе.[141] Оба отмеченных типа не составляют предмет нашего изучения, поскольку представляют соббою явление иного порядка.

Изучение царских врат как составной и одной из главных частей алтарной преграды позволяет придти к заключению, что именно они явились исходной точкой в развитии иконостаса. Появление же темплона было первой фазой в этой эволюции алтарного ограждения, история которого в настоящее время вызвала появление ряда обстоятельных исследований.

---

[140] Проф. В. Н. Лазарев им собирается посвятить специальное исследование.

[141] Наприм., надвратные храмы Воскресения Христова (ок. 1670 г.) и Иоанна Богослова (1684), а также церковь Спаса на Сенях (1675) на Митрополичьем дворе (в Кремле), церковь Воскресения на Площади, Троицкий (Зачатьевский) собор Спасо-Яковлевского монастыря и др.





Сл. 1. Царские врата из Кривецкого погоста.
Москва, Гос. Третьяковская галерея

Сл. 2. Царские врата из Твери
Москва, Гос. Третьяковская галерея



Сл. 3. Царские врата из Гостинопольского монастыря

Ленинград. Гос. Русский музей



Сл. 4. Царские врата из бывш. собр. И. С. Остроухова

Москва, Гос. Третьяковская галерея



Сл. 5. Царские врата из собр. Ростовского музея



Сл. 6. Покров св. Богородицы
Москва, Гос. Третьяковская галерея

Војислав Матић

Стара црква светог Николе у Сремским Карловцима



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

„Стародревна" црква светог Николе у Сремским Карловцима постојала је до 1758. године и налазила се на месту данашње Саборне цркве сазидане 1758-62. године.[1] Подаци о времену настанка старе цркве су оскудни и углавном потичу од писаца који су путовали као чланови царских посланстава из Беча у Цариград. Захваљујући свом положају на Дунаву, Карловци су били у више наврата посећени и забележени. У овим путописима, често непотпуним и непрецизним, помињу се црквене грађевине у Карловцима у XVI и XVII веку. То је навело више аутора, који су писали између два светска рата, на закључак да је стара црква светог Николе, с обзиром на повољнију локацију од осталих, најстарија српска црква у Сремским Карловцима. Радослав Грујић наводи да је „стародревна" црква могла постати већ крајем XV или почетком XVI века, а у сваком случају пре пада Срема под турску власт 1521-29. године.[2] Овој претпоставци иде у прилог запис у којем се наводи да је већ 1560/61. године постојала једна црква у Сремским Карловцима.[3] Још сигурније, то потврђују турски дефтери из 1566-69. године. Тада су у Сремским Карловцима забележене три православне црквене грађевине. Свака од ових цркава платила је

[1] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књига II, СКА, Београд 1903, број 3191, 206; Д. Руварац, *Карловачка Саборна црква*, Архив за историју православне карловачке митрополије, година I, Сремски Карловци 1911, 108. Данашња нова Саборна црква у Сремским Карловцима такође је посвећена светом Николи.

[2] Наводи се претпоставка да је најстарији траг ове цркве сачуван у рукописном Отачнику манастира Крушедола, који је монах Максим почео да пише на Светог Николу шестог децембра 1532. године „у месту Карловцјех", а завршио га другог маја 1533. године у манастиру Крушедолу, видети Р. Грујић, *Проблеми историје карловачке митрополије*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књига II, свеска 2, Нови Сад 1929, 202; Исти, *Духовни живот*, Војводина I, Нови Сад 1939, 355; Љ. Стојановић, *Записи и натписи* I, број 472, 151.

[3] Љ. Стојановић, *Записи и натписи* I, број 623, 195; Б. Сп. Радојичић сасвим оправдано наводи да се ова година не може везивати само за Горњу цркву у Сремским Карловцима, видети Б. Сп. Радојичић, коментар и приказ чланка Л. Мирковић, Опис рукописних богослужбених књига Горње и Доње цркве у Сремским Карловцима, ГИД у Новом Саду, књига XII, свеска 1, Нови Сад 1939, 105.

„откуп" у износу од осамдесет акчи.[4] По свој прилици, најсигурнији податак о цркви светог Николе налази се у једном јеванђељу из XVI века.[5] У њему су забележене 1559. и 1567. година а запис који је златар урезао гласи: сие еѵ(ан г(е)лие с(ве)т(а)го архиереіа х(ристо)ва николе донне цркве места карловаца искова га грешни пава слатарь вь лете з ѯ з м(е)с(еца) иѹли.[6] Извесну забуну уноси податак да је црква о којој је реч у запису посвећена светом Николи а назива се Доњом црквом. Потребно је одмах нагласити да није у питању данашња Доња црква у Сремским Карловцима. Ова црква је посвећена светом Петру и Павлу и сасвим поуздано настала тек почетком XVIII века.[7] Чињеница да је у наведеном запису поменута Доња црква, говори пре свега да у Сремским Карловцима постоји још једна, највероватније Горња црква, што значи да по-



Цртеж 1. Запис искован у доњој зони сребрног окова Карловачког четворојеванђеља из 1559. године

---

[4] Б. Бурђев, *„Продаја цркава и манастира" за време владе Селима II*, Годишњак Историског друштва Босне и Херцеговине, година IX, Сарајево 1958, 245.

[5] Б. Сп. Радојичић, Нав. дело, 108.

[6] М. Харисијадис, *Карловачко напрестолно четворојеванђеље*, Старинар, Нова серија, књига XX—1969, Београд 1970, 144.

[7] Црква се помиње 1718. и 1733. године, видети Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, Сремски Карловци 1902, 116. Да је црква настала у првој четвртини XVIII века доказује Д. Медаковић, *Из историје српске архитектуре XVIII века*, Зборник Филозофског факултета, књига VII—1, Београд 1963, 415—417. Према једном податку (чији извор није познат) Доња црква у Сремским Карловцима је сазидана 1710. године, видети К. Петровић, *Карловци и карловачко становништво у првој половини XVIII века*, Историски институт САН, Историски часопис, књига V—27, Београд 1955, 296.

ловином XVI века постоје бар две српске цркве у Сремским Карловцима. Ово потврђују подаци из наведених турских дефтера као и опис из 1591. године у којем се прецизно наводи да у Карловцима постоје две „грчке цркве".[8] Вероватно су цркве већ тада, с обзиром на њихов међусобни положај, називане Горњом и Доњом црквом. О проблему цркве светог Николе, која се у запису назива Доњом црквом, писао је Б. Сп. Радојичић и такође закључио да ако постоји Доња црква, по свој прилици постоји и Горња, тако да је запис са окова Карловачког четворојеванђеља у којем се каже да је црква светог Николе Доња црква (у односу на Горњу) сасвим исправан.[9]

У путопису Талијана Марка Антонија Пигафете из 1567. године забележено је да су Карловци чисто српско место и да при српској цркви грчког обреда постоји један парохијски свештеник и осам монахиња.[10] У вези са извештајем овог путописца, Р. Грујић наводи могућност да је у питању женски манастир при цркви светог Николе.[11] Постоји могућност да је реч о истој црквеној грађевини коју видимо поменуту у опису царског посланика Рима из 1571. године. Тада је наведено да су Карловци лепо и велико село са развалинама старих зграда и лепом, великом црквом.[12] По опису Давида Унгнада из 1572. године, Карловци су лепа и велика варошица са око шест стотина кућа, највише насељени од Срба.[13] Овако велики број кућа иде у прилог и потврђује претпоставку да у Карловцима у другој половини XVI века постоји више српских цркава. Путописац Соломон Швајгер бележи 1577. године да у Карловцима станују Срби, Угари и Турци, а Ханс Левенклау, на путу за Цариград 1584. године, пролази кроз Карловце и наводи да су становници већином хришћани.[14] Већ 1591. године, у путопису барона Врацлава Вратислава, наводи се да су Карловци једна од најугледнијих вароши и да имају две грчке цркве и једну католичку.[15] Нешто опширнији путопис Максимилијана Прандштетера из 1608. године каже да у Карловцима постоји грчка црквица са мана-

[8] Б. Сп. Радојичић, Нав. дело, 106; Р. Грујић, *Војводина* I, 405.

[9] Б. Сп. Радојичић, Нав. дело, 103—109.

[10] М. Костић, *Историја Карловаца*, Летопис Матице Српске XCVIII, књига 302, свеска 1, Нови Сад (октобар) 1924, 86; Р. Грујић, *Војводина* I, 404.

[11] Р. Грујић, Нав. дело, 404—405.

[12] М. Костић, Нав. дело, 87; Р. Грујић наводи да су у Карловцима постојале рушевине импозантне цркве римокатоличког манастира који се помиње од друге половине XVI до прве половине XVIII века, видети Р. Грујић, Нав. дело, 355. Могуће да је у питању самостански комплекс који се види уцртан на великом плану Сремских Карловаца из 1747. године, видети К. Петровић, *О Карловачкој пијаци и Нормалној школи*, ГИД у Новом Саду, књига XII, свеска 3—4, Нови Сад 1939, 435—436.

[13] М. Костић, Нав. дело, 87.

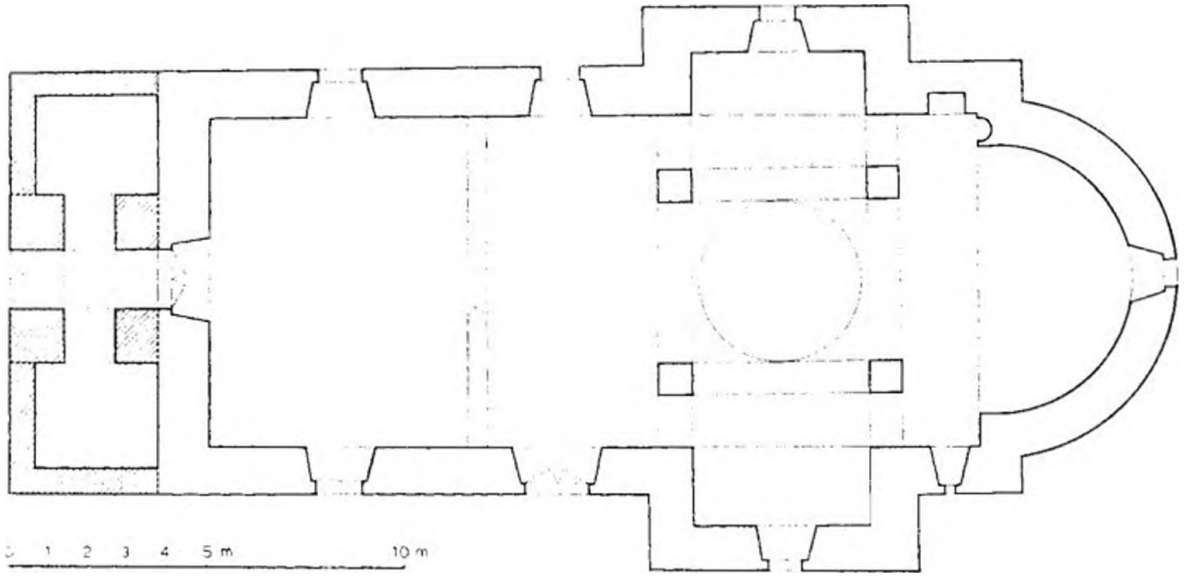
[14] Већ тада је забележен назив „Carlovitza", видети М. Костић, Нав. дело, 87.

[15] М. Костић, Нав. дело, 87; Б. Сп. Радојичић, Нав. дело, 106.



Цртеж 3. Детаљ са великог ситуационог плана Сремских Карловаца. Габарити старе цркве Светог Николе као и околних објеката поклапају се са претходним планом

стиром и редом удовица које носе црну одећу и црне велове на главама. Црквица је изнутра украшена са много старих слика и плоча од злата, а у цркви је горело и неколико свећа. Посетиоцима су у цркви показивали главу светитеља (вероватно светитељке) по имену Текла.[16] Постоји могућност да су у ову цркву пресељене монахиње из Крушедола, судећи према запису да су у Карловце смештене 1631/32. године „крушедолске инокиње".[17] Највероватније, пресељене су у цркву светог Николе, с обзиром на то да је била метох манастира Крушедола све до половине XVIII века.[18] Године 1688.Турци су у повлачењу пред аустријском војском попалили и порушили Сремске Карловце. Остале су само две цркве: католичка порушена и православна црква читава, са сликама Исуса Христа, Богородице и апостола у мозаику и са лепо осликаним кубетом. Слике на црквеним зидовима Турци су унаказили стрељајући их у очи.[19] По свој прилици, крајем XVII века Карловци имају више од једне православне цркве. На то указује податак из 1701. године, у којем се наводи да Карловци имају преко четиристотине српских кућа.[20]



Цртеж 4. Реконструисани изглед основе старе цркве Светог Николе у Сремским Карловцима

[16] Ј. Богићевић, *Путовање царског посланства у Цариград 1608. године*, ГИД у Новом Саду, књига IV, Сремски Карловци 1931, 107.

[17] Љ. Стојановић, *Записи и натписи* I, број 1241, 324.

[18] Р. Грујић, Нав. дело, 405.

[19] Тада је принц Еуген Савојски нашао у цркви лепо израђен крст од дрвета са унутрашњом позлатом, видети М. Костић, Нав. дело, 88.

[20] Р. Грујић, *Проблеми историје карловачке митрополије*, ГИД у Новом Саду, књига II, свеска 2, Нови Сад 1929, 204; К. Петровић, *Карловци и карловачко становништво*, 298.

О старој цркви светог Николе у Сремским Карловцима постоји доста података из прве половине XVIII века. Године 1702. забележено је да црква још припада манастиру Крушедолу.[21] Године 1708. у карловачкој Саборној цркви рукоположен је за ђакона Георгије Новаковић.[22] Године 1711. сахрањен је у цркви светог Николе митрополит Софроније,[23] а исте године у цркви је рукоположен за ђакона Јов Ивановић.[24] Већ у другој деценији XVIII века у Сремским Карловцима постоје три српске цркве, тако да се црква светог Николе од тог времена назива и Средњом црквом. Све три карловачке цркве Горња, Средња и Доња биле су оштећене за време аустро-турског рата 1716-18. године, те су морале да буду поново освећене 1718. године.[25] Архимандрит манастира Гргетега Теодосије Пећанин сахрањен је 1730. године у карловачкој Средњој цркви.[26] Исте године у цркви светог Николе обављено је једно крштење,[27] и рукоположен је за ђакона Вићентије Поповић, каснији игуман манастира Фенека.[28] Године 1732/33. сачињен је по заповести митрополита Вићентија Јовановића опис цркава и попис свештеника у сремској епархији. Овај драгоцени опис обавио је Вићентије Стефановић (каснији београдски митрополит), који је у Сремским Карловцима тим поводом боравио 6. марта 1733. године, када је црквену грађевину детаљно описао.[29] Сликар-зограф Георгије Стојановић радио је 1737. године у карловачкој Саборној цркви иконе светог Борђа и светог Николе.[30] Црква светог Николе се помиње као катедрална црква 1741. године, када је у њој рукоположен за свештеника Михаило Стефановић.[31] Године 1746. црква је забележена у једном штампаном псалтиру.[32] Из 1747. године је ситуациони план централног дела Сремских Карловаца у којем је уцртан у размери габарит цркве светог Николе.[33] Из исте године је план Карловаца рађен

---

[21] Б. Сп. Радојичић, Нав. дело, 109.

[22] Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, Сремски Карловци 1903, 133.

[23] Љ. Стојановић, *Записи и натписи* II, број 2221, 26.

[24] Д. Руварац, Нав. дело, 134.

[25] Д. Руварац, *Карловачка митрополија око половине XVIII века*, 113—116; Б. Сп. Радојичић, Нав. дело, 108.

[26] Љ. Стојановић, *Записи и натписи* II, број 2548, 82.

[27] Исто, број 2558, 83.

[28] Д. Руварац, *Опис фрушкогорских манастира 1753*, 14.

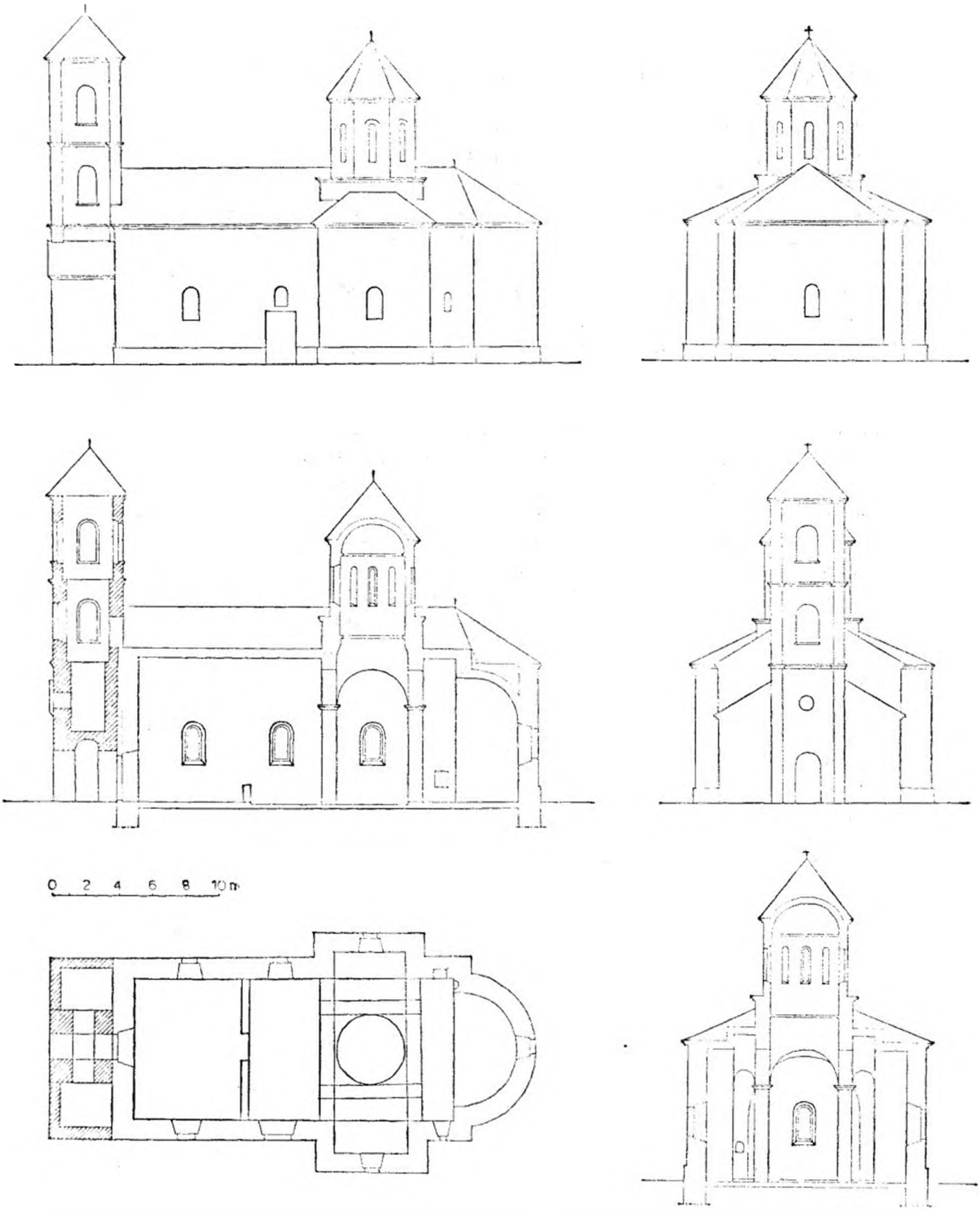
[29] Д. Руварац, *Карловачка митрополија око половине XVIII века*, 113.

[30] В. Вучковачки-Савић, *Георгије Стојановић, сликар из прве половине XVIII века*, Зборник за друштвене науке Матице српске, број 17, Нови Сад 1957, 57.

[31] Д. Руварац, *Опис фрушкогорских манастира 1753*, 76.

[32] Љ. Стојановић, *Записи и натписи* II, број 2933, 153.

[33] Ситуациони цртеж димензија 35 × 57 сантиметара, исцртан је тушем на акварел-папиру кашираном преко платна. Објекти у плану су означени различитим бојама а легенде и објашњења исписани руком, видети Архив „Б" САН, Сремски Карловци, одељак скица, цртежа и планова, мапа Сремски Карловци.



Цртеж 5. Идеална реконструкција унутрашњих и спољашњих изгледа црквене грађевине

приликом успостављања Војне границе.[34] Постоји и трећи план из исте године и пружа податке који су идентични са претходним.[35] Године 1751. у карловачкој Саборној цркви рукоположен је за ђакона Василије Теодоровић.[36] Средња или Саборна црква посвећена светом Николи постојала је и у њој се служило до 1758. године, када је порушена а на њеном месту започето је поменуте године зидање данашње велике барокно-класицистичке Саборне цркве.[37]

О изгледу старе црквене грађевине највише података пружају опис из 1733. године и ситуациони планови из 1747. године. У опису из 1733. године забележено је да се црква светог Николе, односно Средња црква налази у близини резиденције (старог патријаршијског двора).[38] Црква се назива „стародревном" и сазидана је од камена и ћерпича, док је кровни покривач изведен од црепа.[39] На средини црквене грађевине изведено је кубе, а напред (уз западни фасадни зид) налази се звоник сазидан од камена и опеке. За овај звоник се наглашава да је темељан, доста висок и сазидан на уобичајени начин. Унутрашњост црквене грађевине није сувише висока и широка. Сводни луци и кубе (у наосу цркве) су постављени на четири издвојена ступца. Часна трпеза, умиваоница и крстионица у цркви су изведени од камена. Црквена грађевина има укупно седам прозорских отвора од којих су два прозора мања. У два наврата у опису се помиње припрата у којој се налазе многобројне црквене утвари. Порта около цркве је доста дуга, широка и има један велики и два мања улазна отвора. Помиње се да иконостас има двадесетдевет икона а да се у припрати цркве налази још четрдесетједна икона. Укупно, у цркви се налазило око педесет различитих црквених књига. Такође, забележен је архијерејски престо и четрдесет „столова" (столица).[40] У то време цркву светог Николе у Сремским Карловцима је опслуживало шест свештеника.[41]

---

[34] К. Петровић, *О Карловачкој пијаци и Нормалној школи*, 435—437.

[35] Исти, *Карловци и карловачко становништво*, 311.

[36] Д. Руварац, *Опис фрушкогорских манастира 1753*, 140.

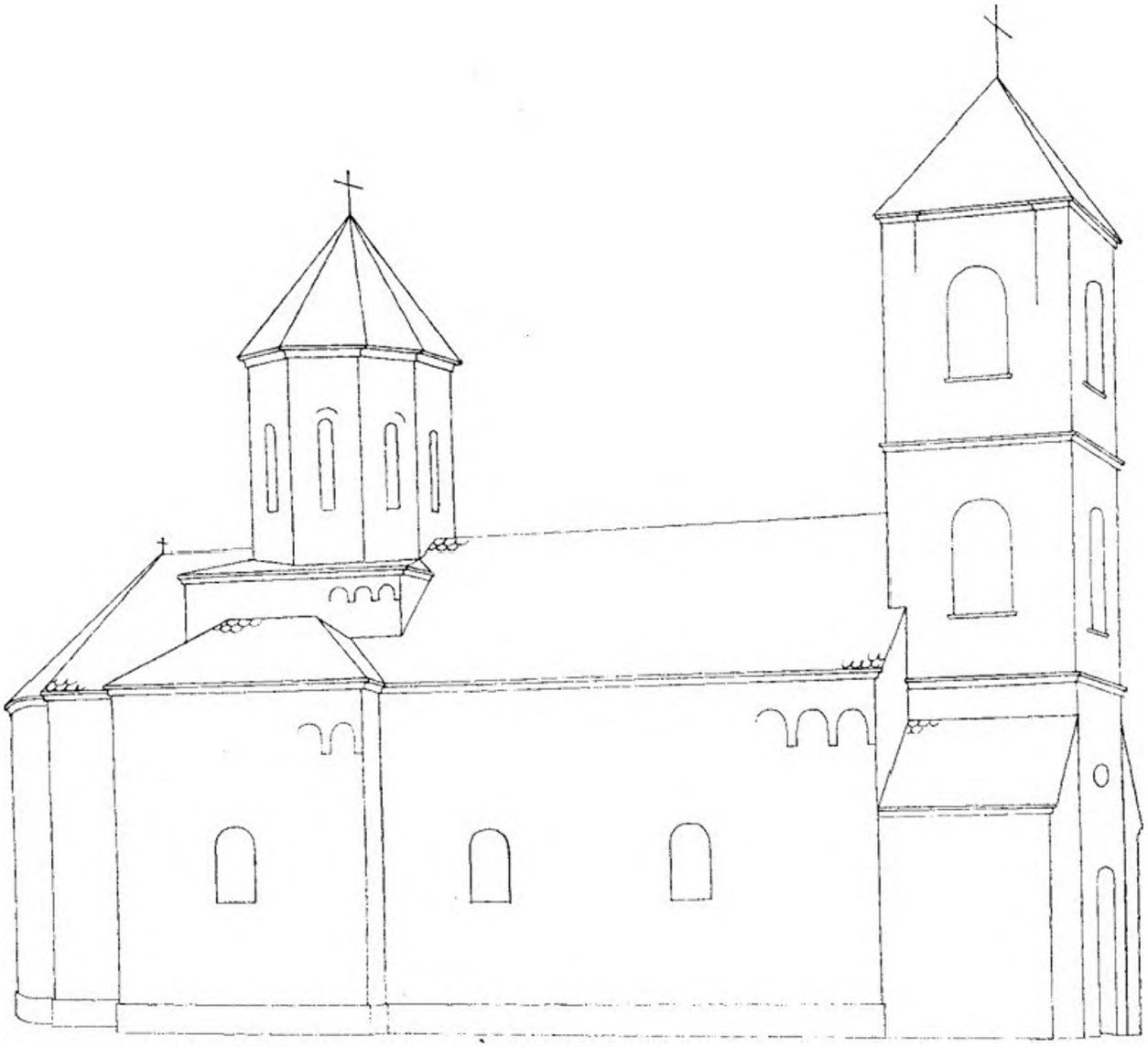
[37] Љ. Стојановић, *Записи и натписи* II, број 3191, 206; Д. Руварац, *Карловачка Саборна црква*, Архив за историју, 108.

[38] Стара патријаршијска резиденција чији је габарит уцртан испред северозападне стране цркве светог Николе сазидана је пре 1714. године, видети К. Петровић, *Карловци и карловачко становништво*, 296.

[39] Од стоједанаест цркава у сремској епархији, једино је црква светог Николе имала кровни покривач од црепа. Остале парохијске цркве биле су покривене трском, шашом, рогозом а најчешће шиндром, видети К. Петровић, *Статистички подаци о сремској епархији у 1750-51. години*, Зборник за друштвене науке МС, број 15, Нови Сад 1956, 80; упоредити Д. Руварац, *Карловачка митрополија око половине XVIII века*, 32—118.

[40] Овај податак указује на релативно велики унутрашњи простор цркве светог Николе, видети Д. Руварац, *Карловачка митрополија око половине XVIII века*, 113.

[41] Исти, Нав. дело, 114.



Цртеж 6. Перспективни изглед старе цркве Светог Николе са северозападне стране (реконструкција)

На ситуационом плану из 1747. године уцртан је централни део Сремских Карловаца у приближној размери 1 : 600. У опширној легенди која је исписана на доњој половини овог плана налазе се објашњења о уцртаним објектима. Посебно је занимљив прецизно исцртани габарит цркве светог Николе, која је у легенди убележена као „Pfahr. Kürchen St. Nicolaj". Према овом габариту може се закључити да је црква једнобродна грађевина приближних димензија 10.70 × 29.50 метара, са плитким правоугаоним певничким просторима и полукружном олтарском апсидом на источној страни. Звоник квадратног пресека у основи и бочни угаони простори уцртани су на западној страни.[42]

[42] Цртеж централног дела Сремских Карловаца у овом раду (са плана из 1747. године) изведен је са намером да се објекти у плану јасније прикажу. С тим у вези габарит цркве светог Николе истакнут је и наглашен косом шрафуром.

Такође из 1747. године је велики план на којем су приказани Сремски Карловци у целини. На издвојеном детаљу централног дела приказан је идентични распоред околних објеката и скоро исти габарит старе цркве светог Николе.[43]

Постоји и трећи план Сремских Карловаца из 1747. године, и пружа идентичне податке као и претходна два плана.[44]

На основу података које пружа опис из 1733. године и драгоцених цртежа који се налазе на ситуационим плановима из 1747. године, може се са доста сигурности извести реконструкција основе црквене грађевине. Очигледно, стара црква светог Николе у Сремским Карловцима је сазидана под утицајем традиционалне архитектуре, тачније рашке градитељске школе, чији је утицај у крајевима северно од Дунава и Саве изузетно снажан у XVI и XVII веку и продужава се до половине XVIII века. Скоро идентичан габарит, односно решење основе са црквом светог Николе, имају: црква манастира Месића (XVI век),[45] стара црква манастира Шишатовца (сазидана између 1545. и 1550. године)[46] и, што је најзначајније, Горња црква у Сремским Карловцима (XVI век).[47] Наведене црквене грађевине имају једноставно решену основу са плитким правоугаоним певничким просторима и слободним ступцима у наосу изнад којих је уобличено традиционално квадратно постоље са кубетом. У исто време и на исти начин замишљене су и изведене, иако без слободних стубаца у наосу, црква манастира Велика Ремета,[48] Бешеново,[49] Дивша,[50] Стари Ковиљ,[51] Војло-

---

[43] Фотографски снимак плана и детаљ централног дела Сремских Карловаца доноси К. Петровић, *О Карловачкој пијаци и Нормалној школи*, 435, 437.

[44] Фото-снимак овог плана видети К. Петровић, *Карловци и карловачко становништво*, 311.

[45] М. Милошевић и Ј. Нешковић, *Архитектонски објекти манастира Месића*, Рад Војвођанских музеја 3, Нови Сад 1954, 338; И. Здравковић, *Манастир Месић*, Старинар, Нова серија, књига V—VI, Београд 1954-55, 331; основа цркве приказана са полукружном апсидом са спољашње и унутрашње стране и без призиданих контрафора, видети Д. Медаковић, Нав. дело, 419.

[46] Црква је срушена 1778. године а сачувани су цртежи основе и јужне фасаде, видети Р. Грујић, *Духовни живот*, Војводина I, 359; по истом типу рађена је и основа старе цркве манастира Кувеждина, видети Д. Руварац, *Опис фрушкогорских манастира 1753*, 177.

[47] Архитектонски снимак цркве (у размери 1 : 100) налази се у Ликовном одељењу Матице српске у Новом Саду.

[48] Архитектонски снимак цркве (1 : 100) рађен је за тему „Српски споменици 1459—1690. године" и налази се у Ликовном одељењу Матице српске у Новом Саду.

[49] Црква је срушена у другом светском рату тако да архитектонски снимак ове грађевине не постоји. У ситуационом плану манастирског комплекса из 1863. године налази се уцртан габарит основе из којег сазнајемо да је црква имала правоугаоне певничке просторе и тространу апсиду, видети Архив „Б" САН, Сремски Карловци, одељак цртежа, скица и планова, мапа Бешеново.

[50] Архитектонски снимак цркве (1 : 50) налази се у Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду.

[51] Цртеж основе цркве налази се у чланку М. Милошевић, *Стари планови манастира Фенека и Ковиља*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, књига I, Нови Сад 1957, 29.

Цртеж 7. Упоредна табла основа касносредњовековних црквених грађевина (XVI век): Манастир Месић, манастир Стари Шишатовац, Горња црква у Сремским Карловцима и стара црква светог Николе у Сремским Карловцима

вица,[52] Шемљуг и Кусић.[53] Сасвим сигурно се може закључити да су под утицајем „стародревне" цркве светог Николе и Горње цркве у Сремским Карловцима сазидане на Фрушкој гори у првој половини XVIII века црква светог Николе у Нерадину (1732-34),[54] црква манастира Беочина (започета 1731),[55] Николајевска црква у Иригу (започета 1732)[56] и црква у Сремској Каменици (1742-58).[57]

Основна је карактеристика свих ових грађевина, заједно са црквом светог Николе у Сремским Карловцима, да су замишљене и изведене као једнобродне цркве са правоугаоним певничким просторима и слободним западним фасадама тако да доминантну улогу код ових цркава има кубе на источној страни грађевине. Касније, углавном у другој половини XVIII века, тежиште са купола прелази на високе звоничке куле које су призидане уз слободне западне фасаде.

Реконструкција основе (из времена пред рушење) показује да је црква светог Николе у Сремским Карловцима била велика једнобродна грађевина са правоугаоним певничким просторима и полукружном апсидом са спољашње и унутрашње стране. У централном делу грађевине налазила су се четири стубца који су уз помоћ полукружних лукова носили квадратно постоље на којем је почивало кубе. Највероватније, прелаз из квадратне основе у кружну основу кубета био је изведен помоћу пандантифа, док је правоугаони простор припрате био пресведен дугим полуобличастим сводом који се ослањао на пуне обимне зидове изведене од камена и ћерпича. Поред тога што је у опису из 1733. године наведено да унутрашњост црквене грађевине није сувише висока и широка, на посредан начин сазнајемо да је унутрашњи простор цркве светог Николе био већи од осталих двеју карловачких цркава. Према поменутом опису црква светог Николе је имала четрдесет „столова" (столица), док је Горња црква имала тридесетседам „столова" а Доња црква двадесетдевет „столова". Црква манастира Беочина је имала двадесетшест „столова" а црква светог Николе у Нерадину двадесетчетири „стола". Као и већина црквених грађевина у овим крајевима, карловачка Средња црква је претрпела извесне измене и адаптације у првој половини XVIII века. Са западне

---

[52] В. Матић, *Манастир Војловица*, Зборник за ликовне уметности 9, Матица српска, Нови Сад 1973, 153.

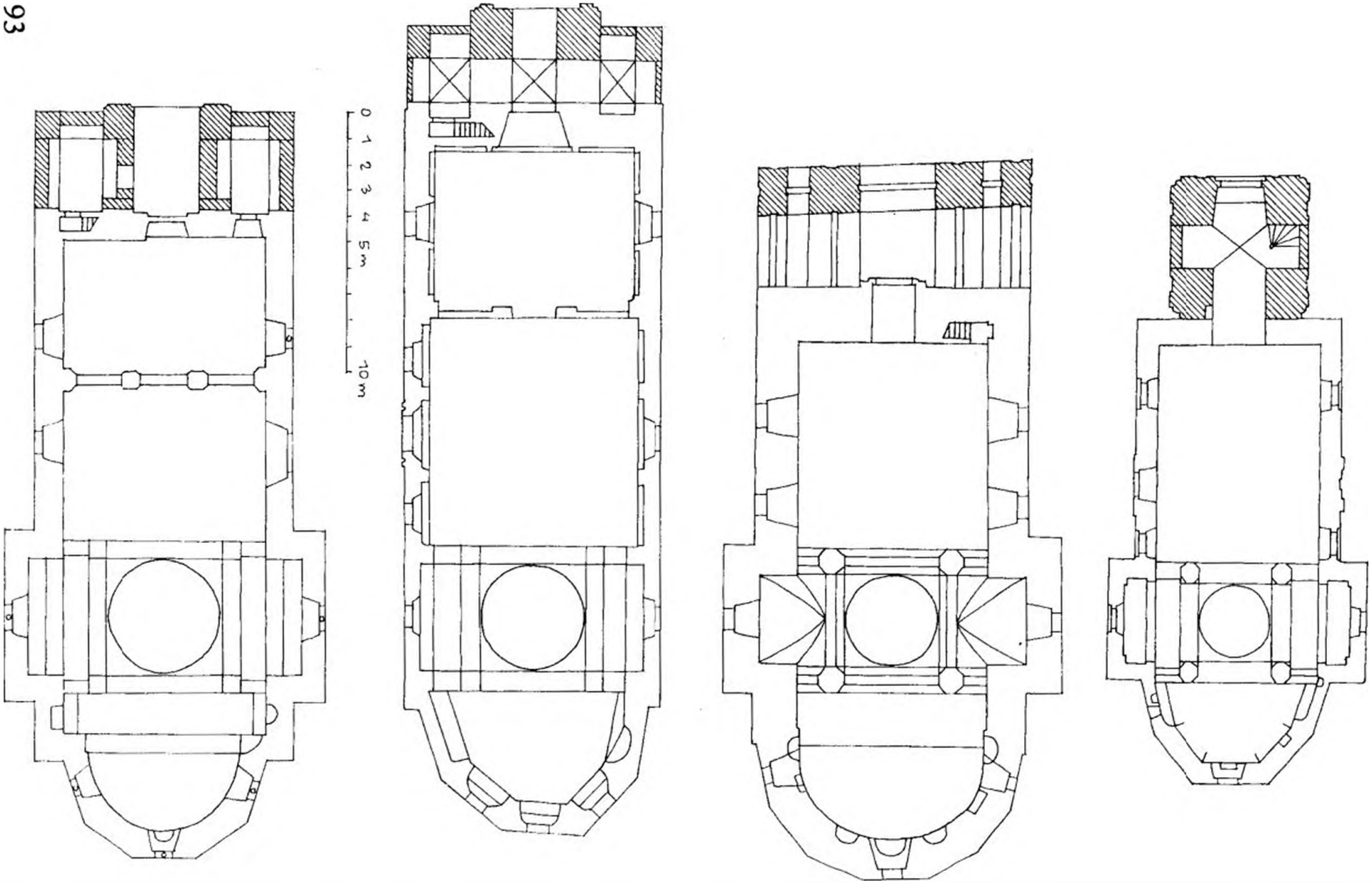
[53] Архитектонски цртежи (1 : 100) поменутих цркава рађени су за тему „Српски споменици у СР Румунији" и налазе се у Ликовном одељењу Матице српске у Новом Саду.

[54] В. Матић, *Црква светог Николе у Нерадину*, Зборник за ликовне уметности 10, Матица српска, Нови Сад 1974, 117.

[55] Архитектонски снимак (1 : 50) цркве налази се у Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду.

[56] М. Милошевић, *Анализа цркве светог Николе у Иригу*, Зборник за ликовне уметности 4, Матица српска, Нови Сад 1968, 319.

[57] Архитектонски снимак цркве (1 : 50) налази се у Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду.



Цртеж 8. Упоредна табла основа црквених грађевина из прве половине XVIII века: Црква у Нерадину, црква манастира Бсочина, Николајевска црква у Иригу и црква у Сремској Каменици

стране, уз слободни фасадни зид, призидан је између 1718. и 1733. године висок звоник. Вероватно су у исто време настали и бочни угаони простори звоника у којима је смештено степениште за излаз на горње спратове звоника. Такође, постоји могућност да је између наоса и припрате у унутрашњости црквене грађевине постојао преградни зид са порталом.[58] Не постоје подаци о томе да је истовремено са зидањем звоника настала, као што је то уобичајено, галерија (хор) у западном делу припрате. Није познато ни до које мере су усаглашени изгледи фасада старе касносредњовековне грађевине са новосазиданим звоником и његовим бочним просторима.

Ипак, на основу досадашњих текстуалних и ликовних података и уз помоћ поређења са грађевинама сличних концепција, може се са доста вероватноће извести идеална реконструкција унутрашњег простора и фасадних површина црквене грађевине из времена пред рушење. Резултати ове идеалне реконструкције су следећи: у основи једнобродна црквена грађевина је имала два улазна отвора, западни и бочни, као и седам прозорских отвора од којих су се три налазила на припрати, два на певничким просторима и два на олтарском делу цркве. Према идеалним цртежима основе, попречног и подужног пресека може се закључити да је једноставно решени унутрашњи простор цркве имао пре свега изузетно добру прегледност. Фасадне површине старе цркве светог Николе биле су такође једноставно решене. Осим улазних и прозорских отвора, на обимним зидовима цркве налазио се по свој прилици ниски, плитки сокл у доњој зони и скромно профилисани обимни поткровни венац у горњој зони. Изнад венца био је уобичајени двоводни кров са покривачем од црепа. Кровне површине на куполи, призиданом квадратном звонику и звоничким бочним просторима биле су такође покривене црепом. У адаптационим захватима приликом призиђивања звоничке куле вероватно су проширени и декоративније обрађени прозорски отвори, повишени и богатије профилисани обимни поткровни венци, издигнуте грбине двоводног крова и на тај начин изведен нагиб који одговара кровном покривачу од црепа.[59]

---

[58] Преградни зидови са порталима између наоса и припрате постојали су на црквама манастира Крушедола, Велике Ремете, Новог Хопова, Раковца и по свој прилици Дивше и Сланкамена. Углавном у току XVIII века унутрашњи портали су уклоњени а отвори између наоса и припрате проширени. Припрату одвојену од наоса још и сад имају манастири Петковица, Стари Јазак, Шемљуг и др.

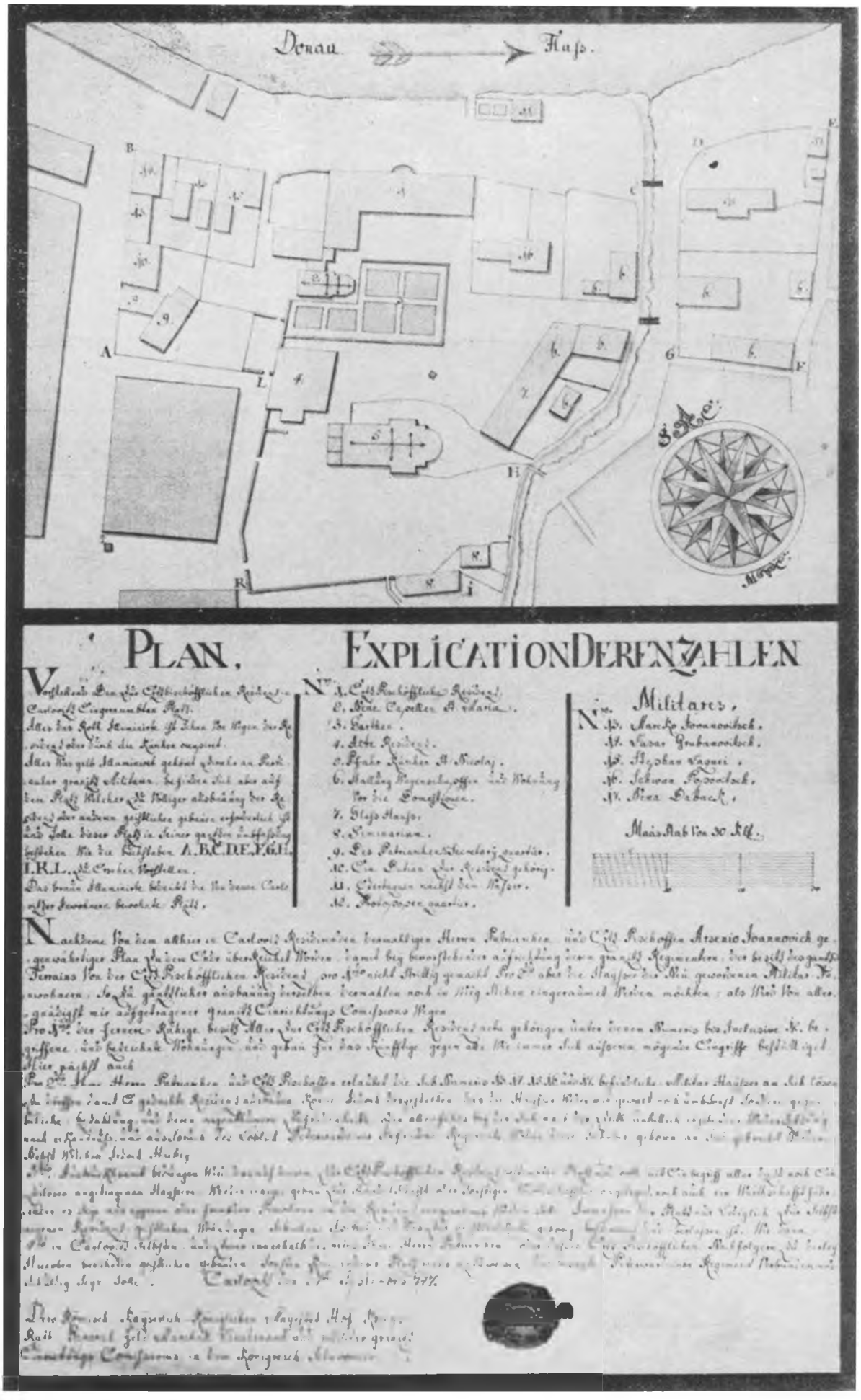
[59] Већина црквених грађевина северно од Дунава и Саве претрпела је измене приликом призиђивања звоника. Најчешћи адаптациони захвати на кровним површинама настали су свакако услед оштријих климатских услова и услед захтева који су у вези са променом кровног покривача. Ове интервенције виде се на црквама манастира Месића, Бездина, Ходоша, на цркви у Сремској Каменици и Нерадину, опширније видети В. Матић, *Црква светог Николе у Нерадину*, 133.

Најзад, постанак старе цркве светог Николе у Сремским Карловцима још једном потврђује да је крајем XV а нарочито у првој половини XVI века утицај српске средњовековне архитектуре постао изузетно снажан у овим крајевима. Са друге стране чињенице да су почевши од XVIII века Сремски Карловци били духовни центар српског народа настањеног преко Дунава и Саве, као и изналажење основне градитељске концепције цркве светог Николе, објашњавају и показују зашто утицај традиционалне архитектуре са југа има у овим крајевима пресудну улогу и у првој половини XVIII века.

LA VIEILLE EGLISE DE ST. NICOLAS A SREMSKI KARLOVCI

VOJISLAV MATIĆ

Nous ne disposons pas de données certaines sur le moment de l'érection del'»antique« église de St. Nicolas à Sremski Karlovci. Selon toute probabilité elle fut érigée au cours de la première moitié du XVIe siècle. En faveur de cette thèse témoigne avant tout une inscription datant de 1559 et des renseignements tirés de récits de voyages écrits au XVIe et au XVIIe siècle. Nous avons des sources plus complètes depuis le XVIIIe siècle. A cette époque l'on enregistre à Sremski Karlovci 400 maisons habitées par des familles serbes et trois églises dont la plus grande est l'église de St. Nicolas, souvent appelée aussi »l'église centrale«.. Les données les plus certaines sur l'aspect de cette vielle église nous sont offertes par sa description textuelle datant de 1733 et par le plan de sa situation datant de 1747. Il est tout à fait certain que l'église fut construite sous l'influenece de l'architecture médievale serbe, comme aussi toute une série d'autres églises élevées dans ces parages au cours du XVIe siècle. L'église de St. Nicolas s'est maintenue jusqu'en 1758, quand elle fut abattue. A sa place l'on construisit entre 1758 et 1762 la grande église cathédrale qui existe encore. La reconstruction de l'église montre que c'était un édifice à une seule nef, avec des chapelles latérales rectangulaires, une abside en hémicycle et des piliers plantés librement dans le naos, surmontés par un tambour carré sous la coupole. Au début du XVIIIe siècle l'on ajouta à la façade occidentale restée libre un grand clocher en style baroque. Sous l'influence de l'église de St. Nicolas (église supérieure) de Sremski Karlovci, l'on a élevé dans les montagnes de Fruška Gora toute une série d'églises qui, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle reprennent les traditions de l'école architecturale de Rascie.



Сл. 1. Ситуациони план централног дела Сремских Карловаца из 1747. године са опширним легендама и објашњењима исписаним у доњој половини плана



Сл. 2. Велики ситуациони план Сремских Карловаца из 1747. године.

Мара Харисијадис

Зборник Патријаршијске библиотеке у Београду бр. 36



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

У Патријаршијској библиотеци у Београду чува се под бројем 36 Зборник изузетно занимљив како по садржини тако и по илуминацији.

Рукопис је исписан на хартији величине 18,7 × 14,7 см и има I + IX + 171 лист (последња четири листа су неисписана). Редакција је српска.

Из записа у доњим маргинама листова 17ʳ—33ʳ види се да је тај Зборник исписао Вељко Поповић у Будиму 1704. године: сїа книга избрана различнимь слови; чрътахь ю оу бȣдимскои вароши дїакь вѣлко пѡповичь, ѡтьчьствомь же ѡть бльгарскїе земли, ѡть места кратова, при дрьжаве светлаго римскаго цесара лѣѡполда, а пѡдь властїю срьбословенскаго светѣишаго патрїарха нашего хажи кѵрь арсенїа чрьноевича: вь леть а҃·ѱ·а҃· по ѿтѡмже по двоих лѣтехь. а҃·ѱ·ѕ҃· бысть преставленїе светопочившомȣ патрїархȣ. сьлȣчи се и мнѣ божїимь произволенїемь и светими его молитвами допратити чьстно тѣло его ѡть бȣдима до сермїе и погребсти тѣло его вь монастирь крȣшедѡль. и тѡгда мы сань презвитерства вьспрїехѡмь ѡть прѣосвещеннаго господина митрѡполита сремскаго кїрь стефана. и тогда воинствовахȣ междȣ сѡбнȣю брань оунгари съ римлѧни: ѡ велика скрбь бысть тѡгда христїанѡмь: по преставленїи моемь аще комȣ братȣ ѡть свещенних обрѣщеть сїю книжкȣ благословите трȣдъ нашъ, или писавши или чатȣщи р'ците: богъ да прости сїе със'тавивши; и не завȣдите нась на светихь таинь. под'писахь своею рȣкою.[1]

Рукопис садржи више веома хетерогених поглавља.[2] Прво поглавље (сл. 1ʳ—17ʳ) садржи Словеса Константина филозофа и то кратку редакцију.[3]

---

[1] Први део записа је идентичан са записом сачуваним у рукопису манастира Врдника: Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, II, Београд 1903, 8, бр. 2128; а у целини скоро је истоветан за записом рукописа манастира Гргетега: Љ. Стојановић, н. д. 12, бр. 2147.

[2] Садржина ових поглавља одговара опису у рукопису манастира Врдника коју доноси P. Šafarik, *Geschichte der südslavischen Literatur*, Bd. III, Prag 1865, 244, бр. 201. Међутим рукопис који описује П. Шафарик има 160 листова, а наш 166, тако да би наш рукопис могао бити један од преписа којих је можда В. Поповић израдио неколико.

[3] Сказаниа о писмених Константина филозофа су сачувана у две редакције, дужој и краћој. Дужа се редакција сачувала само у једном рукопису, данас у

Изнад почетка текста је правоугаона заставица у коју је унета у медаљон бадемастог облика полуфигура Богородице Заступнице.[4] Богородица је обучена у хаљину плаве боје и огрнута је црвеним мафорионом. Основа заставице је мрко-златна, и украшена је орнаментима исламског карактера. Детаљи орнаментике су зелени и црвени.

Богородица у овоме ставу припада типу Заступнице, а узета је из сложеније композиције Деисиса, у којој се Богородица и св. Јован заузимају код Христа за грешнике на Страшном суду. Целокупна полуфигура Богородице, покрети руку и драперије настали су очигледно под утицајем композиције Деисиса, који је Христофор Рачанин насликао у Цветном триоду, данас у Цетињском манастиру (бр. 38).[5] Видећемо да су и друге минијатуре у овом рукопису настале под утицајем радова истог преписивача и илуминатора.

Орнаменти исламског карактера које налазимо на овој заставици познати су особито по рукописима које је исписао и илуминирао поп Јован из Кратова.[6]

Испод заставице је наслов поглавља: сїа слокѣса къ кратце изъбранна шть книгы константина философа констенскаго. бившаго оучителя сръбскаго. въ дни блаючьстиваго стефана деспота господина сръбліемь имать сицевш, къ писателіемь.

Текст тога поглавља почиње иницијалом К који је украшен цветовима дугих латица. По својој обради он се издваја од орнаментике низа рукописа у којима су иницијали рађени према веома распрострањеним узорима, односно шаблонима који су кружили од једног до другог преписивачког центра.

Друго поглавље садржи кратак родослов српских деспота (л.17^{r}—40^{v}): въ кратце изъбрано шть родословїю сръвскыхъ господарствъ. Тај кратак родослов представља један од извода из Бранковићеве хронике.[7] П. Ша-

---

Патријаршијској библиотеци у Београду под бројем 121. Упор. Б. Даничић, *Књига Константина филозофа о правопису*, Старине I, 1869, 1—92. Краћа редакција под насловом „Словесса в кратце..." сачувана је у више рукописа. Упор. Б. Ангелов, *Из старата българска, руска и сръбска литература*, София 1967, 200—230. Према А. П. Сирку врлички препис Вељка Поповића је најбољи од свих, стога га је спремио за једно од прилога II тому великог рада о бугарској литератури XIV века: К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке. (Види П. А. Сырку, *Очерки из истории литературных сношении болгар и сербов в XIV—XVII веках*. СПБ 1901. CXLVII). Упор. Б. Ангелов, н. д. 202, нап. 3.

[4] За иконографију Богородице Заступнице видети: Н. П. Кондаковъ, *Иконографія Богоматери* II, Петроградъ 1916, 294 и даље, сл. 162—164; 171—176; М. Татић-Ђурић, *Стеатитска иконица из Куршумлије*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 2, Нови Сад 1966, 65—85.

[5] Упор. М. Харисијадис, *Христофор Рачанин, преписивач и илуминатор рукописа*, Зограф 3, Београд 1969, 36, сл. 10.

[6] З. Јанц, *Преписивачка школа попа Јована из Кратова и њени одјеци у касније минијатурном сликарству*, Зборник Музеја примењене уметности 15, Београд 1971, сл. 11, 14.

[7] Упор. Иларион монах (Руварац), *Нешто о кроници деспота Борђа Бранковића* (Прилог к српској историографији), Лет. Мат. срп. 111, 1867, 5; Ј. Радонић, *Гроф Борђе Бранковић и његово доба*, Београд 1911, 716—717, помиње

фарик за рукопис који је нашао у Врднику, и у коме су кратки српски анали, сматра да их је унео сам гроф Ђорђе Бранковић, јер се у њему спомиње Мавро Орбини.[8]

Осим Дубровчанина Мавра Орбинија спомиње се у овоме поглављу и мађарски историчар Бонфини, као што се види из текста у коме је описано путовање Ђорђа Бранковића у вези са остављењем (у депозит) драгоцености у Дубровнику: (л. 38ᵛ—39ʳ): и неможно бысть емоу вьзвратити се кь смѣдеревскомꙋ градоу донде же соултань мꙋрать не вьзеть его коупно сь ныимь и грьгꙋра бранковича. и ѡтхѡдіть сь юнешыимь трѣтїмь рѡжденныимь синѡмь именꙋемимь кнезомь лазаромь бранковичемь и сь соупрꙋжницею своею ериною. вь область земли оугарскои вь свои емꙋ дарованни градови и кащели. ѡть жигмꙋнта кралꙗ; ѡть тоудоу вьхѡдіть георгїе деспоть вь градь именꙋеми загребь и ѡть тоудꙋ ѡтхѡдіть вь градь стари барь. соултан же мꙋрать сїа. оуслишавь вь таино вьзискавь ѡть начелници стариварскаго града георгїю дѣспотꙋ. то дѣло разꙋмевши георгїе вранковичь ѡть тоудоу ѡтхѡдіть вь мѣсто боудна именꙋемѡ но тамо оубо чрьноевичемь ластивныимь прѣданїемь вь ловитнꙋ засажденномꙋ бывшꙋ. ѡть тоудоу вь градь именꙋеми доубровникь ѡтхѡдить множаставнаго злата и многоцѣнинаго каменїа собою ѡтнесшомꙋ петь крать по сто тисꙋща златниць вь доубровничко скровище лꙋчшаго ради сьхранѥнїа вьзложиль беше. тако вѣщавають о нѥмже ꙗко бонфинїе тако и ѡрбинь сведетелствоують.

Треће поглавље (л.41ʳ—64ᵛ) је веома разноврсне садржине. Оно садржи изводе теолошког карактера,[9] као и астрономске податке. На почетку је Декалог: декалогѡ грьскы езьикѡм срьбским же и словенскыим езьиком десетѡсловїе. законь данни ѡть бога чловечскомꙋ сѵнаисцѣи моѵсею оугѡдникꙋ божїю...

Следи текст: седамь таинъ црьковнїи имать. (л. 41ᵛ). За текстом је табела са седам тајни (л. 43ʳ).

Следе текстови: анастасїа блаженнаго патрїарха великїе антїохїе и кирилла алеѯандрїискаго изложенїе вь кратце о вѣре и вьпроси и ѡтвѣти (л. 43ᵛ); два дѣиства исповѣдꙋю вьпроси, колико ѵпостасеи, ѡтьвет (л. 45ᵛ); ѡ исхождѣны прѣсвѣтаго и животворѣщаго дꙋха изложенїе д (л. 47ʳ); ѡ прѣчьстыхь таинахь тѣла и кръвы христовѣ (л. 50ᵛ); ѡ дꙋшахь светыхь, ѡ раи и ѡ небесьи, и ѡ царствѣ божїи, глава аі (л. 53ʳ); ѡ чистьцꙋ (л. 54ᵛ); ѡ чловѣце (л. 56ᵛ); сведетельство ѡть божьставных писани ꙗко апостоли равнь билы (л. 58ʳ). Ту је унет текст у

извод Ђака Вељка Поповића међу најстаријим изводима хронике Ђорђа Бранковића; Н. Радојчић, *Облик првих модерних историја Срба*, Зборник Матице српске. Серија друштвених наука 2, 1971, 29, говорећи о изводима из хронике Ђорђа Бранковића наводи као један од првих и несумњиво најбољих извод Ђака Вељка Поповића писан у Будиму 1704. године.

[8] П. Шафарик, н. д. 244 означава ово поглавље у врдничком рукопису као треће.

[9] О томе поглављу упор. П. Шафарик, н. д. 244.

вези са Апокалипсом: апокалипсис · кі · знаменіе вѣліе ꙗви се на небеси жена облеченна вь сльнце и лѹна пѡд ногама еѥ и на глави еѥ вѣнаць ѡть звѣздь дванадесеть...; следи: сказаніе о земном ѹстроеніи (л. 60ᵛ); сказаніе о тресновеніи (л. 63ʳ).

Почеци појединих текстова овог поглавља наглашени су декоративним иницијалима. Поглавље је завршено крстом са криптограмом Христовим који обухвата л. 64ᵛ (сл. 2). Орнаментима украшен крст криптограма има златну основу и зелене контуре. Горња слова су црвена, а доња зелена. Под крстом је глава уместо лобање испод Голготе. Криптограм: іс(оѹсь), х(ристо)с, с-х, ника · п · в ·, м(есто) л(обно), р(аи) ѕ(ожи).[10]

Четврто поглавље (л. 64ʳ—118ᵛ) садржи низ посланија, титла и потписа, сингелија и пасоша. П. Шафарик за ово или одговарајуће поглавље у врдничком зборнику сматра да је врста српског секретара и да је компиловано за псеудо деспота Ђорђа Бранковића.[11] Посланија су упућена цару московскому, и члановима његове породице, затим патријарху московском, војводи молдовлахијском, кардиналу цркве римске и другим црквеним и световним поглаварима.

Изнад почетка текста првог посланија је правоугаона заставица (л. 65ʳ) у коју је унет медаљон са представом Исуса Христа на престолу. Исус Христос има нимб златне основе, са уписаним плавим крстом. Обучен је у црвени хитон и плави химатион. У левој руци држи отворен кодекс са натписом: азь есамь двѣрь много аще.

Орнаменти на заставици су исламског карактера, а боје су златна, плава, црвена и зелена. Десно је грана са дивљом ружом (сл. 3).

Испод заставице је наслов посланија: посланіе къ благочьтивомѹ царѹ московьскомѹ.[12]

Текст посланија почиње иницијалом Б изведеним преплетима завршеним у горњој пречки руком, док је испод маргине стилизован флорални орнамент у који је унета птица.

---

[10] Упор. за криптограме: Н. Покровскій, *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ*, С. Петербургъ 1892, 356—357; Л. Мирковић, *Црква Петковица*, Гласник Српске православне патријаршије, III, 1922, 153; Б. Радојичић, *Крсна слова у старим српским рукописима*, Гласник САН, I, 1—2, 1949, 208—209; Вл. Мошин, *Властарева синтагма и Душанов законик у Студеничком Отечнику*, Старине ЈАЗУ, 42, 1949, 13—14; Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV—XVII века*, Посебна издања САН, књ. CCCIX, Одељење друштвених наука, књ. 29, Београд 1958, 127, Табла LIII, 1; М. Харисијадис, *Минијатуре у Стихологији бр. 15 из збирке Р. Грујића у Музеју Српске православне цркве*, Зборник Музеја примењене уметности, 13, Београд 1969, 84, сл. 3.

[11] П. Шафарик, н. д. 244 означава ово поглавље као четврто.

[12] Посланије сличне садржине предали су раванички калуђери 1692. године цару и великом кнезу московском Јовану Алексијевичу и Петру Алексијевичу. Упор. Ст. Димитријевић, *Грађа за српску историју из руских архива и библиотека*, Споменик LIII, Сарајево 1922, 214—219.

Као узор за заставицу је послужила минијатура са представом Христа Емануила у Служабнику Народне библиотеке у Београду, Rs 640, л. 9^{r}. Тај рукопис је на основу дуктуса приписан Христофору Рачанину.[13] Став Исуса Христа је исти, чак и положај руку и ногу, а истоветни орнамент украшава заставицу. Истоветна је грана са дивљим ружама и стилизован орнамент текста, док је иницијал Б скоро истоветан са оним на л. 95^{r} у рукопису Народне библиотеке. Боје заставице и стилизованог орнамента су црвена, зелена и златна.

Друго је посланије: (л. 69^{r}): посланїе къ благочестивои царице московини. богомь сїа ннаго и трисвѣтлагw богоразумїа. просїавшои паче сльнца въ светеи непорочнои вѣри и христїанствал. свѣтлеишои и благочьстивои и христа вога благовѣрнои и христолюбивои царици и великои кнегыни. имерек. аще есть дѣвицаа сице рьци. царевнои и великокнежнои аще маріа. небеснои царици тазоименитство носци маріи иличнои ащели софїа прѣмудрости божїеи тазоименитои софїи алеѯеевнои. Єудшкїи Θеwдwреевнои въсеи россїи w господы радоватисе.

Као и у претходном посланију и у овом се налазе за нашу историју занимљиви подаци који се односе на манастир Раваницу. Говорећи о разарању при најезди Турака и Татара, спомиње се да су разграбљене „свештене сасуде, ризное одејаније, књиге и образи пречуднији, јеванђеља окладније", дакле донети су слични подаци као у посланију цару московскому.

Треће је посланије: посланїе къ патріархъ московскомъ (л. 71^{v}—74^{v}). У посланију се спомиње Адријан архиепископ московски коме се обраћају за помоћ житељи манастира Раванице са Антимом јеромонахом, и то свештеници, ђакони и старци. Занимљив је податак о тражењу пошиљки штампаних књига: . . . боуди намь нови ктиторь и застѣпникь вѣдамь нашимь оумаленїа ради и расхищенїа божаставныхъ книгъ. Єкоудвою цркоковь нашѣ обдари и недостаточнаа испльни въселѣнаго обхожденїа ради вї мѣсечнымь печатнымь хѵдожаствь въ савршенное испльненїе. цркковнаго правила. понеже таковаго дарованїа въ нашихъ странахъ цркковь наша полѵчити нѣможеть . . . На крају се опет спомиње архимандрит Антим и сва о Христе братија светаго манастира (л. 74^{r}—74^{v}).

Следи: посланїе къ благовѣрномѣ воеводе молдовлахїискомѣ... самодрьжавномѣ господинѣ їwнь костантинь басарабе милостїю божїю воєвwде земли оугровлахїискои (л. 74^{v}).

Следеће посланије (л. 77^{v}): посланїе къ светѣишемѣ патріархѣ сръвскые земли.

У следећем посланију упућеном патријарху српске земље хаџи Арсенију, на л. 81^{r} помиње се . . . иже въ светѣи горѣ аѳона царьскаа и свещенна обитель монастирь имерек. смѣрени їгѵмень гедеwнь и вьса о христѣ братїа.

[13] Д. Богдановић, М. Гроздановић-Пајић, Л. Черњић, *Још један рукопис Христофора Рачанина*, Библиотекар 5, 1968, 501—517.

На л. 82ᵛ је: титла къ светѣишемꙋ гарденалꙋ црькви римскои, въсесвѣтлеишемꙋ и блаженнеишемꙋ и много почтованомꙋ господинꙋ: господиноу божіею милостїю светои римскеи црькве гарденалꙋ леополдꙋ архїепископоꙋ калачкомꙋ и епископꙋ ꙗночкомꙋ.

На почетку текста овог титла налази се антропоморфни иницијал В који образује стилизована људска глава, рађена црним мастилом на златној основи.

Следи (л. 83ʳ): посланїе кь вѣликомꙋ господарꙋ канцеларꙋ оугарскомꙋ всесвѣтлеишемꙋ блаженеишемꙋ принципꙋ и господинꙋ геѡргїю сеченїе црькве митрополитане острогѡнскыѥ архїепископꙋ великомꙋ канцеларꙋ и сьвѣтникꙋ прѣсвѣтлаго цара нашемꙋ дѡбромꙋ прїателю . . .

Ово посланије почиње антропоморфним иницијалом В у облику главе мушкарца са високом капом.

Следе потписи (л. 84ʳ): подпись патрїархꙋ срьбословенскомꙋ . . . арсенїю чръноввичю . . .

Затим (л. 84ʳ): подпись великоме господарꙋ и хатьманꙋ земле малоросенскїе . . . панꙋ гетманꙋ іѡаннꙋ мазепи.

Следи (л. 84ᵛ): подпись великоме и прьвомꙋ министрꙋ царста московскаго . . . господарꙋ амелїанꙋ игнꙗтїевичю.

Затим следи потпис (л. 84ᵛ): подпись господарꙋ и деспотꙋ срьвскомꙋ изредномꙋ грофꙋ и великомꙋ господарꙋ вельможьномꙋ дѣспотꙋ срьвскаго же начелства господинꙋ господинꙋ геѡргїю бранковичю.

Следе посланице митрополитима, игуманима, архимандритима, оцима духовним, иноцима, протопопима, свештеницима завршавајући посланицама архиђаконима и ђаконима. Као што су иницијали на почецима текстова ових посланица украшени занимљивим преплетним и антропоморфним иницијалима, исто тако је ово посланије „духовнаго реда" завршено хетерогеном и занимљивом орнаментиком, преплетним иницијалом Ч, занимљивим орнаментом у облику вазе и на крају вињетом украшеном стилизованим орнаментом и зооморфним елементима-птицама (сл. 4).

На л. 88ᵛ почињу нове титле од којих је прва упућена србословенскому господару и деспоту Георгију Бранковићу. Почетак те титле је украшен заставицом, коју образују преплети остављајући места за почетак наслова тога поглавља. Преплет је рађен црним мастилом. Основа заставице је златна, плава и црвена, а ивице грана су обојене црвено и зелено (сл. 5). Веома слична заставица налази се у Молитвослову бр. 95 (л. 20ʳ) збирке Р. Грујића у Музеју Српске православне цркве у Београду. У томе рукопису је 1698. године оставио у Сент-Андрији свој потпис патријарх Арсеније Црнојевић,[14] тако да је могла послужити као узор Вељку Поповићу.

[14] За илуминацију тога рукописа упор. М. Харисијадис, *Два илуминирана рукописа збирке Р. Грујића у Музеју Српске православне цркве и њихове паралеле у манастиру Хиландару*, Библиотекар бр. 5, 1972, 59—593.

Следи неколико посланија (л. 95ʳ—102ᵛ) и потписа (л. 103ʳ—100ᵛ). На л. 104ʳ почињу синђелије, које су исписане до л. 114ᵛ.[15] Изнад почетка прве синђелије (л. 104ʳ): ѡть зде починаемь книги рꙋковластою подаваеми ѡть светѣишаго патрїарха срьвскаго. книги владическа именꙋема сингелїа је правоугаона заставица у коју је уписан медаљон са представом св. Василија Великог, судећи по тексту исписаном на свитку који држи у рукама: никто же достоинь ѡтвезавшїи се пльт... Св. Василије је обучен у плави стихар и црвени фелон преко којег је пребачен бели омофор са крстовима (сл. 6). Орнаменти заставице, исламског карактера, су зелени, плави и златни.

Ова заставица представља дословну копију минијатуре у споменутом Служабнику Народне библиотеке у Београду Рс 640; као и у нашем рукопису, и тамо је та минијатура на листу 104ʳ. Боје су на обема минијатурама истоветне, само је у Служабнику Народне библиотеке св. Василије означен натписом, представљајући ауторски портрет на почетку његове службе. Чак су и орнаменти истоветни. Истоветна је такође заставица у Служабнику Музеја Српске православне цркве, у збирци Р. Грујића, бр. 121. У томе је Служабнику Христофор Рачанин оставио само спомен о своме имену.[16] Та заставица такође представља св. Василија Великог,[17] само је натпис потпунији него у нашем рукопису.

Следи неколико пасоша и то на л. 116ʳ: пасошь владикамь дающе се проходни...

На л. 117ʳ је: пасошь прохѡдни вьсакомь чловѣкꙋ дающи се просещемꙋ. Словоде радии.

Пето поглавље обухвата посланице теолошке садржине као што су књиге поучитељне, свега њих четири. На л. 119ʳ је текст: книгы поучителне наше полазне посилающи се ѡть пастира овцамь.

Изнад текста наслова (л. 119ʳ) је заставица са уписаним медаљоном у који је унета представа св. Јована Златоустог са свитком у рукама. На свитку је натпис: боже, боже нашь иже небесни хлѣбь пищꙋ вьсемꙋ. Св. Јован Златоуст је обучен у сакос са крстовима. Боје су плава, жуто-окер и љубичасто-мрка. Преко сакоса је пребачен омофор са крстовима. Стихар је црвен. Орнаменти на заставици су зелени и црвени на златној основи (сл. 7).

Истоветну минијатуру налазимо у споменутом Служабнику Народне библиотеке у Београду Рс 640 на л. 30ʳ. Она представља св. Јова-

---

[15] Д. Руварац, *Синђелија патријарха Арсенија Црнојевића*, Споменик LV, 1922, 1 и даље.

[16] М. Харисијадис, н. д. сл. 19.

[17] M. Protić, *A survey of the development of old serbian literature*, у Serbian orthodox church, I, Belgrade 1965, сл. на стр. 33; М. Харисијадис, н. д. 38.

на Златоустог, аутора текста одговарајуће службе, и он је у томе рукопису означен натписом. Истоветну минијатуру унео је Христофор Рачанин и у Служабник Музеја Српске православне цркве бр. 252, л. 1^{r}. Рад Христофора Рачанина се разликује финијом обрадом[18] од наше минијатуре, а скоро је истоветна минијатура која исто тако представља св. Јована Златоустог у Служабнику збирке Р. Грујића у Музеју Српске православне цркве бр. 121 л. 3^{r}, раду такође Христофора Рачанина.

Следе три епистоле на листовима 122^{v}, 126^{r} и 129^{v}.[19]

Шесто поглавље (л. 135^{r}—152^{v}) доноси изводе из текстова јеванђеља.[20] Оно почиње изводима из Матејевог јеванђеља (глава 2, односно зачело 4). Изнад почетка текста (л. 135^{r}) је правоугаона заставица у коју је уписан медаљон уоквирен орнаментима исламског карактера, какве имамо и на осталим заставицама овог рукописа. У медаљон је унет портрет јеванђелисте Матеје, пропраћен натписом: светы еѵаггелисть матѳеи. Матеј је обучен у црвени хитон и бордо химатион. Јастук на коме седи Матеј је зелен, као и седиште, које има шрафирану површину. Иницијал којим почиње текст извода је тератолошког карактера (сл. 8).

Седмо поглавље (л. 153^{r}—166^{v}) садржи: стезанїе бивше вь кратце вь ер алиме при софронїи архїепископе ѡ вѣре христїанскые и законне еѵреискомь сьшадшꙋ же се сьборꙋ христїанскомꙋ.[21]

Изнад наслова је дугачка правоугаона заставица украшена преплетима који се разилазе од већег орнамента у средини. Рађени су на златној основи са плавим и црвеним детаљима (сл. 9). Такав орнамент је веома распрострањен у илуминацији српских рукописа, особито у XVII веку.

Колико нам је познато, овај састав Софронија јерусалимског, који садржи његову расправу о хришћанској и хебрејској вери, остао је код нас необјављен у целини. Тај се текст међутим налазио у два рукописа бивше Народне библиотеке у Београду.[22] Он је према подацима којима располажемо необјављен и у византијској патролошкој

---

[18] Иста, н. д. 37, сл. 13; Д. Богдановић, М. Гроздановић-Пајић, Л. Цернић, н. д. сл. 2.

[19] Ово поглавље не помиње П. Шафарик у н. д.

[20] П. Шафарик, н. д. 244, наводи као пето поглавље одговарајући текст врдничког рукописа.

[21] Исти, н. д. 244 наводи као шесто поглавље расправу Софронија јерусалимског о хришћанској и хебрејској вери.

[22] Љ. Стојановић, *Каталог Народне библиотеке у Београду*. IV. Рукописи и старе штампане књиге, Београд 1903, бр. 424 (Инв. бр. 337) и бр. 442 (Инв. бр. 72). Исти текст налази се у Зборнику житија Народне библиотеке у Београду, Рс 45 из друге четвртине XVI века, л. 203^{r}.

литератури,[23] где се не налази ова расправа. К. Попович, који се дуже задржао на опису живота и дела Софронија јерусалимског, не помиње овај састав,[24] док Крумбахер (Krumbacher) подвлачи да су неки радови овог грчког писца остали необјављени.[25] Вероватно међу њих спада и ова расправа. У најновијој литератури[26] исто тако се не помиње овај састав Софронијев, тако да је ово поглавље утолико значајније.

Као што смо видели из записа, овај зборник је исписао Вељко Поповић у Будиму 1704. године. По својој садржини овај рукопис је изузетно занимљив, јер доноси кратке изводе из значајних дела као што су Словеса в кратце из књиге Константина Филозофа и родослова српских господарстава, занимљиве изводе теолошке садржине, детаљне текстове посланија, затим титле, потписе, пасоше, синђелије, изводе из јеванђеља и изгледа до сада непознате у нашој литератури расправе Софронија јерусалимског о хришћанској и хебрејској вери.

За нашу историју су посебно занимљиви подаци о манастиру Раваници у посланицама упућеним руском цару, руској царици и московском патријарху. Они допуњавају већ познати објављени материјал.[27] Поједине посланице нас упознају са везама које су наши људи одржавали са страним великодостојницима.

У својој илуминацији овај рукопис указује на копирање узора из радова Христофора Рачанина, што је лако објаснити непосредном близином Будима и Сент-Андрије, где су боравили и радили монаси манастира Раче. Иако је био пореклом из Кратова, Вељко Поповић је у илуминацији овог зборника потпао под утицај својих првих суседа. Међутим Вељко Поповић је узоре Христофора Рачанина, који је од свих Рачана на њега највише утицао, доста изменио. Задржавајући оквире медаљона у које је уносио своје фигуре, он је највише изменио ликове представљених. Он је те ликове прилагодио својој ликов-

---

[23] Taj текст не наводи Migne, *P. G. T.* 83 међу текстовима Софронија јерусалимског.

[24] К. Поповичъ, *Патріархъ іерусалимскій Софроній, какъ богословъ, проповѣдникъ и пѣснописецъ*, Труды Кіевской духовной академіи, № 11, 1888, 44—62; № 2, 1889, 358—372; № 6, 1889, 298—319; № 8, 1889, 617—631; № 8, 1890, 503—544; № 9, 1890, 3—42; Исти, н. д. Кіевъ 1890: Упор. Б. З. 1893, 348.

[25] K. Krumbacher, *Geschichte der griechischen Literatur*, 2 Aufl. München 1897, 189.

[26] Taj текст не помиње H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, у Byzantinisches Handbuch im Rahmen des Handbuches der Altertumswissenschaft, Zweiter Teil, Erster Band, München 1959, као ни аустријски доминиканац Christoph von Schönborn у својој студији, *Sophrone de Jerusalem*. Vie monastique et confession dogmatique, Theologie historique 20, Paris 1972.

[27] Упор. П. С. Срећковић, *Второе запустѣние Афанасиѧ діакона Сербина (1691—1699)*, Споменик V, 23—27; В. Петковић, *Манастир Раваница*, Београд 1922, 13 и даље; Ст. Димитријевић, н. д.; М. Ђоровић-Љубинковић, *Даскал јеромонах Стефан раваничанин*, Рад војвођанских музеја 5, 1956, 73—80; Б. Вуловић, *Раваница*, Београд 1966, 22 и даље.

ној концепцији, односно радио их је према својим способностима, дајући им веома занимљиву стилизацију. То се нарочито односи на обраду косе и браде, које црта низом ситних паралелних цртица. Односно текста види се да је још више одраз средине у којој је боравио и радио.

О Вељку Поповићу говори А. Стоилов, који спомиње два његова рукописа, један у манастиру Врднику, а други у манастиру Гргетегу.[28] За Вељка Поповића сазнајемо из једног још необјављеног писма да је касније постао свештеник будимски. У томе писму упућеном будимском епископу 1732. године пише да треба носити литију. Данас се писмо чува у Универзитетској библиотеци у Београду под сигнатуром И. бр. 1630. Последњи податак који се свакако односи на нашег Вељка Поповића је о његовом „представљенију", а који су забележила његова деца у једној књизи Новога завета штампаној у Москви 1732. године. У томе запису стоји да се представио презвитер Вељко Поповић другог јануара 1732. године.[29]

Издавање текстова појединих поглавља овог изузетно занимљивог зборника донеће нашој литератури нове податке. Од посебног је интереса поглавље о Софронију јерусалимском. Верујемо да ће тај текст бити занимљив прилог патрологији када га будемо објавили у целини. Издавање појединих елемената илуминације употпуњује представу о старој српској минијатури и рукописној орнаментици.

RECUEIL № 36 DE LA BIBLIOTHEQUE PATRIARCAL DE BEOGRAD

MARA HARISIADIS

Dans la bibliothèque patriarcal de Beograd est consigné sous le numero 36 un Recueil fort intéressant par son contenu, ainsi que par son enluminure. Le colophon nous informe que ce manuscrit a été écrit par Veljko Popović originaire de Kratovo, à Budim en 1704, dans l'étât du césar Leopold, durant le patriarcat d'Arsêne Tchrnoević. Le contenu du Recueil est très heterogène. Il contient au chapitre 1, les Paroles de Constantin le philosophe; au chap. 2, la généalogie abregée des souverains serbes; au chap. 3 des extraits de caractère théologique; au chap. 4 des épitres au empereur de Moscou, a l'empératrice de Moscou, au patriarche de Moscou, ainsi qu'aux différants personnages qui étaient en relation avec l'histoire de la Serbie, selon P. Šafarik une sorte de secrétaire serbe; le chap. 5 contient des épitres de caractère théologique; le

[28] Ант. Стоилов, *Български книжевници от Македония*, I, 1704—1878, София 1922, 9.

[29] Љ. Стојановић, н. д. књ. V, С. Карловци 1925, 46, бр. 7580.

chap. 6 apporte des extraits des textes évangeliques; le chap. 7 une dispute de Sophrone de Jérusalem sur la réligion chretiènne et hébraïque..

Tout ces textes sont fort importants pour l'histoire serbe car plusieurs n'ont pas étaient encore édits. Le texte de Sophrone de Jérusalem, parait également ne pas étre connu ni dans la littérature byzantine ni serbe, de sorte que la publication de ce texte sera une contibution aux études patroloqigues.

En ce qui concerne l'ènluminure de ce manuscrit, son auteur a subi une forte influence du copiste et enlumineur Hristophore Račanin qui a travaillé a Sent-Andria, centre important de la culture serbe et voisin de Buda.



Сл. 1. Богородица Заступница, л. 1ʳ
Fig. 1. La Vierge protectrice, f. 1ʳ



Сл. 2. Крст са криптограмом, л. 64ᵛ
Fig. 2. La croix avec le cryptogramme, f. 64ᵛ



Сл. 3. Христос на престолу, л. 65ᵗ
Fig. 3. Le Christ sur le trône, f. 65ᵗ



Сл. 4. Иницијали и орнаменти, л. 88ᵗ
Fig. 4. Iniciales et ornements, f. 88ᵗ



Сл. 5. Заставица, л. 88ᵛ
Fig. 5. En-tête, f. 88ᵛ



Сл. 6. Св. Василије Велики, л. 104
Fig. 6. Saint Basile le Grand, f. 104



Сл. 7. Св. Јован Златоусти, л. 119
Fig. 7. Saint Jean Chrysostome, f. 119



Сл. 8. Јеванђелист Матеј, л. 135
Fig. 8. L'évangeliste Mathieu, f. 135



Сл. 9. Заставица, л. 153
Fig. 9. En-tête, f. 153

Стефан Таранушенко

О Украјинском иконостасу XVII и XVIII века



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

Облик и садржај старијих олтарских преграда на подручју Украјине недовољно је познат. Један од најстаријих записа о олтарској прегради у Украјини налази се у Кијевопечерском Патерику, на ономе месту где се описује како су монаси дуго тражили и нису могли наћи камену плочу за часну трпезу. Једном, дошавши у цркву да служе вечерње „видѣша у олтарной прегради дѣску каменну положену". У кијевској Св. Софији сачувани су делови мермерне олтарске преграде (пет капитела, две базе, два пиластра). На мозаику Причешћа у апсиди кијевског Михајловског манастира приказана је ниска олтарска преграда.[1] У Ипатијевском летопису спомиње се 1259. године олтарска преграда са иконама у холмској цркви св. Јована Златоуста.

На истоку Европе олтарска преграда се развијала под другачијим условима него у Византији или на Кавказу. На подручју Украјине није било камена, од којег су рађене преграде у Византији, на Кавказу, у Малој Азији или на Балкану, па се овде морало прилагодити условима друкчијег грађевинског материјала. На северу Русије, олтарску преграду испрва је образовао ниски, а затим високи до свода, зид од опека. Такви су преградни зидови били осликани фрескама. Касније, у неким црквама, испред тих зидова стављани су дрвени, дуборезбарени, иконостаси.[2]

---

[1] Види: П. Лебединцев, *О св. Софии Киевской*, „Труды III археологического съезда в Росии, 1874", т. I, Киев 1878, стр. 78—90; М. К. Каргер, *Древний Киев*, т. II, Москва—Ленинград 1961, стр. 196, 198, 206. Види и: Ю. П. Нельговський, *Матеріали до вивчення первісного вигляду оздоблення інтер'єра Софії Київської*, „Питання історії архітектури та будівельної техніки України", Київ 1959, стр. 12—13.

[2] Московска Успенска саборна црква и Благовештенска саборна црква, Тројицка саборна црква Тројицко-Сергијевске лавре, Успенска саборна црква у Звенигороду, саборна црква Рођења Савино-Сторожевског манастира код Звенигорода, Тројицка саборна црква у Александровој слободи, саборна црква у Киржачу. Види Н. Протасов, *Фрески на алтарных столпах Успенского собора в Звенигороде*, „Светильник", 1915, Но. 9—12, стр. 28—48; В. Брюсова, *Фрески Успенского собора на Городке гор. Звенигорода* (Автореферат диссертации), Москва 1953; Н. Протасов, *Древние фрески за иконостасом московского Успенского собора*, „Светильник", 1915, Но. I, стр. 3—7; Г. И. Вздорнов,

Није познато какви су били иконостаси у јужној Русији у средњем веку (XI—XV ст.). Познато је само да су доцније у Украјини, као и на целом Истоку, уместо олтарских преграда подизани вишеспратни иконостаси. Сам назив спрата „табло", који потиче из грчког језика, сведочи о вези те појаве у јужној Русији са процесом који се одигравао свуда на Истоку.

Неки истраживачи су мислили да узроке појаве вишеспратног иконостаса треба тражити у настајању нових схватања која су иконостасу придавала симболично значење.[3]

Други пак истраживачи руског иконостаса нису признавали везу између оних слика на олтарским преградама и позније распореда икона на иконостасима, сматрајући да редослед размештаја тих слика на олтарским преградама не подлеже никаквим правилима. Неки аутори сматрају да је иконостас почео расти од оног појаса који се налази изнад доњег (Голубински, Сперовски), а други пак мисле да је било обрнуто, односно да се прво појавио доњи ред — престоне иконе (Филимонов).

Један од специфичних узрока који су подстицали развитак иконостаса у Русији, па и на подручју Украјине, треба видети у томе што се у унутрашњости ређе подижу цркве зидане од тврдог материјала, уместо којих се граде цркве од дрвета. Ово је налагало изналажење решења како да се украсе дрвене цркве и како да се у њима начине олтарске преграде. Разумљиво, у тим црквама подизане су преграде од дрвета, које, касније, преузимају на себе готово целокупну декорацију храма, сходно измењеним идејно-теолошким и иконографским садржајима. С временом су се те иконе почеле сврставати у одређене системе — заметак иконостаса. Најстарији сачувани остаци старинских иконостаса указују да су њихове иконе наследиле монументални стил зидних слика, а да је распоред тема на иконостасу инспирисан

Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде, „Древнерусское искусство XV — начала XVI веков", Москва 1963, стр. 75—82; А. И. Некрасов, *Собор в Киржаче*, там же, стр. 224. У црквама у Ростову Великом, посебно храмовима који су се налазили изнад улазних капија (Васкрсења Христова и св. Јована Богослова), сграђених у последњој четврти XVII века, олтарске преграде (од цигала) нису високе, али схема живописа на олтарском зиду, која се конструктивно не разликује од осталих зидова ових малих храмова, обично се сматра као део иконостаса. Види А. А. Титов, *Церковь св. Иоанна Богослова в Ростове и реставрация ее в 1884 году*, „Труды VIII Археологического съезда", т. III, Москва 1892, стр. 337—341; Н. Н. Воронин, *Ростовский кремль*, „Из истории докапиталистических формаций", Ленинград 1933, стр. 456.

У Украјини су такође врло ретко подизали високе олтарске преграде. Таква зидана преграда покривена древним иконостасом могла се видети у цркви у селу Кућчици код Самбора (В. Ярема, *Походження и розвиток православного иконостасу*, — „Православний Вісник", Львів 1959, Но. 10, 11, 12).

[3] Н. Троицкий, *Иконостас и его символика*, „Труды VIII археологического с'езда", том IV, Москва 1897, стр. 93—96.

системом црквених фресака.[4] Настајање и развитак средњовековног сликарства у Украјини, његова техника и стил, чврсто су повезани са проблемом историје украјинског иконостаса.

У западним областима Украјине подизане су монументалне грађевине, а заједно с њима настајао је и монументални фреско живопис. Дела мајстора западне Украјине из XIV и XV века, њихови ансамбли фресака, сачувани су у Сандомирској катедрали, у Јагелонској капели на Вавелу у Кракову, у Лублинској капели, и другде. Ако узмемо у обзир сведочење печерског Патерика о томе да у исто време када је у кијевској Лавро-печерској цркви још постојала олтарска преграда неки „богомољац" наручује код Алимпија за ту исту цркву пет икона Деизиса и две престоне иконе (Христос и Богородица), и ако не заборављамо да се већ у X столећу, у време када још постоје олтарске ограде, у Византији појављују на олтарским стубовима престоне иконе Христа и Богородице,[5] а имајући у виду и несумњиву везу горњих зона иконостаса (у Украјини и Русији) са живописом у куполама и на зидовима старих зиданих цркава — лакше ћемо се определити за теорију Филимонова да су се прве појавиле престоне иконе, првенствено слике Христа и Богородице.

Очигледно је да се нису одмах у почетку појавили вишеспратни иконостаси. Дуго су упоредо постојале и старије олтарске преграде и новији иконостас. Нови облик је растао а старији се местимице чувао због традиције. Управо, поменути цитат из Кијевопечерског Патерика сведочи да је већ у то време постојао заметак иконостаса. Код њега налазимо два реда: престони и деизисни.

Истраживању историје руских иконостаса посвећено је много радова. У последње време све су учесталија истраживања развоја иконостаса на Балкану. Пуно нових података, као и потпуну литературу на ову тему доноси Мирјана Ђоровић-Љубинковић.[6]

Историја развоја иконостаса на тлу Украјине још је недовољно истражена. Међу најранијим радовима о томе истиче се зборник ра-

[4] Н. Сперовский, *Старинные русские иконостасы*, „Христианское чтение", 1891, ноябрь—декабрь, стр. 349—350.

[5] Мозаичне слике на олтарским стубовима у Никејској Успенској цркви — Христос на јужном стубу и Богородица на северном стубу, а такође и у Кахрије Џами. — Th. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Берлин 1927, 43—47; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Торино 1967, p. 161, fig. 188; P. A. Underwood, *Kariye Djami*, vol. I—II, New York 1966, 168—171, Pl. 186—188. Види такође A. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, „Зборник радова Византолошког института", књига 7, г. 1961, 17—22; Ф. Ушаков, *Описание фресок храма Преображения в Псковском Спасо-Мирожском монастыре*, Псков 1903; М. Н. Соболева, *Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове*, „Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова", Москва 1968, стр. 18 (у Карану и Мирошком манастиру престоне иконе су рађене у фреско техници).

[6] M. Ćorović-Ljubinković, *Srednjovekovni duborez u istočnim oblastima Jugoslavije*, Beograd 1965.

дова издат у Лвову 1920. године, посвећен познатом „Богородичанском иконостасу", који је сликао са својим сарадницима јеромонах Јов Кондзелевич, из Билостецког манастира, 1698—1705. Овај иконостас је рађен за Мањавски скит. У поменутом зборнику публикован је цртеж — схема тог иконостаса, фотографије икона, и кратак иконографски и стилски опис. (Скит Манявський і Богородчанський Іконостас, Збірки національного музею у Львові, 1926)

Године 1928. Иларион Свенцицки је публиковао свој значајан рад „Иконопис галицької України 15—16 віків". Основна намера ауторова била је да докаже да златно доба развоја галичког иконостаса пада не у раздобље XVII—XVIII века, како су то тврдили пољски аутори, већ у раздобље XV—XVI века, као и да је сликарство галичке кнежевине у XII—XIV веку имало тесне везе са византијско-кијевском епохом руске, односно украјинске уметности. У том је делу Свинцицки објавио већи број галичких икона из XV века извршивши њихову стилску анализу, указао на карактеристичне црте и убедљиво истакао везе галичке иконе у XV веку са старијим монументалним зидним сликарством. У вези са друштвено-историјским променама у XVI веку подизало се више дрвених цркава, а то је пак проузроковало израду појединачних икона, које су — по мишљењу Свенцицког — створиле иконостас. Имајући у виду да се није сачувао комплетан иконостас ни из XVI века, а камоли из XV, Свенцицки покушава експериментисати и доноси неколико чисто механичких реконструкција иконостаса. Према томе Свенцицки није видео код иконостаса логично развијене и завршене идеје.

Године 1939. започиње Јарослав Костантинович да објављује свој рад „Ikonostasis", али је до сада изишао само први свезак.[7]

Најновије дело о украјинском иконостасу обелоданила је Вира Свенцицка.[8] Она сматра иконостас зидом који има неколико редова са поређаним иконама по одређеном систему. Осим тога она стоји на становишту да су структура и декоративно обликовање украјинског иконостаса својеврсни, а то је управо оно што га разликује од балканских и руских иконостаса. Међутим, није речено које су то особине. Доказано је — тврди аутор — да је у XV—XVI веку на украјинском зиданом иконостасу доминирао скоро искључиво само живопис. У раздобљу од XIV—XVI века украјински су иконостаси били малих димензија и састојали се само од неколико зона. Негде на прелазу из XV у XVI столеће одомаћује се обичај да се на иконостас поставља дванаест

[7] I. B. Konstantynowicz, *Ikonostasis, Studien und Forschungen*, Bd. 1, Lw'ow (Lemberg) 1939.

[8] В. Свєнціцька, *Живопис XIV—XVI століть*, „Історія українського мистецтва", т. II, Київ 1967, стр. 208—209.

празничних икона. Обраћајући пажњу на иконографски систем иконостаса уочавају се везе са зидним живописом цркава. Размештај тематских композиција и циклуса сликовито наглашавају симболично значење функционалних, конструктивних и просторних елемената црквене архитектуре.

Проблем украјинског иконостаса појавио се у историји уметности тек почетком XX столећа. Историјско-филолошки факултет Харковског универзитета расписао је 1916. године конкурс на тему „Иконографија украјинског иконостаса". На конкурсу је учествовао и аутор ових редака.[9] Приликом прикупљања материјала за ову тему показало се да се на територији источне Украјине нису сачували старински иконостаси. Најстарији иконостас о којем поседујемо информације био је у Великој цркви Лавре у Кијеву. О њему је професор М. Павлов писао: „Подигнут је трошком и старањем кнеза Константина Острошког" (умро 1533. год.). Павле Алепски је видео тај иконостас. По његовим речима био је прекрасан, али већ стар.[10]

Према Н. Петрову, подизање иконостаса саборне Лаврине цркве поуздано пада у време после разарања Кијева 1482. од стране Менгли-Гиреја. Тај се иконостас није сачувао,[11] али је по жељи патријарха Никона направљена бронзана копија — одлив. Та је копија требало да буде узор за иконостас у Ново-Јерусалимском манастиру који је Никон градио. Репродукцију ове копије публиковао је и описао Н. Петров.[12] Изливена копија сачувала је структуру иконостаса и његову резбарију; сликарски пак део, иконе, копиран је бојама.

Ослањајући се на ауторитет професора Н. Петрова, ми смо у свом раду из 1916. године сматрали иконостас Велике Лаврине цркве, подигнут настојањем К. Острошког, најстаријим сачуваним украјинским

---

[9] Проф. Ф. Шмит публиковао је свој *Отзыв о медальном сочинении на тему „Иконография украинского иконостаса"*, под девизом „Лебедь" — тј. приказ мог рада — у „Записках Харьковского университета", 1917, стр. 65—70. Види и „Наше минуле", 1918, вип. 2, стр. 188—189.

[10] Архідіакон Павел Алепский, *Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века*, Москва 1897, вып. II, стр. 51.

[11] Године 1718. он је изгорео. После пожара, у септембру 1719. године, хетман Скоропадски је одлучио „Іконостас сніпарською і малярською роботою зо всім, як належить, коштом своїм виставити". Резбарски је посао Скоропадски поверио черниговском резбару Григорију, који је радио иконостас за кијевски Михајловски манастир. После смрти (1722. године) Скоропадског о подизању иконостаса бринула се његова удова Настја Маркивна. Иконостасе испред престола са страна насликао је „својим златом и најбољим венецијанским бојама" сликар Јаким Глински. Није познато ко је сликао главни петоспратни лаврин иконостас. Знамо само да је четири престоне иконе сликао Стефан Лубенченко, свештеник кијевске цркве Николе Набережног. Године 1810. овај је иконостас, осим престоног реда, био растављен ради рестаурације, а године 1896. скинуте су три горње зоне иконостаса, тако да је остао само престони ред.

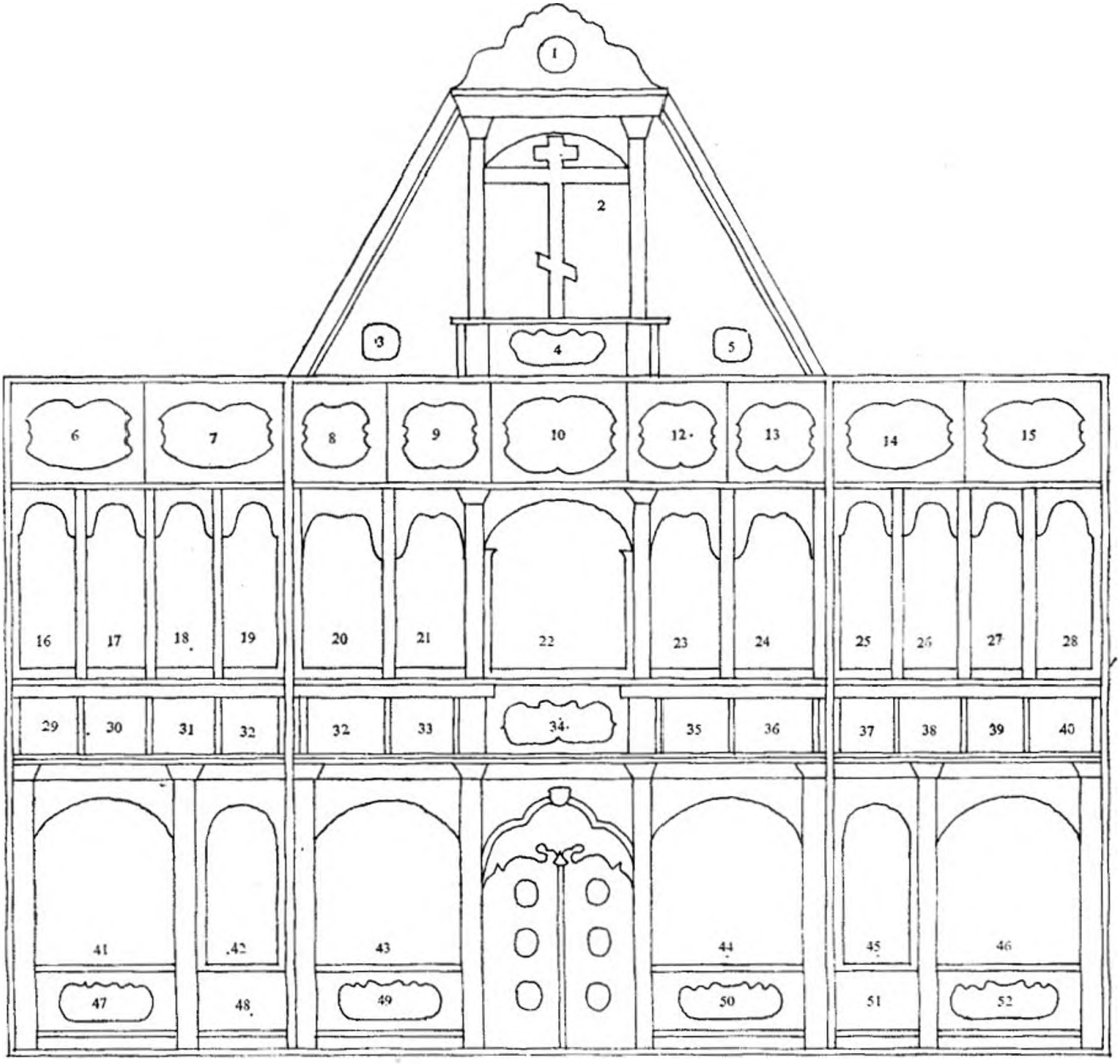
[12] Н. Петров, *Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при киевской духовной академии*, Киев, без года, Вып. III, стр. 31.

иконостасом, спомеником XVI столећа. Логички смо са Петровом допуштали да су главне карактеристике овог споменика сачуване у копији-одливу.

Године 1961. опет смо се вратили теми о украјинском иконостасу. У Кијеву је тада била пронађена фотографија одлива Лавриног иконостаса из деведесетих година XIX столећа. Напис на фотографији датује иконостас у 1685. годину. Према томе то није онај иконостас који је П. Алепски видео и који је, како тврди М. Петров, подигао К. Острошки. Репродукција иконостаса у Лаври коју је Петров публиковао била је направљена према овој фотографији, само што је толико „ретуширана" да се није могла познати. Репродукција је показала да ливена копија иконостаса није претрпела никакве промене. Слике се нису тако добро очувале, боја се местимице ољуштила до те мере да није могуће разазнати појединa места. Не могу се прочитати ни написи, називи слика. Та фотографија не пружа ни основну представу о колориту живописа.

Засада нема никаквих могућности проверавати да ли је Петров поседовао неке доказе који иду у прилог тези да је стари иконостас у Лаври подигао К. Острошки. Очигледно је, наиме, да је тај иконостас 1685. године или замењен новим, или је прерађен односно обновљен, али није познато каквог је карактера била та рестаурација иконостаса. Фотографија, поготово резбарена декорација иконостаса, сведочи да је мајстор био под снажним утицајем барокног стила. Због тога су многи стручњаци сматрали да је сав иконостас барокни. Пажљиво проучавање фотографије доводи до закључка да је 1685. године иконостас био само обновљен, а не у целости замењен новим. У резбареним декорацијама он је примио изразите барокне елементе. А сачувао је доста тога и од оног претходног. Према томе упутније је сматрати иконостас Лавре прелазом од ренесансе ка бароку.

Иконостас Лавре имао је облик равног и по хоризонтали издуженог штита. Иконе су размештене у пет одељених зона. Све су иконе у свакој зони исте висине, поређане у једну хоризонталу без надвишења како то обично бива код иконостаса из друге половине XVII века. Теме у свакој зони су истородне и не прелазе из једне у другу. То значи да су, на пример, у празничној зони смештени само празници, у апостолској само апостоли итд. Редослед слика према зонама био је следећи: у највишој зони приказани су пророци, испод њих апостоли, испод апостола празници, ниже пак престоне иконе, а испод њих, најниже, слике у соклу. На фотографији је натпис: „Фотографический снимок с металлического складня иконостаса Лаврской Великой церкви 1685 г., находящиися в ризнице Воскресенского, »Новъій Іерусалим« именуемого, монастъіря. Снято в Лаврскои фотографии в



Цртеж 1. Иконостас Лавре (великс црквс) у Кијеву

189 (?)".[13] Од икона у соклу може се разазнати само једна и то испод престоне иконе Богородице — „Сусрет Марије и Јелисавете". Остале слике у соклу су ољуштене и не могу се распознати. Горње зоне показују развијени тип иконостаса.[14]

---

[13] Живописани ликови иконостаса на металном одливу су насликани и делимично ољуштени. Није могуће све слике распознати. Последња бројка датума фотографисања откинута је.

[14] У престоном реду налазе се четири иконе (цртеж 2). На карнижу изнад икона смештени су натписи. Уз северни крај налази се икона Антонија и Теодосија у стојећем ставу. У другом плану види се Велика Лаврина црква. Натписи: прⷣбни ѡ҆ц҃ъ Ѳ(ео)д(ое) прⷭ҇ѡцъ Антоній. Иза иконе Антонија и Теодосија налазе се северна врата са сликом арханђела Михаила. Затим је постављена допојасна икона Богородице. Испод ње је натпис: пⷭ҇тая, радꙋися. Онда долазе царске двери са шест овалних медаљона који се не могу распознати. Обе половине царских двери завршавају резбареном окруњеном главом орла (у профилу).

Јужно од царских двери налази се допојасна икона Христа коју је тешко распознати. На отвореној књизи читамо текст о Страшном суду: прі... блго... ѿца м.го..дꙋтъ готовя въ ц. ѿ сла мира заака... вося ст...

Позадина иконе Спаситеља, као и свих осталих икона на иконостасу, је глатка, није украшена издубеним у основи орнаментом, како то налазимо код икона са олтарских преграда из друге половине XVII века. Нимбови на икони Спаситеља као и код свих осталих икона такође су глатки, неорнаментисани. Затим следе јужна врата са сликом арханђела Гаврила. Натпис је нечитак. Оба су арханђела стојеће фигуре и у једнакој одећи. Михаило држи у десној руци мач, а Гаврило земаљску куглу. На јужном крају се налази икона Успења Богородице. Натпис је нечитак.

У празничном реду налази се дванаест икона и Нерукотворени образ у средини изнад царских двери. На карнижу изнад икона налазе се натписи. Овако су поређани од севера према југу: 1) „Рождество пре... /Бцы/", 2) „Введеніе пре Бцы", 3) „Благовѣщеніе Бцы", 4) „Рождество Гда Іс Хр", 5) „Стрѣтеніе гдне", 6) „Богоявленіе", „Нерукотворний Спас", 7) „Вѣханіе Бо..., 8) Натпис је нечитак, а слика оштећена, али лик Христа омогућава да се распозна „Силазак у ад". Сличну композицију налазимо међу сликама празничног реда на иконостасу храма черниговског Јелецког манастира, 9) „Вознесеніе Гда", 10) „Σошествіе Св. Духа", 11) „Преображеніе" (натпис нечитак), 12) „Воздвиженіе... на Кп.та".[15]

У деизисном реду слике су од севера према југу размештене овако: 1) Στый ап/ФИ/лип, 2) Στый апль Варфоломей, 3) Στий апль. Андрей, 4) Στый апль. ев Марко, 5) .../Мат/фей, 6) ...Петр. Натпис изнад Деизиса са Богородицом и Крститељем не може се прочитати. 7) ...ти Ап/авел/, 8) ...Іоан, 9) ...Ы апл. іев Лука, 10) ... Іаков, 11) стый ап. /Си/мон, 12) ... /ФО/ма. Сви су ликови стојеће фигуре, а према средишту су окренути за три четвртине. Натписи су изнад спрата на карнижама.

Ред пророка састоји се од осам медаљона. Северни медаљон има два лика. Изнад крајњег налази се нечитак натпис, а код другог пише „/і/ера/мія/". На другом медаљону су пророци: „/і/езекіїль/ са свитком у руци на којем пише: „/і/ Аз відех две/рь/" као и Мојсије са текстом на свитку: „Аз відѣх купину". Први држи у левој руци врата, а други купину. На трећем медаљону је лик пророка Давида, а на свитку је написано: „Аз відѣ кивѡ". У левој руци држи ћивот. Четврти медаљон приказује — „...по: Ааро/н/", а на свитку пише: „...жезл". У левој руци држи штаку (жезло). У средини реда налази се слика Знамење Богоматере. На петом је медаљону приказан пророк „Захар/ія/". На његову свитку пише: „провидьх /све/щник". Шести медаљон приказује пророка „Σолом". Код њега се на свитку налази текст: „премудрость /созда храм/", а у десној руци држи модел храма. На седмом су медаљону приказана два пророка: „...іс/іесей/" и свитак у руци са текстом: „Аз видѣ клищу", а у десној руци држи клешта са жеравицом, код другог лика пише: „/П/ р і/яков/", а на његову свитку: „аз видѣ лестви/цу/", а у десној руци мердевине. На осмом су медаљону приказана два пророка. Онај са леве стране држи свитак са текстом: „азь видѣ руно", а у десној руци држи

Иконостас Лавре компонован је као архитектурна фасада изведена у складним пропорцијама са изразитом хармонијском поделом на саставне делове. Његов иконографски систем одражава смишљену идејну логичност градње, сврсисходно са завршницом композицијске идеје. Иконостас Велике Лавре по свом је значају важан споменик. А када је подигнут? Одређених документарних података немамо. Проф. М. Петров у споменутом делу сматра да је иконостас подигао Константин Иванович Острошки у XVI веку (умро 1530. или 1533. године). Претпоставка Н. Петрова темељи се на следећем: према сведочењу П. Алепског иконостас је 1655. године био већ стар, с друге пак стране није могао бити подигнут пре 1482. год., када је Менгли-Гирej опустошио Кијев. К. И. Острошки допринео је обнови Лавре после уништења. Сахрањен је у Великој цркви Лавре, где се налазила његова надгробна плоча (витез као лежећа фигура) у духу талијанске ренесансе.

Код нас је владало прилично чврсто мишљење да су се такозвани барокни мотиви појавили у Украјини тек крајем XVII века. Колико је такво мишљење нетачно, уверљиво сведочи управо иконостас Лавре. Мотиви његових резбарених делова заиста показују обележја барока. Упоредо с тим ми на иконостасу Лавре опажамо низ карактеристичних црта које потврђују да он спада међу најстарије примере поменутог типа иконостаса. Све су његове иконе смештене у плитке преграде, и нема надвишеног средишњег дела као, на пример, код тачно датованог (1669—1676 гг.) иконостаса Успенске цркве Јелецког манастира у Чернигову. Овакво издизање средишњег дела иконостаса карактеристично је за барокни стил. Васкрсење Христово у празничној зони иконостаса приказано је у симболичној представи — „Силазак

руно. То је пророк Гедеон. Крајњи јужни има текст на свитку: „аз видѣ го/ру/". То је пророк Данило. Он у руци држи „гору". Сви ликови пророка су допојасни.

Средишни део оштро омеђеног правоугаоника иконостаса завршава трапезоидним штитом. Његово је средиште испуњено барељефним Распећем са Богородицом и апостолом Јованом и два анђела иза троноса. Крст је седмокраки „ставропигијски". Са стране уз резбарене колонаде рамова који уоквирују Распеће налазе се причвршћена два штита са барељефним ликовима Антонија и Теодосија. Доња страна трапезоида попуњена је са три медаљона. На бочним медаљонима налазе се сцене „Христос носи крст" и „Ругање Христу". Слику у средишњем медаљону није могуће распознати (ољуштена је). Трапезоидни штит завршава резбареном чипком. У њеном средишту налази се слика Бога Оца са Духом Светим у крилу.

Ред са празничним иконама три пута је нижи од престоног. Редослед празника је календарски. Све су иконе у празничном реду израђене на даскама истих димензија, па је стога њихов редослед могао бити измењен. И заиста, иконе 3, 4, 6 су премештене; у почетку су оне биле поређане онаквим редом како су се ређали празници током црквене године, која почиње првог септембра, а касније су премештени и висе у овом редоследу: 1, 2, 6, 3, 5, 4. То је покушај замене календарског редоследа хронолошким. На јужној страни реда сачуван је календарски поредак само што је уместо Успења стављено Уздизање часног крста.

у ад", смештеној на јужном делу преграде. Средиште празничне зоне заузео је Нерукотворени образ. Код свих иконостаса из XVII века Нерукотворени образ пренесен је из зоне празника у лук изнад царских двери, а средиште празничне зоне заузима Тајна вечера у историјској варијанти, а не у симболичној. Иконе на иконостасу у Лаври немају издубљене орнаменталне позадине, као код свих иконостасних икона из XVII века, немају ни издубљених украса и нимбова, иако се нимбови са издубљеним орнаментом јављају већ на неким иконама у XVI веку.[15] Највероватније време настанка првобитног Лавриног иконостаса пружа престона икона Антонија и Теодосија. Између ликова светитеља уметник је насликао и модел Велике Лаврине цркве. Изглед печерске цркве врло често налазимо на првим страницама књига Лаврских издања. Како се услед преграђивања мењао изглед цркве тако се мењало и њено приказивање на бакрорезима објављеним у тадашњим књигама штампаним у штампарији Лавре. Најстарији изглед Лаврине цркве налазимо у издању „Беседъі Иоанна Златоустого" из 1623. године, када је црква после обнове Е. Пленецког имала само једну куполу; у југозападном углу видимо ниску доградњу, капелу са кровом на две воде; изнад северног брода добро се види мали кров на две воде. Пилони на границама бродова са запада подупирали су контрафоре. Управо таква је приказана Велика црква на бакрорезу који се налази у књизи изданој у штамарији Лавре у двадесетим годинама XVII века.[16]

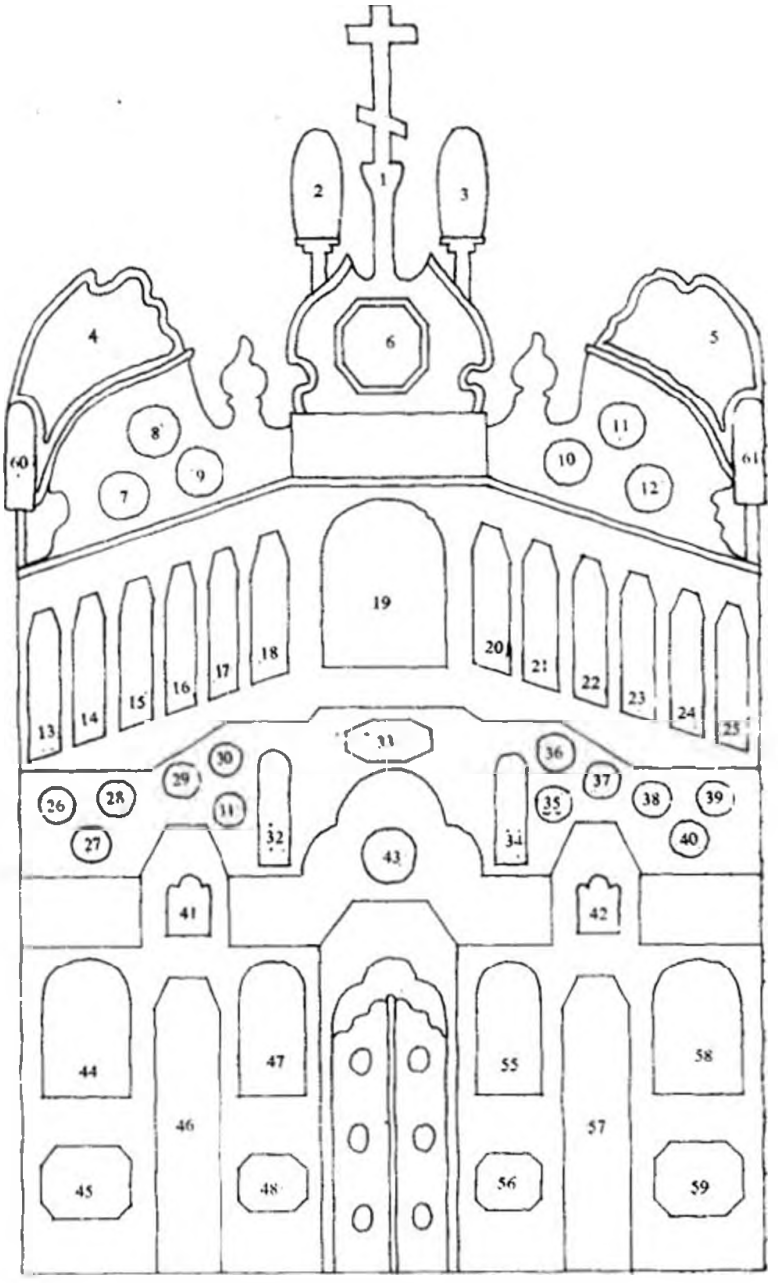
У издањима из времена Петра Могиле печерска црква на бакрорезима има већ друкчији изглед — она има пет купола, а западна фасада је другачија. То доказује да је Могила заиста „Значно внутръ и зевнутръ поновил оную". Изглед печерске цркве на икони Антонија и Теодосија на иконостасу у Лавриној цркви сасвим је онакав као на насловној страни „Бесед" из године 1623. Произлази, дакле, да иконостас не може бити из времена каснијег од 1620. године. А архаичне особине Лавриног иконостаса, које смо напред поменули, присиљавају нас да помакнемо датум његовог подизања најмање на крај XVI века.

Ваља напоменути да је иконографија украјинског иконостаса (састав и ред зона) у другој половини XVI века већ чврсто устаљена и опште позната. Васиљ Загоровски у свом тестаменту из 1577. године одређује да за цркву Вазнесења у Суходолама (Волињ) „слике, као

---

[15] „Благовести" — рад Федуска из Самбора (види М. Безхутрий, В. Побєдин, *Харківський музей образотворчого мистецтва*, Київ 1960), иконе из Камјанецког иконостаса (види І. Свенціцький, *Іконопис Галицької України XV—XVI віків*.

[16] Види насловну страницу у „Беседы Іоанна Златоустого" што их је издала Печерска лавра 1623. године. Њена се репродукција налази у другом тому „Історії українського мистецтва", Київ 1967, стр. 349.



Цртеж 2. Иконостас Михајловске цркве у селу Бездрику

1) Распеће Христово
2) Богородица
3) Апостол Јован
4) Анђео са крином
5) Анђео са крином
6) Знамење Богородице
7) Пророк Данило и непознати пророк
8) Пророк Јеремија и пророк Данило
9) Пророк Мојсеј и пророк Арон
10) Пророци
11) Пророци
12) Пророк Гедеон
13) Апостол Тома
14) Апостол Вартоломеј
15) Апостол Андреј
16) Апостол и јеванђелист Марко
17) Апостол и јеванђелист Матеј
18) Апостол Петар
19) Деизис
20) Апостол Павле
21) Апостол и јеванђелист Јован
22) Апостол и јеванђелист Лука
23) Апостол Јаков
24) Апостол Симон
25) Апостол Филип
26) Рођење Богородице
27) Ваведење
28) Рођење Христово
29) Богојављење
30) Обрезање
31) Благовести
32) Преподобна Ана
33) Тајна вечера
34) Преподобни Јоаким
35) Улазак у Јерусалим
36) Васкресење Христово
37) Вазнесење Христово
38) Силазак св. Духа
39) Преображење
40) Успење Богородице
41) Узнесење часног крста
42) Покров Богородичин
43) Нерукотворени лик Христов
44) Свети Никола
45) (икона у соклу)
46) Архиђакон — двери
47) Богородица
48) Лествица (икона у соклу)
49—50) Благовести
51—54) Еванђелисти
55) Спаситељ
56) Христос и Самарјанка (икона у соклу)
57) Архиђакон — двери
58) Арх. Михајло
59) (икона у соклу)
60) Марија Магдалена
61) Стотник Корнелије

Деисис, па престоне иконе, празничке и пророчке буду одговарајуће према потреби и закону цркве наше хришћанске и лепо насликане".[17]

Загоровски набраја број и редослед зона управо онако како смо видели код старог иконостаса Лавре. О детаљима он ништа не говори, јер је очигледно свима било познато како треба сликати иконостас да одговара „потребама и закону цркве наше . . ."

Крај XVI века био је тежак и жалостан за украјинску Лавру. Пољска влада и племство повели су жестоку борбу против украјинског народа и његове културе. Економску и политичку борбу са Пољацима прихватили су Козаци са својом Запорошком Сјечом и то под геслом борбе за православље, а против католицизма. Против Ватикана потпомогнутог школама, књижевношћу, монашким редовима на челу са језуитима — иступили су православна црква, манастири, школе. Борба на идеолошком фронту постала је у XVI—XVII веку веома оштра. У Лвову при Успенском братству образује се круг научника, школа, штампарија. У Острогу се оснива Академија о којој Захарија Копистенскиј пише: „Нашло се овде и говорника оном Демостену равних . . . и осталих разних љубитеља мудрости. Нашло се и доктора славних у грчком, словенском и латинском језику наображених. Нашло се и математичара и астролога врсних . . ." Уз острошку Академију основана је и штампарија. Под крај XVI столећа изабран је у Кијевској Лаври за архимандрита Јелисеја Плетенецки, под чијом ће се управом уздићи значај Лавре као једног од најјачих средишта борбе против пољско-латинских насртаја. Ј. Плетеницки је у Лаври окупио већи број познатих научника, основао штампарију, покренуо обимну издавачку делатност. Књиге што их је Лавра издавала биле су богато опремљене и на високом уметничком нивоу илустроване. На тај је начин Лавра осим учених писаца окупљала уметнике и граверe. Године 1615. круг Лавриних научника појачава група коју је око себе окупила школа кијевског братства. До наших дана допрли су штури подаци да је Плетеницки обновио печерску Лаврину цркву, старао се о њеном „благоукрашенију", бринуо за „благољепије". На жалост, немамо тачнијих података о тим његовим настојањима.

У „благоукрашенију" Велике Лаврине цркве иконостас је заузимао значајно место. Требало је не само да делује лепотом свог живописа и резбарије, већ и да на приступачан начин објашњава основне догме православља. У то време када је национална борба попримила облике сукоба верских заједница, иконостас игра значајну агитациону улогу. Колико је Лаврин иконостас заиста активно развијао суштину православља, сведочи чињеница да га је московски патријарх Ни-

[17] „Архив Юго-Западной России, издаваемый Временною Комиссиею для разбора древних актов", Часть I, т. I, Киев 1859, стр. 797.

кон узео као узор за новоподигнути иконостас у Ново-Јерусалимском манастиру. А црквени сабор у Москви 1666—1667. године сматра канонски правилном иконографијом ону коју налазимо на украјинском (кијевском) иконостасу.

Треба напоменути да су рестаураторски радови у Кијеву у првој половини XVII века настојали да сачувају старински изглед (према њиховим тадашњим схватањима); да докажу да познате оштећене цркве — споменици источног православља — потичу још из времена великих кнезова. Католици су то у својим полемичким списима покушавали да оспоре. Због тога управо иконостас Лавре хотимице задржава и чува архаична обележја.

Посебно треба обратити пажњу на Христов лик на иконостасу Лавре (престони ред). Типичне су и карактеристичне црте његове главе (принципи анатомије, пропорције) које се разликују од типова Христа на украјинским иконама из ранијих векова, а такође и од типова Спаситеља познатих код суседних народа. Овај изразито национални стил, којег је створио круг кијевских мајстора у XVII и првој половини XVIII века, био је познат широм читаве Украјине, од Слободанштине до закарпатских предела, па чак и у православним црквама у Словачкој. Овај тип Христа одразио се и на бакрорезима кијевских штампара (Посни триод из 1627. године и разне друге књиге). Заправо ове су књиге и допринеле ширењу оваквог иконографског типа Христа.

Иконостас Лавре сведочи о богатом стваралаштву и о напредним процесима који су се одигравали у кругу кијевских уметника. О томе је између осталог сасвим уверљиво писао Павле Алепски.[18]

Подизање Лавриног иконостаса изискивало је много средстава. Током XVI и почетком XVII века Лавра није имала тих средстава. И вероватно је М. Петров у праву када подизање иконостаса приписује кнезу Острошком. Међутим то није био Костантин Иванович, већ његов син — Константин Костантинович (умро 1608. године).[19] Иако

---

[18] П. Алепски је указао на особине (код иконографске схеме и код тематског програма) украјинског иконостаса. Он запажа да код украјинског иконостаса сликају апостола Павла са десне стране Деизиса и тиме наглашавају његов ауторитет међу апостолима. Католици на чеоно место стављају ап. Петра, који је предао власт римском папи. Тиме папе и оправдавају свој захтев поглаварства над православним патријарсима. (Путешествие Антиохийского патриарха Макарія в Россію в половине XVII в., описанное Павлом Алепским, Москва 1897, вып. II, стр. 38.

[19] К. К. Острошки је заиста био мецена Лавре, али се није старао само о њој. Године 1605. он је позвао у Кијев В. Красовског и поверио му обнову Кириловске цркве, и Красовски је „ову запуштену и развалену од давних времена цркву... зидови зарушени, врх пун рупа... оправио". К. К. Острошки није се ограничавао само на Кијев. У Перејаславу је 1586. године саградио дрвену Успенску цркву, исту ону у којој се у време Богдана Хмељницког обавила церемонија уједињења Украјине са Русијом (изгорела 1660. године).

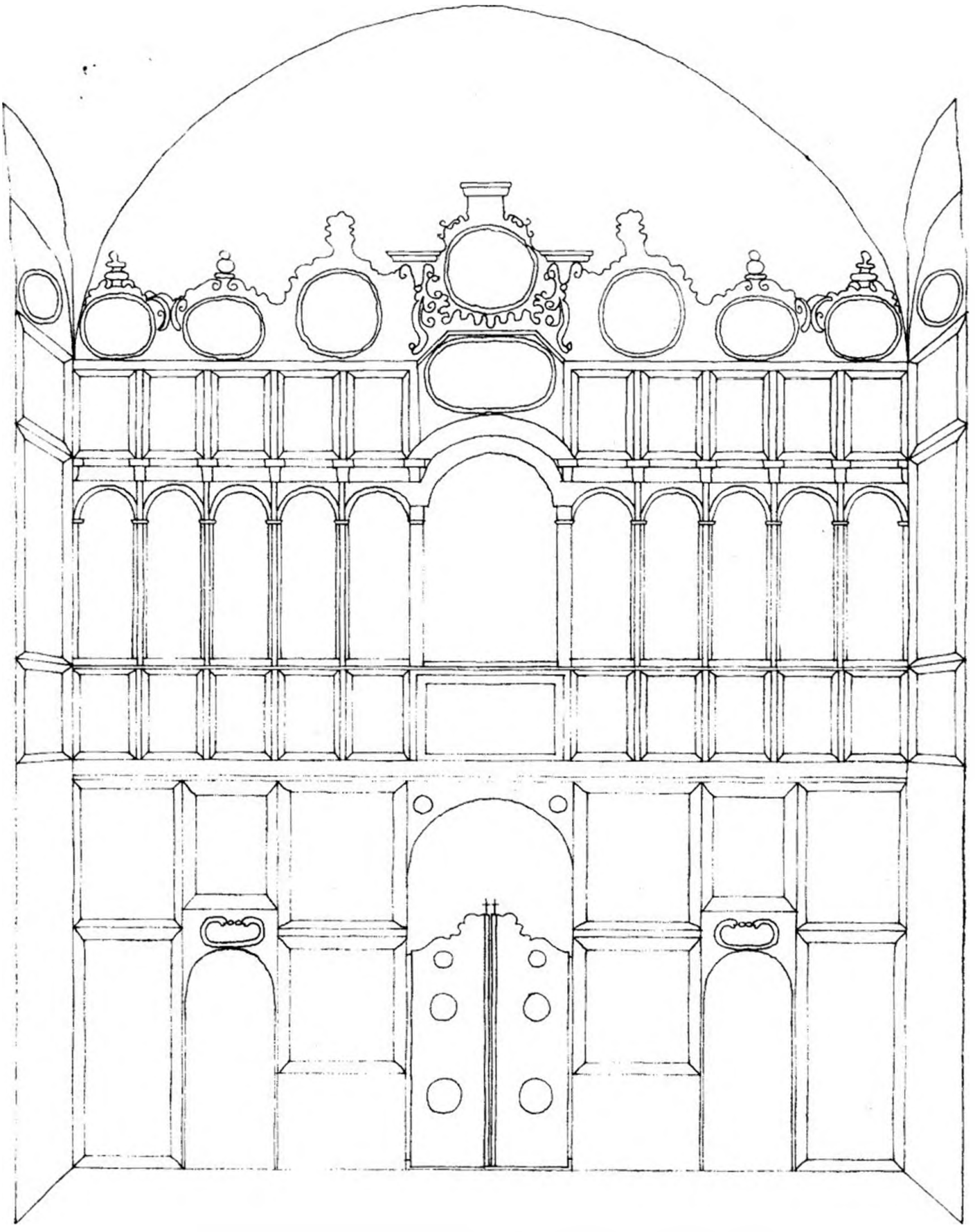
не знамо тачно када је у Лаври подигнут иконостас, очигледне су црте које карактеришу дух ренесансне епохе. Прозрачна јасноћа композиције и склад целине и њених саставних делова одражавају хуманистичке назоре. Иконе су размештене у изразито праволинијским хоризонталним таблама, а код иконостаса из XVII века под утицајем нових архитектонских схватања и укуса нестаје распоред икона у раван иконостаса и уместо тога долази разиграно криволинијско размештање икона. Али иконографија иконостаса (састав и редослед размештаја слика) остаје без промене, иста онаква као и у XVI столећу.

Лаврин иконостас и његова иконографија из XVI века били су један од највиших достигнућа до којег је дошао украјински иконостас у свом историјском развитку. Каквим се путевима кретао тај развитак, какве су биле његове претходне етапе, када је постигао пуноћу свог развитка — ми немамо данас могућности да одговоримо на ово питање. Иконостас Лавре несумњиво сведочи да је до XVI столећа украјински иконостас постигао пуноћу развитка у свим својим деловима, изградивши својеврстан систем, свој национални облик. Тај се систем у XVI веку појављује већ потпуно зрео и искристализован. То доказују познати сачувани иконостаси из XVII века, као што је иконостас Пјатницке цркве (1664. година) у Лвову, Јелицки,[20] Успенски у Чернигову, Бездрички, Водњански у Слободаништини и други. Тај се систем задржао током читавог XVII столећа. Пред крај столећа почиње се нарушавати поменути систем украјинског иконостаса. Тај се процес продужава током XVIII столећа. Коначно распадање старе иконографије украјинског иконостаса дешава се почетком XIX столећа. На тај начин може да се прати друга половина историјског развоја украјинског иконостаса — од зенита до његова распадања.

Седамнаести век у историји украјинског народа био је столеће бурних политичких и социјалних ослободилачких борби, а истовремено и раздобље интензивног националног културног стваралаштва. Једно од подручја где се изразито одражава овакво стваралаштво јесте иконостас. Иконостаси из XVII столећа које смо проучавали омогућавају нам да изведемо следеће закључке: Украјински су иконостаси имали сасвим одређен и врло раскошан архитектурално-вајарски облик. Тако се, на пример, најбоље очувани иконостас у цркви села Бездрика[21] сматра архитектуралном целином складних динамичних обли-

[20] Фотографија Јелецког иконостаса налази се у „Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории", Киев 1911, после стр. 12; Г. Логвин, *По Україні*, Київ 1968, стр. 103.

[21] Иконостас у селу Бездрик налазио се раније у Михајловској капели изнад главног улаза Сумског мушког манастира. У XVII—XVIII веку тај је манастир био значајно културно средиште Слобожаништине. Овде су писали и цртежима украшавали рукописне књиге (неколико се тих књига сачувало). Монаси су такође покушавали да сликају. Један од њих, Илија, учио је у Кијеву. Уоп-



Цртеж 3. Иконостас „Пјатницке цркве“ у Лвову, 1644.

ка. Подељен на четири основне зоне раскошним, час равнолинијским час ломљеним, па затим опет допадљиво равним архитравним гредама он поседује изразито наглашену централну вертикалну осу. Комплети слика обједињени су живописним системом скупина. Зоне престоних икона и њихове субкомпоненте у соклу размештени су у једној хоризонтали. Али резбарен оквир Нерукотвореног образа (изнад царских двери) који се састоји од троделног лука као и Вазнесења и Покрова (изнад северних и јужних врата, са оквиром трапезоидног облика), уклапа се у зону празничних слика у асиметрично размештеним медаљонима. У средишту те треће празничне зоне, простирући се ка највишој тачки, смештен је хоризонтално издужен осмоугао (Тајна вечера). Овај осмоугао омеђују две високе, уске даске са заобљеним завршецима, а на којима су стојеће фигуре (Јоаким и Ана).

У средишту четврте зоне налази се слика највећих димензија у иконостасу — Деизис са полукружном горњом страном. Са сваке стране Деизиса по шест апостола на уским даскама косих углова на врху. Даске са апостолима сачињавају две косе линије, које се спуштају од средине према крајевима. Најдинамичнија је највиша зона. У њеном средишту је картуш у облику компликовано развијеног фронтона са сликом Знамења у осмоугаоном оквиру. Рубови те зоне рађени су у облику двеју половина разрезаних и растављених фронтона. На сваком од њих налазе се по три медаљона са пророцима. Свака три медаљона компонована су у облику троугла. Изнад Знамења уздиже се Распеће са Јованом и Богородицом (на посебна три уска и висока штита). Леви и десни крај иконостаса завршавају две исте такве уске и високе даске са ликовима Марије Магдалене и Корнилија Сотника. Медаљоне празничне зоне уокружују ажурирано резбарене и позлаћене решетке. Апостоле одељују танане резбарено провидне колонаде на конзолама са капителима. Слика Дезиса и престоне иконе омеђене су такође ажурираним колонадама са раскошно испреплетеним орнаменталним мотивима, много раскошније него код апостолске зоне. Позлаћена резбарија целог иконостаса разиграна је, титра и прелива се, и заједно са сочним и складним колоритом ствара необично ефектну, мелодичну, многозвучну колористичку симфонију.[22]

ште је Сумски манастир имао тесне везе са Кијевом. Види: П. Фомин, *Церковные древности с. Бездрика, Сумского уезда*, Харков 1916.

[22] Иконе престоног реда бездричког иконостаса биле су, на пример, изведене у бојама. На десној страни од царских двери налазила се слика Христа. Позадина иконе — златна са рељефном орнаментиком. Одећа је сачувала карактеристичне и популарне синтезе боја из ренесансног доба. Доња одећа (хитон) — црвена са ситним златним цветићима, а горња (огртач) — плава са великим златним цветовима. На другој страни од царских двери налазила се икона Богородице. Код ње је хитон био бео, а огртач црвен са златним цветовима. Дете је имало белу кошуљицу и златан огртач са црвеном поставом. Уз Богородицу налазила се слика св. Николе. Његове су основне боје — бео стихар, на њему сме-

Иако се, нама познати, значајнији иконостаси из XVII века међусобно разликују пропорцијама композиције, карактером орнаменталних мотива, ипак су сви они заједно представници једног основног иконографског типа. Иконографија иконостаса из XVII века (типични њихов представник је бездрички иконостас) била је следећа: иконостас је имао обично пет зона. У свакој зони обрађене су теме само једне врсте. При том су логичност и редослед зона сачувани потпуно неизмењени. На врху је било Распеће са уобичајеним фигурама, обично свака на посебној, према контурама обрезаној даски. Прва горња зона припадала је пророцима, а у њеном средишту било је Знамење Богородице са сином у наручју. Испод пророка налазио се ред апостола са Деизисом у средишту. Још ниже од апостола смештени су празници у правцу од југа ка северу према календарском редоследу црквене године. Било их је дванаест или пак четрнаест (плус два празника другог кола). У средишту празничног реда налазила се Тајна вечера у историјској, а не симболичној варијанти. Изнад самих царских двери редовно је била смештена слика Нерукотвореног образа (цара Авгара). На свакој половини резбарених царских двери било је по три медаљона. Два медаљона су приказивали Благовести: у једном Марија, а у другом арханђел Гаврил. У преосталих четири медаљона били су по један јеванђелиста. Јужно од царских двери налазила се икона Христа, северно икона Богородице. Славску су икону стављали увек изнад јужних врата. Последња су места у престоној зони заузимале иконе светитеља-патрона, ктитора и др. Испод престоних икона у соклу се често налазио ред слика.

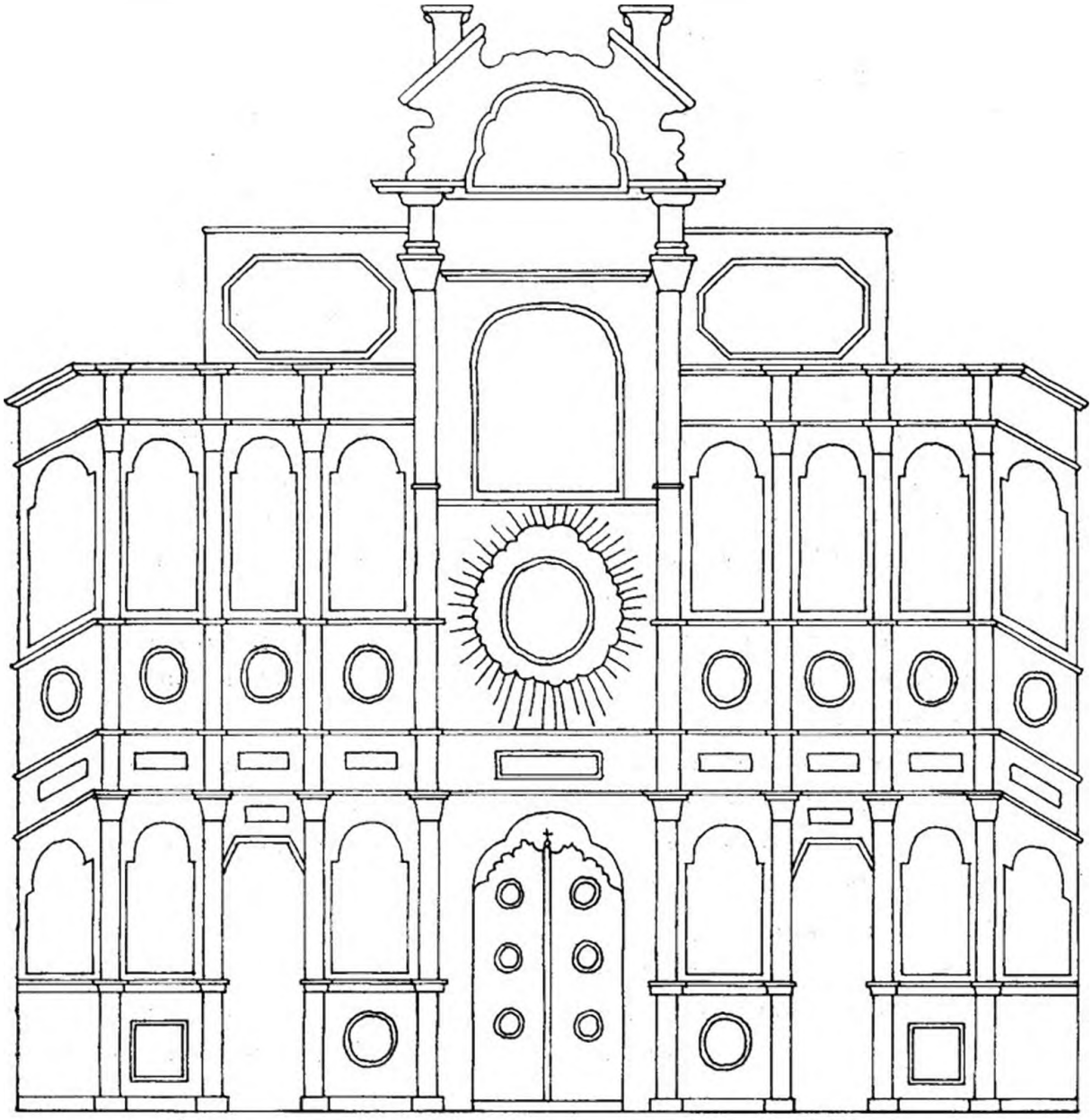
Ако упоредимо иконографију украјинског иконостаса из XVII века са иконографијом руских, балканских и кавкаских иконостаса, бар оних које познајемо, видећемо да украјински иконостас поседује неке карактеристике које су својствене само њему.

Најважније карактеристичне црте које одређују украјински иконостас јесу следеће: 1) истоветност тема сваке зоне, 2) непроменљив редослед зона, 3) у иконостасу се обавезно налази слика Нерукотвореног образа смештеног изнад царских двери, 4) размештај празника

ђа са златом мрља („палица"), бледозелени са црвеном поставом фелон. Преко фелона била је широка трака белог омофора са црним крстићима, што уноси у колорит елеменат изненађења. Још је компликованије и домишљатије компонован декоративни спектар боја код иконе „Сабор арханђела". Овде на златној позадини с једне стране трепери бледозелена туника и бледољубичасти хитон са златним цветићима и црвени плашт арханђела Михаила, као и нежно бела одећа са љубичастим хитоном и црвеним плаштем арханђела Гаврила с друге стране. На јужним вратима — архиђакон. Он је у зеленом стихару са белим оковратником. Преко стихара пребачен је љубичаст орар. Таквим звонким бојама одзвања читав иконостас.

према календарском редоследу са Тајном вечером у историјској варијанти изнад Нерукотвореног образа.[23]

Прве карактеристичне црте украјинског иконостаса — истоветност тема сваке зоне, које се код нас придржавају без иједног изузетка — ми не налазимо увек код иконостаса других народа. Тако, на



Цртеж 4. Иконостас Јелецког манастира у Кијеву, 1668—1670.

[23] Избор тема и њихов редослед размештаја у овој зони указују нам да украјински иконостас следи сасвим другачију идеју него, на пример, избор празника и редослед њиховог размештаја у живопису цркве у Дафни. То је доказ да је украјински иконостас прошао дуг пут док се није усталио овај редослед, о којем смо горе говорили.

пример, код северноруских иконостаса, према Сперовском, апостолска се зона код неких иконостаса састојала само од апостола, а код неких се пак иконостаса у апостолском низу налазе и светитељи и мученици. Први се тип, како то Сперовски запажа с пуним правом, развио из куполне композиције — „Другог доласка", а други тип из триморфног Деизиса.[24]

Што се тиче друге особине — чврсто устаљеног редоследа зона — треба рећи да се код северноруских, кавкаских, као и јужнословенских иконостаса изнад престоне зоне већином налази деизисни појас икона, а изнад њега тек празнични.[25]

Трећу особину карактеристичну за Украјину — обавезни Нерукотворени образ — нагласио је већ Павле Алепски. Нигде, код ниједног иконостаса није она толико доследна и нигде се није тако чврсто и дуго одржала (доживела је и XX столеће). Нерукотворени образ налазимо и код северноруских иконостаса, али је он тамо смештен у горњим зонама.

Код северноруских иконостаса, како то запажа Сперовски, празници су често размештени хронолошким редом. Код бугарских су пак иконостаса празници понекад смештени у деизисном реду.[26]

Иконостаси источне Украјине разликују се од других још и по томе што немају зону са Христовим страдањима и праоцима. Зона са Христовим мукама налази се код новгородских иконостаса већ у XVII веку,[27] а у XVIII веку се тамо појављује и зона са праоцима.[28] Нема код украјинског иконостаса ни зона са мукама апостола. Овакву зону налазимо само код северноруских иконостаса.

Све споменуто доводи до закључка да је украјински иконостас заиста једна посебна варијанта источних иконостаса. С обзиром на иконографију, украјински је иконостас најближи северноруском.

До сада је било говора о општој схеми украјинског иконостаса и одредили смо његово место међу аналогним споменицима других источних народа. Али схема коју смо скицирали остаје ипак само — схема.

---

[24] Сперовский, *Старинные русские иконостасы*, „Христианское чтение", 1892. Види: Л. В. Бетин, *Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов;* исти, *Исторические основы древнерусского высокого иконостаса*, „Древнерусское искусство"; *Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI вв.*, Москва 1970, стр. 41—72.

[25] Сперовский, *Старинные русские иконостасы*, „Христианское чтение", 1892.

[26] П. Покришкін, *Православная церковная архитектура XVII—XVIII вв. в нынешнем сербском королевстве*, СПБ. 1906; М. Койчев, *Ръзбарското изкуство в България*, „Известия на Българското археологическое дружтво", I, София 1910, стр. 101—102, табл. XI—XII.

[27] Сперовский, *Старинные русские иконостасы*, „Христианское чтение", 1892, ноябрь—декабрь, стр. 522—523.

[28] Сперовский, *Старинные русские иконостасы*, „Христианское чтение", 1892, январь—февраль, стр. 9.

Код низа иконостаса налазимо ову схему у облику какав је напред означен, али код многих споменика је искомпликована неким на први поглед неважним додацима и одступањима. Тако, на пример, иконостас хустинског манастира, према опису Павла Алепског, осим слика предвиђених схемом садржи и неке додатне: око оквира царских двери овог иконостаса били су насликани Јакони у стихарима са кадионицама и свештеници у фелонима. Осим тога су се у доњој зони налазили, не увек тачно лоцирани, ликови православних архијереја с једне стране царских двери, а светих Јакона и мученика с друге стране.[29] На иконостасу у граду Рохатину (1649. година) на томе месту налазе се ликови светитеља Григорија и Василија Великог.

На иконостасу Михајловске цркве у селу Бездрику Сумске области — који се од XVII века сачувао неизмењен — за разлику од схеме, изнад царских двери са стране Тајне вечере налазе се ликови Јоакима (с десне стране) и Ане (с леве стране). Сачувани су остаци једног другог иконостаса: из Михајловске пустаре Лебединског реона Сумске области, такође из XVII века. И овде се налазе ликови Јоакима и Ане.[30] Типски и по димензијама дасака слични онима у Бездрику и на иконостасу Михајловске пустаре, смештени су били на истом месту као и на бездричком иконостасу. Постојао је још један иконостас где су били приказани Јоаким и Ана. То је иконостас Велике Лаврине цркве у Кијеву подигнут у првој половини XVIII века, после великог пожара 1718. године. Али тај иконостас спада у групу оних код којих је процес распадања класичне схеме одмакао веома далеко, па су овде Јоаким и Ана доспели на сам врх иконостаса, до зоне са пророцима која је била база Распећа, завршног дела иконостаса.

Намеће се питање: какав став заузети према овим додацима схеме које смо горе поменули? Потпуно их игнорисати не можемо. Преостају нам два пута. Иконографија свих украјинских иконостаса из XVII века изведена је према једној схеми, само се поједини споменици разликују у неким детаљима. То је доказ да сви они потичу од једног заједничког прототипа. С временом је идеја утеловљена у овај прототип почела бледети у свести мајстора-аутора иконографских система. Десило се то због страних утицаја. Почели су се појављивати нови додаци, иако је сама схема у свести маса била још врло жива. У том случају потребно је те додатке одстранити и задржати елементе заједничке свим споменицима да би се добиле карактеристичне црте прототипа. Управо се тога и придржавају истраживачи који проучавају северноруске иконостасе: Ј. Голубински, В. Трењов, а у првом реду

[29] *Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию*, 88—90.

[30] С. Таранушенко, *Мистецтво Слобожанщини XVII—XVIII вв.*, Харків 1928, таблиця XIX.

Сперовски. Последњи је у чланку „Старинные русские иконостасы" признао да се његова запажања односе само на споменике у Новгороду и његовој околини, и у музејима у тадашњем Петрограду. Упоређење његових властитих запажања са описима осталих старих иконостаса довело га је до закључка да је иконографија код свих иконостаса истоветна, бар у главним цртама. Разликују се само у детаљима. Такву истоветност старих руских иконостаса Сперовски објашњава конзерватизмом старе уметности који није допуштао брзе и својевољне промене. То је, по мишљењу Сперовског, омогућило извођење општих закључака, који се нису односили само на новгородске него уопште на све старе руске иконостасе.[31]

Међутим, детаље који разликују иконостасе један од другог могуће је и потребно посматрати и другачије. Давно је већ изречена мисао о везама између иконографије иконостаса и живописа на зидовима старих храмова.[32]

Проучавајући старо зидно сликарство, ми видимо да су они у разним црквама врло разнолики с обзиром на свој иконографски састав. И то не само код споменика различитих епоха већ и у црквама из истог времена, па чак и у истом месту. Намеће се питање — од којег су конкретно типа живописа и из којег времена произишли сви иконографски типови иконостаса? И да ли можемо све иконостасе, изузимајући ове „ситне разлике у детаљима", свести на један тип? Неће ли бити ближе истини мисао да су сви старински (украјински, северноруски, грузијски, бугарски, српски и остали) иконостаси произишли не од једног, већ бар од неколико типова, који су се појавили као промена система црквеног живописа. У том случају слика развоја иконостаса изгледа сасвим другачије.

Први бојажљиви покушаји замене зидног живописа дрвеним иконостасима с временом су стекли право грађанства. Затим су иконостаси подређени извесном догматизму и почињу губити своју разноликост.

Ослањајући се углавном на сведочанство споменика морамо имати на уму да — постављање ликова Јоакима и Ане на бездричком иконостасу, и то још на такво значајно место као што је изнад царских двери са стране од Тајне вечере, и у време када на иконостасима из те епохе у Успенском саборном храму Јелицког манастира у Чернигову,[33] у Борисоглебовској цркви у селу Водњано у Харковској области тих

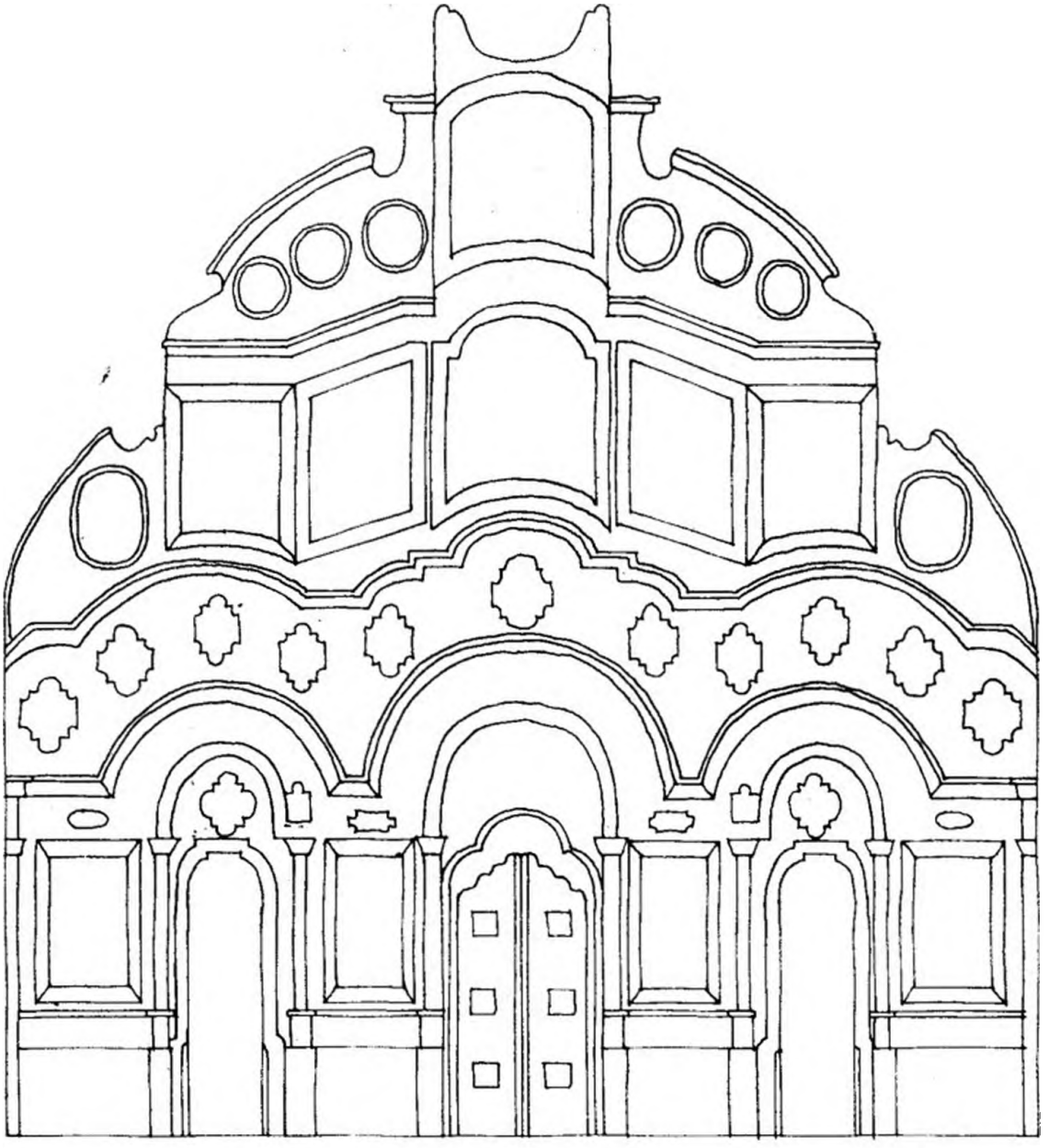
---

[31] Н. Сперовский, *Старинные русские иконостасы*, „Христианское чтение", 1891. и 1892. год.

[32] В. Покровский, *Стенные росписи в древних храмах греческих и русских*, „Труды XII археологического съезда в Ярославе", т. I, Москва 1890. П. Лебединцев, *О св. Софии Киевской*, и др.

[33] Види Г. Логвин, *По Україні*, Київ 1968, стр. 103.

ликова нема — није случајност нити уметничка слобода већ сигуран доказ да су у време формирања схеме украјинског иконостаса постојале не једна, већ најмање две варијанте. Најснажније доказују ову тезу два система црквеног зидног живописа; код једног се налазе Јоаким и Ана, а код другог их нема.



Цртеж 5. Иконостас Преображенске цркве у Изјуми, 1684.

Нерукотворени образ Исуса Христа, који се на украјинском иконостасу сачувао непромењен изнад царских двери током XVII, XVIII, а код многих споменика и у XIX веку, недвосмислено сведочи о зависности наших иконостаса од таквих украјинских живописа где се Нерукотворени образ налази изнад лука који дели олтар од лађе. Управо

такав живопис налазимо у Кијевској Софији и у Тројицкој капели у Лублину, који је извео украјински зограф Андрија још 1418. године. Нерукотворени образ је овде смештен изнад лука.[34] На том истом месту налази се Нерукотворени образ и у Спас-Нередици у Новгороду, као и у псковском Спас-Мирошком.

Сада подробније размотримо слике на појединим деловима иконостаса.

Царске двери. У XVII веку на царским дверима налази се шест медаљона. На два медаљона приказане су Благовести (посебно Марија и посебно арханђел Гаврило). На преостала четири медаљона насликани су ликови јеванђелиста. Благовести су се овде појавиле или касније или потичу од другог прототипа. Да је то тако сведоче царске двери из села Домажира сачуване у Лавовском музеју украјинске уметности, на којима је приказано Причешће, а испод у обе половине у че-

[34] С властитим снимцима живописа Тројицке капеле у Лублину љубазно нас је упознао Х. Н. Логвин, и за то му срдачно захваљујем. Схему живописа Тројицке капеле у Лублину обелоданио је Логвин у свом чланку *Монументальний живопис XIV — першої половини XVII ст.*" у другом тому шестотомне „Історії українського мистецтва", Київ 1967, стр. 167.

У Украјини се нису сачували живописи ни једног ни другог система. Али у Спас-Нередици у Новгороду налази се: на источној страни куполе лик Нерукотвореног образа, а са севера и југа Јоаким и Ана, ниже пак, у олтару, на зиду апсиде — Причешће. Ако те ликове пројектујемо на површину иконостаса онда ће они бити овако размештени: у средишту — Нерукотворени образ, са стране Јоаким и Ана, ниже Причешће у историјској варијанти Тајна вечера. Нема сумње да су у стилу живописа из којег је настао иконостас у селу Бездрик сви ти ликови размештени управо тако. Да су живописи са Јоакимом и Аном постојали и у Украјини потврђују чињенице које откривају процес трансформације и преношења једног дела споменутог комплекса ликова (Нерукотворени образ, Јоаким и Ана, Причешће, а посебно ово последње). У Музеју украјинске уметности у Лавову налазе се царске двери из прве половине XV века из Домажира. На тим дверима (цртеж 9), горе, на једној и другој половини, налази се Причешће, слично оној варијанти која је изведена у мозаику у кијевском Михајловском златоврхом манастиру, али у стилу који је ближи минијатурама у књигама. У волињском музеју-галерији чувала се икона-триптих из 1621. године. У бочним пољима било је приказано Причешће под оба вида (цртеж 10, 11) као и на царским дверима из XV столећа у селу Домажиру, а у средишту Нерукотворени образ. Како, дакле, сведочи ова икона-триптих, Причешће се у XVII веку у Волињу преместило већ изнад царских двери. Стављали су Причешће на царске двери и код северноруских иконостаса. С временом, како о томе сведоче северноруски споменици, Причешће се преместило изнад царских двери, у почетку непосредно, а затим се помера све више и више, у празнични ред и овде, асимилирајући се са идејом те зоне, Причешће губи своје особине симболичне варијанте примајући изглед Тајне вечере историјског типа. Нема сумње да се такво померање одиграло и код оног прототипа иконостаса од којег потиче бездрички. Код нас постоји прва фаза тог процеса. То су царске двери из половине XV века из села Домажира. Постоји и друга фаза — икона из 1621. године у Волињском музеју где је већ Причешће изнад царских двери, заузевши место са стране од Нерукотвореног образа. Коначно постоји и трећа фаза — бездрички и јелецки иконостас, где се Тајна вечера у историјској варијанти налази у празничкој зони. Нерукотворени образ, не мењајући своје место, ту заузима позицију испод Причешћа — Тајне вечере, како то видимо код бездричког иконостаса. Очигледно је да се сличан премештај десио и са сликама Јоакима и Ане. Само у овом случају ми немамо могућности да укажемо на споменике код којих би се могао детаљно следити процес премештања тих слика.

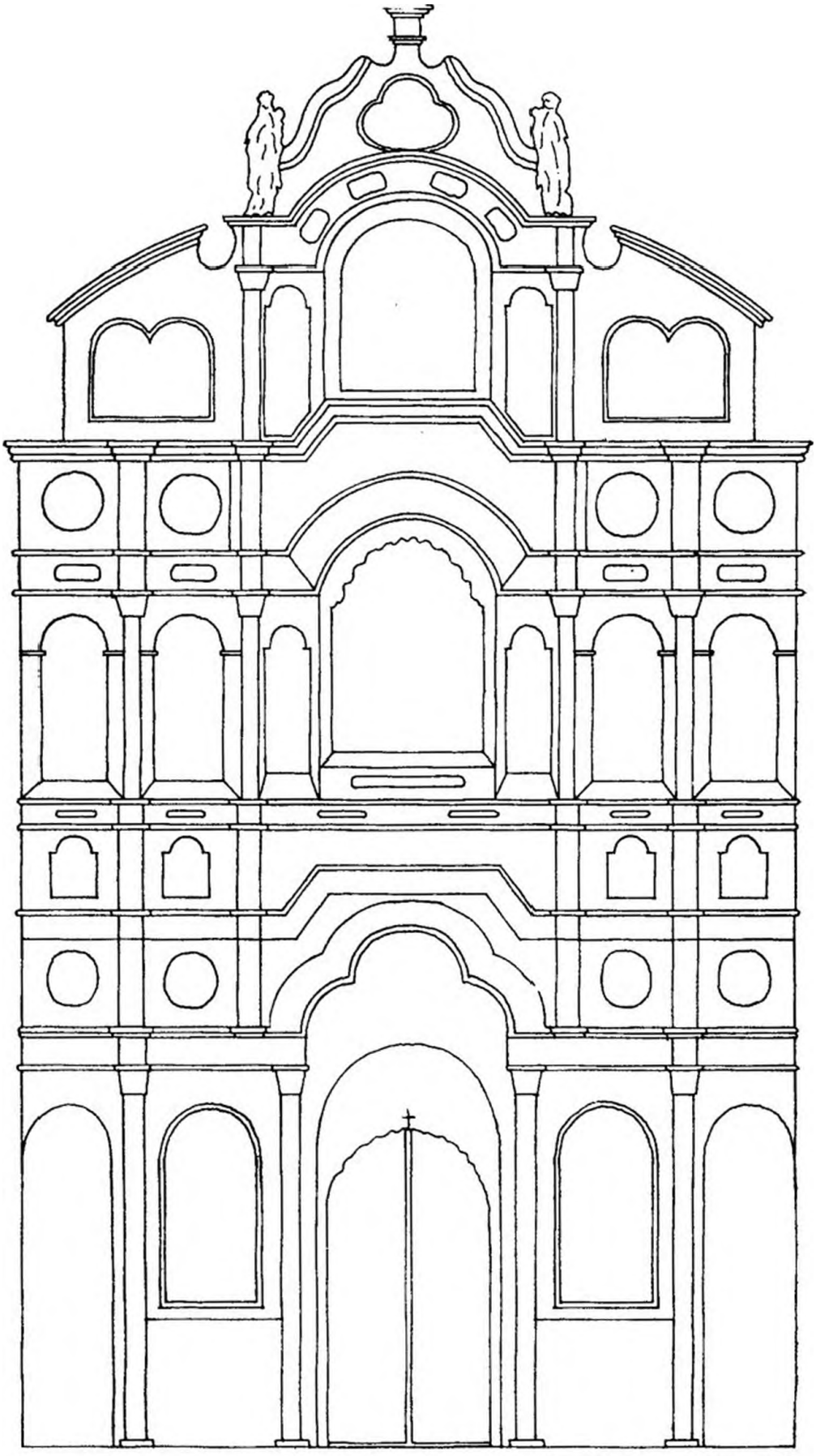
тири медаљона четири јеванђелиста. Благовести овде нема. Такав се процес тражења и стабилизације иконографије царских двери огледа и у царским дверима из збирке Н. П. Лихачова, где се још налази Причешће, али такође већ и Благовести (П. Грабаръ, Ист, русск. искусства, том VI, стр. 213). На руским иконостасима Причешће се увелико приказује још у XVII веку. У Придњепровљу се процес кристализације иконографије царских двери у основи завршава у XVI веку, а у Галицији у XVI веку он још није завршен. О томе сведоче царске двери у Љубохору, где су основне теме били ликови светитеља, а на врху се налази Нерукотворени образ.[35]

У XVII веку по правилу није било Причешћа на царским дверима. Ту се налазе Благовести и четири јеванђелиста.

У живопису старинских цркава Благовести се налазе на западној страни предолтарних стубова, са стране од главне апсиде (Софија у Кијеву, Тројицка капела у Лублину) и одавде, када је иконостас заклонио апсиду, у виду два посебна лика премештене су Благовести на обе половине царских двери.

Иконографија јеванђелиста са својим симболима сведочи да су они са живописа у главној куполи прешли на царске двери. У XVIII веку сликарство царских двери у Украјини доживљава велике промене. Код неких споменика Благовести и четири јеванђелиста су се још сачували, али су оба лика Благовести — Богородица и арханђел Гаврило — на једном медаљону, а не више на два (црква Три јерарха у граду Лебедину, Сумска област). На иконостасу Покровске цркве у граду Ровно, који потиче из 1764. године, на царским дверима налазе се Благовести, али као барељеф. Јеванђелиста овде више нема. Код неких се пак споменика на царским дверима налазе сасвим нови ликови који су често скулптурално изведени. Уопштено, треба напоменути да у XVIII веку скулптура на иконостасу почиње заузимати значајно место. Од нових ликова који се појављују на царским дверима врло су занимљиви Јесеј и Лоза Јесејева, који се сусрећу на многим иконостасима. Ова је тема била веома распрострањена и на Истоку и на Западу. Управо због тога врло је тешко одредити одакле потиче. Лозу Јесејеву ми налазимо, осим на царским дверима, и код споменика живописа и скулптуре, на везовима, у бакрорезу, на металним предметима. Лоза Јесејева доспела је на царске двери из катапетазме. Управо су на Кавказу биле у употреби катапетазме са таквим ликовима. С друге пак стране познато нам је да је један од најлепших и најстаријих примерака — царске двери Катаринске цркве у Чернигову са

[35] Свенціцький І., *Іконопис Галицької України XV—XVI вв.*, Львів 1928, стр. 38. Види и: М. Драган, *Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.*, Київ 1970.



Цртеж 6. Иконостас „Николајевског сабора“ у Кијеву, 1690—1696.

почетка XVIII века, када се та тема тек почела јављати на иконостасима — копиран са сребрних царских двери Борисоглебовског саборног храма у Чернигову које се датују у 1702. годину, а израђене су у Прагу или Кракову. На дрвеним царским дверима Катаринске цркве изрезбарени су: Јесеј, Давид, старозаветни цареви и Благовести. Постоје царске двери са Јесејем и у краћој варијанти (у Малој Чернешчини у Сумском реону, у Преображенској цркви у селу Межириче у Лебединском реону Сумске области, у градићу Бохачи у Полтавској области).

На јужним и северним вратима најчешће налазимо ликове Арона и Мелхиседека, затим арханђела Гаврила и Михаила, архиђакона Стефана и Лаврентија и др. У живопису ти су ликови редовно били смештени у олтару.

Слике празника у живопису храмова биле су размештене углавном по зидовима и сводовима средишног брода. Тако су, на пример, размештене фреске у кијевској Софији, у Дафни, у Тројицкој капели у Лублину[36] и другим споменицима. На тај су начин у празничној зони иконостаса пренесени ликови са живописа на зидовима и сводовима старих зиданих цркава.[37] Слике празника, најчешће дванаест, на украјинском иконостасу редовно су размештене према црквеном календару: Рођење Богородице, Ваведење, Рођење Христово, Богојављење, Сретење, Благовести, Цвети, Васкрсење, Вазнесење, Силазак Духа Светог, Преображење, Успење Богородице.

Како нам сведочи печерски Патерик, деизисни ред био је на иконостасу Велике Лаврине цркве већ у XI веку. Састојао се од пет икона, али нам није познато какве су то биле иконе.

У Лвовском музеју украјинске уметности чувају се целокупни остаци деизисног реда из XV века који потиче из села Стариск (Галиција). У његовом се средишту налази Исус са Богородицом и Претечом. Десно од њега су арханђел Гаврило, апостол Павле и Василије Велики. Лево су арханђел Михаило, апостол Петар и неки непознати светитељ. Сви се ликови налазе на једној дасци. Целокупна дужина зоне износи 234 см, а висина 65 см.

Деизисна композиција иконостаса из села Волцнева сликана је такође на једној дасци, и то негде на прелазу из XV у XVI век. Она је још мања: дужина износи 183 см, а висина 45 см. На левој страни од Спаситеља са Богородицом и Претечом насликани су арханђел Гаври-

---

[36] У живопису Тројицке капеле у Лублину (1418. год.) од дванаест иконостасних празничних тема налази се седам.

[37] Код иконостаса западне Украјине у XVI веку иконе са темама празника у дрвеним су црквама размештали, придржавајући се старе традиције, по значају. У таквим случајевима када је празник био „слава", његову су слику стављали такође и у престони ред.

ло и апостол Павле, а на десној страни арханђел Михаило и апостол Петар. Трећа деизисна зона потиче са иконостаса из села Далева, такође из XV века. Сва су три иконостаса из Галиције. Овај примерак има веће димензије: 710 см према 355 см. И он је сликан на једној дасци. У средишту се налази скраћени Деизис. На десној су страни арханђел Михаило, апостол Павле, јеванђелиста Матеј, св. Георгије и преподобни Антоније Печерски. На левој страни су арханђел Гаврил, апостол Петар, јеванђелиста Јован, св. Димитрије и Теодосије Печерски.

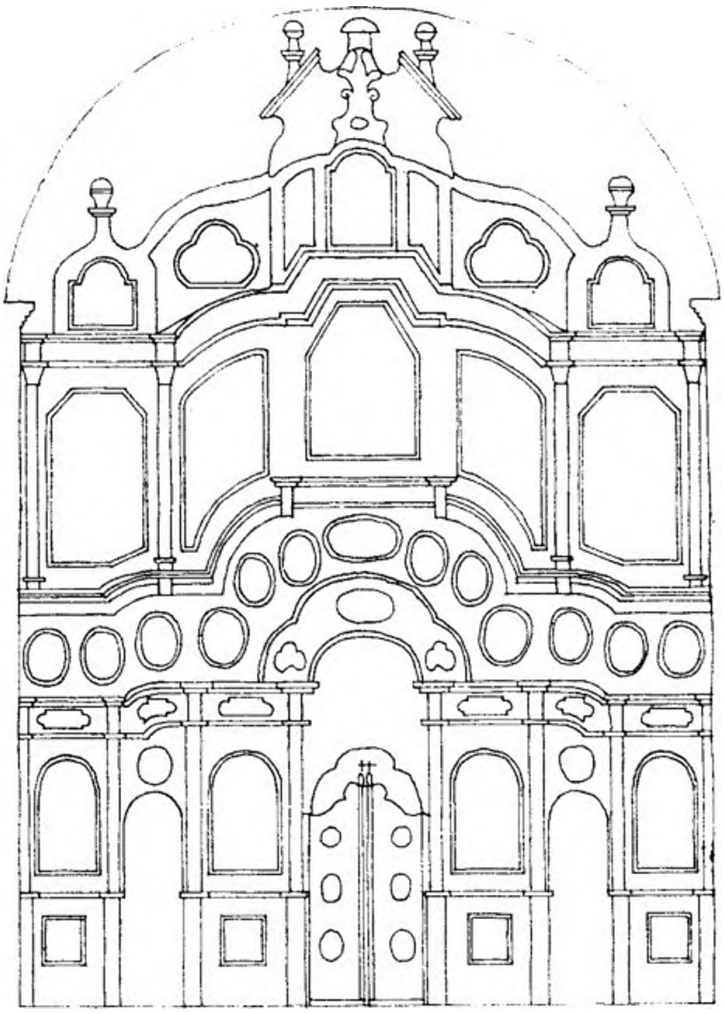
Поменути остаци трију иконостаса допуштају закључак, да код галичких иконостаса у XVI веку још није устаљена деизисна зона. Код галичких иконостаса у XVII веку, осим скраћеног Деизиса који заузима средиште, са страна видимо разнолик и несталан састав: апостоле Петра и Павла, јеванђелисте, а њима су придодати или мученици Георгије и Димитрије, или пак литургичари; Јован Златоусти и Василије Велики, или пак светитељи Никола и др. У тој зони налазе се и ликови Антонија и Теодосија Печерских. Управо то наглашава оно духовно и културно јединство Галиције са средиштем Придњепровља — Кијевом. На преостоним иконама Спаситеља често су у угловима били насликани ликови апостола. Све ово сведочи да замисао деизисно-апостолске зоне код галичких иконостаса у XV—XVI веку још није била искристалисана.

Код украјинских иконостаса из XVII века у Придњепровљу деизисна се зона састоји од Деизиса са Богородицом и Претечом и дванаест апостола.[38] На централној икони Христос је приказан као Велики архијереј.

У саставу дванаесторице апостола обавезно су се налазила и четворица јеванђелиста. Апостоли су били размештени према следећем редоследу. На десној страни од Деизиса — Павле, јеванђелиста Јован, јеванђелиста Лука, Јаков, Симеон, Филип. С леве стране — Петар, јеванђелиста Матеј, јеванђелиста Марко, Андреј, Вартоломеј, Тома. Тако су апостоли распоређени на иконостасима у Бездрику, Друричном куту, Гомољши. То је био најчешћи редослед, али не и једини. Тако је, на пример, у селу Водњани, на иконостасу који потиче из трапезне цркве Змијевског католичког манастира, а настао је између XVII и XVIII века, распоред био другачији. Током XVII и XVIII века непромењене позиције задржавају само Петар и Павле. Иза њих су се обавезно налазила по два јеванђелиста. Али већ ни они нису имали стално место. Још је била мања сталност осталих апостола.

[38] В. Ковачовичова-Пушкарьова І. Пушкар, „Дерев'яні церкви східнього обряду на Словаччині", Пряшів 1971, цртеж 31 на стр. 222.

Деизисно-апостолска зона несумњиво потиче од композиције у куполи — Други долазак. О томе најбоље сведочи галичка икона Пантократора из XVII века у цркви св. Луке у селу Криво у западној Украјини.[39] На тој се икони Христос налази у овалу са четири сферна трокута у угловима. У тим су трокутима симболи јеванђелиста. На тај је начин на ту икону површински пројектован центар куполе и њених



Цртеж 7. Иконостас цркве на Засули, у Ромнима (око 1730)

[39] Тако у Николајевској цркви у Новом Ропску (1732—1739) апостоли Петар и Павле налазе се на уобичајеном месту, а редослед јеванђелиста је већ измењен у односу на бездрички иконостас. Иза Петра се налази Матеј, а затим Лука. Иза Павла су Јован и Марко. Преостали су апостоли овако размештени: десно од Петра — Андреј, Вартоломеј, Јаков; лево од Павла — Јуда (брат Господњи), Симеон и Филип. Тако је, ето, доспео овамо и Јуда, брат Господњи, којег није било на иконостасима из XVII века, а изостао је Тома. Необично је такође и место Јакова, који стоји лево од Деизиса, а не десно, како је то било уобичајено. Заједно са ликовима јеванђелиста, у горњим угловима, налазе се и њихови симболи (Лука — во, Марко — лав, Матеј — анђео, Јован — орао). Сличан редослед налази се и на иконостасу у Гамалијевском манастиру (почетак

делова управо оног живописа који се сачувао у кијевској Софији. Овакву композицију Пантократора са симболима јеванђелиста размештеним у четири тачке овала налазимо у живопису већ на почетку XV века (Тројицка капела у Лублину).

У XVIII веку деизисна зона доживљава значајне трансформације. Уместо Христа-судије појављује се на већем броју иконостаса Христос-цар славе. Јеванђелисте почињу да приказују са њиховим симболима. Понегде се мења састав и редослед размештаја апостола.

Последња горња зона — са пророцима. На иконостасима из XVII века пророци су обично приказани са развијеним свицима у руци, на којима су исписани текстови њихових пророчанстава о Месији, а такође су насликани и њихови симболи. Обично је било или шест пророка (Арон, Захарија, Давид, Соломон, Јаков, Мојсије) или дванаест (уз споменуте још и Гедеон, Језекиљ, Исаија, Авакум, Данило и Јеремија или Ваалам).[40] У зони са пророцима састав и редослед пророка није био тако строго одређен као што је то у XVIII веку био случај са другим зонама. Размештај пророка често је врло различит у својим варијантама. На Богородичанском иконостасу (1698—1705), на пример, било је десет пророка: пет из прве шесторке (осим Захарије), четири из друге шесторке (Језекиљ, Данило, Авакум, Јеремија) и Јона. Иконостас из Михајловске цркве у Новом Ропску (1732—1739) имао је све пророке из прве шесторке, затим Гедеона, Данила, Исаију и Језекиља из друге шесторке и још двојицу, које није могуће распознати, свега — дванаест. На иконостасу у Великој Лавриној цркви (XVIII век) било је петнаест пророка. Из прве шесторке овде се налазе само двојица — Данило и Захарија, из друге — Језекиљ, Авакум, Исаија и Јеремија, а затим — Софроније, Јона, Наум, Михеј, Осија, Амос, Малахија, Агеј и праотац Јенох. Такву несталност састава налазимо и код осталих иконостаса из XVIII века.

У неким старинским грчким и северноруским црквама пророке су сликали између прозора у пределу главне куполе.[41] У каснијем живопису пророке налазимо заједно са Богородицом у чеоном делу главне апсиде.[42] Ако је, дакле, деизисна зона пројекција једне врсте систе-

XVIII столећа). Још различитији је размештај апостола на Богородичанском иконостасу из некадашњег Мањавског скита (1698—1705) који су живописали Јов Кондзелевић и његови помоћници. Овде су апостоли размештени, од севера према југу, овим редом: Филип, Вартоломеј, Симеон, јеванђелиста Марко, јеванђелиста Матеј, Петар, а с друге стране Деизиса — Павле, јеванђелиста Лука, јеванђелиста Јован, Андреј, Јаков, Тома. Још је више измењен редослед апостола на иконостасу Велике Лаврине цркве који потиче из XVIII века. Овде, почевши од севера, налазе се: Симеон, Тома, Вартоломеј, Андреј, Јаков, Петар, а иза Деизиса према југу — Павле, Јован, Филип, Матеј, Јаков, Марко, Јуда. Овде су чак и јеванђелисти померени са свог традиционалног места, уз Петра и Павла.

[40] Бездрик, Двурични Кут, Водњане.

[41] Живописи манастира Луке у Фокиди, Марторани, Спас-Нередици и др.

[42] Лавра св. Атанасија на Атосу, Саламинска црква.

ма зидног живописа, и то оног код којег се у зениту налазио Пантократор, а ниже од њега апостоли, онда је зона пророка иста таква пројекција оног система живописа где се у зениту налазила Богородица, а између прозора пророци. Код таквих иконостаса још није било зоне са пророцима. Очигледно је, дакле, да је баш XVI век било време када се је ова зона искристалисала.

Теме страдања биле су у Украјини током XVI, а посебно у XVII веку, врло популарне. Сцене мучења Христа имале су врло снажан призвук савремености, у време када непријатељи „хришћанске вере", а посебно језуити, суровим методама желе макнути са света „шизматике". Павле Алепски је записао да се у свакој кијевској цркви налази слика „гнусне гомиле против Господа". У Галицији су у XVI веку слике са страдањима вешане на зид уз иконостас. У живопису Лублинске капеле (1418. год.) теме Христових мука заузимају значајно место у олтару.

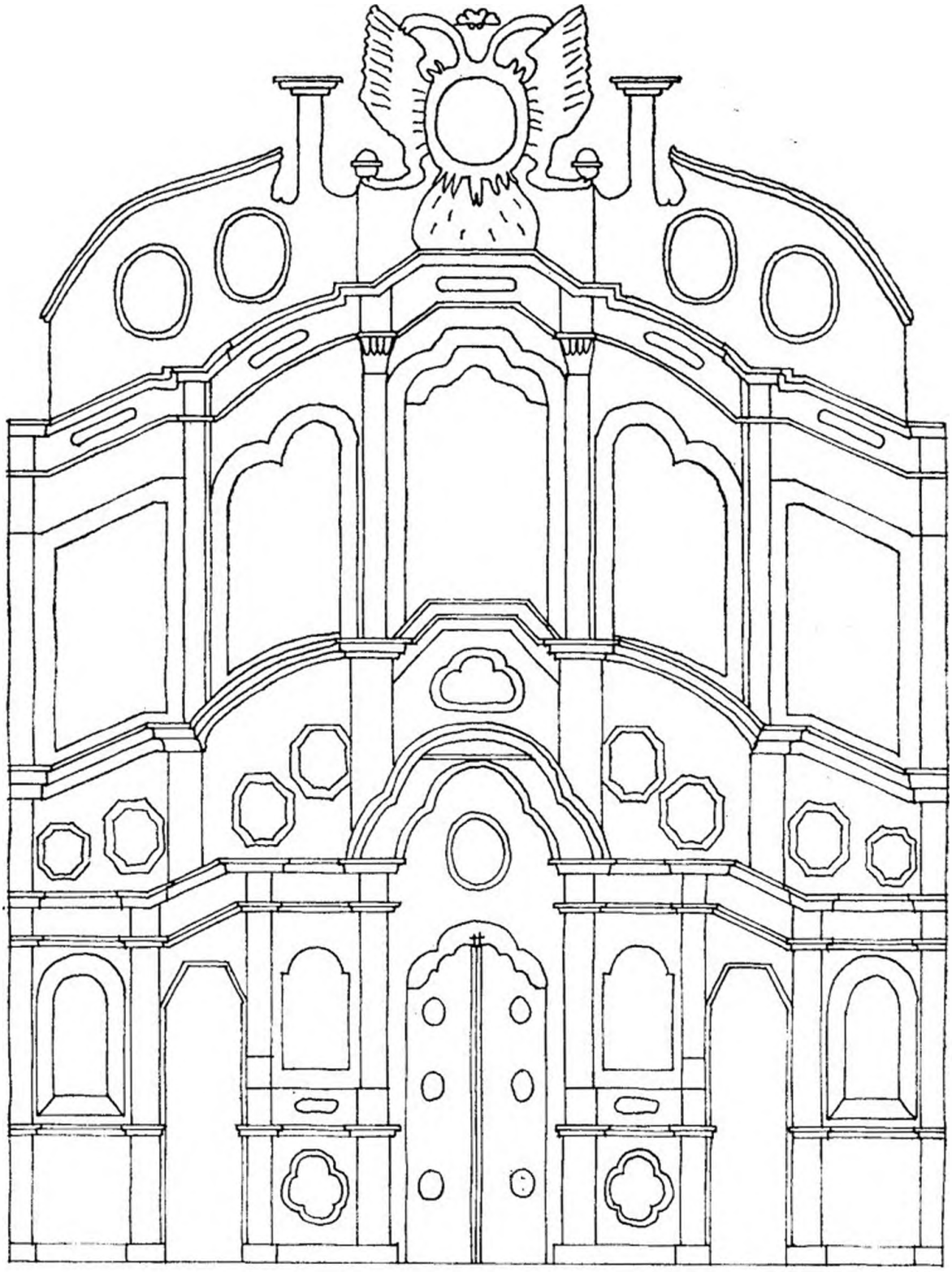
У Украјини са десне обале Дњепра биле су врло раширене и популарне т. зв. „посне" иконе, којима су на иконостасу заклањали, или чак замењивали, престоне иконе Христа и Богородице у време Страстне седмице. Упркос томе у Украјини се није појавила зона са мукама, није стекла општу популарност, иако су познати неки иконостаси где је била и таква зона. Тако се, на пример, зона са мукама налази на иконостасу цркве св. Петке у Лвову. Према записима Истомина муке су се налазиле и на иконостасу Спаског саборног храма Межхирског манастира, као и на иконостасу у кијевској Михајловској саборној цркви.[43] Зона са мукама Христовим налазила се и на иконостасу Николајевске цркве у Замошћу (Холмштина). Овде је била смештена између деизисног и празничног реда. У XVIII веку призоре мука размештали су у медаљонима око Распећа које завршава иконостас.[44]

Почетак XVIII века представља границу када се мења не само иконографија целокупног иконостаса већ у извесној мери и стил и техника сликарства. Све до почетка XVIII века у иконостасном сликарству примењује се углавном техника темпере. У XVIII пак веку темпера препушта постепено своје позиције уљаној техници. У почетку је уље само штитило темперну основу, а затим је сасвим истиснуло темперу.

У XVIII веку иконостас је у целости архитектурална композиција, која укључује и уједињава елементе живописа (иконе) са орнаментално-скулптуралним елементима (дуборез покривен основом и позлаћен или делимично позлаћен, а делимично тониран). Мајсторима

[43] Истомин, *Отчет о поездке в Межигорье и киевское Полесье*, „Чтения в историческом обществе Нестора летописца", Кн. VII, Отд. I, вып. I.

[44] Иконостаси Николајевске (1732—1739) и Борисоглебовске цркве у Новом Ропску. Иконостас Сурашког манастира (Черниговски историјски музеј).



Цртеж 8. Иконостас Преображенске цркве у Сорочинцима (око 1732)

иконостаса наметао се задатак монументално-декоративног карактера. Свака зона, сваки иконостас захтевао је посебну „партију". Тако су слике престоног, а посебно деизисног реда биле испуњене монументалном декоративношћу. Зона у соклу својим литерарно-приповедачким

темама, реализованим у скромном и уздржаном колориту, одиграло је улогу оних елемената који су омогућавали да се осети такт композицијског ритма престоног реда. Зона са иконама празника састојала се у својој бити од повећаних минијатура из књига, врло мало међусобно повезаних и ритмички и композицијски. Свака се од њих преливала нежним, а истовремено врло звучним бојама, као и ритмом, ситним и складним, али затвореним у себе. И то у исто време када у зони апостола сви саставни елементи заједнички сачињавају једну ритмичку тему. Смештени у сам врх, пророци су везивали ослабљену монументалност облика апостола са звонком декоративношћу икона у зони празника.

У Придњепровљу било је у XVII и XVIII веку подигнуто много врло лепих иконостаса, који су се поносили високим достигнућима свог мајсторства, својом архитектуром, резбаријом и сликарством. Но, на жалост, не знамо ко их је створио. Скоро ниједно име није познато. Није боља ситуација ни са сликарима. Ако су нам и знана нека имена, нису се сачували њихови радови; а ако су пак сачуване иконе, ми не знамо ко је њихов аутор.

Од иконостаса из XVII века о којима је нешто познато треба поменути следеће: Иконостас Успенског саборног храма Јелецког манастира у Чернигову (1669—1676). Архивска грађа је омогућила реконструкцију његовог изгледа. Од иконостаса је сачувана прекрасна престона икона — Сабор арханђела, као и десет икона из празничног реда. Затим следи иконостас у селу Бездрику из некадашњег Сумског манастира, па иконостас из села Друрични кут у Харковској области, као и иконостас у селу Водњани из некадашњег Змијевског козачког манастира.

Од споменика из XVIII века треба поменути: Иконостас цркве у Великим Сорочинцима (1732. год.), Николајевске цркве у Новом Ропску (1732—1739), Вазнесењске цркве у Березном (1761. год.) Осим тога заслужују пажњу посебне иконе са иконостаса које се чувају у музејима, а за које ми често и не знамо из којег места потичу и у које временско раздобље спадају.

LES ICONOSTASES UKRANIENNES DES XVIIe ET XVIIIe SIECLES

STEFAN TARANUŠENKO

L'auteur décrit l'évolution de la cloison devant l'autel nommée iconostase, dans la région de l'Ukraine, sur la base de comparaisons avec d'autres iconostases originaires d'autres contrées, d'ouvrages plus ou moins récents trai-

tant de la matière, comme aussi sur les résultats obtenus par ses propres recherches.

Il étudie dans cet article en particulier les iconostases de la Grande Lavra de Kiev, du monastère de Jelecky à Kiev et de l'église »Mihajlovska« du village Bezdrik.

Il examine en détail et analyse l'iconographie des diverses solutions comme aussi la répartition des icônes dans les diverses zones de l'iconostase. Il décrit plus particulièrement: la Porte Royale (sur laquelle, en plus de l'Annonciation apparaît souvent aussi l'Arbre de Jessé), la Déisis (dans la zone des apôtres), la zone des prophètes et les icônes de la Passion du Christ.

Il termine son étude en concluant que l'iconostase d'Ukraine représente une variété particulière de l'iconostase d'Orient.

Динко Давидов

Барокни иконостас из Суботице — Александрова 1766.



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

„Напослетку, неће бити, ваљда произвољно натезање ни то што назиремо нешто сродно, у најскромнијем степену и обиму, између наших великих зидних живописаца у Средњем веку, и ових наших »академических малера« из XVIII века, Крачуна, Чешљара, и још неустановљеног Мајстора из Александрова...“[1]

Када је Вељко Петровић 1954. године угледао тек конзервиране иконе са иконостаса у Александрову код Суботице, он је у предговору каталога велике изложбе „Српска уметност XVIII века“,[2] коју је приредио Народни музеј у Београду, испољио своје изненађење и одушевљење овим открићем, па је непознатог уметника одмах сврстао у групу најбољих српских сликара друге половине тога века. Одиста, у питању је било право откриће, јер је иконостас у Александрову управо био очишћен од невештих премаза из друге половине XIX века, па је тек тада сагледан у свом приближно првобитном изгледу.[3] — Српско

---

[1] Вељко Петровић, *Српска уметност XVIII века*, Каталог изложбе Народног музеја у Београду (Предговор), Београд 1954, 7.

[2] Исти, н. д. 7.

[3] Иконостас је конзервирао и очистио Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине. Међутим, колико год да је била велика заслуга сликара-конзерватора, који је очистио иконе и скинуо премазе из XIX века, толико је била неоправдана његова интервенција у смислу рестаурирања делимично оштећених икона. Стога данас треба обазриво прићи појединим иконама јер се на њима налазе прилично невешти рестаураторски делови новог бојеног слоја. Ове нове интервенције могу се лако уочити. Тако се поред мањих бојених наноса ове рестаурације могу запазити и веће површине нових ретуша. То се особито јасно запажа на престоној икони Богородице, док је лик Богородице на царским дверима (Благовести) готово у целини изнова насликан. Учињено је то, највероватније, због великих оштећења, али такви поступци нарушавају одређене естетске принципе.

Поступак чишћења и рестаурације описао је Душан Нонин, рестауратор: „Што се тиче премаза на иконама, који је био веома чврст те се уобичајеним средствима није могао скинути, морао се применити помало драстичан метод скидања помоћу емулзије уља и амонијака. Овај састав у виду пасте набациван је на премаз и након неколико тренутака брзим поступком скидан. Икона је затим неутрализована балзам терпентином. Након скидања премаза извршено је китовање оштећених делова и пукотина... Ретуш је вршен темпера-бојама којима је додавано јајчано везиво. Међутим, темпера боје нису биле најбољег квалитета, нарочито париска плава, која је још у току рада губила свој тон...“ (Душан Нонин, *Чишћење иконостаса у Александрову код Суботице*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине III, Нови Сад 1959, 308—316.)

Из овог описа чишћења и рестаурације александровачког иконостаса сазнаје се да је употребљаван опасни амонијак, који је могао не само да скине премазе из XIX века већ и да оштети оригинални бојени слој, што се очито и

сликарство барокног доба постало је после чишћења овог иконостаса богатије, а загонетни Мајстор је остао и даље заклоњен иза свог дела.

Први рад под насловом „Чишћење иконостаса у Александрову код Суботице" објављен је 1959. године.[4] У уводном делу овог корисног дескриптивног чланка аутор подсећа на податке нешто старијег црквеног писца мале монографије о суботичкој цркви св. Вазнесења.[5] Из ове књижице сазнајемо да је садашњи александровски иконостас насликан 1766. за поменуту цркву у граду Суботици. Тек 1909. је пренет у цркву св. Димитрија суботичког предграђа Александрова. Тих година обнављана је суботичка Вазнесењска црква па је, уз остале радове а по жељи црквене општине, поручен и нови иконостас. (Црквени одбор је ангажовао бечку занатску фирму за израду дуборезног дела иконостаса, а извесног Чеха Јана Лукеша за сликање икона. У питању је конвенционалан рад академско-реалистичког манира који је у суботичкој цркви заменио барокни иконостас из 1766. Том приликом забележена је веродостојна анегдота везана за име Паје Јовановића. Пре него што се одлучио за нови иконостас, црквени одбор је затражио стручно мишљење од познатог сликара о уметничким вредностима свог старог иконостаса. Забележено је да је Паја Јовановић тада изјавио »да стари иконостас није леп, а да израда икона није вештачка«. — Славни сликар је то рекао јер је гледао иконе које су биле невешто премазане у другој половини XVIII века. Он је у оцени онога што је видео био у праву, али, у исто време, није наслутио да се иза тог премаза крије старији, оригинални бојени слој.[6] Тако је стари суботички иконостас, као уметнички безвредан, пренет 1909. у александровачку цркву, у којој је, поново откривен после чишћења премаза и ретуша 1954. године.

Тек после кратког историјата овог иконостаса постаје јасније како се он нашао у једној малој цркви у предграђу Суботице. Отуда га и треба називати суботичко-александровачким иконостасом. У XVIII веку Суботица је била веома развијена занатлијско-трговачка варош са богатим црквено-општинским фондом и са великим бројем приложника и добротвора. У једном старијем тексту забележено је о томе следеће: „Приметити је још, да је наша црква снабдевена са утварима ... како мало која друга црква у опсегу српске митропо-

десило на празничним иконама, на којима су озбиљно оштећене лазуре. Што се тиче нових сликарских захвата и рестаурације, то је, како сам рестауратор каже, изведено бојама слабијег квалитета. Осим тога ови нови ретуши су и сасвим слаб сликарски рад. Тако је приликом чишћења и откривања овог иконостаса учињен озбиљан прекршај, па се може приметити да би било боље да се после чишћења није приступило рестаурацији.

[4] Душан Нонин, н. д.

[5] Марко Протић, *Суботичка српска православна црква, њезини свештеници, ђакони и учитељи од 1710—1931.* (Сепарат из „Југословенског дневника", Суботица 1931, 3—42).

[6] Исти, н. д. 5—6.

лије".[7] Отуда је сасвим разумљиво што је богата суботичка црквена општина поручила 1766. године репрезентативни иконостас, како изванредни барокно-рокајни дуборез тако и сликарски део, чије вредности тек сада откривамо.

У времену када је овај иконостас очишћен (1954) могло се претпоставити да ће се од непознатог сликара пронаћи још радова, па и целовитих иконостаса, будући да тада терен још није био испитан. Суботичко-александровачки иконостас откривен је, дакле, тек почетком шесте деценије овога века, управо у првој фази све интензивнијих послератних проучавања српске новије уметности у крајевима северно од Саве и Дунава. У периоду од две деценије — од педесетих година до сада — евидентирано је пуно непознатог материјала, објављен је велики број студија, чланака, каталога и прилога о овој епохи српске уметности, али у том обиљу историјско-уметничких сазнања и теренских истраживања, која су се проширила готово на сва места некадашње Карловачке митрополије, на терену нису пронађене слике које би се могле приписати руци Мајстора из Александрова. Ништа није откривено што би, ма и делимично, осветлило његов, нама непознати, живот и рад.

Ипак, заслугом Миодрага Коларића пажљиво је проучено и са стилског становишта испитано његово сликарство на иконостасу у Александрову. У обимној студији „Основни проблеми српског барока" он је у посебном поглављу расправљао о овом иконостасу у склопу оних великих промена у српској уметности XVIII века.[8] У исто време Коларић је на том месту донео важне ликовне анализе овог сликарства. Пишући афирмативно о непознатом мајстору, Коларић саопштава: „Мајстор из Александрова далеко надмашује своје савременике. Упркос извесној дисциплини наслеђа, он слика смело, сигурно, надахнуто, са лакоћом која изненађује ... стиче се утисак да је сликар радио без икаквих припрема, са рутином и сигурношћу искусног мајстора ... Док су његови претходници и поред свога несумњивог дара претежно декоративни, он је у највећој могућој мери пиктурален ... Он извлачи бојене вредности основних тонова — оно што ми данас називамо валерским сликањем — и труди се да реши сенку као и светлост, и покушава да нам стави на знање да уме да разликује колористички феномен светлости од оптичког."[9]

Тек после ове студије постало је уверљиво зашто је сликар суботичко-александровачког иконостаса добио тако истакнуто место у срп-

---

[7] Буро Гојковић, *Ктитори и приложници православне цркве суботичке*, Нови Сад 1883, 4.

[8] Миодраг Коларић, *Основни проблеми српског барока*, Зборник за ликовне уметности 3, Нови Сад 1967, 264—267.

[9] Исти, н. д. 265.

ској уметности друге половине XVIII века. Настављајући, унеколико, идеју Вељка Петровића, Коларић је изнашао и образложио до тада неутврђене врлине овог уметника. Он је, даље, покушао да открије, ако не самог мајстора, оно бар његове уметничке сроднике, па је утврдио да он „не личи ни на једног истакнутог уметника тога времена". Учинило му се да је „најближи Бачевићу", али одмах додаје да „њега надвишује и знањем и осећањем стила, и способношћу да се изрази на чисто сликарски начин".[10]

Остављајући по страни могућност да открије личност аутора овог иконостаса, Коларић је сматрао да је за историјско-уметничку проблематику од значаја да бар наслути и изнађе „порекло овог сликарства". После изричите опаске: „западњачки утицај је несумњив", он категорички закључује: *„Мајстор из Александрова је сасвим сигурно учио у радионици каквог доброг средњоевропског уметника"*[11] (курзив Д. Д.).

Одиста, већ на први поглед, медаљони са композицијама великих празника, који се налазе изнад престоних икона на суботичко-александровском иконостасу, показују своју пуну припадност средњоевропској, односно западноевропској иконографији. Нацртане су ове композиције према изванредним графичким узорима западњачког порекла. То се, такође, односи и на средишну композицију „Крунисање Богородице", која је смештена изнад царских двери, па и на Благовести, на дверима, на којима Богородица, а нарочито архангел Гаврило, потичу са истог иконографског извора. Све то иде у прилог мишљењу да је у сликарству ових религиозних композиција „несумњив" утицај Запада, *али то, у исто време, не везује Мајстора из Александрова искључиво за западноевропске радионице.* Он је ова решења, оно што је очигледно западњачко у иконографији, могао видети, и добро научити, и на Истоку.

Одраније је познато, а о томе већ постоји мала литература, да су код нас путеви поимања па и школског прихватања барокног сликарства имали заобилазни правац: преко Украјине и Кијевопечерске лавре, која је за многе наше људе била не само хаџилук православно-теолошком образовању већ и први сусрет са православношћу која прихвата извесне филозофске и естетске идеје што долазе из културних средишта западне Европе.[12] Подсетимо се да се сликарска школа Ки-

---

[10] Исти, н. д. 266.

[11] Исти, н. д. 266.

[12] Потпунију литературу о овоме доносе: Павле Васић, *Димитрије Бачевић, иконописац карловачки,* Сепарат из Гласника — службеног листа СРС, бр. 9, Београд 1969, 12—13. Динко Давидов, *Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић,* Зборник за ликовне умстности 5, Нови Сад 1971, 123.

јевопечерске лавре, у којој се посебно негује црквено сликарство, користи у наставном програму готово искључиво западноевропским графичким приручницима — књигама са цртежима анатомије и композиције, називаним овде „абецедала". Осим ових пригодних педагошких публикација сликарска школа при Лаври имала је посебне приручнике за иконографију, читаве комплете појединих тема, посебне графичке листове као и изватке и изреске из појединих илустрованих библија и других књига. Ова сликарска школа имала је, дакле, педагошко-образовни програм који се готово није разликовао од програма оновремених западноевропских уметничких школа и академија.[13] То само значи да је и *школовање у овој сликарској школи на Истоку могло да пружи полазницима образовање западноевропског опредељења и карактера, посебно у иконографији.* Очигледно, такве су биле и сликарске студије „Мајстора из Александрова", па отуда није ни чудно што његове композиције делују тако западноевропски. Међутим, композиције овог сликара показују, у исто време, и извесно обележје које их везује за словенски доживљај барокног сликарства, по чему, унеколико, подсећају на стил његових савременика у српском сликарству средине XVIII века. Ту словенску сликарску потку, словенски православни дух барокне религиозне слике, није могао ликовно исказати сликар формиран у западноевропским атељеима. То је он могао прихватити једино у школи Кијевопечерске лавре, која му је, заправо, омогућила да се добро упозна са западноевропском уметношћу, али му је, у исто време, дала понешто и од својих особености.

Реч је о подмлађеном и обновљеном украјинском сликарству, које је — напуштајући традиционални концепт иконе и градећи слику у западноевропском смислу (тојест, замењујући икону религиозном композицијом, у чијем се сликарском ткиву откривају поуке маниризма и барока) — задржало мале, ипак видне, спомене на облике још незаборављене традиције. У питању је, дакле, била симбиоза у којој је нови барокни стил потпуно преовладао, али ипак није сасвим прекрио сећања на прошлост и на аутохтоне тековине. Отуда је украјинско и српско сликарство тога периода сасвим особено, у чему се, поред осталих одлика, открива и неуобичајена драж ових „барокних икона". Као што су некада на зографским иконама примећиване барокне упадице на споредним деловима, тако се само неколико деценија касније на религиозним барокним композицијама, опет на споредним деловима, примећују једва видљиви трагови старог иконописачког сликарског саопштавања. Додири, приликом којих је долазило до сажимања старог и новог, источног и западног, у XVIII веку, у уметности православног света имали су своју генезу у којој је било необично свежих и је-

[13] Динко Давидов, *О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 4, Нови Сад 1968, 216—220.

дрих изданака, као при сваком природном укрштању. Само захваљујући томе Срби су имали својеврсно барокно сликарство, нарочито у оној првој фази, пре доласка сликара са бечке Уметничке академије. А у том периоду сликао је Мајстор из Александрова, без сумње уметник за наше прилике изузетно напредних ликовних схватања. Из тих разлога, које је тешко заменити неким другим, уверљивијим, сликарско образовање Мајстора из Александрова везујемо за то најпознатије словенско сликарско училиште у Кијеву.

*

Сагледавајући порекло стила сликарства суботичко-александровског иконостаса на источном, украјинском извориштy, које је однеговало Стефана Тенецког, Димитрија Бачевића и Василија Остојића, ближи смо циљу откривања његове личности. Путеви нашег трагања за његовим скривеним уметничким ликом нису територијално удаљени од Суботице. Помоћ нам пружају недавна истраживања српског црквеног сликарства у Мађарској. У Сегедину, Суботици сасвим блиском граду, у тамошњој Николајевској цркви, налази се познати, чак чувени иконостас, за који је у уговору за сликарски рад забележено: „Дато в Сегединије јунија 7-го года 1761. Совершител сего дјела молераја Јоан Поповић".[14]

Иконостас Јована Поповића у Сегедину, као што је раније примећивано,[15] потпуно је премазан у другој половини XIX века.[16] Поднео је тај иконостас исту ону „обнављачку" псеудорестаураторску интервенцију, као и велики број осталих српских иконостаса XVIII века, који су заправо, новим ретушима потпуно пресликани. Уз помоћ сликара-рестауратора утврдили смо 1973. године да су иконе сасвим премазане танким слојем боје,[17] да је тај премаз, срећом, вешто изведен, и да је, тако колористички „освежен", дао „западњачки карактер овом сликарству",[18] како је приметио Павле Васић. Будући да се тада није могло знати у којој су мери иконе ретушима измењене, са разлогом је закључено: „Уопште ове фигуре одликују се извесним тактилним вредностима које превазилазе оквир руског црквеног барока".[19] Ме-

[14] Марко Протић, *Уговор о сликању српске цркве у Сегедину 1761. године*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. IX, св. 4, Нови Сад 1936, 446/7.

Динко Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Нови Сад 1973, 64.

[15] Дејан Медаковић, *Српске уметничке старине у Мађарској*, Путеви српског барока, Београд 1971, 222.

[16] Касније смо утврдили да је у питању нови ретуш који је прекрио првобитни бојени слој.

[17] Рестауратор Галерије Матице српске, академски сликар Риста Бинкулов.

[18] Павле Васић, *Дневник са пута по Мађарској*, Летопис Матице српске, 391, св. 3. 1963, 268.

[19] Павле Васић, н. д. 268.

ћутим, када је рестауратор пажљиво скинуо млађи бојени слој са две иконе, указале су се композиције чија основна стилска особеност потврђује припадност црквеном сликарству јужноруско-украјинског круга. Утврдили смо тада да је „Јован Поповић сликарско образовање морао стећи на Истоку, али у средини која је потпуно прихватила иконографију западноевропског сликарства, преко графичких предложака".[20] На такве иконографске схеме ретуши из XIX века дали су и стилска обележја западноевропског сликарства, како се то могло приметити. После налаза да је иконостас Василија Остојића у Саборној цркви у Сентандреји потпуно премазан, иконостас николајевске цркве у Сегедину други је случај откривања „рестаурације" српских иконостаса у Мађарској. И овде су се после утврђивања накнадних бојених слојева морали мењати судови историчара уметности.

И на сегединском иконостасу, као и на суботичко-александровском, све празничне композиције нацртане су према добро одабраним предлошцима из западноевропских илустрованих библија, које су са осталим графичким материјалом увелико коришћене у наставном програму сликарске школе при Лаври.

После ових сазнања пажњу привлачи и недавно откриће школских цртежа нашег сликара. Наиме, међу свескама за цртање ученика сликарске школе налазе се и два Kunstbuch-a — „кужбушка" — са потписима Ивана (Јована) Поповића, на девет листова.[21] Педагошки и документарно-архивски материјал сликарске школе Кијевопечерске лавре сада се чува у Библиотеци Украјинске академије наука и уметности, а познат нам је из новије украјинске историјско-уметничке литературе, као и из властитих истраживачких налаза. Ту су, између осталих, и недавно објављени блокови за цртање мало познатог Јосифа Сербина, из 1749. године.[22]

Недавно пронађене свеске Јована Поповића су из 1751, 1752. и 1753. године. У њима су скице, студије и цртежи који привлаче пажњу, јер су то хронолошки први школски радови једног од познатијих српских сликара XVIII века. Занимљиви су, па и значајни, за даља проучавања, како због сликарско педагошког сведочанства о раду овог училишта тако и због тога што пружају увид у цртачке могућности Јована Поповића за време сликарских студија. Ови блокови за цртање нај-

[20] Динко Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*... 65.

[21] На ове блокове за цртање упућује П. М. Жолтовский у свом раду: *Словник-Давідник художників, що працювали на Україні в XIV—XVIII ст.*, Матеріали З етнографії та мистецтвознавства, Київ 1963, 219. У овом драгоценом речнику-информатору аутор не доноси репродукције, нити му је познато да је Јован Поповић сликао за Србе. Цртеже из блока за цртање Јована Поповића добили смо од Библиотеке Украјинске академије наука из Кијева. На овом месту срдачно захваљујемо начелнику Одељења естампи ове Библиотеке.

[22] Динко Давидов, *О украјинско-српским везама у XVIII веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 4, Нови Сад 1965, 223—226.

вероватније потичу из прве, друге и треће године школовања. Са прве године су почетнички, тврдо схваћени ликови у класичним костимима (цртеж бр. 1 и 2), као и знатно мекше нацртане митолошке композиције, међу којима је и „Јудита и Холоферн" (цртеж бр. 5 и 6). Све су то, разумљиво, прецртавања по гравирама западноевропског порекла. Из друге године студија су цртежи актова, настали највероватније по графичким предлошцима (цртеж бр. 3 и 4). Из треће године потичу студије религиозних композиција. Овде доносимо цртеж „Благовести" који је настао као позајмица из фламанског сликарства, односно репродуктивне графике. Није тешко утврдити да је овом цртежу Јована Поповића композициона основа позната слика Рогир ван дер Вејдена „Благовести", која се налази у Лувру. Реч је о композицији у којој су Богородица и Арханђел Гаврило представљени у оновременом грађанском ентеријеру са балдахин-постељом, клупом, комодом и осталим детаљима фламанског ентеријера XV века. То је типична фламанска „интимистичка" варијанта Благовести у којој Арханђел прилази Марији с леђа док је она благо окренута према њему. Ван дер Вејденова слика имала је бакрорезне реплике у XVI и XVII веку путем којих је њена иконографска схема доспела у сликарску школу Кијевопечерске лавре, где ју је по свом схватању и могућностима нацртао Јован Поповић. На овом цртежу дошли су до израза његова даровитост и познавање технике. — „Благовести" су без сумње успео цртеж остварен сепијом, која је омекшана лавирањем, чиме су постигнути меки тонови и прозрачност акварела (цртеж бр. 8).

Поуздано се, дакле, зна да је Јован Поповић од 1751. до 1753, а највероватније и нешто дуже, учио сликарство у кијевској школи, што, опет, значи да је, као формирани сликар, 1761, радио у Сегедину. Све, до сада утврђене биографске и историјско-уметничке вести о Јовану Поповићу проширујемо тезом, да је он пет година после Сегедина сликао суботичко-александровски иконостас. У недостатку изворне архивске грађе која би ово потврдила, остаје као једини поузданији ослонац за атрибуцију упоређивање сликарског рада на сегединском и суботичко-александровском иконостасу. Ово, пак, отежава чињеница да је сегедински иконостас још увек под танким слојем ретуша из прошлог века. (Делимично су очишћене три иконе, а у цркви постоје још четири мала медаљона јеванђелиста, који нису у склопу иконостаса и нису били премазани.)

На првом месту треба рећи да није у питању формална иконографска сродност између појединих композиција на првом и другом иконостасу. Мајстор не понавља иста решења за композиције великих



Цртеж 1. *Јован Поповић*, Студија, 1751.



Цртеж 2. *Јован Поповић*, Студија, 1751.



Цртеж 3. *Јован Поповић*, Акт I, 1752, студија



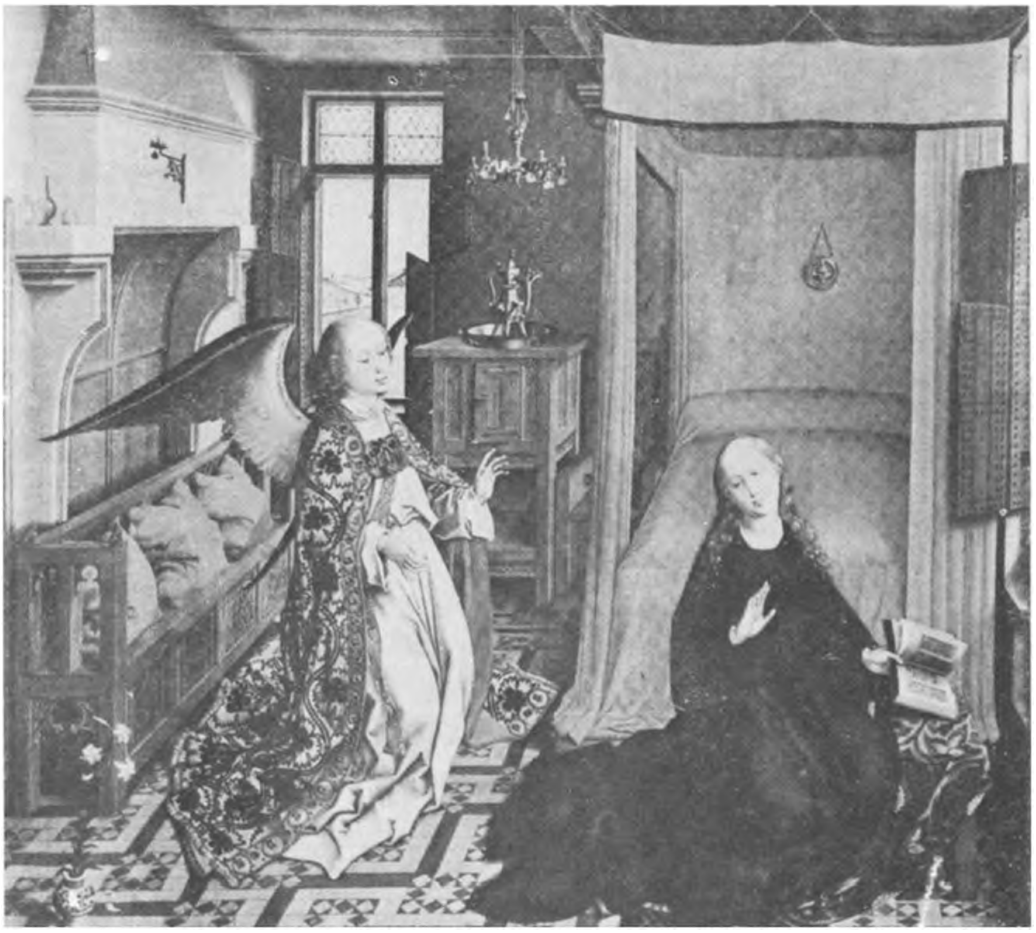
Цртеж 4. *Јован Поповић*, Акт II, 1752, студија





Цртеж 5. *Јован Поповић*, Јосиф и Путифарка, 1751, цртеж по предлошку
Цртеж 6. *Јован Поповић*, Јудита и Холоферн, 1751, цртеж по предлошку

Рогир ван дер Вејден, Благовести (Лувр)



Цртеж 7. *Јован Поповић*, Благовести, 1753, цртеж по предлошку



празника, а не понавља ни општи изглед престоних икона. У иконографском погледу овде нема таквих сличности, ни истих решења, као што је то тако карактеристично за композиције Јакова Орфелина, па чак и Крачуна. И та чињеница, у овом случају повољна за уметничку репутацију сликара, неповољна је за утврђивање атрибуције.

Остаје као једина могућност да се атрибуција суботичко-александровског иконостаса Јовану Поповићу заснује на сликарској сродности, на ономе што називамо да је по начину сликарског рада „од исте руке". Отуда питање гласи: да ли је сегедински иконостас и суботичко-александровск иод исте руке?

По стилским особеностима ова два иконостаса су веома блиска; по начину сликарског рада најближи су један другоме у целокупном српском сликарству друге половине XVIII века. Ништа од радова познатих или непознатих сликара тога времена није сродније. То је оно стилско опредељење које је баш у седмој деценији (коју годину раније или касније) било прононсирано као словенски православни барок, али у оквиру којег је Јован Поповић био самосвојна сликарска личност, као што су то били Стефан Тенецки, Димитрије Бачевић или Василије Остојић, такође изразите сликарске индивидуалности.

Треба поћи од запажања Миодрага Коларића, који истиче да је сликар суботичко-александровског иконостаса у пуној мери „пиктуралан", док су његови претходници „декоративни". По томе се, даље, може приметити да декоративност нарочито негују Бачевић и Остојић, док Стефан Тенецки и Јован Поповић, који се декоративности не одричу, ипак постижу рафинованију, пикторалнију и сочнију фактуру. Поповићев сликарски рукопис надраста иконописачку чврстоћу и строгост, па се може рећи да он слика смелије и свежије. У поступку је сродан Тенецком, што није необично, будући да су потекли из исте сликарске школе.

Појавом Тенецког и Поповића биле су пољуљане строже иконописачке схеме старијих сликара, па и њихових савременика. Икона је управо у то време мењала свој изглед. Мада су на престоним иконама иконостаса манастира Крушедола, које је насликао Јов Василијевић 1747, јасно испољена барокна стилска опредељења, само за петнаестак година касније Јован Поповић успева да тај, у суштини умерени компромисни стил надмаши и превазиђе модернијим схватањем религиозне композиције. Он пре свега показује реалистички однос према икони-слици. То су битни идејно-естетски појмови за које је он сазнао током сликарских студија у Кијеву. Ова школа је преко репродуктивне графике успешно упознавала своје ђаке са великим делима ренесансе, маниризма и барока. Ту су се, за свагда, напуштале традицио-

налне иконописачке норме. Тако је Јован Поповић могао већ 1761. у Сегедину и 1766. у Суботици да наслика уверљиве композиције које показују основна својства барокне слике.

Приликом сликања ликова на престоним иконама и на иконама апостола он такође следи западноевропске поуке. Научио је да слика по живом моделу, па му, отуда, ликови имају одређене физиономије, а не уопштена и схематизована светитељска обличја. Може се, чак, и поставити питање да ли је Јован Поповић начинио и који портретски покушај, као што је то са успехом радио његов савременик Стефан Тенецки. По ликовима апостола, па чак и по индивидуализованим ликовима престоних икона Поповић се, очигледно, користио моделима. Унео је у њих студију одређеног људског лика, као што се то чини приликом портретисања. Само танка врежа златне орнаментике на драперијама, или, такође, златне линије којима се наглашавају набори драперије, одолевају савременијем схватању религиозне композиције. Сликар их ставља по захтеву поручилаца, јер то улази у „контракт" склопљен са црквеним одбором: „...и златом елико лепшим украшеним измоловати".

Поменута „пиктуралност" односно слободније сликарско (а не уже иконописачко) схватање боје и фактуре слике у радовима Стефана Тенецког или Јована Поповића представља у српском сликарству пуну победу западноевропских уметничких идеја, прихваћених преко Украјине, а пре појаве барокних сликара који су нешто касније дошли са бечке Уметничке академије и из западноевропских сликарских атељеа. У томе су радови Јована Поповића у Сегедину, а потом у Суботици (Александрову) из седме деценије XVIII века од пресудног значаја за сагледавање оних најизразитијих идејно-естетских особености, тако важних у наглом процесу обнове српског сликарства друге половине тога века.

Треба рећи да се управо тада мења приступ икони — од саме њене формалне основе: цртежа и композиције, који се уклапају у нову иконографију, до њене сликарске суштине: боје, која се, у процесу транспозиције, узима превасходно као изражајна могућност. Ослобођен предрасуда и стега зографско-иконописачког схватања, Јован Поповић је успешно искоришћавао већу стваралачку слободу, што се морало повољно одразити не само на „пиктуралност" већ и на његово осећање личног опредељења и на уметничку субјективност, почевши од избора предложака до сликарског рукописа, техничког поступка и схватања стила.

И поред честих клаузула, које су улазиле и у уговоре између сликара и црквене општине, о томе да ће сликати по узорима православне

иконографије, сликари се тих обавеза нису придржавали. Необавештени поручиоци и црквени општинари сматрали су да је и оно барокно и западноевропско у иконографији такође православно, — ово тим пре јер је имало своје проверено православно „порекло". За савременике Јована Поповића, а посебно за њега самог, стари иконописачки манир и ортодоксна, источно-православна иконографија, представљала је исувише тесну формулу, суву схему, и они су је после кијевопечерског школовања одбацивали. Реч је, први пут, а то треба нагласити, *о образованим сликарима*, као што су били Бачевић, Тенецки, Остојић и Јован Поповић, који су успели да нова уметничка схватања прошире и да им ојачају корене. Ипак треба рећи да је црквена хијерархија званично подржавала и помагала сликарску обнову и да се иза свега тога налази сасвим уобличено идејно-естетско становиште, постављено у митрополијској резиденцији у Сремским Карловцима за време патријарха Арсенија Четвртог Јовановића и, касније, митрополита Павла Ненадовића. Треба додати и то да је живопис цркве манастира Крушедола (1750-51) стајао као сјајни стилски показатељ барокне опредељености Карловачке митрополије, — што не умањује напоре и значај поменуте групе сликара. Ово тим пре јер су живописци Крушедола највероватније били украјински сликари, а сликари „барокних икона" и иконостаса домаћи мајстори образовани у Кијеву. Све то поново потврђује да је српско сликарство XVIII века, после плодног и разноликог зографског иконописа и јужњачких утицаја, захватио нагли процес иновације. У томе процесу, који траје у шестој, седмој и осмој деценији тога века, украјински утицај је био доминантан.

Када су се вратили први сликари са бечке Уметничке академије и из сликарских атељеа, српски барок је већ постојао као водећи стил у делима Стефана Тенецког, Димитрија Бачевића, Василија Остојића, Јована Поповића и других сликара. Отуда и није чудно што су западноевропски васпитаници Никола Нешковић, Теодор Крачун, Јаков Орфелин, Теодор Илић Чешљар, Стеван Гавриловић и други, сликали у стилу једне врсте прилагођеног позног барока и умереног рокаја, а убрзо и неокласицизма.

*

Сликарска обнова донела је промене у иконографији, стилу и у савременом односу према икони — религиозној слици, и њеним приближно реалистичким својствима. Напуштањем традиционалног схватања иконе-култног знамења и усвајањем концепта религиозне слике, —која доноси не само литерарну наративност и дидактику већ и разуђеније интелектуално и духовно зрачење — извојевана је потпуна по-

беда српског барока. Треба рећи и то да су ове суштинске промене у сликарству претходиле савременим друштвеним кретањима, или су их пратиле, уткивајући се у танане нити духовних садржаја, па и у свест напредне грађанске класе, која прихвата барок као стил своје сопствене младости и полета, што је тако јасно испољено у поезији, архитектури, графици, примењеној уметности и у неким видовима свакодневног живота и друштвеног деловања.

Барокни стил у српској уметности подстицао је ширење духовних видика, а то је за српску грађанску класу значило у крајњој линији прихватање идеја просвећености и рационализма. Отуда обнову српске уметности у XVIII веку треба сагледавати у оним општим друштвеним и идејним променама за које се залагала, и које је подразумевала српска грађанска класа.

Тако је Јован Поповић, сликар сегединског и суботичко-александровског иконостаса, припадао релативно рано најнапреднијем ликовно-естетском опредељењу, које уочавамо како на уметничким просторима тако и у ширим друштвеним односима.

Друга половина тога века — и кратки период од иконостаса Јована Поповића, из седме деценије, до раног сликарства Арсенија Теодоровића, из последње деценије тога века — била је обележена жељом да се изнађу најпрече путање кретања националног сликарства у смислу приближавања западноевропској уметности. Прве, поуздане дужи тих путања водиле су преко украјинских међа, о чему зацело, уверљиво, сведочи дело Мајстора из Суботице — Александрова.

L'ICONOSTASE EN STYLE BAROQUE DE SUBOTICA (ALEKSANDROVA) DE 1766

DINKO DAVIDOV

L'iconostase de Subotica (Aleksandrova) est considérée depuis longtemps comme l'une des oeuvres les plus célèbres du style baroque serbe. Après avoir été nettoyée, en 1954, des ses restaurations incompétentes, elle a fait l'objet de l'intérêt grandissant des historiens de l'art,, malgré le fait que l'on ne découvrit pas le nom de son peintre.

L'auteur du présent article signale la ressemblance stylistique de cette iconostase et de celle de l'église serbe de Segedin (Hongrie), peinte par Jovan Popović en 1761. La supposition que le même peintre ait été l'auteur des deux iconostases nous pousse, entre autres, à en tirer une indication plus certaine qu'il s'agit là de la prédominence de l'influence de la peinture religieuse ukranienne sur la peinture religieuse serbe. L'auteur de l'étude a découvert les cahiers de dessin de Jovan Popović datant de l'époque de ses études à l'école de

peinture de Kiev. Ils se situent entre 1751 et 1753. Le peintre y a pris pour modèles des gravures provenant de l'Ouest européen.

Cette iconostase de Subotica (Aleksandrova), de même que celle du même auteur de Segedin, témoigne en faveur de la théorie selon laquelle la peinture religieuse en style baroque serbe a adopté, au début de son évolution, les influences occidentales de façon indirecte, par l'intermédiaire de l'école de peinture de Kiev. Parmi les peintres de la génération de peintres religieux qui était active au début de la seconde moitié du XVIIIe siècle, les oeuvres de Jovan Popović se signalent tout particulièrement..



Сл. 1. Престоне иконе: Св. Георгије и Богородица са Христом



Сл. 2. Престоне иконе: Исус Христос и св. Јован Претеча



Сл. 3. Јужне двери: Св. арх. Михајло



Сл. 4. Деталь иконостаса: Апостоли

Сл. 5. Апостол Петар

Сл. 6. Апостол Павле

Сл. 7. Св. арх. Гаврил

Сл. 8. Крунисање Богородице

Сл. 9. Рођење Христово

Сл. 10. Вазнесење Христово















Сл. 11. *Јован Поповић*: Јеванђелист Јован (Народни музеј, Београд)

Вања Краут

Постанак и развој „школа начертанија“ у Србији и њихов значај у ликовном васпитању



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

Док је изучавању српске ликовне уметности 19. века, а посебно сликарству поклоњена знатна пажња, „школе начертанија" и настава цртања у средњим и стручним школама Србије до сада једва да су проучаване. Међутим, већ и најопштији осврт на развој ових „школа" (предмет цртања у средњим школама дуго се тако називао) у том раздобљу, показује да су ове „школе начертанија", а посебно поједини наставници својим упорним радом одиграли веома значајну улогу не само у формирању укуса једне средине којој је по традицији била прихватљивија бојена од црно-беле слике, већ и у стварању опште ликовне културе, тако да је од прве „школе цртања" у Србији до „школе живописања" Стеве Тодоровића прошло једва више од две деценије, а до прве ликовне изложбе на којој су приказани радови оловком свега четрдесет година.

„Школе начертанија" у Србији првенствено су везане за развој просвете и просветних установа у оквиру, исто тако, развоја једне младе и тек формиране државе, којој су били неопходни школовани и писмени људи. У до сада објављеној литератури[1] прва „школа начертанија", у Крагујевцу, при Гимназији и Лицеуму, помињала се и као нека врста прве уметничке школе у Србији, а њено оснивање приписивало се Атанасију Николићу, професору математике, геометру и првом ректору Лицеума, несумњиво веома значајној личности српске културне историје 19. века, чији рад није довољно проучен а самим тим ни довољно познат и признат. Најновија истраживања архивске грађе, међутим, показала су да је школу цртања у Крагујевцу 1838. године основао сликар Димитрије Јакшић.[2] Остаје нејасно који су

[1] М. Петровић, *Финансије и установе обновљене Србије до 1842. године*, Београд 1901, 814—817; М. Николић, *Лицеј*, Књижевни север, Суботица 1926, књ. II, св. 6—8, 335; М. Николић, *Крагујевачка гимназија 1833—1933*, Крагујевац 1934, 46, 83—95; Љ. Никић, *Крагујевачка школа начертанија*, Лик, бр. 3, Београд 1951, 4; М. Коларић, *Класицизам код Срба*, I, Београд 1965, 93, 144; В. Краут, *Графика у доба класицизма код Срба*, Класицизам код Срба III, Београд 1966, 32—33.

[2] Архив СРС, Мин. прос. 1860, Ф. IV, 448.

били непосредни разлози да се ова школа уопште оснује. У време њеног остваривања у Србији једва да је било писмених људи. Културу, просвету и уопште све важније делатности водили су Срби из Аустрије. Они су, сасвим природно, у српску средину доносили и примењивали знања и искуства и идеје које су поникле у земљама преко Саве и Дунава. Димитрије Јакшић, оснивач школе, Атанасије Николић, који је школи дао посебан значај и програм, као и наставници цртања у Крагујевцу — осим Николе Алковића — Фридрих Маркмилер, Никола Петровић, Франц Јанке,[3] такође су били дошљаци из Аустрије. У то време, у европским земљама у предмете општег образовања, „нуждни чиновнику наука", долазили су још краснопис и начертаније,[4] што је сасвим разумљиво, кад се зна да је цела државна администрација писана руком а да се службеним писмима од посебног значаја (повељама, одама, указима итд.) посвећивала знатна пажња калиграфским исписивањем и украшавањем. Осим тога, у свим државама под Аустријском Монархијом важио је такав школски систем по којем су се почев од 18. века оснивале посебне цртачке школе, али не због унапређења ликовних уметности, већ да служе напредовању заната и трговине. За владавине Марије Терезије издао је Јаков Шмуцер (Jakov Schmutzer) 1783. године, по угледу на цртачку обуку у Француској, прва упутства за наставу цртања.[5] Ова упутства изашла су у исправљеним издањима 1809, 1819. и 1836. године, а према већ поменутом угледању на Французе, одређивала су настави цртања и смер који треба да служи усавршавању заната. Код стручног школовања, због потребе подизања привреде (у јеку трговачке експанзије) Аустријска Царевина обратила је пажњу да цртање уче људи оних занимања којима је цртање у њиховом раду било потребно или корисно. Са тим циљем донете су, већ у 18. веку, посебне уредбе о оснивању занатских цртачких школа, као и да се по тривијалним (основним) школама мора посебно неговати курентно писмо, канцеларијско писмо, трговачко писмо и различита украсна писма.[6] Наредбом Краљевског надзорништва школа из 1792. године наведени су занати чији су шегрти обавезни да посећују цртачке школе, како би могли добити сведочанство о завршеном занату. То су били следећи занати: зидарски, штукатурски, столарски, клесарски, стакларски, коларски, браварски, златарски, појасарски, звоноливачки, котларски, позамантеријски, дугметар-

[3] Архив СРС, Мин. прос. 1838, 193; Архив СРС, Мин. прос. 1839, 14; Архив СРС, Мин. прос. 1839, 438; Архив СРС, Мин. прос. 1839, 512.

[4] Архив СРС, Савет, 1841, 204; Архив СРС, Савет, 1842, 44.

[5] J. Schmutzer, *Wie die Zeichenklassen der Normalschulen in der KK Staaten beschaffen seyn*, in Ordnung erhalten, und wie daselbst die Schüler zu Erreichung der Absicht dieser Klassen unterwiesen werden sollen, Wien 1783.

[6] A. Cuvaj, *Građa za povijest školstva*, Zagreb 1910, 106.

ски, ткачки, седларски, лончарски, ременарски, оруђарски и мједарски[7] — безмало све гране заната које су производиле предмете свакодневне употребе. За даљи развој цртачких школа веома је важна 1795. година, када је донета уредба да се цртачке школе имају оснивати у свим градовима и већим местима.[8] Одредбе о цртачким школама обновљене су првих деценија 19. века. На основу тих наредби, стизали су у више махова (1813, 1815. и 1824. године) циркулари Намесничког већа и Магистрату Новог Сада са препоруком да се оснује цртачка школа. Међутим, изабрано грађанство Новог Сада још 1824. године[9] одгађа оснивање школе цртања за времена када за то буду имали новчаних средстава. Њиховој одлуци придружио се и Магистрат.[10] Када је тачно основана таква школа у Новом Саду није утврђено, али је сигурно да је 1826. године постојала. На основу два писма Георгија Магарашевића упућена Јовану Хаџи-Светићу од 17. априла и 11. новембра 1826. године, која су објављена у „Стражилову",[11] сазнајемо да је „Арса молер оставио новозаведеној Zeichen-школи целу своју колекцију kupferstiche преко хиљаду комада . . ." а „. . . Zeichen-meister, Николић, трудио се о умножавању касе, школи графическој принадлежећој . . ." дајући позоришне представе. Име Атанасија Николића, потоњег начертатеља крагујевачке школе, помиње се у вези новосадских цртачких школа и 1827. године, кад је као „artis delincatoriae magister" у недељне и празничне дане подучавао у цртању шегрте и калфе,[12] као и 1832. године, као први наставник цртања Велике гимназије Српске православне општине.[13]

Осим њега, у новосадској културној историји прве половине 19. века, као приватни учитељи цртања или као наставници занатских цртачких школа и реалки, наводе се још Сигисмунд Шантл, Хенрих Хенклер, graphicae artis magister, Вилхелм Венцличка, Петар Камбер и други.[14]

Цртачку школу у Сремским Карловцима, о којој је у неколико махова писано,[15] отворио је 1809. године митрополит Стефан Страти-

[7] A. Cuvaj, н. д. 185.

[8] A. Cuvaj, н. д. 182; Dr K. Firinger, *Osnivanje osiječke crtačke škole*, Osiječki zbornik VIII, Osijek 1962, 155.

[9] В. Стајић, *Грађа за културну историју Новог Сада* II, Нови Сад 1951, 166.

[10] В. Стајић, н. д. 168.

[11] Стражилово, бр. 31, 1887, 495 и бр. 34, 1887, 542.

[12] В. Стајић, н. д. 168, 169.

[13] Др Ј. Хаџић, *Кратко известије о постанку и животу гимназије Српске новосадске православне општине*, Први програм Велике гимназије Српске православне општине у Новом Саду, 1867/8, Нови Сад, Платонова печатња, 1868, 12.

[14] В. Стајић, н. д. 171—172, 187.

[15] Д. Руварац, *Приватна цртачка школа у Карловачкој гимназији између 1809—1815*, Архив за историју срп. православне карловачке митрополије св. 2 и 4, Сремски Карловци 1914; К. Петровић, *Из историје Карловачке гимна-*

мировић. На то је највероватније био побуђен следећим непосредним разлозима. Уредба о оснивању цртачких школа из 1795. године, која је стигла до Магистрата Новог Сада и покренула оснивање такве школе у Осијеку,[16] морала је бити позната и митрополиту Стратимировићу, мада о томе не постоји сачуван доказ. Године 1806. издат је прерађени „Ratio educationis . . ."[17] који је садржавао прописе за уређење целокупног школства у Аустријској Царевини. Према тој уредби, а коју је требало да примењује и гимназија у Карловцима, у I и II разреду човечности предавао се краснопис односно калиграфија, што у пракси карловачке гимназије није био случај. И затим, 1809. године, изашло је друго, исправљено издање Шмуцеровог упутства за цртање и сасвим је могуће да је ова књига доспела до митрополита, као свестрано образованог човека и просветитеља, уколико је чак и није набавио за своју библиотеку[18] у којој је већ чувао неколико гравира истог Јакова Шмуцера.[19] Према томе, ова три момента са значајем који су имали за цртачке школе, могла су бити сасвим довољни разлози да подстакну митрополита Стратимировића — који је и иначе веома желео да школство и просвећивање православног живља у Војводини буде под доминацијом српског свештенства — на оснивање школе у којој би карловачки ђаци допуњавали корисним знањима своје образовање будућих трговаца, војника, адвоката, свештеника и уопште свих занимања. Да је ова школа основана првенствено са тим циљем, говоре и чињенице што су наставници ове школе били клирици као Јоаким Поповић[20] и Јован Марковић,[21] професори краснописа и цртања у препарандији као Лазар Бајић[22] и, после 1842. године (пошто је напустио Србију), Фридрих Маркмилер, артиљерац и цртач.[23] На основу сачуваних радова из ове школе — ода и цртежа[24] — такође

зије 1791—1851, Гласник Историј. друштва у Новом Саду, Нови Сад 1939, св. 36, књ. XII; К. Петровић, *Историја Карловачке гимназије*, Нови Сад 1951; Н. Симић, *Цртачка школа у Сремским Карловцима*, Зборник МС за друштвене науке, св. 20, Нови Сад 1958.

[16] Dr K. Firinger, н. д. 155.

[17] Пун наслов гласи: Ratio educationis publicae totisque rei literariae per regnum Hungariae et provincias eidem adnexas. Budae, Typis et sumbtibus Regiae Univ. 1806.

[18] Нисмо могли утврдити да ли се ова књига налазила у библиотеци митрополита Стратимировића.

[19] Д. Руварац, *Историја архиепископско-митрополитско-патријаршијске библиотеке у Сремским Карловцима*, Сремски Карловци 1919, 15—16.

[20] Архив САН, Сремски Карловци 1811, МПБ 86/I.

[21] Глас истине, бр. 10, Нови Сад 31. мај 1899, 159; В. Миросављевић, *О неким свештеницима св. Успенске цркве у Новом Саду*, Гласник Историјског друштва св. 16, књ. VI, Сремски Карловци 1933, 225.

[22] Школски лист, Нови Сад, бр. 7 од 10. марта 1862, 109 и 112 и бр. 23 од 20. августа 1862, 366—368.

[23] Архив СРС, Мин. прос. 1838, 211; Архив СРС, Мин. прос. 1839, 512.

[24] Радови ђака из цртачке школе у Сремским Карловцима чувају се у библиотеци Патријаршије у Београду под Инв. бр. Р-197.

се може закључити да су у њој ђаци стицали цртачка знања истим начином и системом као и у занатским школама те врсте.[25]

Дакле, из државе у којој су цртачке школе и цртачка култура имале не само традицију и разрађен систем обуке (од занатских школа до уметничких академија) него и одређен, веома користан задатак, колико васпитни толико и економски, да служе подизању заната и привреде, дошли су у Србију људи који су се непосредно бавили цртањем као професијом, односно који су предавали цртање. Ништа није било природније него да под још свежим утицајем последње аустријске уредбе из 1836. године пренесу своја искуства и добре намере у нову средину, далеко заосталију од оне из које су дошли, позвани да делују као просветитељи на унапређењу Србије.

Крагујевачка школа основана 1838. године после првих резултата свечано је отворена 1839. године. Говор Атанасија Николића одржан том приликом, а који су објавиле Новине Српске,[26] допуњује претпоставку да је и она отворена не са претензијама уметничке школе, већ управо да би одређеним занимањима којима је то потребно пружила основна знања из цртања перспективе, планова, геометрије и топографије. Ево одломка из тог говора: „... Високославно земље Правителъство, које је тежило и тежи, да се Сербија у просвешченију узвиси, и да се прочима у просвештеној Европи наодећима се земљама узпоредити може, имајући пред очима само једну цељ, Славна Србина изображена и са свим наукама украшена свету на углед поставити ... изволело је ово заведеније подићи и богињи Минерви посветити ... Наука је ова (говори о начертанију) од млогостручне велике и неопходиме нужде и ползе у сваком роду занимања человеческог. Свакиј естества испитатељ вообште, свакиј правителъственији Чиновник рудокопац и шумар, свакиј грађар на земљи и на води, свакиј занатлија и художник, а и сама већа част паметиј земљеделаца потребује ови развијући се познанства као помоћни средство ..."

Атанасије Николић већ децембра 1839. године предлаже попечитељу просвештенија „будући да ова школа Начертанија и *осим ученика* овог заведенија *свима отворена бити мора* ..." да недељом и празником, после ручка, два сата у њој уче шегрти и калфе свих заната. Његов предлог је одбијен са објашњењем да је још прерано да се то учини „... будући да се међу овима још врло мала част такови налази, који би читати и писати знајући, за речено настављеније способни били ...".[27]

---

[25] Цртали су орнаменте, архитектонске детаље, цвеће, пејзаже, људску фигуру, највише пером, тушем или сепијом. При томе су се служили и предлошцима. Упореди: A. Cuvaj, н. д. 47 и 49.

[26] Новине Српске, № 4, Београд 27. јануара 1840.

[27] Архив СРС, Мин. прос. 1839, 546.

Бурни догађаји из 1842. и унутрашњи немири у Србији прекинули су рад ове школе. Пред сам њен крај, Анастас Јовановић, ценећи њен значај и дајући јој тако подршку, поклонио јој је 28 својих радова са бечке Академије.[28] Иако је ова школа деловала свега четири године, а њена настава била усмерена првенствено на стицање практичних знања, у тих првих 25 ученика[29] усађено је и једно шире гледање на цртеж и као могућност изражавања естетског доживљаја.[30] У земљи која у том погледу скоро да није имала традиције[31] ово је представљало први и веома значајан корак у стицању ликовног образовања.

Све интензивније настојање уставобранитељске владе на подизању просвете, васпитању и школовању народа, постепено је давало резултате. У тим напорима да се створе школовани чиновници и стручњаци за поједине гране, настава цртања добијала је све већи и одређенији значај. Године 1844. објављено је „Устројеније јавног училиштног настављенија" којим се цртање уводи као обавезан предмет у гимназију, полугимназију и послено-трговачко училиште. Но и поред тога, настава цртања одржава се једино у инжињерској школи и то до 1846. године.[32] На конкурс, који је децембра 1844. објавило Попечитељство просвештенија,[33] за учитеља цртања при послено-трговачком училишту и гимназији, између осталих, поднели су своје молбе и Јован Исаиловић, сликар,[34] и Лазар Бајић, учитељ краснописа и чертања из Сомбора[35] и бивши наставник карловачке цртачке школе. Њихове молбе биле су одбијене, вероватно са истом мотивацијом као и осталих молитеља, да је „са званијем краснописателя и начертателя при Послено-трговачком училишту и художество моделирања скопчано . . ."[36] Место наставника цртања и краснописа у послено-трговачком училишту, чији је циљ био да ствара ваљане трговце и занатлије, попуњено је тек 1850. године. То место, вероватно под утицајем Матије Бана, добио је Јован Дерок из Дубровника. Поред њега поднели су своје молбе и били одбијени већ познати сликари Урош Кнежевић и Димитрије Аврамовић (он чак два пута), затим Мојсије Мишковић, па

[28] Новине Србске, № 50 од 13. декемврија 1840.

[29] Архив СРС, Мин. прос. 1841, Ф. III, 131.

[30] „. . . На часовима слободоручног цртања они су по личном избору цртали цвеће, људске фигуре, ликове, планове куће, обичне предмете с радошћу и без нагона" — М. Н. Николић, *Крагујевачка гимназија*, н. д. 83.

[31] Из 18. века нема у Србији сачуван ниједан цртеж, док у графици прве половине 18. века имамо неколико домаћих мајстора дрвореза чији су радови изведени углавном неспретно, грубим линијама и са архаичном наивношћу.

[32] Новине читалишта београдског, бр. 17, 1847, 129.

[33] Србске новине, № 100, 13. децембар 1844, 399.

[34] Архив СРС, Мин. прос. 1845, Ф. I, 6.

[35] Архив СРС, Мин. прос. 1845, Ф. IV, 74.

[36] Архив СРС, Мин. прос. 1845, Ф. IV, 38.

мање познати Лаврентије Бранковић, који се школовао на Академији dele bele arti у Милану,[37] и Драгутин Старк, са завршеном сликарском академијом у Прагу.[38] Међутим, ма колико избор Јована Дерока, у односу на остале кандидате, у први мах може изгледати не само неправедан него и лош, данас се може рећи да је то можда био и најбољи избор. Вероватно се ни један од ових знаменитих уметника по свом таленту, ликовном формирању и животном опредељењу за сликарски позив не би толико трудио као Дерок, који се посветио педагошком раду, да оплемени наставу цртања. Дерок је као наставник са пуно упорности, самопрегора, љубави и одрицања, упркос многим тешкоћама и неразумевању, развијао код својих ученика колико љубав за уметнички цртеж толико и смисао за лепо.

Наредни период, од 1850. године до отварања школе живописа Стеве Тодоровића, у ликовном образовању обележен је искључиво деловањем Јована Дерока. Он је својим стрпљивим и систематским радом, мало помало, код својих многих ђака[39] васпитавао укус и развијао ликовну културу. Његов педагошки и стручни рад ишао је од обучавања младих у савлађивању основних цртачких знања и цртачке технике до упознавања и копирања дела великих мајстора талијанске и француске школе. И управо ти млади који су код њега учили да повуку прве линије оловком или тушем и да схвате разлику између геометријског и архитектонског цртежа, између линијом приказаног цвета и колорисане персонификације годишњег доба,[39а] ти млади којима је он полако отварао нове видике и усмеравао их да заволе ликовну уметност, постепено су стасали у будуће наручиоце сликарских дела, посетиоце изложби, критичаре и носиоце нових идеја у култури. На Дероковим часовима откривали су своје таленте и будући сликари и правили прве, још несигурне потезе уметника почетника.[40] Због тога Дерок заслужује да се о његовом раду каже мало више. Пре свега, Дерок је израдио први план и програм наставе цртања „Уредбу за цртање" (1851)[41] и први уџбеник цртања у Србији „Упражњениje начер-

---

[37] Архив СРС, Мин. просв. 1849, Ф. III, 303.

[38] Архив СРС, Мин. просв. 1849, Ф. III, 303.

[39] Већ школске 1851/52. године посећивало је школу цртања 120 ученика, међу којима су били Драгутин Милутиновић и Михаило Валтровић. Архив СРС, Мин. прос. 1852, Ф. III, 296. И каснијих година број ђака у школи цртања креће се око 80. Архив СРС, Мин. прос. 1858, Ф. VIII, 94.

[39а] Архив СРС, Мин. прос. 1863, Ф. V, 711 (о прегледалицама).

[40] Код Јована Дерока су своја прва знања из цртања стекли: Добросав Радивојевић, Борђе Миловановић, Милош Тенковић, Борђе Крстић, Антоније Ковачевић, Михаило Валтровић, Драгутин Милутиновић па и Полексија Тодоровић, али је она код њега учила приватно.

[41] Архив СРС, Мин. прос. 1851, Ф. II, 348. У првој тачки ове Уредбе стоји: „Општа припозната полза чертописа при упражњавању и усавршенствовању *художества и заната*, навела је Високославно Правителство да заведе при овом Трговачком училишту један разред Начертанија..."

танија слободоручног" који је 1853. године штампан у 500 примерака.[42] На жалост, изгледа да ни један примерак овог уџбеника није сачуван.[43] Такође је израдио и „Српски краснопис".[44] Цртање је предавао методично, по систему којим су се служиле школе сличног типа у суседним земљама. Обука је почињала од савлађивања линијом оцртаних основних геометријских и орнаменталних облика, преко елементарних знања о перспективи, топографског и архитектонског цртања и сенчења, до копирања сложенијих композиционих решења. За школу цртања поручивао је из Беча комплете водених боја, тушева, четке и хартију за акварел и минијатуру, као и албуме прегледалица.[45] Чак је и сам у два маха, 1853. и 1854. године, поклонио школи начертанија 100 разних образаца за цртање.[46] Међу тим обрасцима налазиле су се копије слика Пусена, Рафаела, Микеланђела. Значај овог поклона не треба наглашавати. Довољна је сама чињеница што су дела ових великана сликарства допрла овако рано у српску средину, међу младе, чији су родитељи већином били неписмени, а они сами једва да су видели иједно друго ликовно дело осим можда славске иконе, иконостаса или можда неког литографисаног портрета. Из сачуване архивске грађе зна се да је Дерок ђацима пружао и разна теоријска и друга објашњења у вези са цртањем. Може се претпоставити да је нека тумачења дао и уз наведене репродукције, тим пре што је Дерок то могао учинити. Он је био веома образован. Завршио је техничке и педагошке науке у Дубровнику,[47] говорио је два језика и имао богату библиотеку,[48] а да се посебно и не истиче чињеница да је управо он и добавио за школу цртања те обрасце, чиме је показао да зна уметничку вредност дела која су на њима била приказана.

Значајно је и Дероково дугогодишње упорно настојање да настава цртања, како слободоручног које се „на художества и занате односи", тако и „начертанија грађевина, машина, местоописа и ликописа"[49] добије не само већи број часова него и већи значај у школским програмима. Он је настојао, по угледу на Аустрију и Угарску, да се уведу празнично-недељне школе начертанија, јер „овакови школа на

---

[42] Архив СРС, Мин. прос. 1853, Ф. III, 8.

[43] У Музеју града Београда чува се под инв. бројем К. И. 2863 уџбеник „Настава у ћесометријском цртању за ученике нижих разреда гимназија и реалака" Јована Дерока штампан 1882. године.

[44] Архив СРС, Мин. прос. 1857, Ф. IV, 44; Архив СРС, Мин. прос. 1858, Ф. VII, 133.

[45] Архив СРС, Мин. прос. 1850, Ф. III, 467 (акт од 22. јуна 1850).

[46] Архив СРС, Мин. прос. 1854, Ф. III, 225.

[47] Архив СРС, Мин. прос. 1863, Ф. III, 388 (Кондуит листа).

[48] Архив СРС, Мин. прос. 1867, Ф. III, 412.

[49] Архив СРС, Мин. прос. 1851, Ф. II, 348 (1851), Архив СРС, Мин. прос. 1854, Ф. IV, 310 (1851); Архив СРС, Мин. прос. 1858, Ф. VIII, 94; Архив СРС, Мин. прос. 1866, Ф. VIII, 1655 (12. јули 1857); Архив СРС, Држ. савет, 1852, 464.

општу пользу заведени видимо по другим Државама у свакој повећој варошн . . . јер осим они којима је то нуждно, начертаније свакоме човеку уобште полезно је, зато што лакше ум развија, срце облагорођава и естетички укус у њега усађује . . ."[50]

Ову идеју о недељним цртачким школама обновиће 1867. године један његов ђак, Драгутин С. Милутиновић.[51] Милутиновић ће као питомац техничких наука из Карлсруа упутити Министарству просвете обавезно „известије" за школско полугодиште 1866/67. године. У свом известију он ће изложити следеће: „. . . Србија је једина европска држава где нема пролетерства, па се баш зато чувајмо, да га сами нехотице не створимо, јер по садашњим околностима имају српске занатлије највише изгледа на сиротовање. Требало би дакле још зарана сваку могућност постанка пролетерства осујетити, јер гди су имућни и радни држављани ту је очевидна срећа на земљи, ту је сигурност личности и имања, ту је мир — а само у миру цвета радиност, трговина, наука и уметност . . .". Због тога Милутиновић предлаже да се оснивају занатлијске вечерње школе: „. . . у којима би сваки занатлија научио читати, писати, рачунати и декламовати (поглавито народне песме ради течног и пластичног говора) на најбржи начин. За читање препоручујемо из више разлога народне песме, приповетке и предмете из целе српске историје. Тако би занатлија поред читања научио шта су Срби некада били, шта су сада и шта могу бити. Свест би се пробудила и српски занатлија би постао у пуном смислу живи члан политичке српске породице, а отуда колика би корист по наш положај на балканском полуострву . . ." Затим, доста опширно говори како би у тим школама требало предавати „цртање и калупење" које би помогло развој заната, а занати развој трговине. Овај његов предлог (који ће коју годину касније бити веома актуалан) по националним и просветитељским идејама карактеристичан је управо за друштвене прилике шездесетих година у Србији и за деловање Уједињене омладине српске. Сам предлог, да се отворе занатлијске школе у којима би се учило и цртање, иако је можда био инспирисан непосредно у додиру са Немачком, њеном традицијом и искуством, потекао је у ствари из размишљања о ситуацији која је код нас тада владала. Домаћи занати су у Србији, тих шестдесетих година прошлог века, били веома угрожени конкуренцијом страних занатлија, особито оних из Аустрије, чија је роба, широке потрошње, по изгледу била лепша а по ценама приступачнија. Због тога су занатлије, чврсто удружене у еснафе, водиле сталну борбу против стране, модерније производње. Та њихова борба не само да је „кочила развитак занатства у Србији, него

[50] Архив СРС, Мин. прос. 1856, Ф. VI, 115 (од 25. јула 1856).

[51] Архив СРС, Мин. прос. 1867, Ф. IV, 752 (од 22. маја 1867).

је имала назадно обележје и у погледу културног напретка српског становништва . . .“[52]

До 1864. године Јован Дерок је једини званични наставник цртања а тиме и ликовног образовања у трговачкој школи, београдској гимназији и тзв. Шпачековом институту, односно у Србији.[53] Србија је током 19. века била у сталном процесу кидања са заосталим и примитивним облицима производње, са којима ће дефинитивно раскинути тек у последњој деценији века. Међутим, тек за владе кнеза Михаила почиње плански да се ради на развоју и модернизацији привреде. Остварење тог плана и економски напредак зависили су од унапређења индустрије и трговине, а оно је тражило далеко образованији кадар него што је тада постојао у Србији. Због тога се тих година, пре свега, убрзава развој школства, на чему је поред државних и просветних власти радио и Трговачко занатски одбор.[53a] Посебно су подржаване реалне школе, чији су се завршени ученици непосредно укључивали у разне привредне гране земље. Године 1863. донет је нов Закон о устројству гимназије, основана је виша женска школа, а 1865. законом о Устројству реалке дотадања трговачка школа претворена је у реалку са циљем да се у њој „младеж обучава у полезним знањима за грађански живот и да се спрема у исто време за слушање виших техничких наука“.[54] Све ове реорганизације школства доносиле су новине. Цртање, на пример, постаје обавезан и веома важан предмет, особито у реалкама, у којима се настава обавља по угледу на исте такве школе у Угарској.[54a] Сада се у средњим школама у Србији (гимназијама, полугимназијама, реалкама) више пута седмично предаје слободоручно, геометријско, топографско, архитектонско, „по природи“ и перспективно цртање и моделирање.[55] Од тога доба, цртање као школски предмет у средњим и стручним школама, а касније и у основним и вишим, има свој нормалан развојни ток. Ако пратимо „Календар са шематизмом српског књажества“ можемо запазити да се од седамдесетих година нагло повећава број учитеља цртања иако већина нема потребну школску спрему за то звање. Неки од њих су војна лица,[56] други су завршили техничке науке,[57] а у неким школама про-

[52] Н. Вучо, *Београдски еснафи у 19. веку*, Годишњак града Београда, књ. III, Београд 1956, 143.

[53] Календар са шематизмом српског књажества за године 1852. до 1864.

[53a] Архив СРС, Мин. прос. 1874, Ф. I, 50 (30. IV 1864).

[54] М. Б. Миличевић, *Школе у Србији од почетка овог века до краја школске године 1867*, Београд 1868, 64.

[54a] Архив СРС, Мин. прос. 1874, Ф. I, 50 (акта од 26. VII 1865. и од 27. VII 1864).

[55] М. Б. Миличевић, н. д. 64, 76.

[56] Драгутин Јовановић на пример, учитељ краснописа и цртања у Крагујевачкој гимназији био је артиљеријски поднаредник. Архив СРС, Мин. прос. 1866, Ф. VI, 1247.

[57] Као на пример Јосиф Дрожински. Архив СРС, Мин. прос. 1866, Ф. II, 396.

сто су тај „предмет поделили на оне професоре који имају најбоља знања из тог предмета" јер су за време свог школовања „цртање и краснопис редовно учила".[58] Међу свим тим многобројним наставницима по стручности и образовању издвајају се Јован Дерок (који тек 1882. одлази у пензију), Петар Рерих и Бура Јакшић (од 1864) и Стеван Тодоровић (од 1865). Тек после 1870. године, међу наставницима цртања налазимо већи број оних који су похађали неку вишу школу или завршили уметничку академију. То су били Добросав Радивојевић, Полексија Тодоровић, Ватрослав Бековић, Павле Чортановић, Борђе Миловановић, Владислав Тителбах, Живко Југовић, Милош Тенковић и други.

У међувремену, поред „школа цртања" при гимназијама и реалкама, чији је основни циљ био да пруже извесна цртачка знања оним младима којима ће цртање у њиховим будућим занимањима бити потребно или корисно, јавила се крајем шездесетих година и прва школа која је васпитавала уметнички подмладак и пружала ученицима знања из вештине сликања. То је била приватна школа Стеве Тодоровића[59] коју је он отворио по повратку из Беча, јер је, како сам каже, „...увидео да сликарству у Београду још нема поља, па не само сликарству, но уопште у свим уметностима...".[60] Поред школе живописа коју је при Великој школи водио, Стева Тодоровић добија 1865. године дозволу да предаје и цртање у „завеленју велике школе ученицима, а и другима...".[61] Исте године, Стева Тодоровић штампа уџбеник „Цртање слободном руком за први разред гимназије". То је био трећи уџбеник цртања у Србији.[62] Јован Бошковић дао је приказ ове књиге[63] у којем је говорио о потреби сликарске уметности код нас, а за коју се „сликару ваља за рана вежбати у уметничком цртању. Не треба ни спомињати техничко цртање. Оно је потребно... у данашње доба и многим занатлијама, као столарима, браварима, зидарима итд....".

---

[58] Архив СРС, Мин. прос. 1863, Ф. IX, 1528. (14. октоб. 1863).

[59] В. опширније: С. Тодоровић, *Аутобиографија*, Нови Сад 1951; Д. Медаковић, *Стева Тодоровић*, Српски сликари 18—20. века, Нови Сад 1968.

[60] С. Тодоровић, н. д. 33.

[61] Архив СРС, Мин. прос. 1865, Ф. I, 131 и Архив САН, 13698. Ове податке објавио је и Н. Симић у чланку: *Један поклон Мише Анастасијевића Великој школи*, Годишњак града Београда, XV, Београд 1968.

[62] Исте године (1853) када и Јован Дерок, написао је приручник за цртање под насловом „Теоретична и практична настављенија у чертању у јавним здањима" и Јован Шоле. Он је био учитељ цртања и литограф из „златног Прага" и боравио је у Београду само 11 месеци. Шолеова књига била је штампана у 1.000 примерака и 1863. године Мин. просвете препоручило је као уџбеник наставницима цртања. Архив СРС, Мин. прос. 1859, Ф. I, 1 (акт од 17. новем. 1853); Архив СРС, Мин. прос. 1863, Ф. I, 7 (акт од 4. II 1863).

[63] Ј. Бошковић, Приказ: *Цртање слободном руком за први разред гимназије од С. Тодоровића*, Вила, Београд 1865.

Кроз Тодоровићеву школу прошли су многи ученици,[64] али су само неки од њих постали сликари.

У осмој деценији прошлог века, занатске школе, а посебно цртање као део образовања, добијају видно место у јавном животу, предавањима и штампи. Стицањем државне независности, 1878. године, Београд се све више изграђује у велико средиште трговине, банкарства и индустрије. Тим новим условима живота морало се пре свега подвргнути београдско занатство и израђивати предмете по западноевропском укусу који је постепено постајао и укус српског грађанства. Све више се развијају индустријска производња и капиталистички односи. Склапају се многи трговачки уговори са иностранством. Произвођачи не желе изнети на тржиште само велику количину робе него је исто тако важно да она буде добро и лепо израђена. Ради унапређења индустрије влада је донела 1873. године закон о помагању индустријских предузећа, а 1898. нови закон о потпомагању домаће радиности. Под утицајем овог закона низ занатских радионица у Србији прерасло је у 19. веку у права индустријска предузећа.[65] Пораст грађанства, унапређење индустрије, оснивање банака, уношење страног капитала у Србију, појачана трговина и извоз утицали су на сва подручја живота. Поставља се водовод, уводи електрична струја, канализација, уређује се парк на Калемегдану, варошке пијаце, праве се први урбанистички планови, граде хотели итд.[66] Последица свих оваквих друштвених промена наметала је непрекидан напредак у просвети. Али нису само просветне институције — основне, средње и више школе — образовале просвећену средину. Поред интелектуалаца, Србији је био потребан и обучен, писмен, стручан радник занатлија, купац и потрошач. Због даљег напретка земље обраћа се пажња на општа знања и општу образованост, у коју спада и цртање, јер „цртање развија укус за лепоту, помаже да живље и истинитије схватимо многе предмете које изучавамо, као природне науке, историју, земљопис, геометрију. Оно помаже да нам сваки посао испадне смишљенији, размернији и укуснији. Неколико слободних часова преко недеље, а још најбоље недељом и празником ваља посветити овој уметности . . .“.[67]

У настојању да цртање као образовни предмет добије све већи значај у стручним, средњим па и у основним школама и да се обезбеди солидан наставнички кадар који ће квалификовано подучавати млади нараштај овој вештини, у току две последње деценије века пре-

[64] Д. Благојевић, *Од сликарске школе С. Тодоровића у којој се поред сликарства учило хоралном црквеном појању и телесним вежбама до данашње Уметничке школе*, Правда, 26, 28. и 29. јула 1934.

[65] Београд у 19. веку, каталог Музеја града Београда, Београд 1968, 134.

[66] Београд у 19. веку, н. д. 135, 144, 146.

[67] М. Шапчанин, *Опште образовање* — предавање одржано у „Грађанској касини“ у Београду, Србадија, св. 12, Беч 26. новембар 1875, 268.

дужето је низ конкретних акција у том правцу. Пре свега, Главни просветни савет 1883. године доноси програм и правила по којима ће се испитивати кандидати за звање учитеља цртања. На изради овог програма и правила радио је одређени одбор на челу са Михаилом Валтровићем, личношћу чија су схватања о значају историје и интересовање за вредности националне културне прошлости оставили видан траг у српској култури и посебно у ликовном стваралаштву тог времена.[68] Настави цртања и њеном унапређењу посвећује доста пажње и бриге и Професорско друштво. Тако, нису без значаја два збора овог друштва, четврти од 10. августа 1892. и пети од 8. августа 1893. године, на којима су прочитане две расправе о цртању. Прву је, на IV збору Професорског друштва, поднео Владислав Тителбах, професор београдске учитељске школе и следбеник Валтровићевих идеја. Тадањи државни напори да се индустрија модернизује и побољша, као и општа клима обраћања националној прошлости у култури и уметности, нашли су одјека и у Тителбаховом реферату „Како би се могло унапредити цртање слободном руком у нашим основним и нижим средњим школама“. Тителбах између осталог каже и следеће: „... Сав индустријски развитак оснива се на томе, да цртање уђе у све слојеве народа ... Рано треба почети са карактерним облицима. У нашем народу има таквих предмета доста. Судови, као крчази и друге ствари, имају одличне облике, пуни су лепих линија. После народни српски орнамент (овде недостаје текст) ... резбарства, то нека прецртавају одраслија деца ... Нека се они упознају са оном ванредном лепотом српског народног орнамента, јер је индивидуалан ... На тај начин би се упознали с украсима свога народа, а умели би их после употребити у практичном животу. Производи наших занатлија били би особени, народни, па би имали приступа на светском тржишту ... У местима, где је занат развијенији, могли би се завести вечерњи часови цртања за занатлије. Последице таквог рада биле би сјајне.“[69] — На V збору (1893) читао је своју опширну расправу професор Стеван М. Трифуновић. Под насловом „Графичка уметност као предмет општег образовања (општи и педагошки значај наставе цртања, узроци неуспеха овог предмета у нашим школама и потребне погодбе за његово унапређење)“ Трифуновић цитира мисли великих људи, Гетеа или на пример Микеланђела, о цртању, даје исцрпне податке и историјат развитка наставе цртања, цртачких школа односно уметничко-занатских завода у суседним, европским државама, а говорећи о ситуацији код нас, на једном месту каже: „.... Исто тако дужност налаже, да вас овде са највећом захвалношћу подсетим, да је у нашој Отаџбини Србији,

[68] Просветни гласник, IV година, св. I—XXIV, Београд 1883, 437—441.

[69] Наставник, лист Професорског Друштва, књ. IV, св. I—VI, Београд 1893, 29—32.

великим заузимањем чувара нашег Народног музеја, професора археологије на нашој Великој Школи г. Михаила Валтровића, и наш најактивнији министар просвете г. Стојан Новаковић дао озбиљнији значај настави цртања у нашим школама, тиме што је 1882. год. овај предмет увео и у основне школе, и по пројекту г. Валтровића прописао испитна правила и програм за кандидате учитеља цртања, а у неколико и њихов положај у служби поправио . . . Али, да би овај Сизифов камен могао бити и до врха догуран, да се дакле за наставу цртања уради и све оно, што захтева савремени педагошки значај овога предмета, много стоји сада до вас, господо, да вашим снажним удруженим гласом констатујете и његову вредност, и потребу довршења оне реформе, која је у овоме правцу и код нас 1882. год. отпочета . . ."[70] У даљем свом излагању Трифуновић је изнео низ практичних, конкретних предлога у вези са осавремењивањем наставе цртања, које су присутни на V годишњем збору Професорског друштва једногласно прихватили у виду резолуције.[70а]

И наредних година просветне власти и надлежни органи са несмањеном активношћу настоје низом мера да у државним школама обезбеде бољи стручни ниво наставе цртања. Једновремено сазревају и сви друштвени услови за отварање једне специјализоване школе за цртање. Године 1895. Кирил Кутлик, Чех и дошљак у Београду, добија дозволу да отвори приватну цртачку и сликарску школу. О овој школи, као првој сликарској уметничкој школи у Србији — што је био само један од циљева који је Кутлик поставио у свом програму приликом њеног отварања — писано је доста, опширно и критички. Међутим, ни један од аутора[71] није се осврнуо на остале циљеве ове школе, на њихов значај у склопу друштвених кретања тога времена, као ни посебно у оквиру развоја ликовног образовања. Ти циљеви су били: — да спреми добре учитеље цртања; — „да усаврше укус и осећај ка лепом и негују цртање и сликање као лепу забаву" и они који се не мисле посветити уметности; и — „да се занатлијама да прилика да се вежбају и усаврше у стручном цртању, које је за самосталан рад и за гајење доброг укуса од неопходне потребе".[72] И управо да би омо-

[70] Наставник, лист Професорског Друштва, књ. IV, св. I—VI, Београд 1893, 446.

[70а] Наставник, н. д. 453.

[71] Наводимо само новију литературу: З. Симић-Миловановић, *Прве уметничке школе у Београду*, Годишњак Музеја града, II, Београд 1955; В. Ристић, *Српска сликарска школа Кирила Кутлика*, Галерија Културног центра, св. 35, Београд 1964; С. Живковић, *Кирило Кутлик и његови ђаци*, Политика, 19. април 1964; С. Живковић, *Српска цртачка и сликарска школа Кирила Кутлика*, Зборник за ликовне уметности, V, Нови Сад 1969.

[72] Архив СРС, Мин. нар. привр. — П, 1897, Ф. XXI, 7; С. Тодоровић, *Српска сликарска и цртачка школа Кирила Кутлика*, Народ, бр. 8 и 9, Београд 1896.

гућила бољу наставу намењену занатлијама, с обзиром на њену „привредну вредност", држава најпре додељује Кутликовој школи мању помоћ од 150 динара месечно, а потом финансијски помаже оснивање и одржавање „вечерњег занатлијског курса" у „коме би се у првом реду спремали ученици београдских повлаштених занатлијских задруга".[73] Али, иако држава ову школу није помагала због унапређења ликовних уметности, она је с временом прерасла у уметничку и дала два резултата: „трајно постојање уметничке школе и формирање домаћег кадра уметника, способних да се уклопе у савремена ликовна струјања . . .".[74] Са њеном појавом коначно се остварила идеја Димитрија Аврамовића, који је још 1846. године предлагао оснивање „живописног училишта", тврдећи да се већ тада у Србији „пробудио дух љубави према лепим художествима и производима".[75] Тако са отварањем школе Кирила Кутлика, која касније прелази у руке Ристе и Бете Вукановић, у Србији почиње и систематско школовање наших уметника.

Цртачке школе никле су у Аустријској Монархији да би служиле унапређењу заната и трговине. По законима те земље, оне су отваране у свим већим варошима, па су тако основане у Сремским Карловцима и у Новом Саду, где су били насељени Срби. Тридесетих година прошлог века, са стицањем права на самоуправу и постављањем основа савремено организоване српске државе — администрације, државне управе, просвете итд. — у недостатку писмених и образованих домаћих људи, прелазили су у Србију војвођански Срби. Они су долазили да раде на унапређењу земље, и сасвим природно, као што је напред већ поменуто, у нову средину доносили и примењивали знања, искуства и идеје које су поникле у крајевима преко Саве и Дунава. Тако је основана и прва школа начертанија у Србији која је трајала од 1838. до 1842. године. С временом, са постепеним привредним развојем у којем се Србија све више изграђивала у правно организовану земљу, расле су и потребе за образованијим и просвећенијим друштвом које би могло земљу даље да води привредно и економски у напредак. Из таквих потреба чији су циљеви били јасно одређени — да се унапреде трговина и индустрија — убрзавао се развој школства. При томе цртање у школама добија све већи значај, а у програму и методу наставе цртања користила су се не само искуства из суседне Аустрије него су и наставници, све до друге половине 19. века, били из те земље. Цр-

[73] Архив СРС, Мин. нар. прив. — П, 1897, Ф. XXI, 8 (1. јан. 1897); Архив СРС, Мин. нар. прив. — П, 1900, Ф. XIV, 44 (29. XII 1897); Архив СРС, Мин. нар. прив. — Т, 1905, XVIII, 12.

[74] С. Живковић, *Српска цртачка и сликарска школа*... н. д. 248.

[75] Интегрални текст Аврамовићевог предлога објавио је Л. Трифуновић, *Београдско живописно училиште*, Уметност 6, Београд 1966, 71—78.

тање се у тим „школама начертанија" (како се тада називао предмет цртања) углавном сводило на геометријско и топографско цртање, краснопис, перспективу тј. стицање практичних знања за одређена занимања. Но захваљујући појединим наставницима — Атанасију Николићу, Јовану Дероку, Стеви Тодоровићу — и њиховим напорима, цртање је превазилазило прописани школски програм, па се код српске младежи неприметно и полако стварала традиција учења цртања, цртачка култура, сазнање да се естетски може уживати у лепоти исцртаног облика, у ритму линије или, једноставно, у открићу да се оловком може забележити сваки визуелни доживљај. Зато су ове цртачке школе, ма колико биле намењене стицању извесних стручних знања и подизању заната, од огромног значаја за историју наше ликовне културе, јер су до појаве школе живописа Стеве Тодоровића и сликарске школе Кирила Кутлика представљале једине „сликарске школе" и школе ликовног образовања код Срба са правним статусом. У овим школама стекли су своја прва знања о цртању и ликовној уметности Димитрије Аврамовић (у Новом Саду), Урош Кнежевић (у Сремским Карловцима), Добросав Радивојевић, Борђе Миловановић, Милош Тенковић, Борђе Крстић и Антоније Ковачевић (код Јована Дерока). До тада, наши уметници и уколико су учили код домаћих мајстора, то су обично чинили као ученици или помоћници у приватним радионицама, махом мешајући боје. За сада се зна да је једино Константин Данил учио Лазара Николића да савлада технику цртања онако како је то он могао да сазна да се ради на уметничким школама у Европи.[76] Према томе, постанак цртачких школа односно „школа начертанија" у Србији везан је за развој и унапређење индустрије, заната и трговине, а у оквиру развоја једне младе државе којој су за њен привредни и економски напредак били потребни школовани и стручни људи. У оквиру економске политике и планског рада на модернизацији привреде, ове школе цртања добијају посебан значај после шездесетих година (за време владе кнеза Михаила), и после седамдесетих година (са стицањем независности). Међутим, ма колико да је настава цртања требало да служи усавршавању заната, подизању привреде и стручном школовању, она је у недостатку уметничких школа утицала и на формирање укуса и стварање ликовне културе код грађанске класе у Србији, која је стасала и развијала се заједно са овим школама.

[76] П. В а с и ћ, *Константин Данил*, каталог, Зрењанин 1961, 17, као и на основу сачуваних цртежа Лазара Николића који се налазе у Галерији Матице српске у Новом Саду и у Народном музеју у Зрењанину.

ENSTEHUNG UND ENTWICKLUNG DER ZEICHENSCHULEN IN SERBIEN UND DEREN BEDEUTUNG IN DER AUSBILDUNG DER BILDENDEN KÜNSTLER

VANJA KRAUT

Zeichenschulen entstanden in der Österreichischen Monarchie in 18 und 19 Jahrhundert zwecks Förderung von Gewerbe und Handel. Laut den Gesetzen des Landes, wurden sie in allen grösseren Städten eröffnet, so auch in Sremski Karlovci und Novi Sad, wo Serben ansässig waren. In den dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts, mit der Erlangung der Selbstregierungsrechte und Grundlegung eines zeitgemäss organisierten serbischen Staates — Administration, Staatsverwaltung, Schulwesen usw. — und in Ermangelung schreibkundiger und gebildeter einheimischer Männer, kamen nach Serbien auch Serben aus der Woiwodina (damals unter der Herrschaft der Monarchie). Sie kamen um zur Entwicklung und Förderung des neuen Staatswesens ihrerseits beizutragen und, ganz natürlich, brachten mit sich und zur praktischen Anwendung in ihrer neuen Umgebung Kenntnisse, Erfahrungen und Ideen, die in den Ländern jenseits der Save und Donau entsprossen waren. So wurde auch die erste Zeichenschule in Serbien gegründet, die von 1838 bis 1842 wirkte. Mit der Zeit, mit der allmählichen wirtschaftlichen Entwicklung, in der sich Serbien immer mehr in einen rechtlich organisierten Staat herausbildete, wuchsen auch die Bedürfnisse nach einer gebildeteren und aufgeklärteren Gesellschaftsschicht, die das Land zu einem neuen wirtschaftlichen Fortschritt weiterführen könnte. Aus solchen Bedürfnissen, wo das Ziel klar festgesetzt war — Förderung von Handel und Industrieentsprang auch die Notwendigkeit, die Entwicklung des Schulwesens zu beschleunigen. Dabei gewann das Zeichnen in den Schulen immer mehr an Bedeutung. Im Programm und in der Methode des Zeichenunterrichts wurden nicht nur die Erfahrungen aus dem benachbarten Österreich zunutze gemacht, sondern auch die Lehrer — bis zur zweiten Hälfte des 19 Jahrhunderts — stammten aus diesem Lande. Der Unterricht in diesen Zeichenschulen begränzte sich hauptsächlich auf das geometrische und topographische Zeichnen, Schönschreiben, Perspektive, d. h. bezweckte die Erlangung von praktischen Kenntnissen für bestimmte Berufe. Aber dank einzelner Lehrer — Atanasije Nikolić, Jovan Deroko, Steva Todorović — und ihrer Bemühungen, übertraf das Zeichnen das vorgeschriebene Schulprogramm, so dass in den Kreisen der serbischen Jugend, unmerklich und langsam, sich eine Tradition des Zeichenunterrichts, einer gewissen Zeichenkultur, die Erkenntnis der Möglichkeit, in der Schönheit der gezeichneten Form, im Rhytmus der Linie, oder einfach in der Entdeckung, dass man mit dem Bleistift jedes visuelle Erlebnis verzeichnen kann, einen ästhetischen Genuss zu finden. Deswegen sind diese Zeichenschulen — obwohl zur Erlangung gewisser praktischer Fachkenntnisse und Förderung des Gewerbewesens bestimmt — von kolossaler Bedeutung für die Geschichte der serbischen bildenden Kultur, denn bis zur Erscheinung der Malerschulen des Steva Todorović und des Kiril Kutlik, waren sie die einzigen »Malerschulen« und Schulen zum Unterricht der bildenden Künste mit rechtmässigem Status bei den Serbien. In diesen Schulen haben ihre ersten Kenntnisse vom Zeichnen und den bildenden Künsten Dimitrije Avramović (in Novi Sad), Uroš Knežević (in Sremski Karlovci), Dobro-

sav Radivojević, Đorđe Milovanović, Miloš Tenković, Đorđe Krstić und Antonije Kovačević (bei Jovan Derok in Beograd) erworben. Bis zu diesem Zeitpunkt haben unsere Künstler, insofern sie bei einheimischen Meistern lernten, dies gewöhnlich als Lehrlinge oder Gehilfen in privaten Arbeitsstätten, meistens nur Farben mischend, getan. Einstweilen ist bekannt, dass nur Konstantin Danil dem Lazar Nikolić die Beherrschung der Zeichentechnik auf jene Weise beibrachte, wie dies, soweit er es erfahren konnte, in den Kunstschulen Europas gelehrt wurde. Demnach ist das Entstehen von Zeichenschulen in Serbien an die Entwicklung und Förderung von Industrie, Gewerbe und Handel gebunden, doch innerhalb der allgemeinen Entwicklung eines jungen Staates, dem für seinen wirtschaftlichen Fortschritt geschulte und fachkundige Menschen nötig waren. Im Rahmen der Wirtschaftspolitik und planmässiger Arbeit an der Modernisierung der Wirtschaft, gewannen diese Schulen eine besondere Bedeutung nach den sechziger Jahren (während der Regierung des Fürsten Michael) und nach den siebziger Jahren (nach Erkämpfung der Unabhängigkeit). Jedoch, obwohl der Zeichenunterricht zur Vervollkommnung der Gewerbezweige, zum Aufbau der Wirtschaft und zur fachmännischen Schulung dienen sollte, hat er — in Ermangelung von Kunstschulen — auch auf die Formierung des Geschmacks und Schaffung einer Kultur der bildenden Künste bei der bürgerlichen Klasse eingewirkt, die zusammen mit diesen Schulen heranreifte und sich entwickelte.

Угљеша Рајчевић

Драгослав Васиљевић - Фига
(1895—1929)



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

Пуних четрдесет и пет година прошло је од смрти Драгослава Васиљевића-Фиге, који је уметничко образовање стекао у Београду, а као сликар и наставник вештина живео и радио у Приштини и Крушевцу. Његова сликарска делатност траје свега четрнаест година — од 1915. до 1929, када умире. Оно што је настало у току првог светског рата и за десет тешких послератних година, у уметничкој провинцији, дуго расуто и затурено, као да није могло да скрене на себе пажњу наше ликовне јавности. Иако се име Драгослава Васиљевића, од његове смрти до данас, два-три пута појављивало на колективним изложбама, и његово име и његово дело за нас су до данас остали непознати. Његово, тек сад делимично прикупљено и сагледано дело, обавезује нас да пажљиво проучимо овог заборављеног сликара.

Драгослав Васиљевић-Фига родио се у Крагујевцу 14. I 1895. године.[1] Његови родитељи — отац Василије, официр српске војске, и мајка Савка — имали су четворо деце: два сина и две кћерке.[2] Драгослав је дошао на свет као друго дете. Када је имао седам година, 1902, његови родитељи се селе у Крушевац, јер то захтева официрска служба Василија Васиљевића. Вредно је поменути да је Василије Васиљевић, иако без завршене војне школе, стекао чин мајора српске војске, па се из тога може закључити да је био обдарен, одважан и храбар, што је, неоспорно, морало оставити трага и у васпитању сина Драгослава. Додуше, по сведочењу Јулијане Гавриловић-Васиљевић, супруге Драгослављеве, отац Василије није одобравао синовљев избор, али му није ни онемогућавао да студира сликарство. Међутим, пре сликарских студија требало је завршити гимназију. Драгослав Васиљевић уписао се школске 1905/6. године у крушевачку гимназију. Школо-

У току прикупљања грађе за овај рад велику помоћ ми је пружила породица покојног Драгослава Васиљевића, супруга Јулијана Васиљевић и кћерке Оливера Симјановић и Надежда Завишић, на чему им се и овом приликом захваљујем.

Изузетну захвалност изражавам мојим професорима др Дејану Медаковићу и др Лазару Трифуновићу на стручној помоћи и подршци.

[1] По новом календару 27. I 1895. године.

[2] Радослав, Драгослав, Бранка и Јелена.

вање му, у гимназији, по свему судећи није баш најбоље ишло од руке.[3] У годишњем извештају крушевачке мушке гимназије за 1910/11. годину наводи се да је Драгослав Васиљевић завршио четири разреда гимназије. После нижег течајног испита он одлази у Београд да студира сликарство.

Уметничко-занатска школа у Београду отворила је врата крушевачком гимназијалцу. Данас још не знамо поуздано када се Драгослав Васиљевић уписао у Уметничко-занатску школу. На основу сведочанства о завршеном трећем разреду,[4] издатом 14. јуна 1914. године, које је сачувано, можемо закључити да се у ову школу уписао школске 1911/12. године. Ко су му били школски другови, такође је тешко рећи. Сигурно је да у то време, годину раније или касније, у Уметничко-занатској школи у Београду студирају Зора Петровић, Риста Стијовић, Вељко Станојевић и Јелисавета Петровић-Беба.[5] Због непосредне ратне опасности, Драгослав Васиљевић завршава трећи разред ове школе већ у јануару 1914. године, прекида школовање и одлази у Приштину. Из сачуваног уверења, које је издало Министарство просвете и црквених дела П бр. 32028 од 4. X 1914. године, сазнајемо да је Драгослав Васиљевић, студент сликарства, „постављен 4. октобра 1914. за хонорарног учитеља вештина у Приштевској гимназији". На овој дужности он остаје, тако рећи, све до одласка у рат.

Драгослав Васиљевић није остао несвршен студент. Непосредно по повратку из рата Васиљевић из Крушевца прелази у Београд, да би приватно полагао четврти разред у Уметничко-занатској школи. Октобра 1919. године Васиљевић је положио све испите и добио сведочанство, диплому,[6] издату под бројем 39, од 10. октобра 1919. године. Из сведочанства претходних разреда, као и из дипломе добијене после рата, сазнајемо да је Васиљевић у току целог школовања био оцењиван са врло добрим и одличним оценама, па можемо закључити да је био добар студент.

Васиљевићев прекид у школовању трајао је скоро шест година, тачније од јануара 1914. до октобра 1919. године. Овај прекид школо-

[3] Листајући извештаје Крушевачке гимназије од 1906. до 1911. године сазнајемо да је Васиљевић понављао други и четврти разред, а да је у току школовања полагао, на крају године, поправне испите из математике, немачког и латинског језика.

[4] Сведочанство је сачувала уметникова супруга. Исписано је на листу папира (није формулар), руком и оверено печатом школе.

[5] Јелисавета Петровић-Беба, која се дуго после Васиљевићеве смрти упознала са Васиљевићевом супругом, причала је Јулијани Васиљевић да је са Драгославом Васиљевићем студирала сликарство у Уметничко-занатској школи у Београду.

[6] Диплома се налази код уметникове супруге. И ова диплома, сведочанство, није на штампаном формулару, већ је на листу папира исписана руком. Диплому потписују: „за деловођу Љуб. Ивановић, сликар" и „Управитељ Умет. зан. школе Борђе Јовановић, вајар". Оверена је са два печата Уметничко-занатске школе.

вања не значи и прекид уметничког рада. Васиљевић је, ако не раније, а оно бар по преласку Албаније, у Африци, интензивно сликао. Стечено искуство морало се испољити и на приватном испиту, који Васиљевић полаже 7, 8. и 9. октобра 1919. године. У дипломи издатој после овог полагања Васиљевић је за сликање оцењен оценом (5) одличан, а за цртање, акварел, сликање пејзажа, композицију и неке друге предмете оценама (4) врло добар. Занимљиво је да је једина тројка (добар) дата Васиљевићу за предмет цртање човечијег тела (акт). Нису ли ове оцене потврда уверењу да је Васиљевић изашао на приватни испит 1919. године са већим сликарским искуством него што га је имао 1914, када је прекинуо школовање. Можда је и оцена (3) добар за предмет акт доказ више за наше уверење, јер је тешко претпоставити да је у војничком логору сликар имао прилике да студира акт.

Ко су Васиљевићеви учитељи у Уметничко-занатској школи данас поуздано не знамо. Сведочанства му потписују Марко Мурат, Бока Јовановић и Љуба Ивановић. Према томе, тешко је рећи да ли су и, ако јесу, како су на његов сликарски развој утицали његови учитељи.

За време школовања у Београду Васиљевић је, по казивању његове сестре, становао у Скадарлији код извесне „фрау Ане". Највероватније на самом почетку школовања, Васиљевић је насликао кућу у којој је живео. То је невешта слика (Каталог, бр. 1), мањег формата, рађена уљем.[7] Ова слика вреди као документ и можда ће бити могуће, помоћу ње, сазнати где је кућа била лоцирана.

Занимљиво је и то да је о школовању младог Васиљевића, на известан начин, врло живо водио бригу Бока Јовановић, директор школе. Јовановић је одранније познавао Василија Васиљевића и писмима га обавештавао о успеху његовог сина. То су углавном биле похвале. Бока Јовановић је и посећивао породицу Васиљевић у Крушевцу.[8]

1915—1919.

Већ је речено да је Васиљевић пошао у рат из Приштине. Дневник је заменио пушком, а ратне страхоте не мимоилазе ни младог уметника. Драгослав Васиљевић-Фига налази се у Скопљу, у Ђачкој чети, од 28. јануара до 15. фебруара 1915. године. Априла исте године мобилисан је и распоређен као цртач при штабу Косовске дивизијске области. Са штабом је, преко Албаније, евакуисан и Васиљевић, да би

[7] Слика је рађена уљем на картону. На полеђини слике Васиљевић је започео свој аутопортрет. Слика је потписана са Д. В. у монограму. У поседу је уметникове сестре Јелене Васиљевић у Крушевцу.

[8] По сведочењу Јелене Васиљевић, која чува и нека писма Б. Јовановића упућена Василију Васиљевићу у Крушевац.

већ 1916. године био на Крфу. Болестан и изнемогао, Васиљевић је пребачен у Африку августа 1916. године.[9]

Драгослав Васиљевић, војник, за време боравка у Африци испољава своје уметничке склоности радећи у Војничком позоришту. Он је активан глумац, редитељ, диригент оркестра, инструменталиста — солиста на виолини, сценограф и сликар. По сведочењу уметникове супруге, он је у Београду, док је студирао сликарство, учио приватно да свира на виолини и клавиру, па је у томе, како она каже, постигао ретко мајсторство. Позориште је заволео у Африци и ту љубав, после рата, испољавао је до краја живота: био је глумац, редитељ и управник позоришта. О његовој уметничкој активности у Лазуазу и раду самог позоришта сазнајемо нешто више из књиге Будимира Швабића[10] и Н. Гиздавића.[11] За нас је свакако најзанимљивији податак да Драгослав Васиљевић у Лазуазу, у Војничком позоришту, ради позоришну сценографију. Поред Васиљевића овим послом се у Лазуазу баве и: Миодраг Петровић, Јосип Цар, Мирослав Крстић и Илија Коларовић. Поменути писци не задовољавају до краја нашу радозналост. Да ли је Васиљевић дао комплетну сценографију за неку од око 80 премијера,[12] колико их је изведено за годину и по дана у Лазуазу, тешко је рећи. Данас немамо ниједну скицу, чак ни фотографију, сценографије која би се приписала Васиљевићу у овом Војничком позоришту.

Срећом, стање са сликама из овог периода је далеко боље. О неким сликама, насталим у време рата, сазнајемо из написа објављених за време и непосредно после ауторове смрти, а неколико слика је и сачувано. Од посебног значаја је и каталог са изложбе (организоване у Скопљу 1921. године), исписан сликаревом руком, у којем је регистровано неколико слика из ратног периода. Из једног написа објављеног у „Правди" 1931.[13] сазнајемо за неколико слика са ратном тематиком, свакако из најранијег периода. То су: *На Чакору, Прелаз преко моста на Дриму* и *Четири вола краља Петра.* Да ли су ове слике негде сачуване или су уништене, не можемо рећи. Не знамо ни то да ли су насликане баш за време рата или непосредно по његовом завршетку. У каталогу са изложбе у Скопљу, напред већ поменутом, по насловима, откривамо још неколико слика са ратном тематиком: *Напуштање Приштине 1915, На предстражи, На осматрачници,* или портрета из

[9] Подаци узети из већег броја докумената које чува уметникова супруга Јулијана Васиљевић.

[10] Будимир Швабић, *Старим трагом,* Београд 1930. У овој књизи Швабић помиње Васиљевића на страницама 92. и 99.

[11] Н. Гиздавић, *Српска Африкијада,* Београд 1922.

[12] Синиша Јанић, *Српско војничко логорско позориште у Лазуазу.* Театрон бр. 1, Београд 1974.

[13] „Правда", Београд 24. XII 1931.

овог периода: *Аутопортрет из Африке, Бак наредник на фронту, Вајар Илија.*[14]

Један Васиљевићев акварел (данас у поседу Р. Поповић из Београда) бележи повлачење српске војске из Приштине у зиму 1915. године. Да ли је то напред поменута слика из каталога изложбе у Скопљу *Напуштање Приштине 1915*, тешко је рећи. Наиме, ова слика је сигнирана и поред потписа носи и годину: „1919 — Приштина". Значи да је Васиљевић ту слику радио по повратку из рата, у Приштини, а не на фронту или, евентуално, у Африци.

Пошто смо сигурни у то да се успоменама на рат вратио и у миру, и 1919. године насликао поменуту слику, можемо претпоставити да су још неке слике са овом тематиком (слике које нису сигниране, тј. не носе годину настанка) настале као сећања на рат, непосредно после рата, можда чак и касније.

Тако су настале и три слике (од осам колико их је у поседу Уметничке галерије у Крушевцу) са ратном тематиком: *Мотив из Приштине* (1922), *Кроз Албанију* (1920) и *Везиров мост* (1926).

У Крушевцу, у Уметничкој галерији, налази се и једна слика са ратном тематиком на којој се као година сликања наводи 1914. То је веће платно, уље, *Операција на фронту*. Сестра Васиљевићева, Јелена Васиљевић, сећа се да је Драгослав ову слику радио између два рата[15] и да је настала у договору са централном личношћу на слици, хирургом. Портретисани хирург, пријатељ породице Васиљевић, Драгомир Михајловић-„Атлета", родом из околине Ражња, био је тада на служби у Крушевцу. Јелена Васиљевић се сећа да су се сликар и хирург договарали о поменутој слици. Остале личности на слици су такође познате. Ову слику можемо сматрати првим групним портретом који је насликао Драгослав Васиљевић.

Васиљевићеву сликарску делатност у Африци потврђује и једна објављена фотографија у већ поменутом делу Н. Гиздавића, *Српска Африкијада*. У овој књизи, на 22. страни, објављена је фотографија са Инвалидске изложбе у Бизерти. На фотографији, међу изложеним сликама, можемо познати неколико Васиљевићевих радова. Три рада са ове фотографије су и данас сачувана.[16] Захваљујући овој фотографији, сазнајемо да је Васиљевић још у Лазуазу започео своју живу

[14] Илија Коларовић, вајар, ратни друг Драгослава Васиљевића из Лазуаза — Африка.

[15] Између српско-бугарског и првог светског рата. Сликана је 1914. године за време краћег уметниковог боравка у родитељском дому у Крушевцу.

[16] То су три портрета: Портрет непознатог I, Портрет непознатог II (оба рађена црном и белом кредом) (Каталог, бр. 6 и 7). Трећи портрет је Вајар Илија, акварел (Каталог, бр. 9).

излагачку активност, коју ће наставити после рата у Приштини, Скопљу и Крушевцу.

Драгослав Васиљевић је отпуштен из војске, као привремено неспособан (шест месеци), 18. VI 1918. године, а на основу налаза и решења лекарске комисије у Бизерти. Већ јула 1918. Васиљевић конкурише за српску државну помоћ, како би редовно наставио студије. Из сачуваног документа, пријаве,[17] видимо да је Васиљевић желео да настави студије сликарства у Алжиру, односно у Француској.

Да ли је Васиљевић одбијен, или је одустао од захтева, то не знамо. Сигурно је да се убрзо после тога вратио у домовину. Као што смо већ рекли, 1919. године завршио је, приватно, Уметничко-занатску школу у Београду.

1919—1921.

Жељан својих ђака и штафелаја, Васиљевић се одмах после рата вратио у Приштину. У Крушевцу, где је пред рат оставио родитеље, брата и сестре, не затиче у животу ни мајку ни оца. Опустели дом, бол и ратни умор, нису сломили младог уметника. Већ школске 1919/20. године Драгослав Васиљевић држи свој први послератни час у приштинској гимназији.

Рат је трајао дуго, требало је надокнадити изгубљено, требало је сликати, забележити безброј мотива којих није било у рововима, војничким логорима или под ужареним небом Африке, а овде их је сретао на сваком кораку. Сликар као да не одлаже блок за скицирање, оловку, креду, акварел и уље. Две године проведене у Приштини, по интензитету стварања, представљају, сигурно, најплоднији уметников период. Већ 1920. године Васиљевић се жени Јулијаном Гавриловић, наставницом вештина (женски рад и писање) и породична атмосфера, неоспорно, подстиче на рад уметника који је раније испољавао боемски дух, дух који ће га и касније, у Крушевцу, поново обузети.

Из приштинског периода сачувано је данас око 40 радова. То су пре свега пејзажи са мотивима из Приштине и околине, портрети колега и пријатеља, његових ученика, неколико портрета супруге.

Својим ликовним квалитетима издвајају се радови: *Улица у Приштини, Хан у Приштини, Мотив из Приштине,* све уља мањег форма-

[17] Овај документ, поред података о Васиљевићевом кретању у Африци (лоласку и отпуштању из логора), садржи уговорне обавезе кандидата који конкуришу за српску државну помоћ. У 8 тачака утврђене су обавезе. Васиљевић је потписом прихватио све обавезе. И овај документ се налази код уметникове супруге.



Драгослав Васиљевић-Фига у атељеу (Приштина)

та, као и још једно уље — *Портрет Методија Милосављевића*, теолога и професора из Приштине.

Четири акварела из овог периода: *Панорама Приштине* (1919), *Кућа са доксатима* (1920?), *Царска џамија* (1920?) и *Липљанска црква* (1920) могу се, такође, уврстити у боље Васиљевићеве радове. О свим овим сликама биће речи касније.

Оно што је насликао у кратком периоду, од повратка из рата, Васиљевић излаже на својој првој самосталној изложби у Приштини. Изложба је била приређена у дворани Старе гимназије, већ 1920. године. Са ове изложбе, за коју не знамо у које је годишње доба била отворена, колико је трајала и да ли је о њој писано у тадашњој штампи, сачуван је каталог откуцан на писаћој машини. На насловној страни овог каталога, поред имена ауторовог, исписано је великим словима: *„Прва уметничка изложба на Косову 1920. г."*[18] Ова изложба је највероватније не само Васиљевићева прва изложба у Приштини већ и прва ликовна изложба у овом делу Србије. Њен је значај утолико већи. Том приликом Васиљевић је изложио девет уља, двадесет и се-

[18] Каталог чува уметникова супруга. Из њега се види да је изложба имала продајни карактер, јер се на крају листа наводи: „За цене обратити се Васиљевићу, наставнику".

дам акварела, двадесет и два цртежа, два рада кредом и један рељеф.[19] Од изложеног четрдесет и једног рада само су три настала за време рата. Два од ова три рада Васиљевић излаже и касније.

По сећању уметникове супруге, изложба је топло поздрављена и Васиљевић је на своје дело скренуо пажњу средине у којој је живео. Подстакнут успехом ове своје прве изложбе, Васиљевић већ наредне 1921. године организује изложбу у Скопљу, коју отвара у гимназији од 1—5. маја 1921. године. Вреди помена и чињеница да је из овог времена, боравка Васиљевићевог у Скопљу, сачуван и један његов акварел. То је Џамија у Скопљу (1921). Са ове изложбе је сачуван и штампан плакат мањег формата.[20] Крајем године, са великим бројем слика и две самосталне изложбе, остварене у најранијој етапи свога уметничког пута, Васиљевић напушта Приштину.

1921—1929.

На свој захтев Драгослав Васиљевић добија премештај за Крушевац и већ од 1921. године предаје у крушевачкој гимназији. Поновни сусрет са градом који је три пута напуштао, и у који се коначно вратио, био је од изузетног значаја за његову уметност, за афирмацију његове личности. У Крушевцу среће старе пријатеље, који ће своје пријатељство и симпатије према уметнику испољавати како за његова живота тако и после његове смрти.

По броју слика које су данас сачуване можемо закључити да су прве три-четири године последњег боравка у Крушевцу, године живе сликарске делатности. Стваралачка грозница, наговештена непосредно после рата, у Приштини 1919. године, трајала је интензивно до 1925. године. У овом периоду он, углавном, ради портрет и пејзаж, који су и раније били у жижи његовог интересовања. Овај период карактеришу платна изузетне вредности: *Споменик косовским јунацима у Крушевцу* (1922), *Аутопортрет* (1922), *Мала Оливера* (1922), *Зима* (1924), *Крушевац под снегом* (1924), *Скептици* (1926) и нека друга. У овом периоду настала је и серија цртежа оловком, портрета и циклус манастира. Поменимо цртеже: *Велуће* (1923), *Грачаница* (?), *Црква у Трстенику* (1924), *Лазарица* (?). Шта се дешава после 1925. године и да ли

[19] Васиљевић је израдио и два рељефа, плакете овалног облика. То је портрет Василија Васиљевића, уметниковог оца, излаган у Приштини 1920. и изглед Грачанице. Оба рељефа су изгубљена.

[20] Плакат је штампан у Скопљу. Текст плаката: „Изложба сликарских радова господ. Драгослава Васиљевића, Фиге, наставника приштинске гимназије. Биће отворена 1, 2, 3, 4. и 5. маја о. г. у просторијама овдашње гимназије. Изложба броји 120 радова, а већим делом косовских мотива. Скреће се пажња љубитељима уметности на ову ретку појаву."

је уметник и надаље плодан, тешко је рећи. Можда нам дело из овог периода још није у потпуности доступно, иако је то мало вероватно. Да је уметник био плоднији у овом периоду, вероватно би се код уметникове породице сачувало нешто више слика осим два-три портрета и пејзажа. Претпоставку да је уметник од 1925. године па до смрти мање времена посвећено сликарству поткрепљује низ познатих чињеница о обавезама на другој страни.

Крушевачко уметничко друштво основано је 1924. године.[21] На сачуваним плакатима којима се оглашавају позоришне представе: Обичан човек, Војвода Врана, Пола вина — пола воде, Лажа и Пара лажа, Сумњиво лице и другим, испод самог заглавља штампано је и име Драгослава Васиљевића-Фиге, управника Крушевачког уметничког друштва. Још један сачувани документ из тог времена говори нам о Васиљевићевој ангажованости око позоришта. Наиме, сачуван је апел[22] упућен Окружном одбору Крушевачке области, којим се тражи да материјално помогне рад позоришта. У овом апелу Васиљевић пише: „Пре три месеца овдашња омладина — коју сачињавају млађи чиновници и студенти Универзитета — основала је позориште под именом Крушевачко уметничко друштво, са циљем да давањем позоришних представа шири националну свест код грађана и омладине не само у Крушевцу, већ и у целој Области Крушевачкој".

Они који су писали о Васиљевићу, као и они који га се сећају па су о њему причали, помињу још низ његових активности и интересовања. Антоније Маринковић у књизи *100 година гимназије у Крушевцу* пише, на пример, о Васиљевићевом свирању на виолини, или о његовом концертирању са Циганима из махале, из Грштака, које је он учио нотном свирању и са којима је организовао јавна иступања.

Драгослав Васиљевић је у Крушевцу цењена и свуда радо виђена личност. У овом граду имају разумевања за његову уметност, посећују његове изложбе, купују његове слике, иду на његове концерте и у позориште које он води. Ипак, није било увек лако радити у граду који се није могао много разликовати од наше провинције прве четвртине овог века. Било је ту и отпора, било је и неспоразума. Занимљив је догађај везан за један Васиљевићев полуакт Циганка Мила (Каталог, бр. 79) који је аутор тада био изложио у излогу Пузићеве посластичарнице у Крушевцу. Овај полуакт, данас сачуван у приватном поседу, морао је бити уклоњен, па га је наоружани жандарм пренео у

[21] Уметникова породица чува и записник са оснивачке седнице Крушевачког уметничког друштва.

[22] Апел је писан Васиљевићевом руком 19. марта 1925. године. На полеђини листа написано је да је упућен: Окружном одбору, Општини, Крушевачкој окружној банци, великом жупану и Фабрици сапуна. Документ чува уметникова супруга.

Начелство, јер је по мишљењу среског начелника Кнежевића „вређао јавни морал". Но, то је епизода, то је био повод да се чаршија подсмехне локалној власти, да се због тога сликарево име чешће спомене, а не прогон личности. Можда је потребно рећи и то да Васиљевић, иначе, испољава демократска начела. Сачувана је фотографија из Крушевца на којој су политички истомишљеници (међу њима и Васиљевић) са Светозаром Прибићевићем позирали фотографу.[23] Све ово не треба схватити као жељу да се Васиљевићу припише активно политичко ангажовање. Васиљевић је пре свега и изнад свега сликар, уметник који је истовремено показао интересовање и за сценску уметност и музику.[24]

Сачуван је један акварел и један цртеж малог формата, као да је истргнут из ћачке свеске, који је могао да наслони на књигу и да га ислика у болесничкој постељи. То су: Уметникова кћи (1929), акварел, и Уметников син (1929), цртеж оловком. Уметник је на цртежу исписао крупним словима *Мој син*, 22. мај. „Фига" 1929, а на акварелу: „Фига" 24. маја 929. То су последњи напори сликара да линијом и валером забележи два драга лика, две дечје главе, четири ока у чијим зеницама као да назиремо силуету брижног оца и сликара који за сва времена одлаже кичицу. Драгослав Васиљевић-Фига умро је 11. септембра 1929. године.[25] Непуне три године после уметникове смрти појављује се у „Југославији",[26] листу који је тада излазио у Крушевцу, вест занимљиве садржине. Пријатељи и поштоваоци покојног Васиљевића одлучили су да приреде изложбу свих радова крушевачког уметника. На састанку у сали крушевачког хотела изабран је и приређивачки одбор у који су ушли многи познати и угледни грађани Крушевца, пријатељи покојног Васиљевића.[27] Одбор је имао снаге и умешности да оствари ту жељу, па је изложба била отворена на први дан Ускрса 1932. године, у згради Окружног уреда у Крушевцу. Одбор је овом приликом изложио 140 Васиљевићевих радова, колико је тада могао да прикупи из заоставштине код уметникове породице, као и од грађана Крушевца којима је био преко штампе упућен позив да Васиљевићеве слике, из свог поседа, уступе Одбору за поменуту изложбу.

---

[23] Фотографију чува уметникова породица.

[24] Уметникова породица чува ноте које је Васиљевић исписивао за рад са оркестром у Лазуазу и касније.

[25] Васиљевић је обољевао и у рату. Умро је у 35. години живота, после прележаног запаљења плућа са компликацијама.

[26] „Југославија", Крушевац 31. март 1932, стр. 2.

[27] На овом састанку изабран је приређивачки одбор изложбе. У ужи одбор ушли су: „председник Милан Вукашиновић, фотограф, благајник г. Јован Тица, секретар г. Рака Милутовац, новинар, и чланови г. г. Тих. Голднер, предузимач, Живко Јевтић, професор, Борђе Дреновац, судија, гђа Милица Лазаревић, професор, Карстников, наст. гимназије, М. Стефановић, дописник ‚Правде' и други".



ДРАГОСЛАВ ВАСИЉЕВИЋ

наставник гимназије

Приштина.

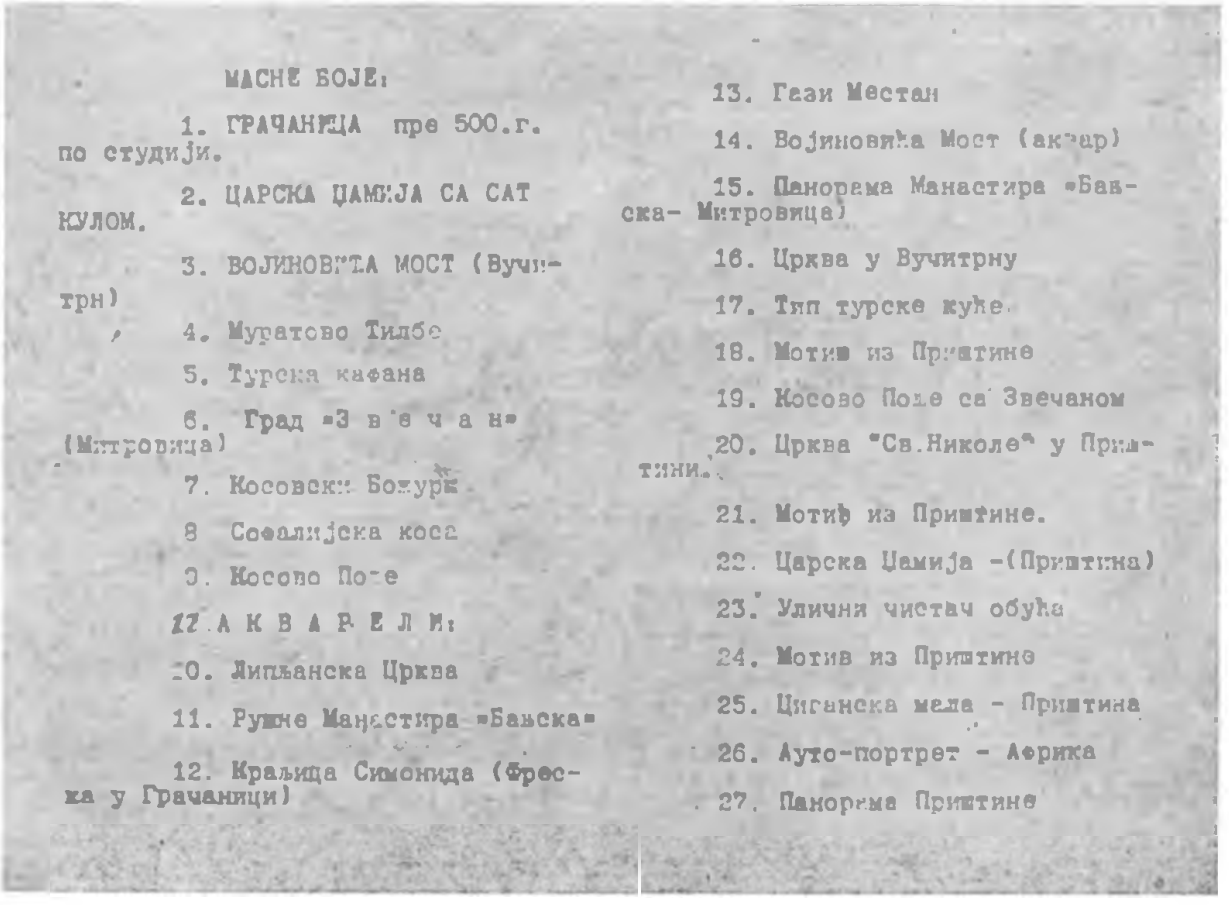
"ПРВА УМЕТНИЧКА ИЗЛОЖБА

НА

К О С О В У"

1 9 2 0. г.

Каталог Васиљевићеве прве изложбе у Приштини 1920. године (насловна страна)



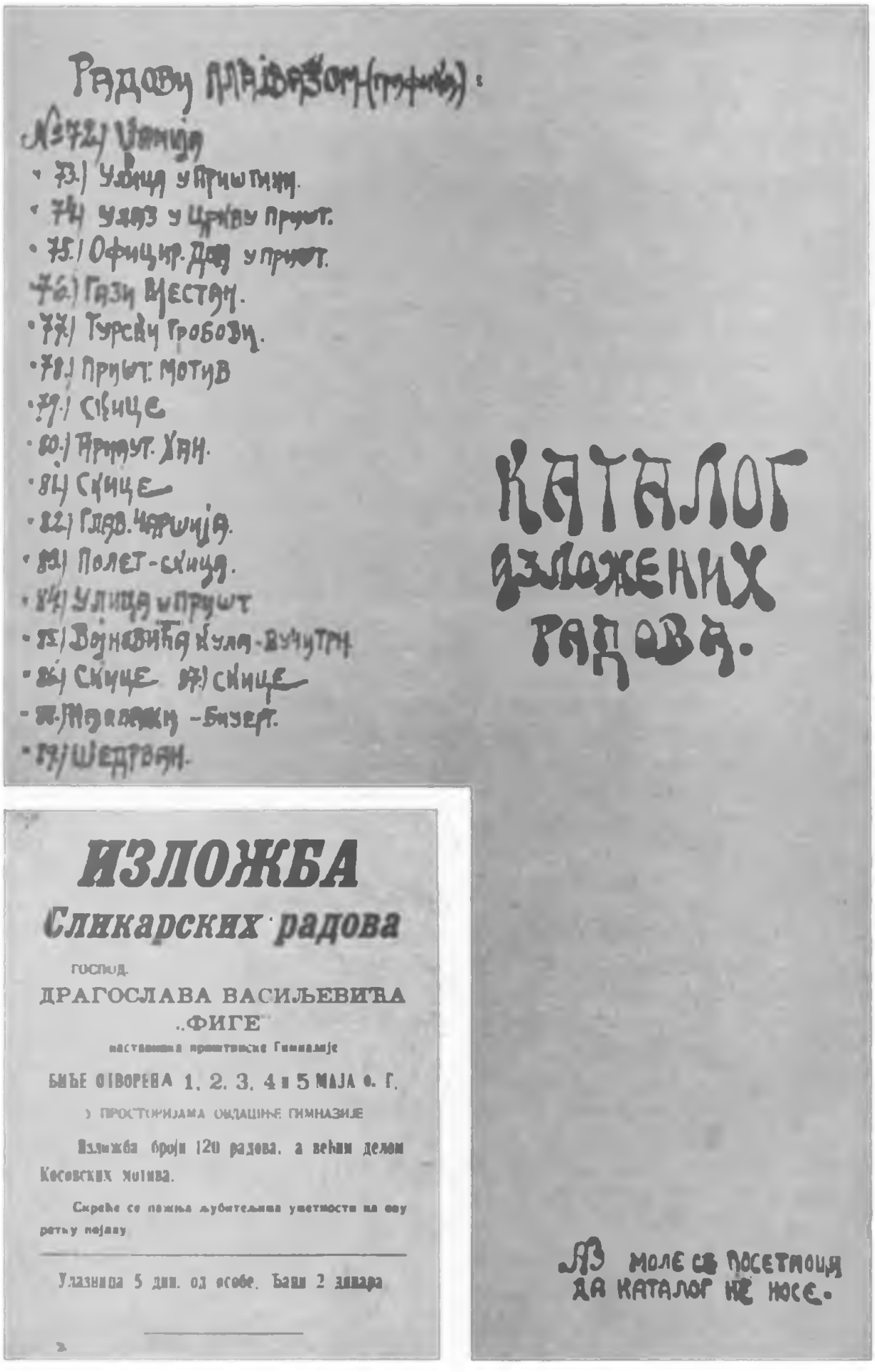
МАСНЕ БОЈЕ:

1. ГРАЧАНИЦА пре 500.г. по студији.
2. ЦАРСКА ЏАМИЈА СА САТ КУЛОМ.
3. ВОЈИНОВИЋА МОСТ (Вучитрн)
4. Муратово Тилбе
5. Турска кафана
6. Град "З в е ч а н" (Митровица)
7. Косовски Божур
8. Софалијска коса
9. Косово Поље

АКВАРЕЛИ:

10. Липљанска Црква
11. Рушне Манастира "Бањска"
12. Краљица Симонида (Фреска у Грачаници)
13. Гази Местан
14. Војиновића Мост (акварр)
15. Панорама Манастира "Бањска- Митровица)
16. Црква у Вучитрну
17. Тип турске куће
18. Мотив из Приштине
19. Косово Поље са Звечаном
20. Црква "Св.Николе" у Приштини.
21. Мотиф из Приштине.
22. Царска Џамија -(Приштина)
23. Улични чистач обуће
24. Мотив из Приштине
25. Циганска мала - Приштина
26. Ауто-портрет - Аферика
27. Панорама Приштине

Каталог Васиљевићеве прве изложбе у Приштини 1920. године (прва страна)



Каталог Васильевићеве изложбе у Скопљу 1921. године (спољна страна)
Плакат Васильевићеве изложбе у Скопљу 1921. године



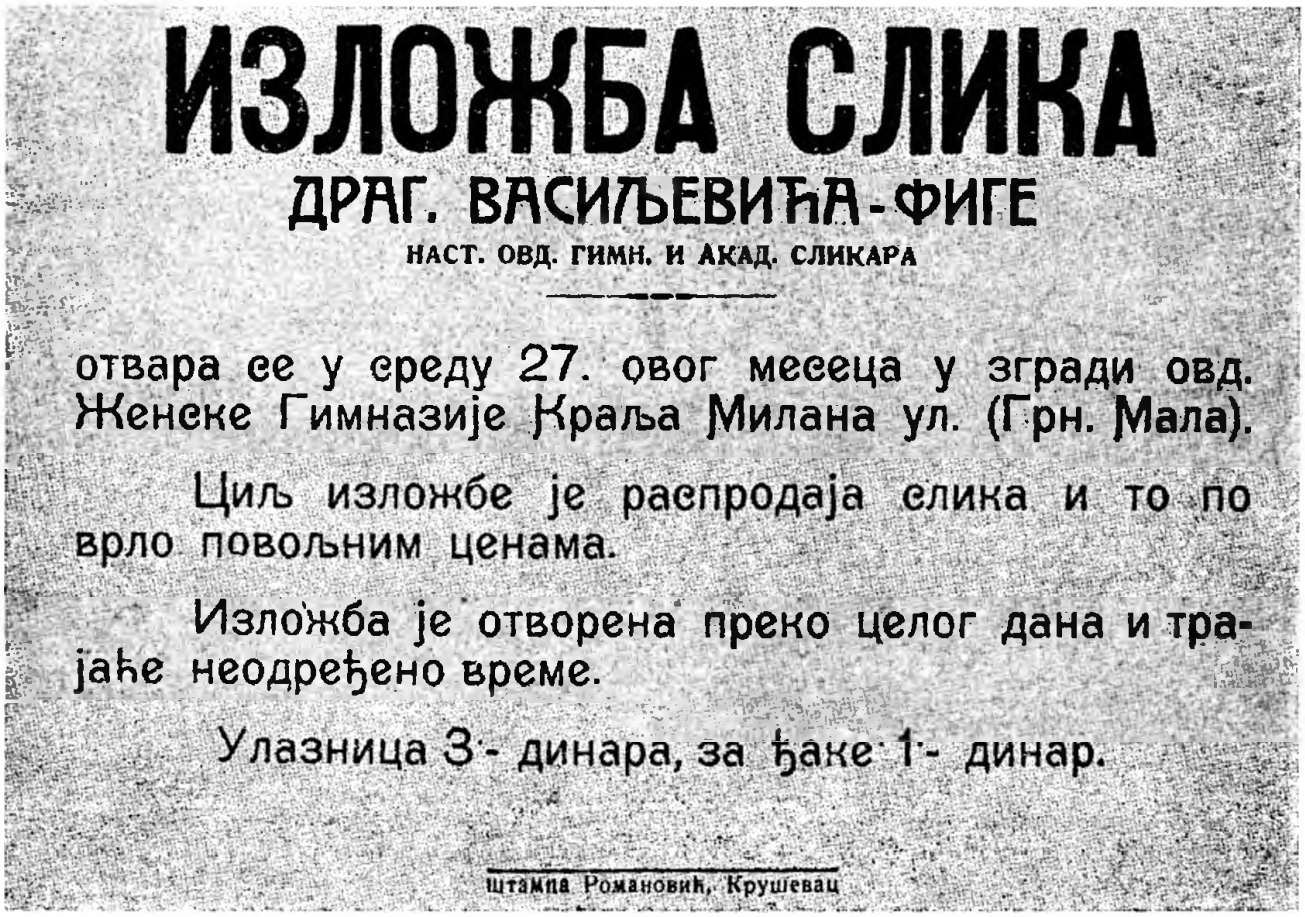
МАСНЕ БОЈЕ:

№ 1) Портре моје жене
2) Повратак
3) На Чакору (оступање 1915)
4) Панорама Приштине
5) Косово поље
6) Ауто портре
7) Портре г. М.П.
8) Грачаница на Косову
9) Муратово Тулбе
10) Кроз Приштину - 1915. г.
11) Приш. просјак
12) Портре г. Д.Ш.
13) Студија -
14) Мали Богдан.
15) Циганчица - студија
16, 17 и 18 студије глава
19) Царска Џамија - приш.
20) Град Звечан.
21) Војновића - мост - Вучитрн
22) Јесењи мотив - приш.
23) 24. мотиви из приш.
25) Улица у приш.
26) Арнаут хан - приш.
27) Турска махала - приш.
28) " Кафана "
29) Приш. са Љуботеном.
30) Село-Софалија - до приш.
31, 32) Приш мотиви (тур. улица и кула)
33) Царска Џамија - приш.
34) Напуштање приш 1915. г.
35) На Чакору - 1915 г.
36) На предстражи
37) Косовски Божур.

АКВАРЕЛ:

№ 38) Панорама Грачанице.
39) Црква у Лидљану (на стар. на Косову.)
40) Манастир Бањска - (Зиме Митровице.)
41) Џамија Лазарица - бивша црква
42) Краљица Симонида - фреска у Грачан.
43) Краљ Милутин - " "
44) Гази Местан - Косово
45) Приш. црква
46) Вучитрн. " "
47) Косово са Звечаном.
48) Војновића мост - Вучитрн.
49) Град Бањска.
50) Лев Џамија - приш.
51) Напуштена Џамија
52) Ситница.
53, 54) Сахат кула приш.
55) Изглед Приштине.
56) Гимназ. са Цар. Џамијом
57) Под снегом
58) Улица у приш.
59) Изглед Приш.
60) Приш. Гамени
61) Скице
62) На Ситници
63) Ентеријер
64) Чика Рака
65) Божјак
66) Велес
67) Студија
68) Косовац
69) Вајар Илија
70) Ауто портре - из Африке.
71) Рак наред. на фронту

Каталог Васиљевићеве изложбе у Скопљу 1921. године (унутрашња страна)



Плакат Васиљевићеве изложбе у Крушевцу 1928? године

Изложба је отворена 1. маја, на Ускрс, врло свечано. „Крушевачки гласник"[28] објављује изложбу дужим написом, те тако сазнајемо и када је отворена изложба и ко ју је отворио: „Изложба ће се отворити данас у 10 и по часова на врло свечан начин уз пригодан говор о Фиги, као уметнику, човеку и другу, од стране гђе Милице Лазаревић, професора овд. гимназије. Изложба ће бити отворена до 15. ов. м. сваког дана од 10—1 и од 3—7 часова". Овај говор са отварања Васиљевићеве изложбе, случајем, сачуван је до данас.[29]

Васиљевићева изложба била је, тада, изузетан културни догађај Крушевца. Из приказа М. Стефановића, новинара — дописника „Правде" из Крушевца, који је објављен у крушевачкој „Југославији" 14. маја 1932. године, сазнајемо још неколико значајних детаља са ове изложбе. Са жељом да уметнички оцени Васиљевићево дело, М. Стефановић закључује свој приказ речима: „Сигурно да сте разгледали Скептичаре, Косовске божуре, Крушевачку пијацу (овде евидентирана као Споменик косовским јунацима у Крушевцу) и друга платна. Сложићете се са мном, свакако, да ова платна својом надахнутошћу, ве-

[28] „Крушевачки гласник", 1. мај 1932, стр. 2.
[29] Код уметникове супруге.

штином у фарбању и другим особинама зраче тако много оном душевном насладом што се зове уметност. Или је на вас учинила утисак она акварелска композиција *То је њена рука* (сачувана код породице — прим. У. Р.), или су вам се допали портрети, брижљиво урађени, углачани, са финим прелазима у фарбању. Све једно где су вам се зауставиле очи. Индивидуалне одлике у могућности су још да покаткад незнатно удаље укусе. Али у овој ствари то неће ништа сметати. Јер свакако да ћете се сложити са мном у овом закључку: Фига је имао квалитете, добру школу и моћ да одабере и да се уживи у оно што је уистину лепо и што у ствари очарава".

Васиљевићеви суграђани и његови пријатељи имали су пуно уважавања за његово дело. Стрепећи да би се могло догодити да заборав удаљи од њих, па и од нас, Васиљевићеву уметност, они организују посмртну изложбу. После ове изложбе Васиљевићеве слике су излагане само још двапут: *Прва изложба радова удружења ратника сликара и вајара 1912—1918*,[30] организована у Београду 1940. године и на *Изложби крушевачког музеја* 1957. године.

О Васиљевићу као сликару писано је, у Крушевцу, у неколико махова и после његове смрти.[31]

У Крушевцу, Драгослав Васиљевић показује интересовање и за црквено сликарство. Одазивајући се жељи наручиоца, Васиљевић ради иконостас за цркву у селу Вучаку, недалеко од Крушевца.

Црква у којој се некада налазио иконостас који је сликао Васиљевић, обрушила се четрдесетих година и сељани, пошто су саградили нову цркву, преносе у њу Васиљевићев иконостас.

Недавни боравак у селу Вучаку, у жељи да се упозна овај иконостас, није уродио плодом.

По сведочењу неких житеља Вучака црквени иконостас је изгорео у пожару 5. априла 1949. године.[32]

Сликарско дело Драгослава Васиљевића досеже број од око 200 радова. Он ради, углавном, мали и средњи формат. У овом тренутку списак значајнијих слика које су сачуване и за које се тачно зна где се налазе, па су према томе и евидентиране у Каталогу који је прилог овом раду, зауставио се код броја 96, али списак дела, сигурно, још

---

[30] Организована у Београду 1940. године у Павиљону Цвијете Зузорић.

[31] То су: *100 година гимназије у Крушевцу*, Крушевац 1965, стр. 214. Драгомир Лазић, *Вајар Димитрије Симић*, Синтеза, Крушевац 1971, стр. 9 и 10, и Драгомир Лазић, *Уметник и педагог Бора Михајловић*, Синтеза, Крушевац 1972, стр. 10—18.

[32] Данас се на иконостасу налази неколико оштећених икона које је, касније, поправљао и досликавао неки локални „живописац". Највероватније да је иконостас и проширен, када је пренет у нову цркву, додавањем икона са леве и десне стране. О иконама са овог иконостаса тешко је било шта рећи јер се налазе у изузетно лошем стању.

није закључен. При попису није вршен неки строжи избор. Пописана је већина радова, завршене слике, цртежи, као и скице. Све што је евидентирано сигурно припада Васиљевићевој руци, јер је већина радова потписана, а оно што није сигнирано сачувано је у кругу уметникове породице, па извесно припада Васиљевићу.

Своје радове Васиљевић је, углавном, потписивао надимком Фига, ређе именом и презименом. Ово „Фига"[33] исписује крупним, полуштампаним словима, светлом бојом на тамној позадини. Испод потписа је најчешће и година када је слика настала. Васиљевић веома ретко потписује своје слике пуним или скраћеним именом и презименом. Занимљиво је да је један портрет, сликан у Африци, потписан: Vassilievitc. Потпис је испод уобичајеног потписа „Фига" и накнадно је дописан.

У музејима се данас налази свега деветнаест Васиљевићевих радова. Уметничка галерија у Крушевцу власник је осам слика, а Школски музеј гимназије „Иво Лола Рибар" у Приштини чува једанаест радова. Остале слике овог уметника налазе се, добрим делом, код породице (супруге и две кћери) и у приватном поседу у Београду, Крушевцу и Приштини.

Досадашње излагање наметнуло нам је, можда и несвесно, праћење Васиљевићевог дела кроз фазе омеђене годинама и уметниковим боравцима у Београду, Лазуазу, Приштини и Крушевцу. Ако и надаље задржимо ово поделу, онда Васиљевићево уметничко дело можемо сагледати и оценити кроз четири периода: школски, ратни (и два послератна), приштински и крушевачки.

Одмах морамо констатовати да је Васиљевићево дело, настало у релативно кратком временском раздобљу, уметнички доста неуједначено. Но, то не значи да овај млади уметник није оставио и радове који заслужују нашу изузетну пажњу.

Рекли смо да је Васиљевић у Уметничко-занатску школу дошао после завршена четири разреда гимназије и нижег течајног испита, значи у својој шеснаестој години. За три године школовања, стичући основна ликовна знања, а истовремено и пунолетство, Васиљевић је једва могао да наговести свој евентуални дар за позив који је изабрао. Из овог периода сачувано је изузетно мало радова. Већ поменути *Мотив из Скадарлије* (Каталог, бр. 1) има само документарни значај, док се за два портрета, један *Аутопортрет* и *Портрет циганке* (Каталог, бр. 3 и 2) то не би могло рећи. Оба ова портрета, ако припадају првом

[33] Драгослав Васиљевић носи надимак „Фига" још из Крушевца. По сведочењу супруге отац Васиљевићев, Василије, имао је обичај да у пролазу, поздрављајући познанике и пријатеље, довикне и »Wie gehts?«. Како је у Крушевцу, у то време, било уобичајено да се дају надимци, то је он, Василије, био ВИГЕЦ, чланови његове породице ВИГЕЧЕВИ, даљом употребом ФИГЕЧЕВИ. Тако је Драгослав Васиљевић добио надимак ФИГА.

раздобљу школовања од 1911. до 1914. године, а нису сликана на дипломском испиту 7, 8. и 9. октобра 1919. године, настала су при крају школовања у том првом раздобљу. Први сачувани *Аутопортрет*, акварел, као и *Портрет циганке*, уље на картону, откривају аутора који је, без сумње, освојио основне „тајне" заната које му омогућавају даља неисцрпна тражења.

Операција на фронту (Каталог, бр. 4), уље на платну, сигнирано доле десно: „Фига" 1914, оставља нас у малој недоумици после оног што смо већ видели као његове прве радове. Слика је недовршена. Композиција, распоред личности око пацијента, указује на ауторову несигурност. Сигурно је ово био претежак задатак за младог Васиљевића, задатак који је он и у каснијем сликарству, кад год је то било могуће, избегавао радећи претежно портрет и пејзаж. Са овим сликама исцрпено је наше познавање уметниковог школског периода.

Ратни сликарски период Драгослава Васиљевића почиње од тренутка када је, априла 1915. године, био распоређен на дужност цртача при штабу Косовске дивизијске области. Прешавши Албанију, он на свом ратном путу стиже до Африке и Лазуаза.

Беспредметно је тражити име Драгослава Васиљевића у радовима аутора који су писали о ратним сликарима. Он се са својим сликарским делом из рата не појављује на изложбама ратних сликара. Не појављује се ни на оним отварањима пре рата, ни на овим после рата. Изузетак је била Изложба сликара и вајара бивших ратника, организована 1940. године у Београду. Ратни другови сетили су се Фиге и изложили том приликом неколико његових слика.

Једноставно, Васиљевић је био заборављен, његово дело није било доступно јавности.

Међутим, Васиљевићу припада истакнуто место међу сликарима ратницима и на њега и његово дело сигурно се односи све оно што је Лазар Трифуновић написао у каталогу изложбе Ратни сликари 1912—1918,[34] организоване 1964. године у Галерији Војног музеја на Калемегдану: „Педесет година од почетка првог светског рата и боја на Церу — коме се с пијететом и поштовањем посвећује ова изложба — чини довољан временски интервал да се догађаји сагледају разборито и трезвено, без романтичних наноса и узлетица. Време — тај неприкосновени судија људима и историји — најсигурније поставља појаве у њихов реални простор и у праве димензије; временом и у времену чињенице живота добијају и губе, зависно од моћи савременика да осете или не осете њихов значај. Истичем ово стога што хиљаду девет стотине четрнаесте није само српско оружје славило своју победу на

[34] Каталог са изложбе *Ратни сликари 1912—1919*, Београд, октобар—новембар 1964. године. Издавач: Народни музеј, Београд, стр. 3. и 4.

Церу, већ је тада у контексту живота рат отворио и једну данас заборављену, али значајну страницу наше уметности и културе — ратно сликарство. Оно је, када се на њега гледа из ове временске перспективе, представљало и логички продужетак живих токова наше доратне уметности и документарну грађу о једном времену и његовим напорима и идеалима.

Било би неправедно гледати на ову уметност изоловано и само са становишта уметности, а не видети у њој и онај шири друштвени феномен, који импресионира више од самих слика. И у балканским ратовима и у првом светском рату мала и сиромашна земља, каква је била Србија, нашла је у себи изузетну снагу да схвати да њени успеси и њене катастрофе нису само ствар живота и историје, већ исто тако и велико морално надахнуће ликовном стваралаштву. Зато је српска Врховна команда и званично усвојила звање 'ратног сликара' (а то је први пут у историји да једна војска има такво звање у својим редовима) и тиме дала подстрека читавој једној генерацији да буде најосетљивији, уметнички сведок најтежих часова свога народа. Тако су се у роговима један поред другог нашли ратници и сликари, измешали су се тесаци и четкице, тубе и пушчани меци, сликарске кутије и оружје, — земља се бранила пушком и славила кичицом. На бројним и великим српским ратиштима од Цера до Солуна, ратни сликари су остављали своја сведочанства и своје животе, рат је за њих био и сликарска инспирација и страшна људска истина".

Рат је и за Васиљевића био „и сликарска инспирација и страшна људска истина". Као инспирација послужио му је да наслика низ композиција и портрета. Данас су изгубљене слике у уљу: *На Чакору, Четири вола краља Петра, Прелаз преко моста на Дриму, На предстражи,* студија угљеном *На осматрачници,* као и низ портрета ратних другова са фронта и из Африке. Оно на основу чега можемо да оцењујемо овај уметников период, по квалитету је доста скромно. Ипак, пред нама се налази неколико слика од вредности. То су, пре свега, *Аутопортрет, Портрет непознатог I, Портрет непознатог II, Портрет непознатог III, Вајар Илија, Портрет официра* и *На плажи у Бизерти* (Каталог, бр. 5, 6, 7, 8, 9, 10 и 12).

Радећи портрет у рату Васиљевић се служи оловком, црном и белом кредом и акварелом. Формат на којем слика не прелази димензије 35 × 25 см, дакле лист не већи од листа из ђачког блока. Својом снагом, а уједно и лакоћом технике акварела, истичу се *Аутопортрет* и *Вајар Илија.*

Дужни смо да напоменемо да је Васиљевић све ове слике радио 1917, односно 1918. године у Африци. Ако је Васиљевић сликао од дана

мобилизације па до доласка у Африку, августа 1916. године, онда нам судбина ових слика није позната. Иако би биле вишеструко драгоцене сликарске забелешке о преласку српске војске преко Албаније, тешко је и претпоставити да је млади Васиљевић за тако нешто имао физичке снаге.

После рата, већ од 1919. године, Васиљевић слика у домовини, инспирисан страхотама рата и овим се темама враћа с времена на време, све до смрти. То су слике: *Повлачење српске војске из Приштине у зиму 1915. године* (1919), *Кроз Албанију* (1920), *Ратни мотив из Приштине* (1922) и *Везиров мост* (1926) (Каталог, бр. 14, 42, 71 и 90).

Издвојмо слике *Повлачење српске војске из Приштине у зиму 1915. године* и *Кроз Албанију*.

Радња обе слике збива се у снежној мећави. Колоне погнутих војника, војничке каре и стока крећу се по трагу оних који су претходно овуда прошли. Пут се не види, снег је све завејао, и да није низа телеграфских стубова који дијагонално пресецају слике, обележавајући трасу, људи би били потпуно изгубљени у тој белој пустињи. Ту и тамо вири из снега по који шатор изнемоглог или оболелог — заосталог за колоном и јединицом.

Прва слика *Повлачење српске војске из Приштине у зиму 1915. године* сликана је 1919. на иначе неуобичајеном формату, узаном и издуженом (23 × 73 см), чак настављеном листу.

Све на овој слици утонуло је у мећаву; крупне беле пахуљице усковитлане ветром као да ће сваког тренутка заробити измучене ратнике на њиховом једином путу спасења.

И у једној и у другој слици, приметније у другој *(Кроз Албанију)*, телеграфским стубовима који се губе и смањују у даљини, сликар као да хоће да потенцира даљину која је већ превађена и да наговести дуги пут који предстоји.

Ови стубови у огољеном пејзажу, снажни и витки, доминирају над човеком, делују застрашујуће и тако још више појачавају драматику теме.

Оба призора су обрађена са нагласком на импресији атмосфере и штимунга, без реалистичких детаља, а фигуре су само назначене као силуете, дате у слободним импровизованим мрљама. Облици се губе, расплињавају и постају нејасни у измаглици тмурног пејзажа и ковитлацу ветра и пахуљица.

Већ и ове две слике, можемо то слободно рећи, сврставају Васиљевића у ред наших истакнутих сликара-ратника.

Приштински и крушевачки период карактерише стваралаштво изразито приметне, узлазне квалитативне линије. Ова два периода значајна су по ономе што Васиљевић тражи у пејзажу и портрету. И пејзаж и портрет до те мере заокупљују пажњу аутора да он оловком, кредом, пастелом, акварелом и уљем решава ликовне проблеме који произилазе из сликарског обраћања природи у трагању за природно лепим и обраћања човечијем лицу у трагању за истином.

Васиљевићеви цртежи *Гази Местан* (1920), *Мотив из Приштине* (1920), *Три дрвета* (?), као и неки каснији, настали у крушевачком периоду — *Велуће* (1923), *Црква у Трстенику* (1924) и *Кућа у пољу* (1925) (Каталог, бр. 49, 36, 27, 77, 80 и 86) намећу нам се својом лакоћом и једноставношћу. То су цртежи настали у једном даху. Има се утисак да је бележење мотива у пленеру трајало необично кратко. Оштрим, мање или више интензивним, дугим, хоризонталним, вертикалним или дијагоналним линијама засићеног графита Васиљевић преноси мотив на папир пред собом. У тако решен пејзаж он смешта и портале, кубета и звонике своје *Грачанице, Велућа, Трстеничке цркве.* Све оно што припада човековој руци, оно што је архитектура у пленеру, то је сликано минуциозније — ту је, понегде, наговештен детаљ.

Цртежи су рађени са наглашеним контрастом светло-тамног, што нарочито долази до изражаја у приказу дрвећа на пејзажима, док се *Велуће* истиче већим богатством валерских нијанси, како површина тако и линија. Пејзажи у акварелу далеко су бројнији. Пред нама се налази серија акварела, пејзажа, мотива са Косова и из Македоније. Ови пленеристички акварели рађени су у периоду од 1919. до 1921. године. То су: *Поглед на Приштину* (1919), *Манастир Бањска* (1920), *Велес* (1920), *Поглед преко зида* (1920?), *Липљанска црква* (1920), *Царска џамија* (1920?), *Кућа са доксатима* (1920?), *Џамија у Скопљу* (1921) (Каталог, бр. 45, 47, 50, 46, 44, 43 и 51).

У приступу пејзажу Васиљевић иде од пленеристичко-импресионистичког искуства до експресионистичких наговештаја. Његови акварели из Приштине — *Царска џамија, Кућа са доксатима, Липљанска црква* и *Џамија у Скопљу* — пуни светлости и сунца, које своје зраке разиграва на витком минарету, крову од ћерамиде и црквеном зиду, пленеристички схваћени, воде Васиљевића преко нешто слободније сликаног пејзажа *Село Софалија,* уље (Каталог, бр. 38) ка импресионистичком приступу пределу. У слици *Лето* (Каталог, бр. 61), Васиљевић фиксира треперење светлости на лишћу, на кори дрвећа, трави и стази. Он истиче пиктурално значење те светлости. *Лето* је слика предела „умивеног" сунцем. Зелено, у богатој скали тонова, позлаћено и посребрено, доминира овом сликом. Та слика није само одраз трену-

тног виђења природе већ и душевног расположења сликара, радости живљења.

Три сачуване слике, уља, од којих две нису сигниране али се по мотиву везују за Косово, чине корак даље у сликарском поступку. Платна *Улица у Приштини, Хан — Приштина* и *Мотив из Приштине* (Каталог, бр. 65, 64 и 63) карактерише нервознији и одлучнији, дужи потез четком, пастозније наношење боје; све је динамичније, разигранije.

Улица у Приштини је пејзаж изузетне вредности, слика која нам представља Васиљевића у најбољем светлу. Својом фактуром, пастозним наносима боје, валерским градацијама и, пре свега, сигурним и слободним приступом мотиву из градске средине која га окружује, овај мали пејзаж заузима посебно место у делу насталом између 1919. и 1921. године у Приштини. *Улица у Приштини*, у односу на друга два пејзажа која носе још ублаженији и дискретнији израз потеза и сведенији и уздржанији колорит, одражава јако узбуђење, наглашено немирног и слободног потеза четке, чак до границе деформације. Сликареве емоције не огледају се само у облику већ и у живљем и богатијем колориту.

Оно што је Васиљевић успео сликарски да искаже својим пејзажима завршено је са три пејзажа из крушевачког периода. То су: *Споменик косовским јунацима у Крушевцу* (1922), *Крушевац под снегом II* (1924) и *Зима* (1924) (Каталог, бр. 76, 82 и 83).

Васиљевић је оставио и велики број портрета. Тешко би се могло рећи да су то били поручени портрети. Он слика укућане, супругу и децу, колеге у приштинској и крушевачкој гимназији, своје ученике, другове и пријатеље. Чињеница да се велики број портрета сачувао у уметниковој заоставштини, код породице, потврђује тезу да је Васиљевић портрету прилазио због тога што га је лично привлачило решење и оваквих ликовних задатака. Један део сачуваних портрета само су студије човечијег лица, израза, карактера. Васиљевић ради портрет оловком, акварелом и црном кредом коју ублажава (извлачи детаље, ефекте) белом кредом, али је оставио и више портрета у уљу. Сликар се не труди да личност коју портретира до детаља објективизује, он је модел за портрет изабрао, и пришао му, јер га занимају карактер и унутрашњи живот портретисане личности. На жалост, то није увек тако, или боље рећи то код Васиљевића није правило. Оставио је Фига и у портрету дела неуједначене вредности.

Када је реч о портрету, свакако треба поменути портрете рађене у техници уља — *Аутопортрет* (1921), *Портрет мале Оливере* (1922), *Портрет Методија Милосављевића* (1921), *Портрет уметникове ученице* (1921), портрете у акварелу *Павла Богдановића* (1920) и *Уметникова*

кћи (1929), те портрете рађене кредом — *Портрет Трифуна Букића* (1919) и *Адвоката Маговчевића* (1920) (Каталог, бр. 67, 70, 60, 57, 29, 96, 16 и 17).

Васиљевић слика своје моделе допојасно или само главу, ретко у целој фигури. Један портрет своје супруге, рађен у целој фигури (знамо га по сачуваној фотографији), Васиљевић је уништио јер је, по сећању његове супруге, био незадовољан баш начином како је решио фигуру.

На својим портретима Васиљевић не разрађује позадину. Изузетак је портрет Методија Милосављевића, професора веронауке у Приштини. У позадини овог портрета, на зиду собе, у горњем левом углу виси слика, копија из Грачанице — *Симонида*,[35] а на десној страни је дат пејзаж — њива. Као да у овоме има неке симболике. Васиљевић нам је оставио велики број портрета. Сва четири периода кроз које пратимо његово сликарско дело обилују портретом и представљају нам портретисту који сигурно влада моделом, без обзира на то којом се техником служио. Та сигурност изражена је у томе како схвата облик, позу и композицију.

Васиљевић није мајстор парадног портрета. Он нам оставља у цртежу и акварелу успутна виђења људи око себе, свој однос и своје интимно доживљавање портретисаног.

Његови портрети рађени уљем могли би се поделити у две скупине. Прву, коју карактерише колористичка пригушеност и, другу, у којој боја добија на значају.

Портрет Живка Јоксимовића (1921) (Каталог, бр. 68) карактерише префињено моделирање; боја је лазурно нанета и кроз њу пробија структура платна, за разлику од *Портрета Методија Милосављевића*, из исте године, који је сликан одлучним потезима четке, наносима боје који се испреплићу и сударају.

У портретима из каснијег периода, *Портрету мале Оливере* (1922) (Каталог, бр. 70) и нарочито у једном од последњих нама познатих — *Портрету Новице Алексића*[36] (групном портрету који је назвао *Скептици)* (Каталог, бр. 92), Васиљевић трага за колористичким решењима; значи, од моделације иде ка наговештају модулације.

Скоро пола столећа, колико нас дели од смрти Драгослава Васиљевића, једно уметничко стваралаштво вредно пажње било је далеко

---

[35] Сачуван је акварел *Симонида* (Каталог, бр. 33), рађен по фресци у Грачаници. Овај акварел послужио је, највероватније, аутору када је сликао позадину портрета М. Милосављевића, теолога.

[36] Новица Алексић, школски надзорник из Крушевца. У десном углу је још једна личност: Дуја Павловић, студент филозофије из Крушевца. По сећању Васиљевићеве супруге портретисани Новица Алексић био је увређен што је сликар назвао слику *Скептичари*. Између портретисаног и сликара дошло је до малог спора.

од наших погледа. Претила је опасност да заборавимо и дело и његовог творца. Рат, провинција и рана смрт учинили су своје. Данас се налазимо пред задатком да целокупну сликарску заоставштину Драгослава Васиљевића прикупимо, заштитимо и оценимо. На основу до сада пронађених слика може се рећи да ће Драгослав Васиљевић заузети место међу својим вршњацима, сликарима Србије друге и треће деценије XX века. Историја српске уметности прве половине XX века још трага за људским судбинама и делом које је нестало на неком од бојишта или се превремено угасило у провинцији.

КАТАЛОГ РАДОВА

1. *Мотив из Скадарлије* (школски рад 1911—1914)
Уље на картону, вел. 31,5 × 40,5 см, сигнирано д. д.: монограм Д. В. На полеђини слике започет је аутопортрет. Власник: уметникова породица — Београд.

2. *Циганка* (школски рад 1911—1914)
уље на картону, вел. 41,5 × 32,2 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

3. *Аутопортрет* (школски рад 1911—1919)
акварел, вел. 43 × 32,2 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

4. *Операција на фронту* (1914)
уље на платну, вел. 70 × 107 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1914. Власник: Уметничка галерија — Крушевац.

5. *Аутопортрет из Африке* (1918)
акварел, вел. 28 × 20,7 см, сигнирано д. д.: 17. VIII 918. г. Бизерта. Власник: уметникова породица.

6. *Портрет непознатог I* (1918?)
цртеж, црна и бела креда, вел. 35,7 × 26 см, сигнирано д. л.: Фига. Власник: уметникова породица.

7. *Портрет непознатог II* (1918?)
цртеж, црна и бела креда, вел. 32,5 × 26,5 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

8. *Портрет непознатог III* (1918?)
акварел, вел. 23,5 × 18,5 см, сигнирано д. д.: Фига. Власник: уметникова породица.

9. *Вајар Илија* (Коларовић?) (1918)
акварел, вел. 23,5 × 18,5 см, сигнирано д. д.: „Фига" (дописано Vassilievitc).

10. *Портрет официра* (1918?)
акварел, вел. 20 × 10 см, сигниран: Фига. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

11. *Студија са плаже* (1918?)
оловка, вел. 20 × 30 см, сигнирано: На плажи 16/VIII 19?. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

12. *На плажи у Бизерти* (1918?)
уље на платну, вел. 49 × 34 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

13. *Портрет* (1919)
акварел, вел. 30 × 20 см, сигнирано: „Фига" 21. III 919. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

14. *Повлачење српске војске из Приштине у зиму 1915* (1919)
акварел, вел. 23 × 73 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1919 — Приштина. Власник. Рада Поповић — Београд.

15. *Купање на Ситници* (1919)
акварел, вел. 15 × 25 см, сигнирано: 22. VIII 919. Ситница. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

16. *Портрет књижевника Трифуна Букића* (1919)
цртеж, црна и бела креда, вел. 50 × 37 см, сигнирано д. л.: Фига 1919. Приштина. Власник: Радивоје-Лола Букић — Београд.

17. *Портрет адвоката Маговчевића* (1920)
цртеж, црна и бела креда, вел. 50 × 37,5 см, сигнирано д. д.: Д. Васиљевић „Фига" 1920. Власник: Рада Поповић — Београд.

18. *Портрет професора Мата Петровића* (1920)
уље на платну, вел. 47 × 25,2 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1920. Власник: уметникова породица.

19. *Џамија у Приштини* (?)
уље на картону, вел. 20 × 30 см, није сигнирано. Власник: Ратко Савић — Београд.

20. *Косово поље* (1920)
уље на картону, вел. 39 × 17 см, сигнирано д. д.: Фига 1920. Власник: уметникова породица.

21. *Грмија* (1920?)
уље на платну, вел. 30 × 25 см, није сигнирано. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

22. *Портрет Јулијане Васиљевић* (уметникова супруга) (1920)
уље на платну, вел. 50 × 37 см, сигнирано д. д.: Д. Васиљевић 14. VII 1920. Приштина. Власник: уметникова породица.

23. *Портрет мушкарца I* (1920?)
оловка, вел. 30 × 20 см, сигнирано: Фига. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

24. *Портрет мушкарца II* (1920?)
оловка, вел. 30 × 20 см, сигнирано: Фига. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

25. *Портрет мушкарца III* (1920?)
оловка, вел. 30 × 20 см, сигнирано: Фига. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

26. *Портрет мушкарца IV* (1920?)
оловка, вел. 30 × 20 см, сигнирано: Фига. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

27. *Три дрвета* (?)
оловка, вел. 24,5 × 32 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

28. *Портрет професора Димитрија Фртунића* (1920)
оловка, вел. 19,7 × 15,2 см, сигнирано д. д.: 12. III 920. Фига — Приштина. Испод цртежа текст: Приштински „Мандарин" који гледа у „Нирвану". Власник: уметникова породица.

29. *Портрет професора Павла Богдановића* (1920)
акварел, сигнирано д. л.: 19. III 920. Власник: Жана Богдановић, Београд.

30. *Аутопортрет* (1920?)
уље, вел. 40 × 30 см, није сигнирано. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

31. *Девојчица* (1920)
оловка, сигнирано: „Фига" 15. III 920. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

32. *Краљ Милутин* (1920)
акварел (по фресци из Грачанице), вел. 35 × 20 см, сигнирано: 19. III 192?. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

33. *Симонида* (1920)
акварел (по фресци из Грачанице), вел. 25,3 × 18 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

34. *Женски портрет I* (1920)
оловка, вел. 26,5 × 19 см, сигнирано д. д.: 22. III 920. „Фига". Власник: уметникова породица.

35. *Портрет* (1920?)
уље, вел. 30 × 20 см, није сигнирано. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

36. *Мотив из Приштине* (1920)
оловка, вел. 26,4 × 37,7 см, сигнирано д. д.: „Фига" 26, III 920. Власник: уметникова породица.

37. *Женски портрет II* (1920)
оловка, вел. 28,4 × 22,3 см, сигнирано д. д.: 19. V 920. Власник: уметникова породица.

38. *Село Софалија* (код Приштине) (1920)
уље на картону, вел. 17,3 × 23,4 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

39. *Поље под брдом* (1920)
акварел, вел. 18 × 25,2 см, сигнирано д. д.: 17. VI 1920. Власник: уметникова породица.

40. *Поглед на Ситницу* (1920)
пастел, вел. 24,2 × 35,4 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

41. *Старац* (1920)
уље на платну, вел. 53 × 31 см, сигнирано д. д.: Фига 1920. Власник: Уметничка галерија — Крушевац.

42. *Кроз Албанију* (1920)
уље на картону, вел. 22 × 36,5 см, сигнирано д. д.: Фига 1920. Власник: Уметничка галерија — Крушевац.

43. *Кућа са доксатима* (1920?)
акварел, сигнирано д. д.: Фига. Власник: Жана Богдановић — Београд.

44. *Царска џамија* (1920?)
акварел, сигнирано д. д.: Д. Васиљевић. Власник: Жана Богдановић — Београд.

45. *Поглед на Приштину* (1920?)
акварел, вел. 18,8 × 26,7 см, сигнирано д. д.: 29. VIII 919. г. Приштина. Власник: Слободан Јоксимовић — Београд.

46. *Липљанска црква* (1920)
акварел, вел. 25 × 36 см, сигнирано д. д.: Фига, д. л. 24. VI 920. Липљан, Косово. Власник: уметникова породица. Слика је била изложена на Изложби сликара и вајара бивших ратника 1940. године у Београду.

47. *Манастир Баньска* (1920)
акварел, вел. 25,3 × 37 см, сигнирано д. д.: 30. VI 920. Манастир Баньска „Фига". Власник: Нада Завишић — Београд (уметникова кћи).

48. *Два дечака у пољу* (1920)
акварел, вел. 32,2 × 24,2 см, сигнирано д. д.: 21. VI 920. Приштина. Власник: уметникова породица.

49. *Гази Местан* (1920)
оловка, вел. 22,4 × 30,7 см, сигнирано д. д.: „Фига" 7. IV 920. Гази Местан, Косово. Власник: уметникова породица.

50. *Велес* (1921)
акварел, вел. 26,3 × 37 см, сигнирано д. д.: „Фига" 921, Велес. Власник: Слободан Јоксимовић — Београд.

51. *Џамија у Скопљу* (1921)
акварел, вел. 25,5 × 24,7 см, сигнирано д. л.: „Фига". Власник Нада Завишић — Београд (уметникова кћи).

52. *Поглед преко зида* (1921)
акварел, вел. 18 × 24,7 см, сигнирано д. л.: „Фига". Власник: Радивоје-Лола Букић — Београд.

53. *Звечан* (1921?)
уље на картону, вел. 18,5 × 31 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

54. *Мотив из Приштине* (1921)
акварел, вел. 25 × 36 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1921. Власник: Љубица Новић — Београд.

55. *Студија* (1921)
оловка, вел. 44 × 21 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1921. Власник: уметникова породица.

56. *Старац са штапом* (1921)
акварел, вел. 37 × 27,5 см, сигнирано д. д.: „Фига" 19. I 1921. Власник: уметникова породица.

57. *Портрет уметникове ученице* (1921)
уље на платну, вел. 18 × 17 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1921. Власник: уметникова породица.

58. *Панорама Приштине* (1921)
уље, вел. 40 × 40 см, сигнирано: „Фига" 1921. Власник: Музеј гимназије „Иво Лола Рибар" — Приштина.

59. *Везиров мост* (1921)
пастел, вел. 17,5 × 25 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

60. *Портрет професора Методија Милосављевића* (1921)
уље на картону, вел. 68 × 44 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1921. Власник: Угљеша Рајчевић — Београд.

61. *Лето* (1921)
уље на платну кашираном на картон, вел. 33,3 × 46 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1921. Власник: уметникова породица.

62. *Косово поље* (1921)
уље на платну, вел. 35 × 57 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1921. маја — Косово. Власник: породица Ерић — Крушевац.

63. *Мотив из Приштине* (1921)
уље на картону, вел. 21 × 30 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

64. *Хан — Приштина* (1921)
уље на картону, вел. 28,5 × 30,5 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

65. *Улица у Приштини* (1921)
уље на картону, вел. 30,5 × 21 см, сигнирано д. д.: „Фига". Власник: Љубица Нововић — Београд.

66. *Дервиши* (1921)
уље на јути, вел. 65 × 55 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1921. Власник: уметникова породица.

67. *Аутопортрет* (1921)
уље на платну, вел. 60 × 45 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1922. Власник: уметникова породица. Слика је била изложена на Изложби сликара и вајара бивших ратника 1940. године у Београду.

68. *Портрет Живка Јоксимовића* (1921)
уље на платну, вел. 55,2 × 43 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1921. Власник: Слободан Јоксимовић — Београд.

69. *Турчин Исмаил* (1921)
уље на платну, вел. 79,4 × 38,2 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1921. Власник: уметникова породица.

70. *Мала Оливера* (уметникова кћи) (1922)
уље на картону, вел. 52,2 × 38,2 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1922. Власник: уметникова породица.

71. *Ратни мотив из Приштине* (1922)
уље на платну, вел. 56,5 × 80 см, сигнирано д. д.: 1922. Власник: Уметничка галерија — Крушевац.

72. *Пејзаж из околине Приштине* (1922?)
уље на картону, вел. 18,5 × 31 см, сигнирано д. д.: „Фига". Власник: уметникова породица.

73. *Багдала* (1922?)
уље на платну, вел. 16 × 13,5 см, није сигнирано. Власник: Ратко Савић — Београд.

74. *Лазарица под снегом* (1922)
уље на картону, вел. 34,5 × 47,5 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1922. Власник: породица Ерић — Крушевац.

75. *Дечак* (1922)
оловка, вел. 29 × 22 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1922. Власник: уметникова породица.

76. *Споменик косовским јунацима у Крушевцу* (1922)
уље на картону, вел. 38,5 × 51,5 см, сигнирано д. д.: Фига 1922. Власник: уметникова породица.

77. *Велуће* (1923)
оловка, вел. 24,3 × 31,8 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1923. Велуће. Власник: уметникова породица.

78. *Женски портрет III* (1923?)
оловка, вел. 28,5 × 21,2 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

79. *Циганка Мила* (1923)
уље на картону, вел. 69 × 49,5 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1923. Власник: Милош Борђевић — Београд.

80. *Црква у Трстенику* (1924)
оловка, вел. 24,3 × 31,8 см, сигнирано д. д.: 11. VII 924. Трстеник. Власник: уметникова породица.

81. *Крушевац под снегом I* (1924)
оловка, вел. 19 × 27,6 см, сигнирано д. д.: „Фига". Власник: уметникова породица.

82. *Крушевац под снегом II* (1924)
уље на картону, вел. 24,3 × 26,3 см, сигнирано д. д.: „Фига" 924. Власник: уметникова породица.

83. *Јесен* (1924?)
уље на картону, вел. 21 × 30 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

84. *Мешинко* (1924?)
оловка, вел. 35,5 × 28 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица. Цртеж је био изложен на Изложби сликара и вајара бивших ратника 1940. године у Београду.

85. *Портрет др Вишека* (1924)
уље на картону, вел. 48 × 34,3 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1924. Власник: Даринка Вишек — Београд.

86. *Кућа у пољу* (1925)
оловка, вел. 14 × 22 см, сигнирано д. д.: „Фига" 925. Власник: уметникова породица.

87. *Периферија* (1925)
оловка, вел. 14 × 25 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1925. Власник: уметникова породица.

88. *Лазарица* (1925)
уље на картону, вел. 34 × 48 см, сигнирано д. д.: „Фига" 1925. Власник: Црква Лазарица — Крушевац.

89. *Мотив из Крушевца* (1925?)
оловка, вел. 24 × 32 см, није сигнирано. Власник: уметникова породица.

90. *Везиров мост* (1926)
уље на платну, сликано као триптих (у једном комаду), вел. 66 × 130 см, сигнирано д. д.: Фига 1926. На слици натпис: „1915." Власник: Уметничка галерија — Крушевац.

91. *Кровови под снегом* (?)
уље на картону, вел. 24 × 33,5 см, сигнирано д. д.: „Фига". Власник: уметникова породица.

92. *Скептици* (групни портрет) (1926?)
уље на картону, вел. 99 × 68 см, сигнирано д. д.: „Фига". На слици ликови Новице Алексића, учитеља и школског надзорника, и Дује Павловића, студента филозофије. Власник: Уметничка галерија — Крушевац.

93. *Мотив из Крушевца* (?)
уље на платну, вел. 24,5 × 37 см, није сигнирано. Власник: Уметничка галерија — Крушевац.

94. *Месечина* (?)
уље на платну, вел. 24,5 × 35 см, није сигнирано. Власник: Уметничка галерија — Крушевац.

95. *Уметников син* (1929)
оловка, вел. 19,8 × 14,8 см, сигнирано д. д.: „Фига" 929. Горе десно натпис: „Мој син", а доле: 22 мај. Власник: уметникова породица.

96. *Уметникова кћи* (1929)
акварел, вел. 17,3 × 11,7 см, сигнирано д. д.: „Фига" 24. маја 929. Власник: уметникова породица.

ДОДАТАК

Говор Милице Лазаревић са отварања посмртне изложбе слика Драгослава Васиљевића у Крушевцу 1932. године:

Госпође и господо,

Како је, можда нехотице, данашњи дан згодно дошао за отварање изложбе радова сликара-уметника и наставника гимн. пок. Фиге. Данашњи дан, дан Васкрса, као симбол бесмртности, пружа нам наду да у животу није све пролазно, да нешто ипак може бити вечито, а вечито је уметничко стварање. И ми данас, на Ускрснуће бесмртнога Господа, хоћемо да васкреснемо успомену на једнога уметника, чији ће нам радови показати његов таленат; а чија прерана смрт доказује, уметнички доказује, да је прекинут у најбољем добу за стварање својих уметничких дела. Није то давно било када је рука овог рођеног сликара тако брзо и вешто прелазила преко платна, стварајући у трену портрете, пружајући лепе пејзаже, скице и слике. Још су нам свеже успомене на дружење и ћаскање с њим. Још су неугажене стазе којима је овај сликар ишао, ми и сада видимо његову импозантну и праву боемску фигуру. Још нам изгледа да ћемо са заносом слушати његово чистину уметничко свирање на виолини и клавиру. Ми га гледамо како се заноси и у бескрај губи у оним бескрајним лиричким тоновима. Добар као друг, широкогруд и искрен; а као човек осетљивог срца, мек и дарежљив. Није сиромах могао неопажен проћи поред њега. Саосећао је он туђу невољу. Своју уметничку душу уносио је у свој стварни живот. Али нама је позната судбина свију уметника. Они никада не могу располагати материјалним богатством. Штавише, природа није дарежљива, духовно богатство прати живот у оскудици. Него Бог је добар а у нама свима нису утрнула осећања алтруизма, ми смо у стању да осетимо и волимо лепо, ако нисмо у могућности да стварамо естетска и уметничка дела. Ми морамо, евоцирајући успомену на уметника, моћи, ма и најмање, да створимо трајни спомен, да не дозволимо да се избрише тако брзо из нашег сећања име човека који је имао несумњивог талента и лепих особина.

Иако је пок. Фига овде растао и с нама дружовао, ипак да се поменемо главнијих момената из његовог живота. Он се родио 14. јануара 1895. године у Крагујевцу. Основну школу и 4 разреда гимназије свршио је у Крушевцу; и његов таленат се још тада наслућивао кроз неке његове радове. У Београду је учио и свршио Уметничку — сликарску школу. Светски рат га је затекао као наставника приштинске гимназије. У рату је учествовао, а једно време је био у Бизерти — као болесник — где је, по оздрављењу, ступио у војничко позориште, у коме је био диригент у оркестру и играо у истом. Син српског мајора пошао је у рат као срећно дете, јер је на дому, поред брата и сестара, оставио родитеље. Његов бол је био огроман, када, на повратку, није затекао ни оца, ни мајку; колико је ово утицало на његову осетљиву душу види се по томе што је он и доцније у животу увек ово наглашавао. По свршетку рата враћа се на свој наставнички позив, у своје већ омиљено место — Приштину. Тамо, у Приштини, пада и његов најинтензивнији, најплоднији и најодушевљенији део рада. Он је из Приштине изашао као већ изграђен уметник са прилично репутације, коју је стекао највише приликом своје прве изложбе у Приштини. Карактеристично је да је ово прва изложба ове врсте на Косову. Колико је велика игра судбине, тачно на данашњи дан — првог маја пре једанаест година отвара своју другу изложбу у Скопљу.

1921. године долази у Крушевац (грешка — прим. У. Р.) као домаћин са супругом и ћерчицом, којима је посветио леп део своје уметности. Ово је и последње место и његова рада и његова живота. Овде је приредио и трећу изложбу 1928. и остао је као наставник гимназије, неиспуштајући сликарску кичицу све до

смрти 11. септембра 1929. године. Његовом смрћу прекинут је један леп сликарски таленат и упропашћен један породични живот. Његова деца, којих је троје, са задовољством и поносом могу посматрати радове свога оца, али можда неће имати среће, ни колико њихов отац, да можда наслућени таленат развију, јер им то материјалне прилике не допуштају. Па ипак, добро њиховог оца их и сада прати, јер пријатељи и другови, који се са пријатношћу сећају Фиге, мисле и на његове. У име успомена на пок. Фигу, у име његове породице пријатеља, ја вам свима захваљујем на помоћи, а сликару, кога данас помињемо и сећамо се, нека је слава!

DRAGOSLAV VASILJEVIĆ-FIGA (1895—1929)

UGLJEŠA RAJČEVIĆ

Dragoslav Rajčević-Figa, peintre de talent, nous est resté presque inconnu jusqu'à présent. Son oeuvre dispersée à travers Priština, Skoplje, Kruševac et Belgrade, dans sa famille et chez ses amis, devait attendre cinquante ans exactement pour que nous la découvrions, l'étudions et puissions l'apprécier en partie.

Dragoslav Vasiljević est né à Kragujevac, en 1895. Il a terminé son école primaire, les petites classes du lycée et son brevet de fin d'études primaires à Kruševac, pour s'inscrire en 1911 à l'école des Arts et Métiers de Belgrade et y rester jusqu'en 1914. Ayant terminé trois classes de cette école à la veille même de la Première Guerre Mondiale, il reçoit un poste d'instituteur, professeur de dessin, au lycée de Priština. Dès le début de 1915 nous trouvons Vasiljević, enrôlé dans la brigade des étudiants volontaires à Skoplje, et en avril de la même année il est mobilisé comme dessinateur auprès de l'état major de la circonscription divisionnaire de Kosovo. Après la débacle, il traverse, avec l'état major l'Albanie et nous le retrouvons en août 1916 en Afrique. Il y est resté jusqu'en 1918, la plupart du temps dans le campement de Lazuaze. Il y reprend son activité de peintre et s'occupe aussi de scénographie pour le théatre militaire auquel il prend activement part comme acteur et comme chef d'orchestre.

De retour au pays, Vasiljević termina sa quatrième classe de l'Ecole des Arts et Métiers et, en instituteur diplômé, revient auprès de ses élèves de Priština.

Il y rencontre une collègue institutrice, Juliana Gavrilović qui enseigne les ouvrages manuels et la calligraphie, se marie et l'atmosphère familiale contribue à ce qu'il passe beaucoup de temps à peindre. En 1920 Vasiljević se décide à organiser sa première exposition individuelle. Cette exposition, installée dans la grande salle de l'ancien lycée, comptait près de 40 peintures, à l'huile, ou à l'aquarelle, mais aussi quelques dessins au crayon. L'année suivante déjà le peintre organise son exposition individuelle à Skoplje, du 1er au 5 mai 1921. Cette fois il expose en tout 120 oeuvres. Si nous tenons compte du fait que les sujets des oeuvres exposées étaient surtout des *Motifs de Kosovo*, nous pouvons en conclure que la période en question était une période exceptionnellement féconde.

Il est transféré, sur son propre désir, en 1921 à Kruševac, où il poursuit con activité pédagogique au lycée de la ville.

C'est à Kruševac, ville de son enfance, ville dans laquelle il n'a pas retrouvé ses parents à son retour de la guerre, que Figa déploie toute son activité. Il peint, organise des concerts et fonde un théâtre nommé, »SOCIETE ARTISTIQUE DE KRUŠEVAC« dans lequel il remplit la fonction de directeur.

Il y expose ses oeuvres, la première fois en compagnie de Niko Mihalj et deux fois, en 1927 et 1928 en exposition individuelle.

Au moment où le talent de l'artiste s'épanouissait et que nous pouvions nous attendre qu'il réponde aux plus hautes exigences, au moment où, par son intérêt pour de nouveaux problèmes il laissait entrevoir de nouvelles solutions — mentionnons à cet effet ses toiles *Monument aux heros de Kosovo, Les sceptiques,* et son *Autoportrait* de 1921 — son état de santé s'aggrave sérieusement. Il meurt le 11 septembre 1929 à Kruševac des suites de sa maladie contractée pendant la guerre. L'oeuvre que Dragoslav Vasiljević nous a léguée est de valeur inégale. Nous avons pu rassembler jusqu'à présent près de 100 oeuvres. Cependant, il est à crainde qu'un grand nombre de ses tableaux se soit perdu ou ait été détruit. Cette supposition se base, entre autres, sur le fait qu'à l'exposition posthume de ses oeuvres à Kruševac, en 1932, on en comptait 140, et elle est encore corroborée par les titres de ses tableaux mentionnés dans les critiques parues avant la Deuxième Guerre Mondiale et que nous ne retrouvons plus aujourd'hui.

En nous fiant à ce qui nous reste, nous apprenons que Vasiljević, comme peintre, s'intéressait surtout au paysage et au portrait et que ses techniques préférées étaient l'aquarelle, l'huile et rarement le pastel. Vasiljević nous a laissé aussi quelques dessins au crayon et à la craie (fusain et craie blanche). Aujourd'hui nous avons devant nous les peintures qu'il a faites pendant ses études à l'école des Arts et Métiers, ses peintures de son époque d'Afrique et ses peintures de l'époque de Priština et de Kruševac.

L'évolution artistique de Vasiljević part du plainairisme et passe par l'impressionnisme pour arriver à des oeuvres dans lesquels l'approche expressionniste s'annonce très clairement.

Peu après la mort de l'artiste, en 1932, ses amis organisèrent à Kruševac son exposition posthume, et en 1940 ses camarades de tranchée exposent quelques unes de ses oeuvres à la PREMIERE EXPOSITION DES OEUVRES DES ARTISTES PEINTRES ET SCULPTEURS AYANT PRIS PART A LA GUERRE DE 1912—1918, organisée à Belgrade, dans le pavillon des Beaux Arts de Cvijeta Zuzorić. Après la Deuxième Guerre Mondiale les oeuvres de Vasiljević n'ont été exposées qu'à Kruševac.

La Galerie des Beaux Arts de Kruševac possède 8 toiles de Vasiljević, le musée du lycée IVO LOLA RIBAR de Priština en a 11. Toutes les autres oeuvres de l'artiste sont gardées dans sa famille (par son épouse et ses 2 filles qui vivent à Belgrade), ou par ses amis dans les villes déjà mentionnées.

Nous distinguons dans l'oeuvre de Vasiljević-peintre, plusieurs portraits pour leur qualité, se sont: le *Portrait du professeur Pavle Bogdanović* (1920), *Portrait de Julijana Vasiljević* (1920), *Autoportrait* (1921), *Portrait de Metodije Milosavljević* (1921), *Portrait de la fille de l'artiste* (1929) et plusieurs paysages peints entre 1920 et 1926, notamment: *L'eglise de Lipljan* (1920), *Han — Priština* (1921), *Une rue de Priština* (1921), *Veles* (1921), *Kruševac sous la neige* (1924), *Toits enneigés* (?). Il est certain que ces oeuvres assureront à leur auteur d'être mentionné avec honneur dans l'histoire de la peinture serbe dans la seconde et troisième décade du XXe siècle.

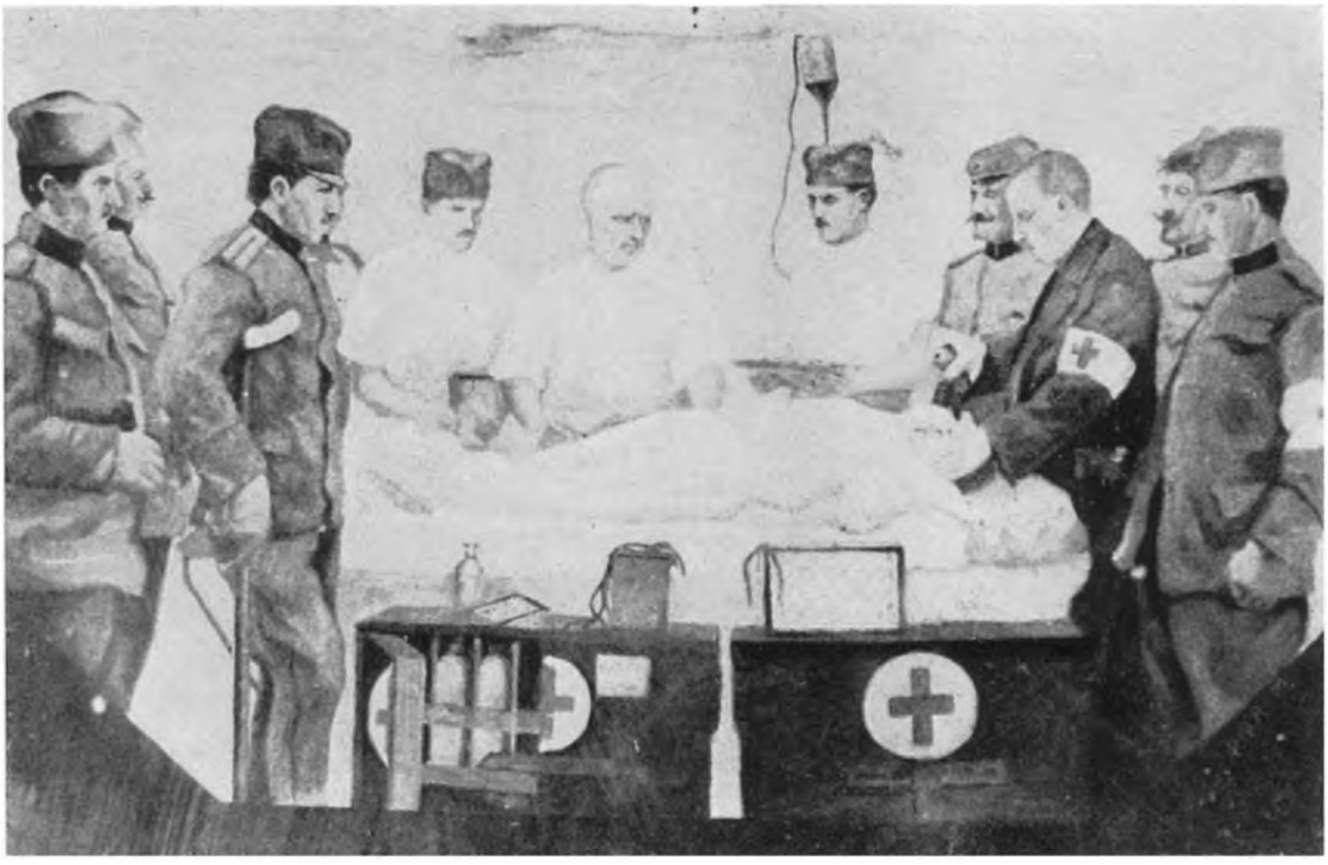


Сл. 1. *Аутопортрет* (1911—1914. Каталог, бр. 3)



Сл. 2. *Аутопортрет из Африке* (1918. Каталог, бр. 5)

Сл. 3. *Операција на фронту* (1914. Каталог, бр. 4)





Сл. 4. *Вајар Илија* (Коларовић? — 1918. Каталог, бр. 9)

Сл. 5. *Повлачење српске војске из Приштине 1915* (1919. Каталог, бр. 14)





Сл. 6. *Портрет књижевника Трифуна Букина* (1919. Каталог, бр. 16)



Сл. 7. *Портрет Јулијане Васильевић* (1920. Каталог, бр. 22)

Сл. 8. *Портрет професора Павла Богдановића* (1920. Каталог, бр. 29)



Сл. 9. *Царска џамија* (1920? Каталог, бр. 44)





Сл. 10. *Поглед на Приштину* (1920. Каталог, бр. 45)

Сл. 11. *Липљанска црква* (1920. Каталог, бр. 46)









Сл. 12. *Старац са штапом* (1921. Каталог, бр. 56)

Сл. 13. *Лето* (1921. Каталог, бр. 61)

Сл. 14. *Улица у Приштини* (1921. Каталог, бр. 65)

Сл. 15. *Споменик косовским јунацима у Крушевцу* (1922. Каталог, бр. 76)











Сл. 16. *Велуће* (1923. Каталог, бр. 77)

Сл. 17. *Крушевац под снегом II* (1924. Каталог, бр. 82)

Сл. 18. *Кровови под снегом* (?) (Каталог, бр. 91)

Сл. 19. *Циганка Мила* (1923. Каталог, бр. 79)



Сл. 20. *Уметникова кћи* (1929. Каталог, бр. 96)

Петар Миљковић-Пепек

Нови подаци о олтарској прегради Вељусе и неке претпоставке о њеним првобитним иконама



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

За време систематских конзерваторских радова, обављених током 1969-70. и 1972-73. године, на манастирској цркви Богородице Елеусе у селу Вељуси крај Струмице, откривени су — поред многих других података о овом споменику[1] — и неки нови делови старе олтарске преграде. Открићем нових фрагмената мермерне пластичне декорације познатог вељушког иконостаса, могуће је данас, много више и тачније него раније, сагледати његов првобитни изглед. Данас је, пре свега, сасвим извесно да је непознати мајстор-каменорезац, са својим сарадницима, израдио једновремено за цркву струмичког епископа Мануила, 1080. године, два натписа урезана у мермер,[2] два мермерна профилисана портала и мермерну олтарску преграду.[3] Сви су они изведени у материјалу идентичне структуре[4]: ситнозрнаст, сивкастобео мермер.

Део вељушке олтарске преграде био је, најпре, откривен 1957. године иза великог дрвеног иконостаса, а детаљнија проучавања била су могућа тек идуће године,[5] када је конзерваторска екипа коначно уклонила дрвени иконостас новијег датума.[6] Убрзо су два југословенска зборника издала и саопштења о резултатима ових проучавања. У једном од њих дат је прецизнији и целовитији покушај реконструкције

---

[1] Неки нови подаци делимично су већ објављени, а у припреми је монографија о овом споменику (П. Миљковић-Пепек, *За некои нови податоци од проучавањата на црквата Св. Богородица во с. Вељуса*, Културно наследство III, Скопје 1969, 147—159; исти, *Новооткриени архитектурни и сликарски споменици во Македонија од XI до XIV век*, Културно наследство V, Скопје 1973, 5—7).

[2] Оба натписа налазе се данас у Археолошком музеју у Софији под бр. 1597 и 1598 (N. Okunjev, *Krstoobrazne crkve Južne Srbije*, Narodna starina, Zagreb 1925, 280; И. Иванов, Български старини изъ Македония, София 1931, 176.

[3] Миодраг Јовановић, *О Водочи и Вељуси после конзерваторских радова*, Зборник на штипскиот Народен музеј I, Штип 1959, 135; П. Миљковић-Пепек, *Олтарна преграда манастира Богородице Милостиве у селу Вељуси*, Зборник радова, Византолошки институт 6, САН LXV, Београд 1959, 137—144.

[4] У овом погледу известан изузетак чини новопронађени фрагмент парапетне плоче.

[5] П. Миљковић-Пепек, *Олтарна преграда*, op. cit., 137, сл. 1, 2.

[6] Миодраг Јовановић, *О Водочи и Вељуси*, op. cit., 135, сл. X, Xa.

старе олтарске преграде у Вељуси. Овај покушај реконструкције данас се несумњиво може потпуно оправдати, јер се делови вељушке преграде, пронађени током последњих година, сасвим уклапају у раније претпоставке.

Садашњи укупни фонд делова олтарске преграде сачињавају: 1) стилобат, 2) два цела бочна стубића са капителима, 3) монолитни архитрав или космитис (нађени in situ), 4) доња половина правоугаоног стубића, јужно од царских двери, 5) горња половина истог стубића, 6) капител истог стубића и 7) мали фрагмент парапетне плоче (сл. 1).

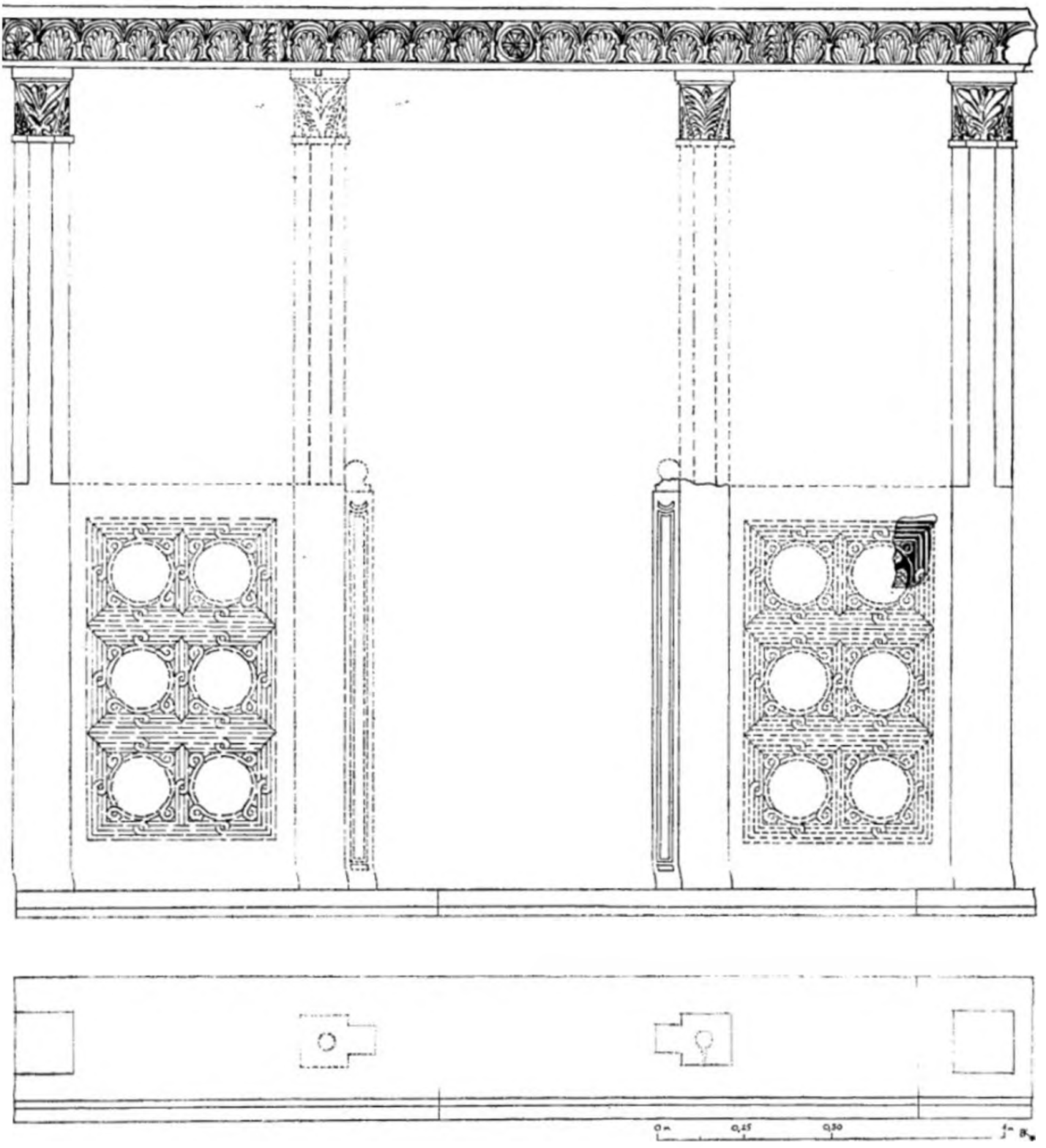
На основу свих споменутих делова нова реконструкција вељушке олтарске преграде је несумњиво нешто јаснија. Ово особито у погледу изгледа средње интерколумније и парапетних плоча (сл. 1). У доњем делу средњег стубића виде се стари трагови рупа за постављање царских двери. Заиста, од некадашњих двеју парапетних плоча данас располажемо само једним малим фрагментом, али нам он ипак може, бар донекле, пружити општу представу о њиховој декорацији. Ту декорацију сачињавао је преплет од шест кругова у којима су биле различите представе из животињског царства (види се крило и део главе једне птице), слично као на парапетним плочама у манастиру Преподобног Мелетија у Грчкој и у Нерезима крај Скопља из 1164. године.[7]

Нова сазнања о изгледу мермерне олтарске преграде у Вељуси из 1080. године била су повод да се овде, први пут, потраже одговори на нека друга важна питања о њој, које нам, изгледа, доста тачно може дати писани извор познатог вељушког инвентара ове цркве.[8] Уверени смо да ће се у светлу извесних података из инвентара Вељусе, а особито оних о иконама на олтарској прегради, доћи до нових сазнања о њеном првобитном изгледу. Ово је један од особито цењених писаних докумената, који говори о историјској прошлости манастира Вељусе. Вељушки инвентар је, у ствари, значајан архивски материјал, где су регистровани или пописани покретни предмети вељушке црквене ризнице. По његовој документарној вредности, то је веома важна архивска грађа, не само за прошлост цркве у Вељуси већ и за друге манастирске црквене споменике у византијској културној сфери. Ово утолико пре јер су се писани документи ове врсте сачували у веома малом броју, те тако они данас представљају и праву реткост.[9]

[7] Види В. Н. Лазарев, *Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон*, Византийский временник XXVII, Москва 1967, рис. 11 и старију литературу (Студија је прештампана у Византийская живопись, Москва 1971, 110—136).

[8] L. Petit, *Le Monastère de Notre-Dame de Pitié en Macédoine*, Извѣстия Русскаго археологическаго института въ Константинополѣ, София 1900, 114—125.

[9] Исто, op. cit., 21; M. Chatzidakis, Εικονες επιστυλιου απο το Αγιον Ορος, Δελτ. της χριστιαν. Αρχαιολογ. Εταιριας, Αθηναι 1966, 383.



Цртеж 1. Мермерна олтарска преграда у цркви Св. Богородице Елеусе, село Вељуса крај Струмице, из 1080. год. (реконструкција оштећених делова)

Вељушки инвентар (βρέβχιον) нам даје веома прецизну и праву слику некадашњег стања покретног уметничког богатства манастира Вељусе. У њему су пописане 35 иконе, 67 рукописних књига, 17 царских повеља и важних административних докумената, више празничне или свакодневне црквене одеће, предмети за литургијске потребе, шандани и друго. Попис су сачинила 23 монаха потписника инвентара, међу којима је био и игуман манастира монах Мелетиј, а био је оверен од струмичког епископа Климента, у присуству више од пет лица струмичког епископског клера. О хронологији вељушког инвентара било је у науци много подељених мишљења, све док се није појавила прецизнија хронолошка анализа овог документа, рад В. Лорана, који је с правом установио да оригиналну редакцију инвентара треба поставити у 1164. години, а да је касније, у XIV—XV веку, био преписиван и интерполиран.[10] Поред ових важних закључака о хронологији, сматрамо да је неопходно потребно указати и на другу значајну чињеницу, тј. да је овај инвентар из 1164. године био састављен на основу сведочења најстаријих монаха у Вељуси, у жељи да се попуни празнина изгубљеног првобитног инвентара, састављеног у време оснивача Манујила и првог игумана Илије.[11] Без обзира на то што ми данас располажемо само текстом инвентара из 1164. године — мада доцније интерполираног — ипак је несумњиво да је највећи део у њему пописаних предмета манастирске ризнице Вељусе био пореклом још из времена оснивања. Ово особито важи за предмете литургијских потреба (одећа, књиге, иконе и др.), без којих се не може замислити обављање литургије у овој манастирској цркви 1080. године. У том погледу није мање значајно и то што постоји релативно мали временски размак између 1080, када је манастир основан, и 1164, када је састављен нови инвентар, да бисмо могли претпоставити темељну замену најстаријих предмета због њихове дотрајалости. С друге стране, могуће је замислити да је црквена ризница Вељусе била у овом временском размаку допуњена извесним новим предметима; то су свакако била дарована византијских царева (Алексија I, Јована II и Мануила Комнина) и неких чланова угледних породица у Македонији. Али, без обзира на све ове могућности, треба дакле истаћи чињеницу да је већи део предмета, пописаних у инвентару из 1164. године, био саставни део вељушке ризнице још из времена оснивача манастира, односно ктитора Мануила и првог игумана Илије.

Неке предмете из ризнице Вељусе инвентар описује чак и веома прецизно — као дарове оснивача Мануила; за неке друге може се до-

[10] V. Laurant, *Recherches sur l'histoire et le cartulaire de Notre-dame de Pitié à Stroumitsa*, Echos d'Orient, XXXIII, Paris 1934, 15—23.

[11] Види L. Petit, op. cit., 118, fol. 56б—12.

ста аргументовано веровати да их је, такође, даровао Мануил. На пример, најпре треба указати на две иконе: Богородица на престолу и св. Никола на престолу — на којима је био представљен и „оснивач" (ἔχουσα καὶ τὸν κτήτορα),[12] а икона Ваведење Богородичино (празник цркве слављен 21. новембра)[13] морала је цркви бити дарована још за време оснивања манастира. Поред многих икона (о њима види касније), треба споменути и иконе које су представљале, једна св. Мануила, св. Савеља и св. Исманла, а друга св. Стефана Новог и св. Аксентија. Оне се, без сумње, повезују са оснивачем Мануилом, јер приказују свеце који су били тесно везани за Халкедон, одакле је, изгледа, био сам оснивач, или за манастир св. Аксентија у Витинији, близу Халкедона, где је дуто време монаховао струмички епископ Мануил.[14] На основу евидентних ближих веза иконографске садржине двеју икона са неким биографским подацима о епископу Мануилу, може се доста поуздано претпоставити да их је он лично наручио за своју манастирску цркву у Вељуси, чувајући у извесном смислу нека сећања на онај далеки малоазијски крај.

У том истом делу вељушког инвентара, где су пописане иконе, помињу се најпре седам, односно осам најскупоценијих икона, које су имале сребрни и позлаћени оков.[15] С обзиром на њихове високе вредности (скупоцен материјал и рад), треба веровати да су, бар неке од њих, поклонили овом манастиру чланови царских породица од 1080. до око 1164. године; остали део ових изузетно скупоцених икона је несумњиво била сопственост оснивача Мануила. Ово утолико пре што се, из нових проучавања саме цркве Вељусе,[16] јасно види да је оснивач упорно настојао да изгради велелепну цркву са раскошним спољним изгледом и богатим унутрашњим амбијентом (мозаик, мермерна олтарска преграда и релативно велика ризница са библиотеком). Помнија анализа података о иконама, које су некада биле у ризници манастира Вељуса, може нас уверити да су најмање 14 икона биле сопственост оснивача. Могуће је да је овај број био и знатно већи, али за то немамо довољно индиција. Попис икона у Инвентару открива не само некадашње богатство вељушке збирке већ и скупоценост израде: неке су имале сребрн и позлаћен оков, са богатом орнаментиком, друге су биле металне или имале ореоле од полихромног емаља (cloisonnés).[17]

После ових анализа општих података о иконама у Вељуси, које су инвентарисане око 1164. године, неопходно се намеће и анализа

[12] L. Petit, op. cit., 119, fol. 57[12, 14].
[13] Ibid, 119, fol. 57[10, 13a].
[14] Ibid, 134.
[15] Ibid., 118, fol. 56[16–21], 119 fol. 57.
[16] П. Миљковић-Пепек, *Новооткриени.*, op. cit., сл. 1, 14.
[17] L. Petit, op. cit., 21.

осталих икона за које се изричито каже да су биле постављене изнад олтарске преграде (Ἀνωθεν δὲ τοῦ τέμπλου εἰκόναι . . .[18]). У смислу ових настојања, ми смо уверени да се може доћи и до потпунијих сазнања о првобитном изгледу вељушке олтарске преграде, са првобитним иконама на њој. Наиме, помнија анализа овог документа јасно показује да се изнад олтарске преграде налазило неколико икона вероватно још у 1080. години, а у 1164. сасвим сигурно. Од икона на олтарској прегради у документу се најпре набрајају пет икона са светитељима у целом расту и са „λαιμία"[19]: 1. Христос Спаситељ од једног аршина величине[20] (сса 72 см), 2. Јован Претеча, такође од једног аршина величине[21] (сса 72 см), 3. св. Петар од три педе величине[22] (сса 66 см), 4. св. Јован Златоусти од једног аршина величине[23] (сса 72 см) и 5. св. Стефан Нови и св. Авксентија, представљени заједно на икони од једног аршина величине[24] (види реконструкцију сл. 2).[25]

Нема сумње да је ова скупина од пет икона чинила посебну целину у којој се може видети и одређен иконографски програм. У овом погледу икона св. Петра од „три педе" једино се издваја и по иконографској концепцији и по димензијама. Због тога се овде логично намеће уверење да је на овом месту првобитно постојала икона са представом Богородице од једног аршина. Њу су, због оштећења или из неких других разлога, заменили иконом св. Петра пре 1164. године. Заменом првобитне иконе Богородице била је нарушена и иконографска целина композиције Деизиса коју су сачињавале три средње иконе.

Место и иконографски програм ове скупине од пет икона у Вељуси осветљавају свакако у знатној мери оне проблеме који су, у последње време, привукли особиту пажњу неколицине научника.[26] То су

---

[18] Ibid., 119, fol. 57[16–17].

[19] Ibid. Овај термин Petit тумачи као медаљон са барељефом или као представу светитеља насликаних у медаљону (стр. 129). Ако се ово тумачење прихвати, онда се многе познате иконе са медаљонима на свом оквиру могу сматрати за иконе које су некада стајале изнад космитиса неких олтарских преграда.

[20] „. . . ὁ σωτὴρ πηχυαῖον" (L. Petit, op. cit., 119, fol. 57[17]).

[21] „. . . ὁ πρόδρομος ὡσαυτως πηχυαῖον" (ibid., fol. 57[18]).

[22] „. . . ὁ ἅγιος πέτρος τρισπίθαμον" (ibid., fol. 57[18]).

[23] „. . . ὁ χρυσόστομος πηχυαῖον στασίδιον" (ibid., fol. 57[19]).

[24] „καὶ ἑτέρα εἰκὼν σὺν τῷ Στερὰνῳ τῷ νέῳ ὁ ἅγιος Αὐξέντιος πηχυαῖον" (ibid., fol 57[20–21]).

[25] Величина једног аршина узета је приближно, на основу ранијих сазнања (Enciklopedija Jugoslavije, Zagreb 1965, 74). Новија проучавања мере аршина Борђа Петровића нису нам била доступна (објављен чланак у Политици, 30. III 1974, 18). Друга страна величине икона добивена је „златним резом". (О овоме види Ернест Неуферт, *Правила грађевинарства*, Београд 1952, 34).

[26] Види В. Н. Лазарев, *Три фрагмента*, op. cit. (и прештампану студију са допуном остале литературе у Византийская живопись, Москва 1971, 110—136). M. Chatzidakis, op. cit., 377—400; A. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, Зборник радова Византолошког института 7, Београд 1961, 13—22.

проблеми везани за поступни развитак украшавања олтарских преграда иконама и поступно утврђивање њиховог иконографског програма. У контексту ових проблема, нас овде највише занима могућност реконструкције иконографског програма икона на вељушкој олтарској прегради крајем XI и прве половине XII века, као и њен однос са познатим примерима од IX до XIV века.

Наиме, досадашњи резултати проучавања показали су да се све до XIV века иконе нису постављале на доњем делу олтарске преграде, односно у интерколумнијама са стране. Скорашњи резултати проучавања су такође показали да се иконографски програм декорације са људским фигурама на олтарским преградама најпре сводио само на композицију Деизиса, удружену са разним ликовима светитеља. Најстарији сачувани примери из IX—X века уверавају нас да су Деизис и ликови светитеља заиста били најчешће распоређивани на самом космитису и стубовима, а заједно са осталим орнаментима чинили општи раскошни украс олтарске преграде. Досадашњи познати примери су у ствари изведени клесањем мермера; али неки примери показују и знатно већу раскош инкрустацијом обојеног стакла или правог емаља.[27] С обзиром на то да је овај иконографски репертоар био доста рано уведен у декорацију олтарских преграда, треба претпоставити да је он, исто тако доста рано, могао бити заступљен у извесним случајевима и правим иконама — сликаним на једној дасци или одвојено. Могућност лакше израде сликаних икона него рађених у камену била је вероватно један од повода да се на космитису убрзо појаве и иконе са сценама главних црквених празника (Δωδεκάορτο). Појаву таквих икона изнад космитиса можемо, изгледа, пратити као устаљену праксу још у XI веку, ако не још и нешто раније. О овоме говоре писани извори: Типикон манастира Pétritzos и инвентар Русикона на Светој Гори,[28] као и инвентар манастира Вељусе крај Струмице.[29]

Податак о постојању неколико сцена главних празника изнад олтарске преграде у Вељуси је веома занимљиво описан у тексту инвентара. Наиме, ту се, међу иконама изнад олтарске преграде, одмах после пет великих икона са Деизисом, помиње и један „триптихон" у чијој се средини налази сцена Распеће Христово (. . . την αγίαν σταύρωσιν) а на крилима: Успење Богородичино (. . .την κοίμησιν τῆς Θεοτόκου), Васкрсење Христово (. . .τὴν ἁγίαν ἀνάστασιν), Вазнесење Христово (. . .τὴν ἀνάληψιν) и Рођење Христово (. . . τὴν γέννησιν). Заиста, триптихони су имали сасвим другу намену, али се овај, у Вељуси, несумњиво на-

[27] Nezih Firatli, *Découverte d'une église byzantine à Sébastie de Phrygie*, Cahiers Archéologiques XIX, Paris 1969, fig. 14—30.

[28] M. Chatzidakis, op. cit., 383, 384 (са осталом литературом).

[29] L. Petit, op. cit., 114—115.

лазио изнад олтарске преграде.[30] Због ових чињеница морамо веровати да је уобичајена пракса иконографског програма на олтарским преградама XI века била веома скромно заступљена у Вељуси. Овај триптихон са пет сцена главних црквених празника налазио се, с обзиром и на редослед икона наведених у инвентару, вероватно изнад пет великих икона на олтарској прегради Вељусе (в. сл. 2). Тиме се у ствари, на једноставан начин, компензовао недостатак иконе-епистила сликане на једној дасци, као што се, изгледа, то обично чинило.

Пример иконографског програма икона на вељушкој олтарској прегради из краја XI века јасно показује да се, крајем тог столећа, још увек указивала већа пажња Деизису са придруженим разним светитељима него иконама са главним црквеним празницима. Али, јасно је и то да се у ово исто доба или нешто раније почело са увођењем и сцена из циклуса главних црквених празника. О овом поступном процесу све ширег увођења икона са сценама главних празника и неких других симболичких алузија на олтарским преградама најбоље сведоче многе сачуване иконе у синајској цркви св. Катарине,[31] у лењинградском Ермитажу,[32] у светогорским манастирима Лавре и Ватопеду,[33] као и неке иконе у Охриду[34] — сви наведени примери проистичу било са краја XI, из XII—XIII, или са краја XIII и почетка XIV века.

---

[30] Исто, op. cit., 119, fol. 572¹–²³ („Εἰκων τρίπτυχος ἔχουσα, . . . “)

[31] Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ā, Ἀθῆναι 1956, B̄, Ἀθῆναι 1958; K. Weitzmann in *Икони от Балканите*, София—Белград 1966, сл. 25—35.

[32] В. Н. Лазарев, Три фрагменти., op. cit., рис. 1—3; А. Банк, Византийское искуство, Москва, сл. 227—233; M. Chatzidakis, op. cit., Πίν. 87, 89.

[33] M. Chatzidakis, op. cit., Πίν. 77—86, 88, 91.

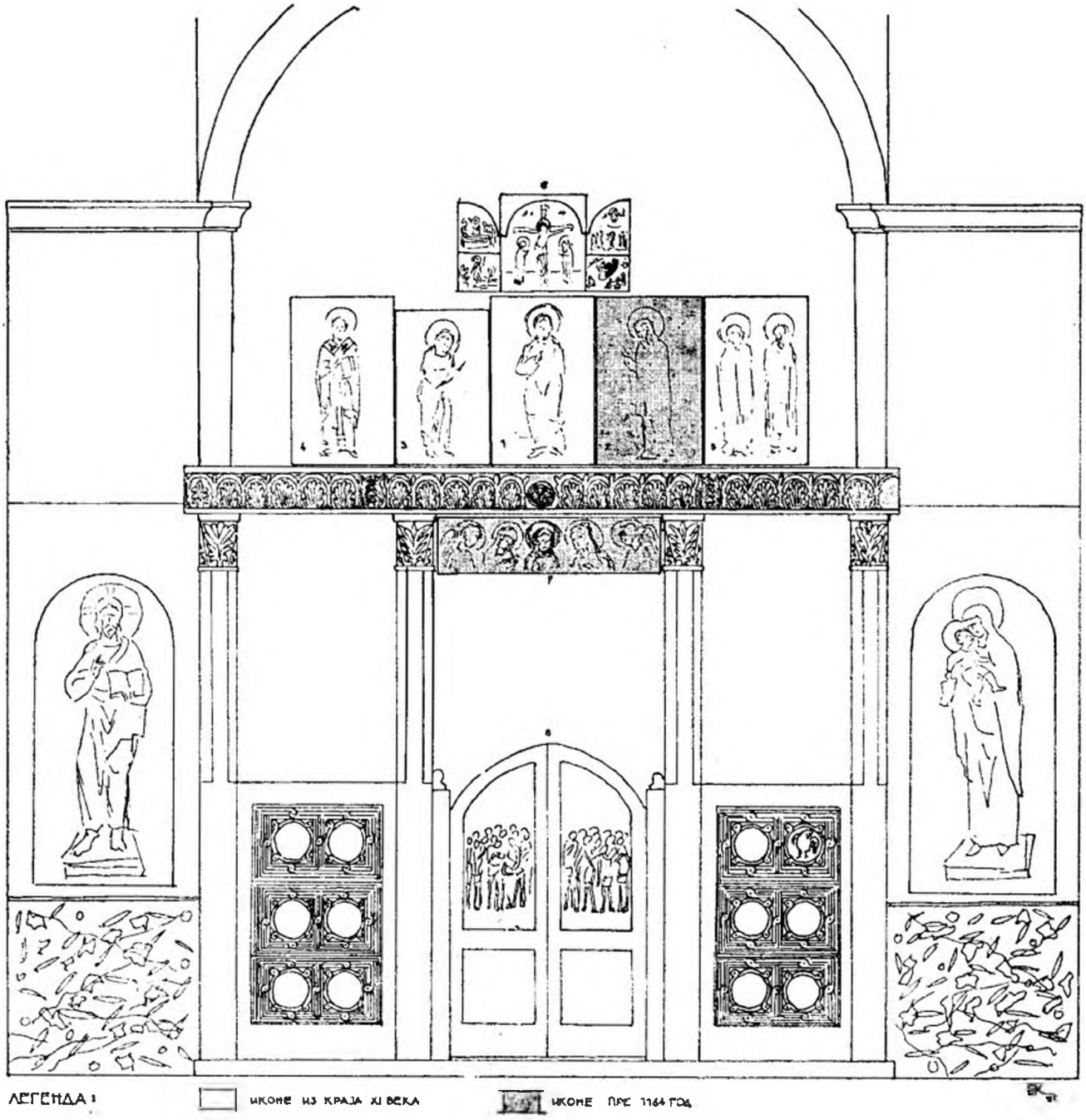
[34] За две охридске иконе мањих димензија — икона Четрдесет мученика (из XI века) и икона Причешће апостола (из краја XI или почетка XII века) — могло би се веровати да су некада украшавале олтарске преграде неких охридских цркава (о овим иконама види В. Ђурић, *Иконе Југославије*, Београд 1961, № 1; P. Miljković-Pepek, *Une icône de la Communion des apôtres*, Χαριστηριον εις Αναστασιον Κ. Ορλανδον, Γ̄, Ἀθῆναι 1966, Pl. CXXVI—CXXXI). Око 1295. године у охридској цркви Богородице Перивлепте изнад космитиса олтарске преграде био је представљен Деизис од 3 иконе, данас делимично очуване (види П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 217, 218, Таб. CLXXXIII). За олтарску преграду цркве Перивлепте у Охриду исти зографи су, изгледа, насликали и иконе са сценама главних празника, од којих се сачувала само једна, величине 39 × 29,5 см — Вазнесење Христово (о овој икони види П. Миљковић-Пепек, *Делото.*, op. cit., 219, Таб. CLXXXIV, CLXXXV). Доцније, за олтарску преграду неке охридске цркве зографи Михаило и Еутихиј и њихови сарадници насликали су такође неколико икона са сценама главних црквених празника, од којих су се само неке сачувале: Томино неверовање, Силазак у Ад, Крштење Христово, Рођење Христово, Ваведење Богородичино у храм и др. (op. cit., 220—222, Таб. CXC—CXCV; исти, *L'évolution des maîtres Michel Astrapos et Eutychios comme peintres d'icônes*, Jahrbuch der Öster. byz. Ges. XVI, Graz—Wien—Köln 1967, 297—303, fig. 4, 9, 11, 12, 13; В. Ђурић, op. cit., № 9—11.

У продужетку текста вељушког инвентара, где се и даље набрајају иконе на олтарској прегради, помиње се и једна икона Христа Емануила (Ἑτέρα εἰκὼν σωτὴρ λαιμὶν ὁ Ἐμανουήλ).[35] Засада се не може одредити тачно место ове иконе на вељушкој олтарској прегради. Ово утолико пре што се о њој ништа више не говори, нити се чак знају њене димензије.

До сличних тешкоћа се наилази и у опредељењу следеће поменуте иконе из инвентара Вељусе: иконе са представом Деизиса насликаног на једној дасци (Ἑτέρα εἰκὼν ἡ Δέησις εἰς ἓν σανίδι).[36] Међутим, о овој икони ипак постоје неке индиције које говоре да се она, пре свега, тешко може убројати у ред икона из времена оснивача, тј. са краја XI века. На ово нас наводи чињеница што се још у време оснивача, изнад самог космитиса, налазила група од пет икона од по једног аршина величине, од којих су средње три представљале композицију Деизиса. У овом погледу такође је значајно истаћи и нашу претходну констатацију да је нешто пре 1164. године била извршена и замена једне од ових пет икона из скупине исте величине. Наиме, заменом Богородичине иконе са иконом св. Петра била је нарушена иконографска целина старе Деизисне композиције, па се због тога, вероватно накнадно, побринуло монаштво манастира Вељусе да смести, изгледа, једну млађу икону на олтарској прегради. Није немогуће, мада нешто неуобичајено, да је ова икона, сликана на једној дасци, била смештена изнад царских двери, тј. у средњој интерколумнији (сл. 2).

У настојању да се потпуније сагледа некадашњи изглед олтарске преграде у Вељуси на основу података из вељушког инвентара, потребно је указати и на царске двери које се у инвентару помињу као икона са представом Четрдесет мученика (Ἑτέρα οἱ ἅγιοι τεσσαράκοντα ἔχουσα θύρας).[37] Овај веома необичан податак могао би се, са сигурношћу, објаснити околношћу да је овде реч о царским дверима на олтарској прегради Вељусе и то због више чињеница. Пре свега, ова се икона-двери помиње одмах после осталих икона на олтарској прегради, док се непосредно после ње набраја и једна велика икона са вратима на којој је представљено Друго васкрсење Христово;[38] при том, не мање је значајно и то што се за икону Четрдесет мученика наглашава да *„има врата"*. На основу досадашњих проучавања установљено је да су многе олтарске преграде у византијским црквама далеко пре XI века биле затворене царским дверима, познатим као „света врата" (Ἁγία θύρα, ἅγιον θυρίον). Њихова израда била је углавном од дрвета и ве-

[35] L. Petit, op. cit., 119, fol. 57[23–24].
[36] Ibid., 119, fol. 57[24–25].
[37] Ibid., 119, fol. 57[25].
[38] Ibid., 119, fol. 57[26].



Цртеж 2. Реконструкција вељушке олтарске преграде са иконама са краја XI века и пре 1164. године које се помињу у вељушком инвентару

роватно често осликана у истој техници као и иконе. У ранијем периоду оне су имале различит облик и различиту иконографску садржину.[39] Представа Четрдесет мученика на царским дверима у Вељуси, без обзира на то како је она била насликана, иконографски несумњиво испољава еухаристичну симболику, која се потпуно уклапа у декоративни програм самог олтара. С обзиром на то да се култ Четрдесет мученика врло рано проширио у Македонији, по угледу на цариград-

ске примере, можемо сматрати да су царске двери из Вељусе, са представом ових севастијских мученика, биле наручене од самог оснивача Мануила крајем XI века (сл. 2).

О великој икони са вратима, за коју смо већ поменули да се набраја одмах после иконе царских двери у вељушком инвентару (Εἰκὼν μεγάλη μετὰ θυρῶν ἡ δευτέρα παρουσίαι,[40] могуће је претпоставити да су то била у ствари крила врата која су затварала пролаз из наоса цркве у јужну капелу. Сама иконографска представа на њој — Друго васкрсење Христово — иконолошки се несумњиво тесно везује за смисао декорације јужне капеле, за извесну испољену наклоњеност оснивача овој сцени,[41] као и за његова есхатолошка размишљања о којима он често говори у своме Типику.[42]

То су углавном данашње могућности реконструкције старијег изгледа вељушке олтарске преграде са иконама из времена оснивача Мануила, крајем XI века, и иконама нешто млађег периода, на основу анализа података некадашњег инвентара црквене ризнице манастира Вељусе. Без обзира на то што се у овом инвентару не говори о фреско-иконама, које су се обично налазиле бочно од олтарских преграда по разним црквама, није немогуће претпостављати да су и у Вељуси биле насликане две фреско-иконе бочно од мермерне олтарске преграде. На оправданост ове претпоставке упућују нас, пре свега, познати примери у Македонији из XI и XII века. Свакако, по угледу на Цариград, овај систем декорисања бочних делова олтарске преграде убрзо је био пренесен на територију Охридске аутокефалне архиепископије: Св. Софија у Охриду из 1037/45 године,[43] Нерези крај Скопља из око 1166/67 године,[44] Курбиново на Преспи из 1191. године[45] и мно-

---

[39] A. Grabar, *Deux notes.*, op. cit., fig. 2, 3; М. Љубинковић, Средњевековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965, 29—36.

[40] L. Petit, op. cit., 119, fol. 57[2b].

[41] Исту композицију тражио је оснивач Мануил од сликара да наслика у северној полукалоти конхе наоса цркве (V. Djurić, *Fresques du XIe siècle dans le monastère de Veljusa*, XI Internationalen Byzantinisten Kongresses, München 1960; П. Миљковић-Пепек, *За некои нови.*, op. cit., 154, цртеж 4).

[42] L. Petit, op. cit., 69—93.

[43] P. Miljković-Pepek, *La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'iconostase de Sainte-Sophie à Ohrid*, Akten des XI Internationalen Byzantinisten Kongresses, München 1960, 388—391; исти, *Материјали*, III, Културно наследство III, Скопје 1966.

[44] О овом могућем приближном датовању нерешких фресака аутор говори у својим чланцима: Зборник ликовне уметности 10, Нови Сад, и Дипломатор, издање Државног архива СР Македоније у Скопју (види исти, *Нерези*, издање Југославије, Београд 1966).

[45] Р. Љубинковић, *Стара црква села Курбинова*, Старинар XV, Београд 1940; А. Николовски, *Курбиново*, издање Југославије, Београд 1961.

ге друге цркве из XIII и XIV века.[46] На основу ове уобичајене праксе сасвим је могуће да су и зидне површине лево и десно од олтарске преграде у Вељуси биле декорисане фреско-иконама. (сл. 2).

*
* *

На основу анализе сачуваних мермерних делова олтарске преграде у Вељуси, као и на основу анализе оног дела текста вељушког инвентара где се говори о иконама које су се налазиле на олтарској прегради око 1164. године, дошло се до могућности не само прецизније реконструкције целе вељушке олтарске преграде већ и потпунијег сагледавања њене декорације иконама које су се на њој налазиле током XI и XII века. (Сл. 1, 2).

Сачувани изворни подаци о неким иконама на олтарској прегради у Вељуси заиста нису много прецизни, те је због тога било нужно да се овом приликом учини, први пут, и покушај сагледавања могућих претпоставки о најстаријим вељушким олтарским иконама (из краја XI века) и њиховој иконографској садржини. Оно што је у писаним изворним подацима сасвим сигурно — а на њих су се наше анализе највише ослањале — јесте да су се бар неколико главних икона (величине једног аршина) са једним триптихоном (већих димензија) заиста налазиле изнад архитрава још у време оснивача, струмичког епископа Мануила. Подаци о вељушким олтарским иконама, несумњиво су веома значајни и због тога што се преко њих може видети и једна доста рана примена сликања Деизиса са издвојеним иконама великих димензија.

NOUVELLES DONNEES SUR LA CLOISON DE L'AUTEL DU MONASTERE DE VELJUSA ET SUPPOSITIONS PLAUSIBLES SUR SES ICONES PRIMITIVES

PETAR MILJKOVIC-PEPEK

En nous basant sur les restes conservés de la partie en marbre de la cloison de l'autel de l'église de Veljusa, comme aussi sur la partie du texte de son Inventaire relevant les icônes qui s'y trouvaient en 1164, il nous a été possible non seulement de procéder à une reconstruction plus précise de toute la cloison, mais aussi de mieux apprécier sa décoration au moyen des icônes qui s'y trouvaient au XIe et XIIe siècle. (Fig. 1 et 2).

[46] A. Grabar, op. cit., 21—22.

Les sources authentiques conservées dans lesquelles l'on mentionne la cloison de l'autel de l'église de Veljusa ne sont pas très précises, si bien que l'on dût, pour commencer, émettre quelques hypothèses plausibles sur les icônes les plus anciennes (de la fin du XIe siècle) ayant orné la cloison de l'autel et sur leur contenu iconographique. Une chose nous est certainement confirmée par les sources écrites, — sur lesquelles se fondent principalement nos analyses — c'est que quelques icônes principales (de la grandeur d'une aune), et un triptique (de grande dimension) se trouvaient réellement au-dessus de l'architrave au moment de la fondation de l'église par l'évêque de Strumica Manuilo. Ces données sur les icônes de l'autel de Veljusa sont d'autant plus importantes qu'elles nous montrent une présentation assez précoce de la Déisis flanquée d'icônes séparées de grande dimension.

Цвито Фисковић

Три иконе у Сплиту



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

ИКОНА ГОСПЕ НА ДОБРИЋУ

О великој већини икона у Далмацији не могу се навести точни и опширни подаци, одакле су и када су стигли на данашње своје мјесто, те што је све уз њих непосредно било повезано.

О икони Госпе са сином на главном олтару неороманичке цркве у јужном дијелу Сплита, који се по старом бунару питке воде зове Добрић, има међутим неколико података. Треба их изнијети због разјашњавања те ликовно изразите умјетнине која до сада није била позната и једва споменута у стручној литератури.[1]

У свим записима службених похода сплитских надбискупа и у предаји спомиње се да је пренесена из Клиса, након што су тврђаву и њено предграђе године 1537. заузели Турци.

Црква св. Марије на Клису спомиње се у були папе Лава X године 1519.[2] али је вјероватно и старија. Папа је те године удијелио велико опроштење од гријеха свакоме који походи то светиште и даде милодаре за поправак утврда оштећених од Турака, који су 1515. до 1519. били заузели подграђе, док коначно не освојише 1537. и саму клишку тврђаву.

Не зна се точно положај старе цркве св. Марије у Клису, али се може претпоставити да је била у подграђу а не на тврђави. Када је 1648. тврђава ослобођена од Турака, тамошња џамија није прозвана Маријиним именом него св. Вида,[3] док је цркви подно утврде био враћен првотни наслов св. Марије. Можда је, дакле, икона 1519. набављена да украси цркву ослобођеног подграђа.

Свакако она након 1537. није могла остати на Клису, јер су је тада морали коначно пренијети у Сплит. Након ослобођења Клиса

[1] L. Jelić — F. Bulić — S. Rutar, *Quida di Spalato e Salona*, Zadar 1894, 210. Остали стручни водичи је нити не спомињу.

[2] Theiner, *Vetera monumenta Slavorum meriodinalium*, I, Roma 1863, 572.

[3] C. Fisković, *Doprinos upoznavanju kliške tvrđave*, Календар „Напредак" за 1940, Сарајево 1939.

1648. није враћена пошто бијаше стекла популарност и у Сплиту. Сплићани су је штовали јер су уважавали Клис, одакле је била пренесена, као своју предстражу од турских нападаја, па јој стога посветише цркву крај свога градског каштела. Тај утврђени положај их је вјеројатно и сјећао оног ранијег на Клису. Црква се, бар колико досад знамо, не спомиње међу сплитским црквицама XIII—XIV стољећа, по чему би се могло претпоставити да је касније.[4] У XVII стољећу је називаше по споменутом бунару али је у спису службеног похода (виситацији) апостолског походитеља Миховила Приули 1603. названа још именом св. Марије из Клиса. Он спомиње њену братовштину, икону пренесену из Клиса, калеж и црквене клупе, а уоколо цркве и запуштеност и нечистоћу. То је, колико до сада знамо, и први спомен иконе.[5] С обзиром на пад Клиса 1515. и коначно 1537. године, предаја да је из Клиса — коју је Приули забиљежио шездесетак година након тога — изгледа, дакле, вјеродостојна. Спомињу је редом и сплитски надбискупи у записнику својих службених похода. Чувени физичар надбискуп Марко Антун Доминис већ је 1604. извијестио да је долична и да је пренесена из Клиса, а насликана на грчки начин. Он називље црквицу именом Госпе на Добрићу.[6] То понавља и надбискуп Cosmi крајем XVII стољећа. Он не спомиње икону, али наводи да је црква посвећена Госпи Добрића или Свијечници и да јој братовштина броји четрдесет пет браће и двадесет и пет сестара, који почеше проширива-

---

[4] G. Praga, *Testi volgari spalatini del Trecento*, Atti e memorie della società dalmata di storia patria, II, Задар 1927, 42, 43, биљешка 2.

[5] Visitavit ecclesiam sub titulo Beatae Mariae de Clissa. Beneficium simplex unitum, ut dicunt, arhidiaconatui.

Imago predicta Beatae Mariae fuit translata a loco Clissae... Fructus annui dicti beneficii sunt ducatorum sexaginta et ultra.

Adest Confraternitas... Vas aque benedictae intus ecclesiam reponatur.

Arbor ficus existens retro Capellam radicitus evellatur. Aditus ad ecclesiam omnibus imunditiis purgentur et nitidus detineatur. Sedilia in ecclesia aptentur.

Adsunt duae campanae. Vidit calicem cum patena argentea quam exsecrarit mandando deaurari.

Vidit situm ubi aliquanto extare solebat ecclesia Santi Martini de Colonia...

Из службеног похода апостолског походитеља Миховила Приулија, 1603.

Archivio secreto vaticano. Rim.

У архиву сплитског каптола сачуван је изворник правилника Братовштине Госпе на Добрићу који почиње овим ријечима: Questo sie la matricola delli confratri, della chiesa over capella de sancta Maria de Dobrich, posta dentro della città de Spalato, apresso il campo del castel, fatta per essi confratri, con ferma, et secura dispositione di obedirla et esequirla quanto in essa coè capituli sottoscritti si contien qual comença nel anno del nostro Redemptore, 1558 adi primo del mese di Aprile et perche avendosi congregado alcuni boni et fidel cristiani per pura, et vera devotione volseno fare questa scola di essa chiesa over capella...

[6] Visitavit ecclesiam Sanctae Mariae de Dobrich dicitur unita Archidiaconatu. Icona Beatae Mariae Virginis antiqua satis decens graecorum facturae deducta fuit ex Clissa... Спис службеног похода надбискупа Марка Антуна Домииса 1604.

Надбискупски архив у Сплиту.

ти цркву.[7] Надбискуп Cupilli спомиње 1714. у цркви на олтару Госпину икону насликану грчким начином, прекривену сребрним оклопом четвртаста облика окићеним али и оштећеним сребрним вијенцима око Госпине и Кристове главе, уоквирену у позлаћени вјешто сковани оквир.[8] Према томе, те године се први пут спомиње Госпин сребрни оклоп с крунама, који доиста по свом барокном слогу може бити из почетка XVIII стољећа.

Писац рукописа »Salonitana et Spalatensia varia« мало затим, око 1720, дао је точније податке. Означио је положај цркве, крај градског каштела и „Приморских врата" града, и вели да се у њој штује слика од 1538. након пада Клиса, гдје се некоћ налазила у цркви која се по њој звала Света Марија. То је — наставља безимени писац — дрвена, на грчки начин насликана слика, искићена богатим украсима, покривена сребрним оклопом снабдјевеним златом и сребром.[9] Надбискуп Кадчић је 1732. споменуо њену братовштину, олтар Крижа и црквену одјећу различитих литургијских боја, искићену везеним цвијетовима.[10]

[7] Die 3 decembris (1682)
Visitavit ecclesiam Beatae Virginis de Dobrich dictam sub invocationem Purificationis. Est ibi societas in qua confratres 45, sorores 25. Reditus nulli. Onera nulla. Supelex sacra sufficiens. Missae diebus festis celebrantur quibus omnibus providet eadem societas suis expensis, quin immo veterem ecclesiam in ampliorem formam dilatare coepit, quamquam parum apte.
Из службеног похода надбискупа Cosmia 1682.
Надбискупски архив у Сплиту.

[8] ... se contulit ad visitandam ecclesiam Beatae Mariae nuncupatae de Dobrich. In hac itaque referit altare sub titulo Beatissimae Virginis in tabula dipicta, more graeco, cum lamina argentea anterius in figuram quadratam corupta multis corollis argenteis quae extant in capite Beatae Virginis et pueri Jesus, cum cornicibus auro intextis diligenter elaboratis...
Спис службеног похода сплитског надбискупа Cupilli 1714. године.
Надбискупски архив у Сплиту.

[9] Sancta Maria de Dobrich, chiesa all'Archidiaconato annessa e vicina alla porta di marina ed al castello. Quando fù presa Clissa di la fù portata la imagine della Madre di Dio, che vi si adora 1538. Era prima collocata e nella terra famosa di Clissa e nella chiesa arcipresbiterale di Clissa, che da essa chiamavasi appunto Sancta Maria. È dipinto su tavola propriamente alla greca...
Per la chiesa pendono molti voti, e la figura e adornata di richi ornamenti... chiamasi la Madonna di Dobrich, da un acqua contiqua di tal nome e denotante la bontà. Vi è una confraternità che con edificatione e generosità custodisce e provede. La imagine coperta da lastra d'argento a greca sulla tavola fornita d'argento e d'oro...
Salonitana et Spalatensia Varia, IV.

[10] Die dicta 24 Aprilis. Beata Virgo de Dobrich,
Purificazione.
Confraternità senza cappa al numero. Altare Crucifixi. Imago sculpta lignea cum cornice dorato... Cingoli si provedan ad ogni camice di lino... Si faccia un nuovo manipulo alla pianeta biancha interim interdicitur.
Pianeta di terardina di più colori interdicitur cum stola et manipulo. La negra restauratur. Pianeta rossa e biancha... Pianeta paonazza.. Pianeta di terandina rossa a fiori giali e bianchi..
Спис похода надбискупа Антона Кадчића 1732.
Надбискупски архив у Сплиту.

Надбискуп Гарањин је 1766. описао икону Госпе са сином насликану на грчки начин, искићену сребром и златом и дрвени ишарани табернакул пред њом, а и сиромашну братовштину која није имала посебних прихода осим милостиње и прилога братима.[11] Они су били дужни покапати умрле чланове братовштине, као и братими других братовштина, па су платили и дјеломично трошкове и присуствовали погребу 1866. познатог сплитског архитекта Вицка Андрића, конзерватора и пројектанта казалиштâ, а исте године судјеловаху и свечаном погребу неког морнара аустријске ратне морнарице погинулог у вишкој бици, уз мноштво грађана који изиђоше на испраћај, очито да изразе свој став против талијанског покушаја освајања Далмације.[12] Сплит-

[11] Inde profectus... ad Templum Beatae Mariae Virginis vulgo nuncupatae de Dobrich... ad ipsum altare super quo conspicitur imago Beatae Mariae prae manibus gestantis infantem Jesum sacro pectori inhaerentem cum coronis argenteis in capite in tabula quadrata cum cornicibus auro intextis dipicta more Graecorum: et sub ea tabernaculum ligneum variis depictum...

Службени спис похода надбискупа Ивана Луке Гарањина, 1766.

Рукопис у Надбискупском архиву у Сплиту.

[12] 1862

Sortita
Febraio
...più alli musicanti fiorini 8, e per due mese fiorini 3 il giorno 2 detto f. 11 ...

1865.
Febraio
Esito... Al muratore Tomaso Barich per accomodare il tetto della chiesa come da conto numero 7 ... f. 10...

1866
Entrata
Gennaio
li 19 detto scossi per accopagnamento in nero al quondam ingeniere Vicenzo Andrich... f. 30 ...
Sortita; li 16 detto al nonzolo per invito, e per portar la croce al quondam Vicenzo Andrich ingeniere... soldi: 33...

Febraio
li 2 detto dati al Antonio Foretich per servizio della musica soldi 40.. più contati alli musicanti il giorno 2 detto fiorini 8... più per portare il contrabasso in chiesa il di 2 detto... soldi 18...

Maggio
li 22 detto al professor Vechietti per tipo osia disegno della chiesa datogli da fare dal podesta Bajamonti... f. 14...

Luglio
il 30 detto al portatore della croce funerale sollene che fù fatto da tutta la popolazione ad un militare di marina che fù perito sotto Lissa il giorno 20 detto morto in Ospitale ... soldi 20 ...

Sortita
Giugno 1867
li 29 detto per un bollo per far la procura al signor ingeniere Vechietti per affare della nuova chiesa soldi 50...

ски надбискуп Филип Накић укорио је у српњу 1898. братиме: *„... да наиме када спроваћају умрлог брата, или позвани, кога другога мртваца, да га спроводе како се доликује црквеној Братовштини, која учествује спроводим да врши дјело милосрђа и спокоји, својим*

---

febraio 1868
li 28 più al mistro Agostino Svizero a conto del lavoro come dalla sua lettera... fiorini 50.
più al mistro Agostino a conto del lavoro come dalla sua lettera... fiorini 54 ...

Entrata
marzo
li 2 detto per calcina e sabia venduta al mistro Agostino Fiori.. fiorini 6...

Sortita
il 1 detto contati al'Agostino Fiori per calce, manovalità, ed altre spese fiorini 16 soldi 71.
più per numero due travi grandi per l'armadura interna nella chiesa con portatura al manovale per dar mano all' armadura... soldi 25
al mistro Agostino contati a conto come dalla sua ricevuta... fiorini 61...

Entrata
aprile
li 25 detto dal signor Antonio Pilaroti a conto del portone vecchio della chiesa... fiorini 4...
li 30 detto ricevei dalla curia vescovile di Spalato l'obolo mandato da Sua Maestà, e sua legittima consorte Maria, per la costruzione della nuova chiesa, il qual obolo fù assegnato per una lettera che fù spedita al reverendissimo canonico Don Pietro Manger ... fiorini 100:...

Sortita
li 2 detto Al Agostino Svizero per aconto dei lavori della chiesa come dalla sua ricevuta... fiorini 20...
li 3 detto al Agostino Svizero a conto come dalla sua ricevuta... fiorini 6:
li 4 detto Al Agostino Svizero dati a conto come dalla sua ricevuta... fiorini 20...
li 11 detto dati al Agostino Svizero a conto dei lavori in chiesa come dalla sua ricevuta... fiorini 40...
li 18 detto contati al Agostino Svizero a conto dei lavori in chiesa come dalla sua ricevuta... fiorini 22 soldi 62:
li 20 detto al fabro Pittesa per feramenta fatta nella chiesa nuova come dal suo conto ... fiorini 3 soldi 80:
li 25 detto al Agostino Svizero a conto dei lavori fatti in chiesa e come dalla sua ricevuta... fiorini 35. detto al Luca Barissa dati a conto dei lavori da falegname ... fiorini 10:...
li 29 detto al Agostino Svizero per ordine suo contati al suo manovale.. fiorini 3:...

Entrata
maggio
li 9 detto ellemosina di chiesa, dalla parte della chiesa nuova... fiorini 4 soldi 1 1/2
...li 26 detto per un altar vecchio della Madona venduto al mistro Pietro Grubissicich... fiorini 60:...

Sortita
li 2 detto al Agostino Svizero a conto dei lavori in chiesa come dalla sua ricevuta ... fiorini 37:
li 8 detto all Agostino Svizero contati a saldo del contratto dei lavori come dalla sua ricevuta... fiorini 25:
li 8 detto spese per cantinelle, chiodi, e fattura sotto scala in chiesa...

молитвам, душу покојнога, те да Братими присуствују Св. Миси и одрешењу а не остану ван и далеко цркве докле се изврше ове функције. Братими онда изгледају као њеки плаћеници, а њихова присут-

soldi 50:
li 9 detto al falegname Luca Vullich a saldo dei lavori fatti come da ricevuta... fiorini 8 soldi 50:...
alli 16 detto al pittore Michel Cuzmich, per lavori accordati di fiorini 60: ebbe a conto come da ricevuta fiorini 20:...
li 29 detto al Michele Cuzmich a saldo del suo lavoro fatto in chiesa come dalla sua ricevuta... fiorini 30:...
li 30 detto al Francesco Montan per ristauro della chiocha di vetro sbasata e pulita fiorini 4 soldi 50: piu fil di rame e carta indorata per la detta... soldi 50: detto Al Agostin Svizero a conto per contratto fatto per un piccolo altar di mattoni e gieso come da ricevuta... fiorini 15:

Entrata
Luglio
li 11 detto ellemosina di chiesa, e alla parte della chiesa nuova fiorini 4 soldi 55 1/0...

Agosto
il 1 detto. Scosi dal Antonio Maroli per un porton vecchio della chiesa venduto... fiorini 8:...
li 9 detto, ellemosina fatta nel trasportar la Madona da S. Michele, nella chiesa nuova... fiorini 8 soldi 51:...

Sortita
il primo detto al Antonio Antich per ristauro del antipendie come dalla ricevuta ... fiorini 10
...più al manoval per giornate 1 3/4 fiorini 1: soldi 5, e ad Antonio Travisan per lavori da pittore fiorini 15 soldi 20... fiorini 16 soldi 25:...
al Carlo Tedesco per lavori da fabro soldi 25, e al Travisan a saldo dei lavori fatti da pittore fiorini 4 soldi 50: ...
li 10 detto dati al Tomaso Barbarich a saldo dei fuochi artifiziali nel trasportar la Madona come da ricevuta fiorini 12:...
li 24 detto al mistro Marino Reich dati aconto in data 7 detto... fiorini 12:...

Ottobre
li 10 più al Gasparovich a conto per far la busola nuova per la fattura... fiorini 8: soldi 50

Entrata
novembre
Nota degli oggetti preziosi venduti della Madona per la costruzione della chiesa cioè fiorini 12/3: 55: 1/2
№ 9 pajo orechini senza casteletto del peso caratti 14 a soldi: 28 il caratto... f. 3: s. 92
№ 10: 1 pajo navicelle d'oro di caratti 8 a saldo 30.
il caratto . . . . . f. 2. s. 40
№ 1: 1 cordon di caratti 107 a sol: 28 il caratto... f. 29: s. 96:
№ 11: 1 pajo orechini d'oro con perle, e pendalo pesa caratti 44. a sol: 40 il caratto f. 17: 60.
№ 12 1. pajo bucole con perlette pesa caratti 18: vendute f. 7: 20
№ 4 1 pilo cordon sotile di caratti 19: a soldi 25 il caratto f. 4: 75
№ 13 1. giojello di caratti 20 venduto f. 8
№ 1 Cordon d'oro di caratti 142 a sol: 25, il caratto vale f. 35:50
№ 9 1. pajo orecchini d'oro a castello pesa caratti 62, a sol: 26 il caratto f. 16: 12. più per aver venduto oro tutto che era al signor: Girolamo Pezzi Orefice caratti 427 a sol: 21 f. 90:——
fiorini 215: soldi 45:

Dicembre
Oboli valontarii dalli sotto specificati pella costruzione dall'altar mag-

ност губи сваки црковни значај и не одговарају својим дужностима". Из тог се дописа дознаје да је братовштина тада постојала и уредовала, иако је као и она св. Духа била *„здружена са Надбратовштином Прес. Сакрамента"* Столне цркве.[13]

О старој цркви нема много података. Тек из нацрта њеног тлориса, који су нацртали пригодом нове градње архитекти Иван Барач и Емилиј Vecchietti, зна се да је била неправилна облика који се прилагодио мјесту на којему је била грађена. Својим сјевероисточним и западним зидом приклања се склопу сусједних кућа а југозападним и сјеверозападним малом тргу и улицама, па јој је отуда тлоцрт непра-

---

giore...

Sortita
più al Dolci per le colonette in coro, campanile come da ricevuta... fiorini 7 soldi 70...

1.869
Sortita
Genaio
li 3 detto pagati ad Antonio Micacich per tre 3 scalini per altar piedi 12 a fiorini 1 il piede come dela ricevuta 25/16, 12: ...
...Amministratori confermati ad unanime voci da tutta la confraternità per la prestazione, zelo, ed amore onestissimo che hanno prestato per la costruzione della nuova chiesa e che prestano continuamente per la costruzione di un nuovo altare di marmo ad onore di Maria Santissima

1. Signor Francesco Andreis
2. id: Giovanni Domianovich...

1870
Entrata
Gennaio
li 15 più dalli benefatori mensili, ed oboli dalli beneffatori per altar nuovo... fiorini 25 soldi 45: ...

Sortita
Febbraio
li 5 detto all'altarista contati a conto per la nuova mensa come dalla ricevuta... fiorini 60:..
più al altarista contati a conto come dalla ricevuta... fiorini 40: ...

Aprile
li 14 detto al signor ingeniere Giacomo Curir per colaudare da nuova menza dell'altar nuovo ... fiorini 4:
li 14 al pittore Antonio Eorti(?)per lavori fatti in chiesa come dal conto 11 detto... fiorini 6 soldi 50: ...
li 24
più contadi all'altarista Monti come dal conto a saldo per la nuova mensa... fiorini 180: ...

Maggio
li 21 id. per una lettera spedita a Trieste, come da ricevuta d'importazione per aquisto di Elen № Manapalà per la pala dell altare maggiore come dal conto ... fiorini 12:67 ...

Registro delle Amministrazioni della confraternità della Beata Vergine di Dobrich, Volume II, 1853—1870.

Архив Црковинарства цркве Госпе на Добрићу, св. XIII, Сплит.

[13] Допис упућен Црковинарству столне цркве од Бискупског ординаријата 26. српња 1898, бр. 25, 70. Архив братовштине цркве на Добрићу.

вилан. Није имала апсиде. У унутрашњости су била само два олтара. Уз зграду је са југозапада био полукружни зденац воде Добрића. Сачувао се дио звоника са два звона на преслицу и камена здјела за благословљену воду у готичком облику лубенице. Због збијености црква није била усмјерена од истока према западу, што такође очитује да није била сграђена у средњем вијеку (в. сл.). Нова црква, која на југозападном зиду има у забату уклесану 1867. годину градње, сграђена је у неороманичком слогу који је тада у Далмацији па и у Сплиту био омиљен. У његовим облицима бијаху сграђене црквице св. Антуна на обали, св. Петра на Лучцу, прегграђена црква конвентуалаца и св. Крижа у Велом Варошу (1854). Те четири цркве значе очиту потврду неостилова у Сплиту у другој половици XIX стољећа.

За ову новоградњу био је направио нацрте градитељ Иван Барач,[14] искаливши у њима сву раскош неоготичког и романичког слога, понајвише под упливом шибенске столне цркве. Пројектирао јој је, наиме, шиљату камену куполу, издужену и на високом тамбуру попут оне у Шибенику. Братовштина му је за нацрт 1863. платила неколико фиорина.[14a]

На рашчлањеном прочељу отворио је наглашени улаз, уздигао бочне фијале и истакнуо преслицу с два отвора и богатим бочним, необарокним волутама, укључивши у њен истакнути поданак неоромаинички прозор у облику колута. Бочни, једини слободније видљиви зид је истакнут вратима богата оквира, а врх зида, окружена готичким ужетом и низом аркадица, уздигао на средини слободни савинути забат барокна облика. У унутрашњости прекривеној стропом на ренесансним луковима и вијенцима, пендантиви украшени ижљебаном рококо шљоком носе куполу.

Наравно да тај наметљиви и раскошни облик прожет маштом еклектичког покрајинског градитеља није могао бити остварен, јер би био прескуп. Објављујем га ипак, јер показује како се један домаћи, слабо познати градитељ угледао на шибенску столну цркву, која је тако све до друге половице XIX стољећа дјеловала на градитељство Далмације.

---

[14] C. Fisković, *Istraživanja u srednjovjekovnoj crkvi sv. Nikole u Splitu*, Historijski zbornik II, Zagreb 1949, 213, tabla I; Исти, *Prilog proučavanju i zaštiti Dioklecijanove palače u Splitu*, Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 279, Zagreb 1950, прилог 1—2; Исти, *Izgled splitskog Narodnog trga u prošlosti*, Peristil, I, Zagreb 1954, 96, 98, сл. 15.

[14a] Decembre

più pagati a saldo del Disegno della Chiesa al signor Giovanni Barach come da primo Genajo 1863... Fiorini 4.

Amministrazione della Beata Vergine de Dobrich 1862.

Arhiv crkve na Dobriću.

Према запису у рачунској књизи и једном тлорису (в. сл.) једноставнији нацрт учинио је архитект Емилиј Vecchietti, Падованац, који се био населио у Сплиту као професор цртања на Реалци, гдје је предавао и сликару Емануелу Видовићу. Он је израђивао, с професором Антуном Безићем, нацрте за сплитско казалиште, а и Бундићево казалиште у Дубровнику. Понашио се и све до своје смрти 1901. живио у Сплиту.[15] Њему је братовштина према запису у рачунској књизи платила 22. вељаче 1966. четрнаест аустријских фиорина за нацрт нове цркве који му је повјерио ондашњи сплитски градоначелник Антун Бајамонти, а затим за таксену марку пуномоћи у липњу 1867.[16]

По томе изгледа да је Vecchietti пројектант данашње неороманичке цркве Госпе на Добрићу.

Из рачунске књиге Братовштине дознају се неке појединости о уређењу и радовима нове, постојеће цркве од 1866. до 1870, али то нису ипак главни трошкови ни издаци које су вјеројатно сносили сплитска општина, држава и други дарователји. Међу њима бијаше и Цецилија Piciolato, удовица Вјекослава Томасео који је био у роду с књижевником Николом Томасеом. Она је у својој опоруци учињеној у Постирама ожујка 1838. оставила цркви на Добрићу стотину фиорина,[17] а других стотину упутио је за ту градњу аустријски цар. У ту сврху се скупљала милостиња и вршила продаја. Године 1868. стара врата и старински олтар цркве купио је мајстор Петар Грубишић, а продан је и стари златни, сребрни и бисерни накит који је био раније поклоњен икони.

У цркви је радило неколико мајстора које је братовштина исплаћивала. Аугустин Фиори Швицарац је исплаћен у неколико наврата, њему се продало вапно, а плаћало га се већим новчаним свотама за различите радове па и за један мањи олтар од седре и опека.[18] Чини се, дакле, да је он био штукатуриста који је попут његових сународњака из XVIII стољећа[19] био дошао из Швицарске. Његов је вјеројатно још постојећи побочни олтар са сликом св. Каја у данашњој цркви с два полуступа коринтских главица који држе забат с побочним волутама и завршном шкољком. Рељефне главе анђелића са тог олтара сличе онима врх лукова под црквеним сводом, који би се по томе

[15] D. Kečkemet, *Splitski arhitekti prošlog stoljeća*, Slobodna Dalmacija, Split 4. VIII 1951; Исти, *Emanuel Vidović*, Zagreb 1958, 113.

[16] Види биљешку 12.

[17] Спис у Архиву црковинарства Госпе на Добрићу.

[18] Види биљешку 12, у којој су наведени и остали подаци који се износе у даљњем тексту.

[19] K. Prijatelj, *Švicarski štukateri u Dalmaciji*, Studije o umjetninama u Dalmaciji, I, Zagreb 1963, 87; Исти, *Doprinos aktivnosti švicarskih štukatera u Hrvatskoj*, Građa Instituta za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, I, (у тиску).

могли приписати њему, јер је он дуље времена исплаћиван за рад у цркви.

У њој је радила скупина сплитских занатлија и мајстора, дрводјелци Лука Бариша, Лука Вулић, Гашпаровић и Марин Ренђ, бојадисари Анте Тревизан и Михо Кузмић. Долчи је израђивао ступиће на кору, Антун Антић поправљао стари дрвени антипендиј, Фрањо Монтан висећи рококо свијећњак. Запослени су били и ковачи Питеша и Карло Тедеско. Сви су они уређивали цркву да се у њу донесе стара икона која бијаше привремено смјештена у сусједну средњовјековну цркву св. Миховила. Коначно је у коловозу 1868. икона свечано уз пуцњаву умјетних ватри враћена у своју обновљену цркву,[20] па јој је градитељ олтара Фрањо Монти залагањем братима и царевим новчаним поклоном саградио мраморни олтар. Он се 19. сриња 1869. обавезао да ће сградити и менсу олтара из бијелог грчког мрамора с пределом, а и степеницама и плочником апсиде из мрамора с Мућа код Сиња, а све то по свом нацрту који бијаше предао на увид братовштини.[21] У току 1876. Монти је саградио и главни олтар који му је исплаћиван све до сијечња 1877. године.[22] Нова црква Госпе на Добрићу је

---

[20] Према подацима у биљешци 12.

[21] Spettabile Amministrazione della Confraternità di Dobrić

Spalato 19 Luglio 1869

Colla presente vi confermo il patto tra noi oggi conchiuso; Io mi prendo l'impegno di eseguire una mensa d'altare di marmo greco bianco colle fondamenta relativa, cioè tanto della mensa quanto dei scalini e della predella, e questo sarà eseguito a forma e tenore del disegno da me presentato a cui voi apponeste le firme, coi rilievi ed incassi di marmi a vostro piacimento ed in armonia col fondo dell' istessa mensa colla predella fatta a mandola, con marmo rosso e bianco, ovvero a sua scelta; tutti i gradini saranno di marmo rosso di Muć, di più selciarvi il pavimento della capella a quadretti di marmo bianco e rosso di Muć, della dimensione di un piede quadrato ogni quadretto.

Tutto questo lavoro dovrà corrispondere al dissegno ed alle descrizioni riferite nel fabbisogno da me sottoscritto, impegnandomi di dare il lavoro terminato per la fine di Novembre di questo anno. Il prezio di tutto questo lavoro come si è stabilito, di fiorini 700 in trè rettagini, cioè la prima antecipata di fiorini 200, la seconda altri fiorini 200, a metà del lavoro, e il resto al termine del lavoro dietro il collaudo di un tecnico.

Francesco Monti Altarista

Сљедећи седам признаница исплате од којих задња гласи:

Oggi oricevuto fiorini 180 dico cento e vottanta dalle mani del signor Giovanni Maroli preside della Fabriceria della Confraternità del B. V. di dobrich a pieno e tottale saldo della Mensa dichiarando di non avanzare ne pretendere più nulla dalla detta Confraternità

Spalato il 1 aprile 1870.
Francesco Monti altarista

[22] Sortita

1877 genaio

piu contate al signor Francesco Monti pella costruzione del nuovo altare come da contratto esistente presso gli amministratori nonche dalle relative ricevute fatte dallo stesso Francesco Monti la prima 4 marzo, 15 giugno, 19 luglio ed 28 ottobre tutte dell'anno 1876 fiorini 652: 45

Рачунска књига Братовштине Госпе на Добрићу 1871—1882. Архив цркве на Добрићу.

неороманичка зграда, која је под упливом класицизма, а и ради скучених прилика оног времена, сграђена у једноставним и чистим облицима и у добро обрађеном и сљубљеном камену, без посебних украса, као и већ споменуте цркве у Сплиту. Сграђене су и пресобликоване у доба замашне градитељске дјелатности у том граду, тим више што су се нашле на прометним мјестима и нису заостале у томе као неке братимске у предграђу, које задржаше средњовјековни изглед и чедне омјере, као нпр. црква Госпе на Шпинуту, св. Манде и Госпе од Соца у Велом Варошу.

Градитељ цркве је уважио скучени урбанистички положај и нагласио њен побочни зид који је изложенији промету неголи прочеље. Изравнао је као и Барач у цртежу окомиту преломљеност старог зида јединственим рјешењем, рисалитним нагласком, који има врата, трифору и низ зидних аркадица на трокутном забату, а стару круну бунара прислонио уз њега. Лукови прозора и врата су подвостручени једноставним рељефним луком, а оквири укошени тако да је пластичност, иако плитка, изражена. Слично је обликован и прочелни зид с бифором у чијем луку је готички четверолист који се понавља и у забату. Подвостручени плитки лук наткриљује врата и бифору, а сличи онима на варошкој цркви св. Крижа. Свим се тим новоградњама црква није наметнула малој збијеној средини, а ипак је наглашена међу околним кућама. Тек јој је поправљена преслица с два звона остала скривена на крову, између сусједних кућа. Новије звоно је, према натпису на њему, лијевао познати сплитски љевалац Јаков Цукров 1924. године.

Стари бунар „Добрић" касније је, након довода живе воде из Јадра у Сплит, затворен и сада се виде само трагови његове круне.

Једнобродна унутрашњост цркве је усклађена а има крижни распоред с издуженом апсидом и још пространијом лађом. Надсвођена је сводовима које држе широки лукови на угаоним стубовима. При улазу се диже на конзолама кор.

Главни олтар на којему је икона има четири округла ступа коринтских главица и високих постоља који држе вијенац над којим је лунета и вазе. У лунети лебде два анђела с круном над иконом смјештеном у едикули, у чијој се лунети и ступићима понавља вањски облик олтара ишараног разнобојним умецима мрамора. Пред иконом је табернакул на којему се такође понавља неоренесансна композиција олтара. За ту мирну неоренесансну цјелину само су анђели с круном препластични.

Менса је искићена рељефним цвијећем и Маријиним монограмом у вијенцу. Њени геометријски облици су испуњени шареним мрамором.

И олтар и менса су уравнотежени и заокружени оквир иконе, која се бљештавилом боја истиче у њиховом сивкастобијелом мрамору.

Године 1884. набављена је од тврtке Dall'Ara у Милану,[23] и мраморна ограда од ступића, такође у неоренесансном слогу, која је недавно уклоњена.

Свим тим, градњом нове неороманичке цркве и олтара, икона је добила нови, раскошнији простор и оквир који је, иако пригушен бескрвношћу неослогова, ипак с њом усклађен.

Икона (102 × 72) представља тзв. Богородицу њежну и спада у скупину итало-кретских умјетнина у Далмацији. Госпа је сагнула главу, тако да својим образом додирује лице Христа којег обим рукама држи у крилу. Дијете се повило уз њу и милује јој образ лијевицом, а у десници стиска свитак папира — volumen legis — омотан црвеним конопчићем. Она је огрнута плаштем кармин боје с наборима свијетлијих и тамних прелијева који су на рамену, сред којега је и позлаћени уобичајени цвијет, добили изразити облик геометријске стилизације. Они, макар површински изведени, уздржавају чврстоћу читавог волумена и већем лику дају пуну пластичност. Капа је зеленомодра и испрекидана бјелкастим прегибима као и кошуља. Сред плашта на глави је такође стилизирани цвијет. Крупно дијете је одјевено у сивобијелу кошуљу окићену смеђим цвијетићима, плашт му је окер боје са златним лумеђатурама, а плашт јаркоцрвен. С уздигнута стопала лијеве ноге виси му одвезена папучица, а десна нога је обувена.

Позлаћени светокрузи су испуњени свинутом лозицом развијена лишћа између витица.

Уз горњи руб су два допојасна лика анђела у кармин свијетлом плашту и свијетлозеленој одјећи која им прекрива руке. Њихова је одјећа, дакле, усклађена у свијетлијој боји, с оном Госпином. Уз њих

---

[23] Milano, dieci novembre millcottocento ottantaquatro Dichiaramo noi sottoscritti d'aver ricevuto dalla spettabile confraternità della B. V. di Dobrik la somma di italiane lire cinquecentoquaranta di queste in saldo di metri 3.60 di balustrata in marmo di Carrara, resa franca di trasporto e posta in opera a Spalato.

Dall'Ara e comp
N L—540 successore ad A. Boni

На жалост, ова и многе друге ограде се у задње вријеме безобзирно и супрkос препорука конзерватора уклањају из цркава. Од неких су направљене и састављене нове неукусне, изолиране олтарске мензе.

су уобичајена слова МП ОВ Госпина имена исписана сасвим на рубу иконе која је на окрајцима мало одсјечена. Уз лијево Госпино раме је натпис:



Натпис на икони Госпе на Добрићу

који представља њен лик као утјешитељицу безнадних. Уз Кристову главу су здесна иницијали ІС ХС.

Сва су се та слова открила након што је икона рестаурирана 1974. у рестаураторској радионици Регионалног завода за заштиту споменика у Сплиту. Након скидања нечистоће која се бијаше увукла под оклоп, изворна бљештавост боја је поновно заблистала, а затварањем рупица, које бијаху учинили чавлићи причвршћена оклопа, вратила се цјелина складних потеза маниристичког али вјештог и истанчаног сликара, која није претрпила већих оштећења.

Тај плошни оклоп, којим је била покривена икона, посут је уграviраним цвијетовима, лишћем и звијездама а изрезан према отворима главе и рука. То је вјероватно рад домаћег златара XVII—XVIII стољећа. Обје главе биле су окруњене позлаћеним сребрним крунама врх којих се нижу пупољци налик на гроздове и акантови листови, а окружује их низ „бисера" и „драгог камена".

Оклоп и круне су били оштетили слику и влага је била прекрила плијесни сву боју одјеће. Позадина слике је била премазана златном бојом, велики натпис скривен, а уз мајку и дијете написана велика слова њихових имена

$\overline{\text{ΣΧΡ}}$ $\overline{\text{ΜΡ}}$ $\overline{\text{ΘV}}$

Слична пресликавања се у посљедње вријеме на иконама често сретају, стога их је потребито прије њихова објављивања испитати.

Након рестаурирања круна и оклоп су посебно изложени на нову даску и нису враћени на икону која је сада у цјелини видљива. Ликови мајке и сина па и они малих анђела су крупни, чврсто стилизирани и снажно обликовани свијетлом сјеном. По тој чврстоћи и строгости црта и њима подређене боје може се икону сматрати дјелом из краја XV или првих десетљећа XVI стољећа, чему у прилог иде и светокруг

с оштрим лишћем лозице готичког слога. За то датирање говоре и сви наведени повијесни подаци.

Икона има све ознаке итало-кретских мајстора из пријелаза XV у XVI стољеће. Употпуњава групу далматинских икона из тог и нешто каснијег времена, а истиче се међу њима својом врснођом и величином.[24] Слична је и вјеројатно потиче из исте радионице као Богородица њежна итало-кретског мајстора из XVI стољећа која се чува у фрањевачкој цркви св. Еуфемије у Кампору на отоку Рабу,[25] само што је сплитска иконографски богатија, јер Крист има папучице, уз његову мајку је наведени натпис и светокрузи су им богатије и љепше украшени лишћем а не геометријским облицима колута.[26]

---

[24] Неке од тих итало-грчких икона поријеклом из Далмације налазе се у збирци Секулић у Београду.

Збирка икона Секулић, Каталог, Београд 1967, сл. бр. 51, 52, 53. Икона с Кристом и свецима (бр. 80) не припада XVIII већ XVI—XVII стољећу.

[25] G. Gamulin, *Bogorodica s djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske*, Zagreb 1971, сл. 53. Аутор се не осврће на икону у тексту, већ је само под сликом датира у XVI стољеће и објављује њену фотографију. W. Schleyer је сматрао погрешно да је из XI—XII стољећа. *Arbe, Stadt und Insel*, Wiesbaden 1914, 126, сл 91; V. Brusić је само спомиње и доноси слику њеног олтара, *Оток Раб*, 167.

[26] Братими и остали Сплићани су у малој цркви славили Свијечницу 2. вељаче уочи светковине св. Влаха, када би зимска хладноћа тренутно попустила, али не и ишчезла, па су одатле и настали пучки стихови познати у Далмацији:

Кандалора зима фора.
Ал доходи свети Блаж
и говори да је лаж.
У то изаје и глистина
и говори да није истина!

У прошлом стољећу била је познатија, а и данас старија покољења памте пјесму у далматинском нарјечју у којој се преплићу дјевојачка љубав и нада, вјера и пркос, а одразује малограђанску средину средоземног градића:

Госпе моја од Добрића
Провиди ми шесnога младића,
који не виче шие-шете,
који не игра на трешете,
нити фума шпањулете.
Ако ми га не провидиш,
у цриkву ме ти не видиш.

„Шис-шете" = стара пучка игра „мура" у којој се пружањем прсти деснице усклађују с изговорсним бројем и побјеђује онај који погоди њихово збрајање. Љевицом се збраја добитак. Одатле усклици „шест!"—„седам!" у млетачком нарјечју. То је млетачка „мора" прозвана вјеројатно по Маурима који је донијеше у Италију (G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856, 425). Раширила се и по Далмацији, гдје је сада све рјеђа. Шесан = уредан, пристојан, лијеп; трешете = игра картама; шпањулети = цигарете.

У свечаностима је братимство унајмивало пјеваче и глазбаре под водством Анте Форетића, а међу глазбалима који се тада унашаху у цркву спомиње се и контрабас. Пјевачи припадаху кору столне цркве. У сијечњу 1867. братовштина је закључила на свом састанку да се глазбари не позивљу на свечаност Свијечнице:

ИКОНА СВ. ДОМИНИКА

У Сплиту се код госпође Југане Маринковић налази мала икона на дрву (25 × 20). Набављена је од једне обитељи из села Дрвеника, на истоименом отоку југозападно од Трогира. Приказује св. Доминика у стојећем ставу који није насликан читав већ од кољена навише. Одјевен је у доминиканску одору. У десници држи љиљан, а у лијевици књигу правила свога реда. Позадина лика је обложена златом постављеним на танком слоју седре, као што је уобичајено на иконама. Лик је у строго оцртаном обрису оштро одијељен од позадине, а осликан је тако да је на сивој и сивомаслинастој позадини нанесена боја којом су обликоване појединости. Широка лубања и спуштена брада обликују лице у трокут окружен подвостручењим танким светокругом. Лице је исликано сивомаслинастом бојом на коју је нанесен свијетли окер у бизантској манири с оцртаним јагодицама, подочницама и наборима чела. Густоћа свјетлосних тонова даје лику пун пластицитет. Дугуљасте очи сјетног, мисаоног погледа, дуги усправни нос, мале меснате усне и брада танких нити као и коса насликане су тамносмеђим

Februaro 1848
Per trattamento ai cantori del Domo e Filarmonici
fiorini 4: 53.

Књига рачуна Братовштине Госпе на Добрићу, 1839—1852.

20. I 1867
Che non vi sia musica coi strumenti il giorno 2 febraio festività di Maria Vergine.

Записник састанака Братовштине Госпе на Добрићу. Види и биљешку 12.

У једној старој пјесми, преобликованој у данашњи књижевни језик а преписаној из неког старијег рукописа, спомиње се предаја да је икона дошла из Босне и да је била на Клису:

...Прије пуних петстољећа
Ти си дивна дошла к нама
Из босанских славних страна
Чудотворна тва прилика
Града Клиса некоћ дика...

Пријенос икона, особито оних које сматраху чудотворним, на приморје из загорских крајева које заузеше Турци је увјерљив. Бискуп Манола у свом споменутом спису службеног похода пише и за икону Госпе на побочном олтару цркве св. Николе у Трогиру да је пренесена из Близне, села трогирске општине:
S. Nicolò Monache
Ecclesia. Altare Conceptionis... super altare hoc cernitur Devota imago Beatae Mariae Virginis in chrystalo inclusa, quod tamen in uno angulorum est fractum. Traditur haec pia imago, graecis coloribus depicta propter invasionem Turcarum tempore cruentis belli rure Blisna ex partibus montanis delata fuit, et in hac Ecclesia collocata.

Спис похода бискупа Дидака Маноле (Secunda visitatio generalis incepta de anno 1759). Надбискупски архив у Сплиту. Према пријепису из 1939.

Предаја да су умјетнине доносили из Босне није поуздана нпр. за Петровићево распело на Отоку код Коручуле: Igor Fisković, *Prijedlog za kipara Jurja Petrovića*, Peristil, 8—9, Zagreb 1966, стр. 81.

цртама. Тај графички начин се испољава особито у шкољци декоративно насликаног уха. Истим начином као лице насликана је и рука меких, витких прстију, с два средња скупљена на маниристичко-барокни начин, тако да су кажипрст и мали од њих растављени. Палац и кажипрст држе усправни, јасно оцртани бијели љиљан с три растворена, понешто свела цвијета, и зеленим лишћем смеђе осјењеним. Лијевица подржава правилник укоричен у златне корице с истакнутим, одвећ засјењеним оквиром који скупа с окупљеним црвеним листовима дебелој и копчама затвореној књизи даје пуну облину, без да јој се подреди одјећа на коју се она не наслања, те се чини да лебди у зраку.

Плашт је насликан црном бојом на коју су нанесени сиви осветљени набори, мирно и скоро водоравно поредани, раздијељени по средини прсију окомицом тако да наличе ребрима. Рубови су оштро цртани равним потезима који настоје пратити стварне прегибе и спуштање тканине. Сивобијела халина под плаштом је оживљена танким свијетлим и тамним цртама, које обликују окомите наборе, непоремећене ни појасом ни књигом. На тај начин се сликарево настојање појављује у усклађивању декоративног и реалистичког уз шкрту стилизацију. Не може се порећи да геометријским слагањем облика постигнута извјесна пластичност чини лик укоченим, али јасноћа цјелине коју испуња склад боја и уравнотеженост поставе даје икони ликовну врсноћу, коју сликар не би постигао, вјеројатно, у већој слици, јер он се ипак открива као минијатуриста. Али треба напоменути да кретско-италско сликарство није ни остваривало велике сликарске композиције. Нигдје на њеним рубовима нема трагова првотног оквира, готичких лукова на горњем или уреза на доњем дијелу слике. Према томе не може се закључити да је с обзиром на величину била дио неког полиптиха или његове пределе. Нема трагова натписа ни слова свечева имена. Позадина је била учвршћена с двије попречне дашчице као да је стајала самостално и није била уклопљена у већу цјелину, иако је малена.

Свечев лик је дат иконографски западњачки, али су набори одјеће и црте лица ипак византински, па се мала икона може сматрати блиском икони Стигматизације св. Фрање у сплитској Галерији умјетнина и св. Антуна Падованског у фрањевачкој цркви у Котору, за које се претпоставило да су можда радови дубровачког сликара Франа Маткова,[27] о чијој дјелатности ће се морати још расправљати с обзиром на његов нагли прилаз на каснобизантски начин сликања, а уједно и на рад на Мљету и Корчули, уважујући при томе упознавање

[27] В. Б у р и ћ, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1964, 201, сл. 121, 122.

све већег броја кретских сликара XIV—XVI стољећа[28] и све чешће налазе итало-кретских икона међу којима је и „Окрунјени Крист" из фрањевачког самостана на Висовцу,[29] који се приближава кругу тријух споменутих икона, св. Фране, св. Антуна и св. Доминика. Све те иконе нису нађене на дубровачком подручју те их се и не мора повезивати уз још увијек загонетног Франа Маткова.

ИКОНА СВ. ВАСИЛИЈА ВЕЛИКОГ

У сплитској Галерији умјетнина изложена је икона која представља св. Василија Великог на пријестољу. Заслужни Душан Берић приписао ју је осредњем сликару Симеону Лазовићу (1754?—1817) без да је извршио испитивање њеног слога.[30]

Икона показује сличност с оном св. Ивана евангелисте из Musea provinciale у јужноиталском граду Leccu, коју је потписао као своје дјело Димитрије Атењанин, а неки повијесничи умјетности су је датирали од XIII па чак до краја XVII стољећа.[31]

На стражњој страни иконе у Сплиту записана је 1785. година, када је вјероватно била и насликана. Ћирилска слова на књизи еванђеља и наоколо свечеве главе упућују да је била насликана за неку православну цркву. Њена сличност с оном потписаном у Lecce нас наводи на претпоставку да је такође дјело сликара Димитрија из Атене или његове радионице.[32] Будући да је датирана с 1785. годином уједно помаже да се и икона из Lecce смјести у вријеме друге половине XVIII стољећа.

Приписујући погрешно икону св. Василија Великог Симеону Лазовићу, Берић ју је уједно и описао и зато је сувишно то овдје учинити. Потребно је само нагласити да она својим разиграним цртежом, слободном поставом свечева лика, богатим и вјешто компонираним украсима и одмјереним односом боја надвисује у врсноћи икону која

---

[28] M. Cattapan, *Nuovi documenti rigvardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500*, Atti del II° Congresso Cretologico Intèrnazionale, vol. 3, 1968, 29; Исти, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, Thesaurismata, Bolletino dell'Instituto ellenico di studi bizantini e postbizantini, vol. 9. Venezia 1972, 202.

[29] J. A. Soldo, *Visovac* (водич), Visovac 1968, 24.

[30] D. Berić, *Dvije ikone Simeona Lazovića u splitskoj Galeriji* у: K. Prijatelj—D. Berić, Novi prilozi o umjetninama splitske Galerije, Split 1955, 23.

[31] M. S. Calò, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*, Bari 1969, 24, сл. 8; M. D'Elia, *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococo*, Catalogo, Bari 1964, 102.

[32] C. Fisković, *Alcuni pittori del Cinquecento in Puglia e in Dalmazia:* N. Lazanić, A. Rizzo, A. e D. Bizzamano, D. Ateniense, Italjug, II n. 9. Rim 1972, 27; G. Gamulin, *Italokrećani na našoj obali*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 16, Split 1966, 265.

приказује св. Димитрија, кнеза Лазара и св. Георгија у сплитској Галерији умјетнина, а коју Берић на темељу крњег натписа: „Сију икону . . . Лаз . . ." приписује Симеону Лазовићу.

Сплитска икона св. Василија Великог, једна од најљепших у богатој збирци икона Галерије умјетнина у Сплиту, јесте, ако се прихвати овај приједлог да је дјело Димитрија Атењанина, поред Бизаманових радова, још један прилог ликовних веза између Далмације и јужне Италије, које су већ уочене на многим споменицима.[33]

TROIS ICONES DE SPLIT

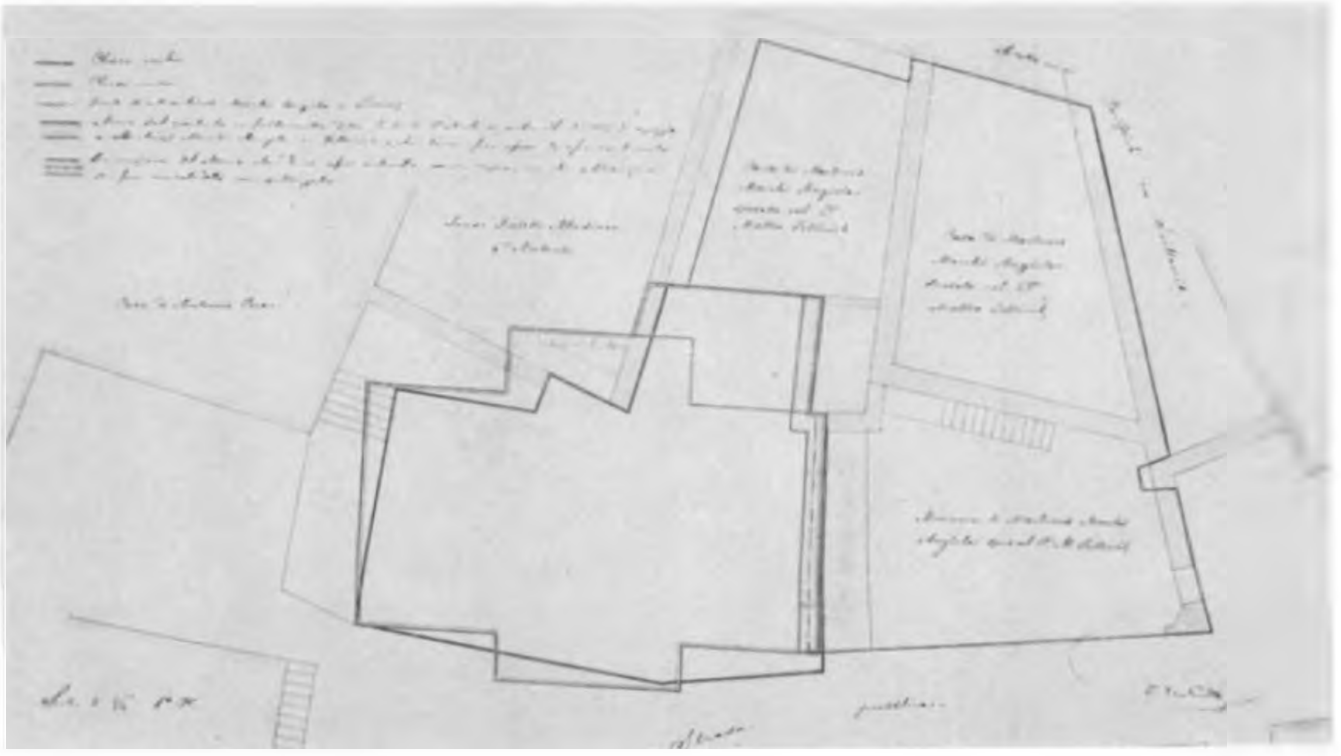
CVITO FISKOVIĆ

L'auteur signale au public trois icônes qui se trouvent à Split. Tout d'abord une icône récemment restaurée représentant la Vierge à l'Enfant que l'on attribue à l'école italo-crétoise et qui date de l'époque transitoire entre la fin du XVe et le début du XVIe siècle. L'icône a été rapportée de Klis lorsque les Turcs envahirent, en 1537 la place forte et déposée dans l'église de la Vierge de Dobrić à Split. En 1558, une confrérie de moines fut fondée dans cette église, qui reçut le nom de confrérie de l'église de Dobrić. L'auteur de l'article décrit l'église rendue célèbre par cette icône et publie les plans de l'architecte Ivan Barač de Split pour une reconstruction radicale en style néoroman de l'église. Mais ces plans n'ont jamais pu être réalisés pour des raisons financières.

La seconde icône, inconnue jusqu'à présent, est celle de St. Dominique avec, dans une main, les règles de son ordre religieux, et dans l'autre un lys. Elle fait partie d'une propriété privée de Split. L'auteur l'attribue aussi à l'école italo–crétoise du début du XVIe siècle.

La troisième icône représente St. Basile le Grand sur son trône impérial. Au dos de la planche est inscrite la date de l'ouvrage, 1785. Elle se trouve dans la collection d'icônes de la Galerie de Oeuvres d'Art de Split. Elle avait été attribuée à tort au peintre Simeon Lazović, mais l'auteur suppose que c'est une oeuvre du peintre Dimitri l'Athénien, étant donné qu'elle ressemble beaucoup à son icône de St. Jean l'évangéliste, qui se trouve au Museo Provinciale de Lecce, dans l'Italie du sud.

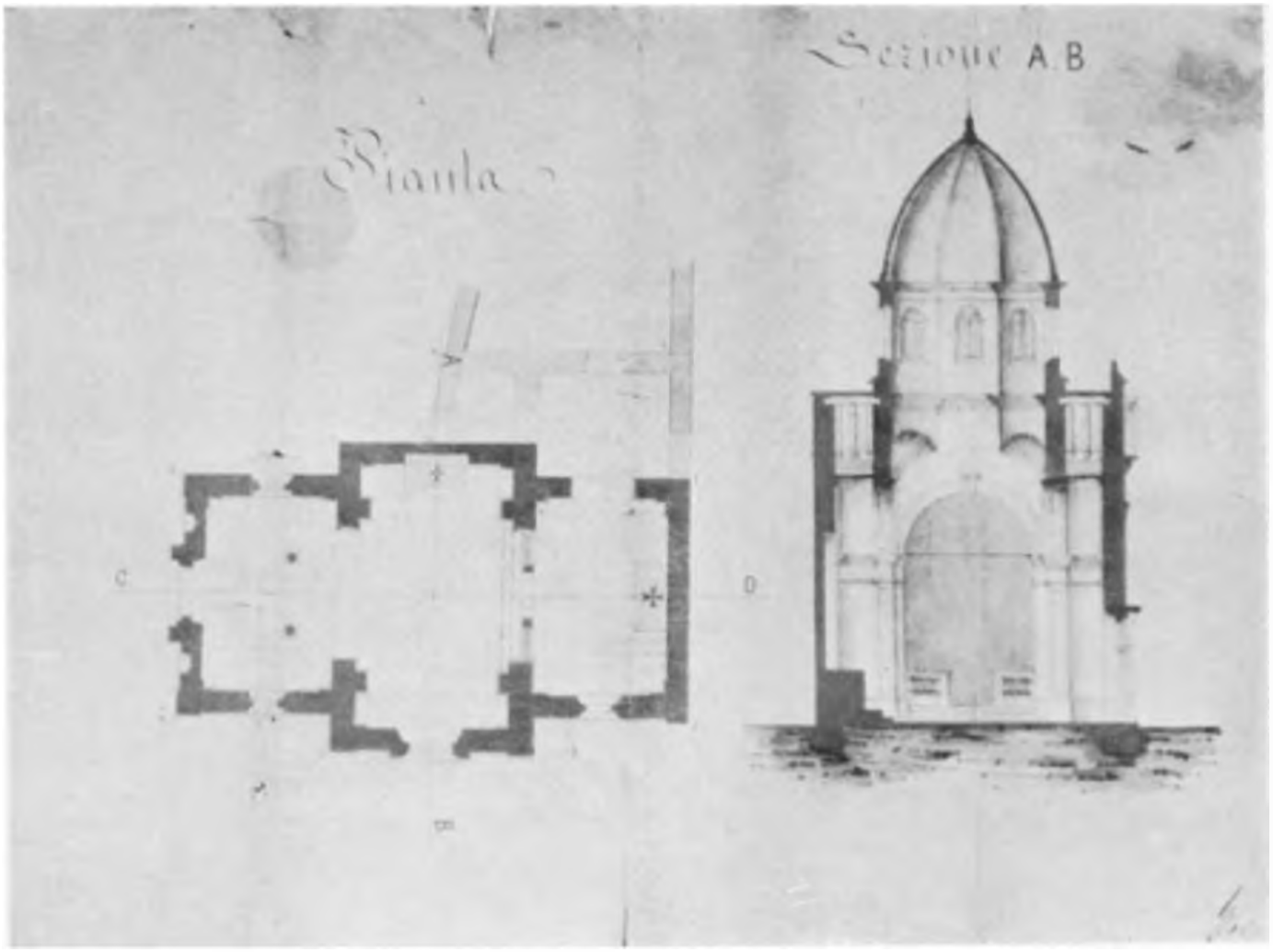
[33] Ц. Фисковић, Прилог дубровачко-далматинским и апулским ликовним везама, Зборник за ликовне умјетности, X, Матица српска, Нови Сад (1974), Igor Fisković, *O udjelu stranih kipara u likovnim umjetnostima Dubrovnika*, Forum, Zagreb 1974.

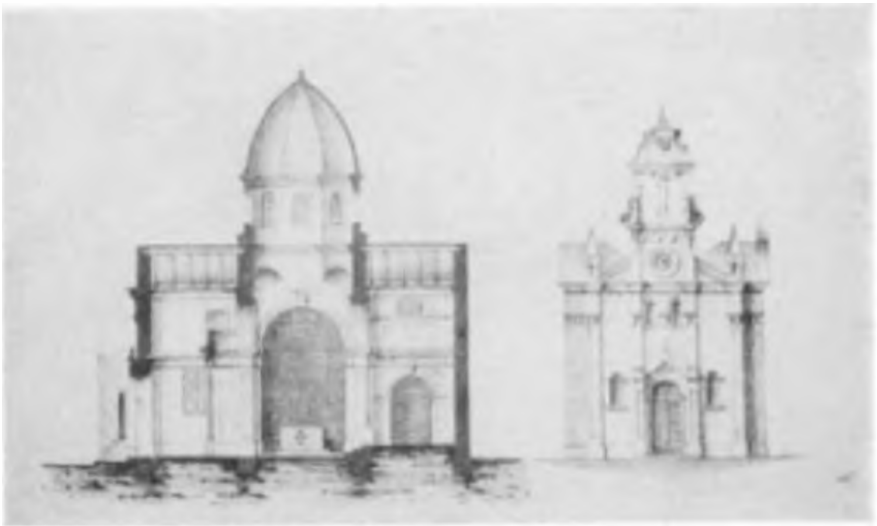


Сл. 1. E. Vecchietti, Тлорис старе и нове цркве на Добрињу у Сплиту

Сл. 2. И. Бараћ, Тлорис нове и старе цркве с околним зградама цркве на Добрињу









Сл. 3. И. Барић Тлорис и пресјек цркве Госпе на Добрићу

Сл. 4. И. Барић Пресјек и прочеље цркве на Добрићу

Сл. 5. И. Барић Побочни зид цркве на Добрићу (нацрт)

Сл. 6. Црква Госпе на Добрићу (прочеље)

Сл. 7. Црква Госпе на Добрићу (побочна страна)

Сл. 8. Олтар у цркви на Добрићу

Сл. 9. Главни олтар с иконом Госпе у цркви на Добрићу













Сл. 10. Икона Госпе на Добрињу у сребрном оклопу
Сл. 11. Икона Госпе на Добрињу пре рестаурирања



Сл. 12. Икона Госпе на Добрињу након рестаурирања



Сл. 13. Икона св. Доминика након рестаурирања



Сл. 14. Димитрије Атењанин (?), Икона св. Василија Великог, Сплит, Галерија умјетнина

Радомир Станић

Непознате иконе у југозападној Србији



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

За разлику од неких других наших области (Македонија, Косово, Босна и Херцеговина), у Србији је очуван релативно веома мали број икона. Ни у једној манастирској збирци нити цркви у унутрашњости Србије није евидентирана ни једна икона старија од XIV века. Иконописна дела из раздобља од XVI до XVIII века такође су малобројнија у Србији у односу на друге крајеве. Карактеристично је да се међу очуваним иконама налази знатан број остварења домаћих, познатих или непознатих, мајстора, док су, на пример, доста ретке итало-критске иконе. То се до извесне мере односи и на примерке руског иконописа.[1]

Стање у погледу очуваности иконописних дела у југозападној Србији готово да је истоветно са другим крајевима ове Републике, изузимајући Косово. Рад на њиховој евиденцији на подручју Санџака, долине Ибра и Западне Мораве уродио је плодом. У манастирима, црквама, приватним кућама и музејским депоима установљено је неколико десетина досад непознатих икона различитог порекла.[2] Међу њима су многи примерци који су својим квалитетом, временом настанка и провенијенцијом заслуживали посебну пажњу. У оквиру овог рада обрађене су оне иконе које до сада нису биле познате или пак оне које су раније биле уочене, а остале непубликоване.

Иконе које су предмет овог чланка могу се поделити у две групе: у прву групу спадају иконе итало-критске школе, а у другу творевине домаћих мајстора, од којих неке пружају довољно података и елемената за сигурнију атрибуцију.

---

[1] Руске иконе у Србији су, углавном, из познијих времена. Најчешће су творевине серијске производње. Занимљива збирка оваквих дела налази се у манастиру Клисури код Ариља.

[2] Знатан број ових икона био је тешко угрожен, па су биле нужне хитне конзерваторске интервенције. Завод за заштиту споменика културе из Краљева конзервирао је преко петнаест највише настрадалих икона.

ИКОНА „БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ" — УМИЉЕНИЈЕ

Икона је власништво Српске православне цркве у Новом Пазару (39,5 × 51,5 × 1,5 см, сл. 1). Није утврђено како је доспела у ову цркву, која је новија грађевина.[3] Претпоставља се да је икону даривала нека стара српска новопазарска породица Петровој цркви у Расу, одакле је, својевремено, пренета у новопазарски храм. Допојасни лик Богородице (М-Р ΘΥ) приказан је у зеленој хаљини са златно орнаментисаним рубовима оковратника и рукава. На глави јој је свилена бледожута марама која је видљива испод мафориона. Тамноцрвени мафорион, постављен тканином зелене боје, набран је и украшен по ивицама неправилним орнаментима који на први поглед подсећају на нечитљива слова. Богородичин и Христов ореол утиснут је елегантно и пажљиво у златну подлогу, у облику стилизованог акантусовог лишћа и цвећа. Десном руком она држи Христа (ІС ХС), који је грли око врата и своје лице приљубљује уз мајчино. Христос је одевен у светложути хитон са плавим појасом и цинобер химатион, који је украшен златним цветоликим орнаментима, а његове ивице златним орнаментима.

Богородичино лице је правилно и леполико. Инкарнат је доста једноставно решен. Основни тон је смеђе жуте боје. Осветљења су изведена сиворужичастим тоном (чело, јагодице, науснице), а сенке тамнијим жутим окером. Обрве и очни капци обликовани су кестењастим линијама, а зенице црним тачкицама. Упадљиви су подочњаци, особито код Христа, који су дати комбинацијом румене и окер боје. Коса је моделована светложутом на кестењастој основи. Набори су једноставни и архаични и углавном се зракасто пружају. Сликани су контрастима светлотамног на основи мркоцрвене боје. Начин драпирања подсећа на старије иконе са краја XV и почетка XVI века. У моделацији драперија, које појачавају утисак пластичности, назиру се закаснела обележја готичког схватања слике, што упућује на закључак да је у питању икона чије време настанка треба тражити у последњим деценијама XVI или почетком XVII столећа. Цртачка сигурност, мекоћа обраде, танани и племенити тонски преливи говоре о изразитим сликарским квалитетима ове иконе. По тим карактеристикама ова слика је несумњиво сродна са једном иконом „Богородице са Христом" (Madre della Consolazione) која се налази у приватном поседу у Сарајеву.[4]

---

[3] Црква св. Николе у Новом Пазару саграђена је између 1868. и 1872. године. У њој је иконостас неуобичајено великих димензија, дело браће Даскаловића из Галичника.

[4] Уп. Ђ. Mazalić, *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba*, Sarajevo 1965, сл. 105.

ИКОНА „БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ" — СТРАСТНА

Власништво је православне цркве у Миоковцима код Чачка (36,5 × 47 × 2 см, сл. 2). Богородица (МР ΘУ) је насликана допојасно, са малим Христом на левој руци. Обучена је у тамнозелену хаљину са позлаћеним рубом око врата и рукава. Пурпурни мафорион са окер позлаћеним ивицама, златним ресама и звездицама на челу и прсима, прекрива јој главу и тело. Христос, чије руке уплашено траже уточиште у Богородичиној шаци десне руке, носи сивкастоплаву хаљину украшену златноцрвеним цветним орнаментима. Умотан је у окержути јако набран химатион, чије су ивице изведене потезима златне боје. Са леве ноге му спада окер сандала. Означен је са (ІС ХС) удубљеним у подлогу. С леве и десне стране долеће по један анђео. Леви, у тамноцрвеној хаљини и зеленом плашту, у рукама доноси посуду и у њој копље и штап са спужвом, а десни, у тамнозеленој хаљини и пурпурном плашту, приноси крст са клиновима. Крила су им смеђа и зелена, златно шрафирана. Коса им је као и код Христа: у увојцима који падају низ рамена. Ореоли су на златној позадини изведени утискивањем звездоликих и спиралних орнамената.

Инкарнати су обрађени жутим окером, преко којег су нанесени ружичасти тонови. Обрве су обликоване тамним окером, а осенчења изведена маслинастозеленим намазима. Очни капци оивичени су црвенкастом линијом, а науснице благо зарумењене.

Чини нам се да ова икона и целином и појединостима даје довољно елемената за основану претпоставку не само о времену њеног настанка већ и о атрибуцији. Према иконографским, типолошким и стилским обележјима Богородица Страстна из Миоковаца[5] има потпуне паралеле са неколико публикованих иконописних дела. Одређеније речено, она је с тим делима готово истоветна. Реч је о иконама: Богородици Страстној са бочног олтара цркве св. Влаха у Стону,[6] затим у музеју Бандини у Фиезоли,[7] у румунској цркви св. Николе у Брашову,[8] Музеју Српске православне цркве у Сарајеву[9] и Збирци икона М. Секулића у Београду.[10] В. Ј. Ђурић,[11] В. Н. Лазарев,[12] Л. Мирко-

[5] Миоковачка црква, задужбина кнегиње Љубице Обреновић, била је метох Овчарско-кабларских манастира. Претпоставља се да је икону даривала цркви ктиторка, или пак да је на неки начин доспела у Овчарско-кабларске манастире, одакле је пренесена у ову цркву.

[6] В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, Т. LXXI; исти, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1964, сл. 126.

[7] В. Н. Лазарев, *Византийская живопись*, Москва 1971, 393.

[8] C. Nicolescu, *Rumänische Ikonen*, Bucureşti 1973, сл. 22 и 23.

[9] Л. Мирковић, *Старине Старе цркве у Сарајеву*, Споменик САН LXXXIII, Београд 1936, 4, Т. VII (1).

[10] Збирка икона Секулић (каталог), Београд 1967, 52.

[11] Иконе из Југославије, 50.

[12] Op. cit. 393.

вић[13] и М. Бајић-Филиповић[14] публиковане иконе с правом приписују итало-критском сликару Андреји Рицу, док К. Николеску[15] само наводи да је итало-критског порекла. Међутим, око датовања Рицових икона аутори се не слажу. В. Ј. Бурић[16] време настанка стонске Богородице тражи на крају XV века, В. Н. Лазарев[17] Рицову икону из Музеја Бандини везује за средину XVI столећа, Л. Мирковић[18] икону из Сарајева за прву половину XV века, а К. Николеску[19] за другу половину XVI столећа.

Професор Бурић је убедљиво и аргументовано доказао да је стонска Богородица настала крајем XV века, при чему се осврнуо на готово сва ранија мишљења у вези са проблемом времена у којем су живели и радили Андреја Рицо и његов син Никола.[20] Нема, дакле, разлога да се његово мишљење не прихвати.

Упадљиве подударности и у најситнијим детаљима икона из Миоковаца са наведеним делима[21] недвосмислено упућују на закључак да је она дело Андреје Рица или да припада неком његовом непосредном и талентованом следбенику. Под претпоставком да јој је аутор Андреја Рицо, икона је могла настати најкасније почетком XVI века. Ако је пак творевина неког његовог ученика, хронолошка граница њеног постанка може се померити најдаље до половине тог столећа.

Треба нагласити да откриће ове иконе[22] у Србији има велики научни значај. До сада је, наиме, евидентирано у овим крајевима Југославије само једно дело А. Рица.

ИКОНА „БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ" — УМИЉЕНИЈЕ

Икона је власништво Православне цркве у Новој Вароши[23] (54,2 × 73 × 3,2 см, сл. 3). У тамнозеленој хаљини, чији су поруби око

---

[13] Op. cit. 4.

[14] М. Бајић-Филиповић, *Збирка икона Секулић*, (предговор), Београд 1967, 16.

[15] Op. cit., 43.

[16] Op. cit., 50—51 и 70.

[17] Op. cit., 393.

[18] Op. cit., 4.

[19] Op. cit., 43.

[20] Op. cit., 50—51.

[21] Изузетак чини латински натпис на иконама у Стону и Фиезоли и, наравно, различитост у формату.

[22] Заслуга за њено проналажење припада колегиници Душанки Ранковић-Вучићевић, кустосу Народног музеја у Чачку. Њеном љубазношћу аутор овог чланка добио је сагласност за публиковање, на чему јој дугује топлу захвалност. Икону је конзервирао Покрајински завод за заштиту споменика културе у Новом Саду 1973. године.

[23] Икона се налази у цркви од њеног оснивања 60-тих година прошлог века. Према причању старијих људи икону је даривао неки српски трговац из Дубровника.

врата и рукава украшени златом и црвеним драгим камењем, Богородица (М-Р ΘΥ) је насликана допојасно како у левој руци држи Христа, а десном га придржава. Одевена је, затим, у пурпурни мафорион украшен златним цветоликим орнаментима и са златним рубовима, испуњеним црвеним драгим камењем. Мали Христос (ІС ХС), са прљубљеним лицем уз Богородичин образ, представљен је у зеленом хитону, по којем су посути златни листићи и цветови, и светложути окерасти химатион, са златним ивицама. У десној руци држи развијен свитак на којем је црном бојом исписано ИНРИ.

Инкарнат је врло вешто обрађен и у традицијама класичног иконописа. Окер основни тон местимично прелази у ружичасти, којим су одговарајуће партије осветљене. Сенчења око очију и носа изведена су зеленомаслинастом бојом, а најосветљенија места шрафирана су меким и суптилним потезима златне. Христова коса дата је лаким потезима кестењасте и зелене боје. Постојећи натписи, исписани црвеном бојом, изгледа да нису првобитни. Видљиви су, наиме, трагови старих натписа који су утиснуте у златну подлогу.

По типу и обради Богородичиног лика икона из Нове Вароши спада у групу типизираних и често виђених радова итало-критске школе XVI века. Стиче се утисак да је у типолошком погледу и по начину обраде физиономија ова икона врло блиска „Богородици са Христом" — Умиљење из збирке Старе православне цркве у Мостару.[24] Сврставајући је међу дела дубровачко-византијске групе, В. Ј. Ђурић[25] ову икону датује у трећу деценију XVI века, за разлику од Б. Мазалића,[26] који је неодређено ставља у широк временски оквир XVI и XVII столећа. У прилог претпоставке да би нововарошка икона могла да припада истој групи дубровачко-византијских радова иде, поред несумњивих аналогија у сликарској обради и карактеристикама физиономија Богородице, и доста непоуздано предање о томе да је икона донесена из Дубровника. У сваком случају, икона је вредна пажње као квалитетан и прилично усамљен пример једне, рекло би се, одомаћене варијанте итало-критског иконописа у нашем приморју.

---

[24] Икона је неколико пута објављена. Уп. В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 105—106; исти, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1963, 215; Ђ. Mazalić, *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba*, Sarajevo 1965, sl. 99.

[25] *Дубровачка сликарска школа* ..., 215.

[26] Op. cit., 99.

ИКОНА „БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ" — УМИЉЕНИЈЕ

Чува се у збирци Православне цркве у Пријепољу[27] (28,5 × 35,8 × 2 см, сл. 4). Богородица (М̄-Р Θ̄Ӯ) је насликана како држи Христа у десној руци, а левом га придржава. На себи има тамнозелену хаљину са златним порубима. Пурпурни мафорион порубљен је златном траком, који је у пределу рамена украшен ресама. Христ (ĪC̄ X̄C̄), који је своје лице приљубио уз Богородичин образ и левом руком је милује по лицу, а у десној држи смотан ротулус, одевен је у сивкасту хаљину, украшену окер листићима, и жут огртач. Хаљина је потпасана црвеним појасом. Ореоли су испуњени утискивањем стилизованих биљних орнамената.

Обрада инкарната изведена је брижљиво. Очи са обрвама и нос исцртани су кестењастим линијама. На основном окер тону најсветлија места су пажљиво шрафирана потезима беле боје, а сенке изведене тамним окером и маслинастозеленим, једва приметним, намазима.

Б. Мазалић,[28] расправљајући о итало-критским иконама, наглашава улогу сликарске породице Рицо у формирању одређених типова Богородице, који су били омиљени у каснијем иконопису ове школе. Икона из Пријепоља по типу, начину обраде и колориту може се без резерве уврстити управо у групу оних дела која се непосредно везују за делатност Андреје и Николе Рица као и њихових следбеника. Љупкост и извесна сладуњавост упадљива су обележја овог рада који није без одређених квалитета: сигурност у цртежу и леп колорит.[29] По свим тим особеностима које су сасвим близу одређеном маниру, схематизму и серијској продукцији, ова икона је настала у раздобљу краја XVI и почетка XVII века.

ИКОНА „БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ" — ОДИГИТРИЈА

Икона се чува у чачанској цркви (55 × 66 × 2,5 см, сл. 5). На златној основи представљена је Богородица (М̄-Р Θ̄Ӯ) до појаса која у наручју држи малог Христа. Одевена је у тамнозелену хаљину са злат-

[27] У пријепољској цркви св. Василија, поред значајне збирке рукописних и старих штампаних књига, налази се још неколико икона од вредности, међу којима се посебно истиче „Исус Христос Пантократор". Уп. Д. Медаковић, *О неким старинама цркве у Пријепољу*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXII, Београд 1936, 309 и В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, 111, Т. LXXIX.

[28] Ibidem, 170.

[29] Уочљиве су извесне сличности ове иконе са иконом „Богородица са Христом" из збирке икона Секулић у Београду. Уп. М. Бајић-Филиповић, Op. cit. 52, T. XIV.

ним оковратником и порубима на рукавима. Испод кармин мафориона, постављеног зеленом тканином и украшеног звездама на раменима и челу, видљив је бледожути чипкасти вео. Христос је обучен у ружичасти хитон и цинобер химатион, чији су набори означени златним потезима. Десном руком благосиља, а левом држи мали развијен свитак жуте боје на којем је грчким словима исписан нечитљив текст. Златни ореоли Христа и Богородице обрађени су рељефно — искуцавањем и утискивањем стилизованих биљних орнамената. Инкарнат је рађен жутим окером. Осенчена места сликана су тамнијим окером са зеленкастим тоновима. Делови лица: обрве, нос, уста, уши цртани су потезима кестењасте боје. Пада у очи да су лица сликана финим колористичким преливима, са изразитим осећањем хармоније, што само потврђује висок квалитет овог дела.

За разлику од претходних икона које су сликане на основама снажних поствизантијских традиција и чији су мајстори доследно и упорно, са незнатним одступањима, неговали и у разноликим варијантама развијали схватања класичног византијског иконописа, икона из Чачка, упркос чињеници што у суштини задржава све најбитније карактеристике овог сликарског схватања, показује извесне тенденције које је чине особеном. Оне се огледају у настојању да се начином обраде ликова, одеће и другим својствима приближе ренесансним сликарским одликама. Икона је несумњиво дело непознатог сликара из Приморја — припадника Дубровачке сликарске школе из краја XVI века, који је био веома упућен у тајне млетачког сликарства.

ИКОНА „БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ" — ЕЛЕУСА

Налази се у збирци манастира Враћевшнице (26,5 × 31 × 2 см, сл. 6), камо је доспела откупом лицитираних драгоцености краљице Драге и краља Александра после њихове погибије.[30] У гломазном и не првобитном оквиру, икона приказује Богородицу (М̅-Р̅ Ѳ̅Ѵ̅ Єлеѹса), како у десној руци држи малог Христа. Одевена је у хаљину смеђе боје. Тамноцрвени мафорион упадљиво декорисаних рубова и посут звездоликим орнаментима закопчан је под грлом дугметом украшеним драгим камењем и бисерним зрнцима. На глави, испод мафориона, видљива је бледожута, фино набрана свилена марама. Христос (І̅С̅ Х̅С̅), у цинобер хитону и плавом химатиону, десном благосиља, а у левој руци држи куглу. Изнад Христа представљен је анђео у зеленој и црвеној одећи са инструментима мучења у рукама. Позадина је златна, а ореоли украшени утиснутим орнаментима. Инкарнати лица

[30] Ови подаци преузети су из летописа манастира Враћевшнице.

сликани су тамним окером. Светлија места су рађена жућкасторужичастим тоновима. Општа одлика обраде физиономија је затамњеност колорита и неизнијансираност. Иако ова икона по начину моделације оставља утисак архаичности, она, свакако, није старија од друге половине XVII века. О томе сведоче појединости као што су начин обраде, односно украшавања Богородичине и Христове одеће. Готово цртачки обликовани геометријски и вегетабилни златни орнаменти као да наговештавају потоње барокне елементе. Ова икона итало-грчког порекла представља пример познијих остварења која све више губе обележја свог класичног израза.

ЦАРСКЕ ДВЕРИ ИЗ ШТИТАРА

Двери су власништво цркве св. Николе у Штитарима код Новог Пазара.[31] Сликане су на удубљеној површини са ободом ширине од 2,5 до 3,5 см, чија је унутрашња страна украшена у виду тордираног ужета. У горњем делу су засведена на уобичајен начин (сл. 7 и 8).

Лево крило (110 × 37 × 3 см) чини део двери који је боље очуван. На златној позадини, на простору који захвата две трећине крила, представљен је анђео Гаврило (Г) из сцене Благовести (благовещение). Обучен је у цинобер хаљину широких рукава који су украшени белим бисерним зрнцима. Огртач, чији набори правилно прате покрете, је ружичастосветле боје. Крила су му тамнокестењаста са светлозеленим преливима. У левој држи скиптар. Изнад анђела је пророк Соломон (п҃рокъ С(оло)монь) у тамнозеленом хитону и цинобер химатиону који су украшени драгим камењем и бисерним зрнцима. Преко хаљине му је појас од светложуте тканине. На глави му је царска златна круна богато украшена разнобојним драгим камењем и бисером. У левој руци држи свитак са следећим текстом: премꙋдр҃ть бж҃іа съз҃давшіа тебѣ сеье храмъ презре. У позадини овог крила приказана је архитектура тробродне грађевине чији се бочни бродови ослањају на четири стуба са капителима. Фасаде су ружичасте, кров цинобер, а стубови светлозелене боје.

Површина десног крила, истих размера, испуњена је приказом Богородице, (М҃-Р Ѳ҃ѵ), одевене у дугу зелену хаљину и црвени мафорион окером изведених ивица. Богородица је насликана у тренутку када на долазак анђела устаје са богато украшеног седишта маслина-

[31] Црква св. Николе у Штитарима саграђена је у XVII веку, откада потиче и врло занимљив живопис. Уп. Р. Станић, *Архитектура и сликарство XVI—XVII века*, Нови Пазар и околина (монографија), Београд 1969, 229—231.

стозелене боје, са цинобер јастуком. Изнад Богородице, а иза архитектуре тробродне грађевине на сличан начин представљене као на северном крилу, стоји пророк Давид (пр҃ркъ давд҃ъ), одевен у црвену хаљину, чији је горњи део од тамноокерасте тканине. И хаљина и тамнозелени огртач и златна царска круна истоветно су украшени као одећа код Соломона. Десном благосиља, а у левој држи свитак на којем се чита следећи текст: Слїшї даждъ и вижды п҃екло мг҃о Хотво҃е. Лица светитеља на дверима врло су пажљиво и зналачки обрађена. Инкарнат је дат у светлоружичастом тону. Осенчења су изведена тамним окером са примесом зелених тонова, док су светла места сликана потезима беле боје. Усне су нарумењене, а обрада чела и врата имала је циљ да истакне пластичност. Поједини ликови, као што су Соломонов и Гаврилов, указују на сликареву тежњу да подцрта изразитост и једноставност у моделовању. Извесна тврдоћа у обради физиономија ипак је у раскораку са цртачком и колористичком способношћу мајстора. Пада у очи доста богата скала свежих и звучних тонова црвене, окер и зелене боје.

Без двоумљења се може рећи да су двери из Штитара рад непознатог домаћег мајстора из првих деценија XVII столећа — из времена када се појавила уметничка индивидуалност узнемиреног и даровитог Хиландарца Георгија Митрофановића. О томе да су двери производ неке домаће радионице сведоче не само стилске одлике већ и текстови који су исписани на чистом старосрпском језику. Анонимни мајстор овог дела, ослањајући се на обрасце старог српског иконописа византијског стила, показује све оне особености које су карактеристичне за раздобље пред појаву нових стваралачких полета Пајсијевог времена. Овај уметник са несумњивим даром и сликарским знањем пружа сигурне доказе о постојању и делатности оних иконописаца који се квалитетом својих творевина приближавају самом врху уметничког стваралаштва овог времена у Србији, али који ће, свакако, још дуго, а можда и заувек, по имену остати непознати.[32]

ДЕИЗИС СА АПОСТОЛИМА ИЗ МИОКОВАЦА

Плоча се најпре налазила у цркви села Миоковаца код Чачка, а сада се чува у чачанском Народном музеју (176 × 36 × 4,2 см, сл. 9, 10 и 11). Од целе плоче очувано је нешто мање од половине. Једноставно је дуборезно обрађена у виду низа аркада са стубићима, изнад којих су неједнако обликоване розете. Под лучним аркадама насли-

[32] Плочу је посредством Завода из Краљева конзервирао Покрајински завод за заштиту споменика културе у Новом Саду.

кана су попрсја апостола из деизисног чина. На очуваној половини налази се у четири аркадна поља по једно попрсје готово потпуно очуваних апостола, док су на преостала три поља присутни само трагови. На петом пољу, ипак, сачувана је скоро једна половина попрсја.

На првом пољу насликан је апостол Тома (Ѳома) како у рукама држи смотан свитак. Одевен је у тамнозелени хитон и цинобер химатион. До њега је попрсје апостола Вартоломеја (Ѵарѳω . . .). Приказан је са кратком тамном косом и брадом, у цинобер хитону и тамнозеленом химатиону, држећи смотан ротулус у рукама. Треће поље испуњено је представом апостола Андрије (Ѧндрѣа), седог и дугокосог старца који десном благосиља, а у левој држи савијен свитак. Обучен је у цинобер хитон и светлозелени химатион. Последњи очувани апостол је Марко (Ма̑рко). Оштећене главе, Марко је насликан у црвеном хитону и смеђеружичастом химатиону. У рукама држи затворену књигу. Следеће попрсје, очувано нешто мање од половине, представља непознатог апостола (уништена глава и сигнатура), одевеног у зелени хитон и златноцрвени химатион. Од шестог апостола остали су само трагови одеће и то од зеленог хитона и цинобер химатиона. У седмом пољу била је вероватно приказана Богородица из Деизиса, од које готово ништа није очувано.[33]

Лепо пропорционисани апостоли, дати на златној позадини и са ореолима обликованим утискивањем, одликују се неусиљеношћу и лакоћом цртежа, али и извесном тврдоћом колористичке дораде. Инкарнат је бледоцрвених, више ружичастих тонова. Карактеристичне су боре изнад обрва, које имају лучни облик, и сенчења на врату. Попрсја апостола сликана су рутински и са изразитим и сигурним занатским искуствима. Има се утисак о присуству извесних обележја итало-критске школе, а која се огледају у неким типолошким цртама и начину обраде ликова.

Међутим, о аутору апостолских попрсја не може бити говора као мајстору који је припадао некој од итало-грчких радионица. То је,

---

[33] За име Митрофана сазнало се из записа који је овај уметник оставио на престоној икони „Богородица са Христом" у цркви манастира Благовештење. Запис је први објавио М. Д. Протић, *Драгачево и његови славни синови*, Ниш 1940, 26. На темељу овог записа Митрофану је основано приписана иконостасна целина манастира Благовештење коју је својевремено објавио П. Покришкин, *Православная церковная архитектура XII—XVIII стол. въ нынѣшнемъ сербскомъ королевствѣ*, С. Петербург 1906, Т. XLIII—XLV. О Митрофану види даље: С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 89—90; М. Ђоровић-Љубинковић, *Пећкодечанска иконописана школа од XIV—XIX века*, Београд MCMLV, 12—13; иста, *Средњевековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1961, 63; С. Душанић и Р. Николић, *Овчарско-кабларски манастири*, Београд 1963, 24—25; М. Шакота, *Ризнице манастира у Србији*, Београд 1966, 28 и 29 и Д. Милошевић, *Сликарство у средњовековној Србији од 12 до средине 18 века*, Београд 1974, 36—37.

очигледно, домаћи сликар. У њему јасно уочавамо иконописца познатог под именом Митрофан, који је своју делатност везао за Овчарско-кабларске манастире, односно манастир Благовештење под Кабларом.[34] Иако личност и дело Митрофана ни издалека нису изучени,[35] поуздано се може рећи да је он значајно име у српском иконопису прве половине XVII столећа. Његове иконе, међу којима је Деизисна плоча из Миоковаца[36] сасвим типична за његово досад познато дело, одликује се доста уочљивим особеностима. Затамњен колорит, извесна рустичност у моделовању ликова, изразити контрасти светлих и тамних партија, оскудна колористичка скала у којој преовлађују цинобер и окер тонови и посебно карактеристична обрада чела са лучним борама изнад обрва — основна су обележја његовог стила. Већ на први поглед може се уочити да су апостоли на плочи из Миоковаца потпуно истоветни и по типолошким цртама и по начину обраде са апостолима на престоној икони „Богородица са Христом и апостолима" из манастира Тројице на Овчару.[37] Исто тако, још ближа сродност запажа се између миоковачких апостола са апостолима на икони „Деизис са апостолима"[38] коју, заједно са иконом „Богородица са Христом и пророцима" у манастиру Житомислићу код Мостара, Здравко Кајмаковић с правом доводи у везу са овим уметником.[39] Тако се, дакле, каталогу доста малобројних дела овог иконописца може додати плоча из Миоковаца која по квалитету заостаје нешто за његовим репрезентативним делом — благовештењским иконостасом, чији се очувани делови данас налазе у београдском Народном музеју и манастирима Благовештењу и Тројици.[40] Списак Митрофанових дела могао би се, можда, допунити са још две непубликоване иконе, и то „Богородица са Христом и пророцима" и „Исус Христос са апостолима" које по квалитету знатно заостају за благовештењским и миоковачким иконама.[41]

---

[34] Неки му, поред иконостаса, приписују и живопис у Благовештењу. Уколико би се ово прихватило, онда је сасвим сигурно да је он аутор зидних декорација у цркви св. Николе у Јежевици код Чачка (сем фресака у олтарском простору) „које су истоветне са благовештењским".

[35] Није познато како је она доспела у ову цркву. Верује се да је Митрофан плочу радио за неки од Овчарско-кабларских манастира.

[36] Д. Милошевић, Op. cit., сл. 47.

[37] Ђ. Mazalić, *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini* ..., сл. 3a.

[38] Ђ. Mazalić, Op. cit., сл. 3b.

[39] З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић и Кир Георгије* (рукопис), 7.

[40] Р. Станић, *Благовештење под Кабларом*, Градац 2, Чачак 1963, 54—58.

[41] Ове иконе, које су се налазиле најпре у цркви у Г. Горевници код Чачка, а после конзервације у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, пренете су у цркву манастира Никоље у Овчар-бањи.

РАДОМИР СТАНИЋ *

ИКОНА „О ТЕБЕ РАДУЈЕТ СЕ“

Икона се чува у цркви св. Арханђела у Поблаћу код Прибоја (47 × 71 × 3 см, сл. 12).[42] Сликана површина, удубљена за 0,5 см, уоквирена је широким дуборезним рамом који је оивичен тордираним ужетом. Оквир је широк 10,5 см. Унутрашња површина оквира украшена је стилизованим вегетабилним орнаментима, датим по систему преплета. На златној позадини, у средишњем делу, насликана је Богородица (М҃-Р Ѳ҃Ѵ) у плавом медаљону како седи на раскошном престолу, украшеном геометријским и биљним мотивима. Одевена је у плаву хаљину и кармин мафоријон. На крилу јој седи Христос (І҃С Х҃С) у плавом хитону и златнозеленом химатиону. Около Богородице и Христа је поворка од девет анђела од којих двојица придржавају медаљон. Анђели су обучени у свечане разнобојне одежде. У позадини је представљена архитектура небеског Јерусалима (Вишнихъ Їерꙋсалимъ). На доњој половини иконе насликане су у два реда по четири скупине светитеља: лыкъ ст҃ы пр҃ркы і канꙋно^т^ворацъ; лыкъ пр҃ркъ; лыкъ ст҃ы апо^с^толь мꙋ^ч^никъ, док су натписи скупина у доњем реду, као и сами светитељи, највећим делом уништени.

Инкарнат је боје светлог окера. Обрве, очи и нос су исцртани црном, а сенке изведене тамним окером. Осветљене партије су обрађене намазима беле кречне боје и тачкицама. Колорит је расветљен и прилично богато оркестриран: златна, жута, цинобер, црвена, плава (више прелива) и љубичаста. Сви натписи изведени су цинобером.

Стилске карактеристике ове иконе указују да је у питању дело које припада домаћем иконописцу. Упадљиви су, међутим, и елементи који нам омогућавају основану претпоставку о одређивању њеног аутора, или бар оног уметничког круга којем је он припадао. Неке опште одлике, као што су светао колорит, типови ликова и извесни важнији поступци у обради фигура, говоре о могућности да је ову икону сликао познати минијатуриста и иконописац Андрија Раичевић.[43]

---

[42] Цркву — њену прошлост, са освртом на зидани иконостас, обрадио је С. Душанић, *Полимље и задужбина Мехмед паше Соколовића у Поблаћу код Рудог*, Гласник — службени лист Српске православне цркве 1—2, Београд 1967, 18—22. Икона у овом чланку није споменута.

[43] О овом мајстору писано је релативно доста. Најпотпунију анализу са сигурним атрибуцијама његових дела дао је В. Ј. Ђурић, *У потрази за делом сликара Андрије Раичевића*, Старине Црне Горе I, Цетиње 1963, 23—47, и *Још једна белешка о сликару Андрији Раичевићу*, Старине Црне Горе II, 81—85, где је и сва важнија литература. Последњих година откривено је још неколико његових икона. Уп. З. Кајмаковић, *Раичевићева икона из Ошанића*, Зборник за ликовне уметности 5, Нови Сад 1969, 309—311 и R. Stanić, *Dva nepoznata dela Andrije Raičevića*, Naše starine XIII, Sarajevo 1972, 173—177.

Поблаћска икона спада међу она Раичевићева дела где је он обраду ликова свео на најнужније елементе, с обзиром на многобројност фигура у односу на малу површину иконе. Нешто пажљивије и помније обрађени су Богородица и Христос као и анђели. Типови глава, њихова моделација и употребљене боје расветљене палете уверавају нас, ипак, макар и не постојали неки типични елементи, присутни на Раичевићевим иконама, да је наша икона дело овог уметника. Одсуство иницијално схваћених слова на почетку натписа, затим оних карактеристичних трију увојака иза ушних шкољки светитеља, још нису разлог да се ова слика не припише Раичевићу, или неком домаћем иконописцу који је по сликарским схватањима био врло близак овом мајстору. Јер, недостатак ових елемената обилно надокнађују друге особине које су истоветне са осталим елементима Раичевићевог сликарског израза. Тако, на пример, аутор ове иконе на потпуно исти начин обрађује главе светитеља као мајстор икона у Радијевићима и Бистрици. То се најбоље види на лицу Богородице које је најпажљивије моделовано. Најтамније површине око очију и овалу лица постепено прелазе у бледи окер лица помоћу сивозеленкастих и смеђих потеза. На спонтаније и мање пажљиво обрађиваним физиономијама фигура ситних размера, осветљене партије означене су белим тачкама. Истоветна је обрада косе и браде светитеља на овој икони са обрадом истих делова главе на Раичевићевим познатим иконама. Приметан је, такође, његов манир при моделовању руке односно шаке, чија спољна страна има облик натеклине. Најзад, како смо већ нагласили, мада почетна слова сигнатура немају облик иницијала, што је код њега уобичајено, натписи на овој икони изведени су словима која су по облику и дуктусу истоветна са словним знацима натписа на његовим другим делима. Карактер и дух тих слова одају иконописца као минијатуристу и преписивача. По квалитету ова икона спада међу солидна остварења. Осим једне неспретности у пропорцији (фигура Богородице) сви остали ликови и сама икона као сликарска целина одликују се цртачком коректношћу и колористичком усклађеношћу. Дуборезни оквир иконе, рађен сигурном руком врсног дуборесца, несумњиво носи обележја орнаментике и њеног система, заступљеног у илуминацијама наших рукописа XVII века. Није ли можда ово доказ да је Раичевић радио дуборезни оквир, с обзиром на његова илуминаторска искуства?

У до сада познатом Раичевићевом иконописном опусу (до сада се зна не за 15 икона,[44] већ за 17 које је насликао или које му се приписују), икона у Поблаћу има шири значај утолико што је, поред ико-

[44] Д. Р. Николић, *Сликар и минијатуриста Андрија Раичевић*, Полимље, Пријепоље, 1. јануар 1975, 7.

не Деизиса са светитељима из Бусоваче,[45] она једино дело са представом већег броја лица, односно слика која има карактер композиције.

Као ученик бољег сликара Козме, показивао је црте блиске свом учитељу, али је својим особеностима често испољавао стилску неуједначеност,[46] којој констатацији иде у прилог и икона из цркве у Поблаћу у односу на његова друга дела. На крају треба рећи да немамо никаквих података на основу којих бисмо могли да одредимо, бар приближно, у којем периоду Раичевићеве сликарске делатности, иначе омеђеној годинама 1644. и 1673/74,[47] је настала ова икона.[48]

ДЕИЗИСНИ ЧИН СА АПОСТОЛИМА ИЗ БЕЉАКА

Налази се у цркви св. евангелисте Марка у селу Бељаку, која је раније била посвећена Ваведењу[49] (281 × 34 × 4 см, сл. 13 и 14). Чини преостали део старог иконостаса. У централном делу је насликан Христос (ІС ХС) на престолу у црвеном хитону и плавом химатиону, како десном благосиља, а у левој држи затворено јеванђеље. Лево до њега је Богородица (М-Р Ѳѵ) у плавој хаљини и црвеном мафориону, а десно св. Јован (Іѡвaн) у цинобер хитону и загаситоплавом химатиону, који чине Деизис.

На левој страни од Богородице нижу се апостоли који седе на престолима овим редом: св. Петар (Петр), св. Матеј (Матеи), св. Лука (Лука), св. Андреја (Я), св. Јаков (Иаков) и св. Тома (Тома). Десна половина плоче испуњена је представом следећих апостола: св. Павла (Павел), св. Јована Богослова (Іѡва Богослов), св. Марка (Марко), св. Симона (Симо), св. Вартоломеја (Ваволомеи) и св. Филипа (Филип). Сви су смештени испод сликаних лукова. Апостоли су одевени у црвене, цинобер, плаве, окер, љубичасте и зелене одежде. У рукама држе смотане свитке или затворене књиге. Позадина је двобојна: доле зелена, а горе цинобер. Ореоли су жуте боје.

Наивно схваћене фигуре сликане су живим и свежим колоритом који се понекад граничи са сировошћу. Обрада физиономија је врло једноставна: инкарнат је окерзелен, са ружичастим осветљењима и

[45] Đ. Mazalić, *Nekoliko starih ikona*, Naše starine II, Sarajevo 1954, 53—57.

[46] З. Кајмаковић, *Четири иконе из радионице мајстора Козме*, Зборник за ликовне уметности 7, Нови Сад 1971, 268.

[47] В. Ј. Ђурић, *Још једна белешка о сликару Андрији Раичевићу*..., 83.

[48] Није незанимљива чињеница да се село Поблаће налази у близини села Тоца — родног места Андрије Раичевића, у чијој се цркви већ налазе његове две иконе (Р. Станић, Op. cit. 173—177). Овај податак говори нам да је Раичевић део своје делатности везао за родни крај.

[49] Р. Станић, *Непознате цркве у околини Рашке*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе VIII, Београд 1969, 218—220. Икону је конзервирао Милан Бокић, сликар-конзерватор Завода у Краљеву.

мрким сенкама. Жива и непосредна наивност у изразу, рустична обрада, лакоћа у моделовању, изражајност и звучност колорита, затим неспретност у пропорцијама и извесна спонтаност сликања — најважнији су елементи који улазе у општу карактеристику ове творевине. Деизисни чин у Бељаку, који је настао 1656/57. године,[50] дело је непознатог домаћег иконописца који је деловао у оквиру неке локалне сликарске радионице. Он је пример оне иконописне продукције у нас која жилаво и упорно, на традиционалним основама, настоји да одржи своје трајање, без обзира на то што је очигледно и нагло почела да губи креативност. Негована паралелно и истовремено са делатношћу даровитих стваралаца, она је, под оскудним условима и у тешким временима, имала своју клијентелу. Дуго ће још егзистирати, клонуло и бескрвно, али понекад доста изворно и искрено. Деизисна плоча из Бељака је управо пример такве уметности.[51]

ФРАГМЕНТИ ИКОНОСТАСА ИЗ МАНАСТИРА ПУСТИЊЕ
(Сл. 15, 16, 17, 18 и 19)

Манастир Пустиња код Ваљева, са црквом посвећеном Богородици, у два маха је био предмет озбиљнијег стручног разматрања. Првом приликом,[52] када је сажето обрађена прошлост, архитектура и извршен тематски попис живописа, само је споменут иконостас који је погрешно приписан Симеону Лазовићу, иако нам делови говоре о врло значајном сликарском остварењу прве половине XVII века. Другом пак приликом — поред архитектонских одлика цркве, натписа из којег се сазнаје да је црква живописана 1622. г. и потписа двојице мајстора фресака (Јован и Николаос) — посвећена је извесна пажња иконостасу.[53] Написом о иконостасу, из пера Лазара Мирковића, обухваћени су само неки његови делови, који су тада овом аутору били доступни. Предмет описа били су само јужно крило царских двери и крст са Распећем, Јованом и Богородицом.[54] У завршетку описа ових делова наводи се да пустињски иконостас, за разлику од других из

[50] Сачуван је натпис на дрвеној плочи изнад данас непостојећих царских двери, из којег сазнајемо годину настанка иконостаса, односно деизисног чина. Уп. Р. Станић, Op. cit., 219.

[51] На левом крају чина налази се приложнички запис који гласи: Мαρєна Διακομια κѣκαнє. Последња реч у овом запису свакако се односи на појам кѣкань, који означава стари назив села Бељак. Уп. А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права (од XII до краја XV века)*, Београд 1926, 166, и *Једна српска жупа у времену царства*, Гласник Скопског научног друштва, Скопље 1928, 25—42.

[52] В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 41—43.

[53] Археолошки споменици и налазишта у Србији, I Западна Србија, Београд 1953, 95—104.

[54] Op. cit., 99—104.

XVII века, није имао Деизис са апостолима „ваљда зато што је црква мала".[55]

Међутим, не само што је на иконостасу постојао Деизис са апостолима, већ је, срећом, делимично и очуван.[56] Како он употпуњава представу о првобитном изгледу иконостаса и још више доприноси сагледавању његових ликовних вредности, доносимо у овом чланку фотосе очуваних делова Деизиса и икону „Гостољубље Аврамово", са кратким освртом на њихове стилске карактеристике.[57] (сл. 15—19).

Од Деизиса данас су са великим оштећењима очувана попрсја: Исуса Христа (ІС ХС), Богородице М̅-Р Ѳ̅Ѵ̅ и св. Јована, затим св. Петра Апостоль Петри и св. Марка (...пстоль Марко) као и још тројице апостола, чије су главе потпуно уништене. „Гостољубље Аврамово" (Св. Тројица) (Троица) са три анђела који персонификују Христа, Јоакимом и Аном, такође је прилично оштећено. Попрсја Христа, Богородице и Јована, као и апостола, сликана су на удубљеним површинама које уоквирују тордирани стубићи и луци. Оквир иконе „Гостољубље Аврамово" је са три стране дуборезбарен, а на доњој профилисан у виду двоструког исламског посувраћеног лука.

Премда је данашње стање Деизиса и „Гостољубља Аврамовог" у дубокој супротности са њиховим ликовним квалитетима, постоје ипак очувани елементарни услови за најуопштенију стилску анализу.[58] Пажљивом и савесном анализом свих важнијих појединости на овим делима долази се до закључка да је њихов аутор, упућен у особености итало-грчког иконописа, показао у пуној мери високе способности у уметности XVII века. Сигурност у цртежу, племенитост колорита, склоност фином нијансирању у обради ликова (тамни окер са маслинастозеленим примесама испуњава осенчена места која постепено ружичастим тоновима прелазе и стапају се са осветљеним партијама), леполикост физиономија и извесна допадљивост — најуочљивија су обележја ових икона. Префињеним укусом овај уметник успео је да на традиције византијског сликарства XIV века пресади итало-крит-

---

[55] Ibidem, 104.

[56] Л. Мирковић га приликом посете цркви није нашао. О иконама Деизиса објавио је само чланак „Иконостас манастира Пустиње" Никола Кусовац у Борби од 5. фебруара 1964. Деизис са апостолима, фрагментарно очуван, налази се данас на конзервацији.

[57] Манастир Пустињу посетио сам у лето 1973. године и том приликом фотографисао Деизис и Гостољубље Аврамово које се некад налазило изнад царских двери, а сада заједно са Деизисом. Тада сам фотографисао очувано јужно крило царских двери, на којем сам запазио знатне промене у односу на стање по објављеној фотографији Л. Мирковића.

[58] После чишћења и конзервације вероватно ће се појавити потреба за ревизијом оцена које ће се овде изрећи, иако верујемо да се не може доћи до неких битно нових сазнања.

ске манире и да тако оствари слике коректне у свим видовима, али ипак више пријатне него снажне. Племенита сликовитост, отменост и педантност сликарског језика, сонорна звучност колорита и извесна блага елегичност ликова указује на слојевитост уметниковог осећања, али и на одсуство могућности да то осећање изрази чвршће, сугестивније и стваралачки сигурније. Остаје, међутим, чињеница да се он иконостасом у Пустињи уздигао изнад просечних иконописних остварења, којима је обиловала прва половина XVII века у српској уметности.

Поставља се питање: ко је овај сликар, одакле је пореклом и када је радио иконе у Пустињи? Само се делимично може разрешити овај проблем. Зна се да је живопис у Пустињи настао 1622. г. и да су га, по Л. Мирковићу,[59] сликали Јован — Србин и Николас — вероватно Грк. У проблем атрибуције иконостаса Мирковић није улазио. Чест је случај био да су иконостасе радили исти они мајстори који су изводили зидне декорације. Што се тиче пустињског иконостаса, има доста разлога за веровање да је то и овде учињено. Мада је живопис пустињске цркве неочишћен и на тај начин онемогућен потпун увид у његове стилске одлике, ипак се може уочити извесна сродност између неких фигура у ансамблу фресака и светитеља у Деизисном чину. Чини се, а то ће показати очишћене фреске, да су иконе ликовно квалитетније од својих пандана у зидној декорацији. Уколико се, најзад, потврди претпоставка о истоветности аутора икона и фресака у Пустињи, онда се већ сада може рећи да је иконе сликао бољи мајстор између двојице потписаних уметника.

О пореклу и припадности иконописца постоје индикације које указују на доста одређене закључке. По стилским особеностима мајстор је веома близак схватању итало-критских зографа. Ако би се о томе судило са већом резервом и потражила могућност за идентификацију овог мајстора у редовима домаћих уметника, не постоје никакви знаци који би на то упућивали. Пре свега, карактеристике његовог стила и израза у озбиљном су раскораку са својствима већ познатих домаћих иконописаца, иако му је Митрофановић најближи и стилски и хронолошки. Осим тога, он је довољно добар и самосвојан иконописац да бисмо могли да нађемо аналогије између његовог дела и домаћих остварења овог доба. Штавише, нису нам позната дела ни страног порекла у укупности иконописног наслеђа прве половине XVII века у нашим областима, о чијој бисмо сигурнијој сродности са иконама у Пустињи могли говорити. Према томе, све овакве комбинације морале би отпасти. Поред стила, знатну помоћ за установљавање његовог страног порекла пружају нам натписи исписани поред свети-

[59] Op. cit., 99.

теља. Он није Србин, јер натписе не исписује правилним старосрпским језиком (уместо Петаѳъ, на пример, он пише Петѳи). По налогу ктитора он пише српским језиком али, не знајући га, греши. Стога, нећемо погрешити ако његово порекло потражимо међу сликарима однекуд из северне Грчке или јужних области Македоније, који су у оно доба, како је познато, долазили у наше крајеве да, по налогу оснажених епископа, имућнијих игумана и других друштвених чинилаца, обележе своју делатност зидним декорацијама или иконописним ансамблима у обновљеним црквама.

LES ICONES INCONNUES DE LA SERBIE DU SUD-OUEST

RADOMIR STANIC

Parmi les icônes de Serbie inconnues, peu connues ou n'ayant pas fait l'objet de publications on peut discerner deux groupes. Le premier est formé par des icônes d'origine italo-grecque et le second de celles qui sont l'oeuvre de maîtres du pays.

Dans le présent article l'on traite de six icônes de style italo-grec, ce sont: LA VIERGE A L'ENFANT — UMILENIE (Vierge de Tendresse) de l'église orthodoxe de Novi Pazar, de la fin du XVe ou du début du XVIe siècle, LA VIERGE AVEC LE CHRIST — STRASTNA, de l'église du village Miokovci près de Čačak, oeuvre d'Andreja Ric, du début du XVIe siècle, LA VIERGE A L'ENFANT — UMILENIE, de l'église de Nova Varoš, du XVIe siècle, LA VIERGE A L'ENFANT — UMILENIE, de l'église de Prijepolje, de la fin du XVIe ou du début du XVIIe siècle, de la compagnie artistique d'Andreja et Nicolas Ric, LA VIERGE A L'ENFANT — ODYGITRIE de l'église de Čačak, datant de la fin du XVIe siècle et LA VIERGE A L'ENFANT — ELEUSIS, du trésor du monastère de Vraćevšnica de la seconde moitié du XVIIe siècle.

Les oeuvres des iconographes du pays sont représentées par: LA PORTE ROYALE de l'église de Štitari, près de Novi Pazar, qui date des premières décades du XVIe siècle, le TABLEAU DE LA DEISIS de l'église de Miokovci, qui sans aucun doute est dû à maître Mitrofan et date des années 30 du XVIIe siècle, l'icône »O TEBE RADUJET SE« (Hymne à la Vierge) de l'église du village Poblaće près de Priboj, qui est probablement une oeuvre d'Andreja Raičević du milieu du XVIIe siècle et LA DEISIS AVEC LES APOTRES de l'église de Beljak, près de Raška, oeuvre d'un atelier local de peinture de l'année 1656—1657.

Les icônes des deux groupes nous permettent de mieux connaître l'ensemble des oeuvres conservées provenant de l'iconographie étrangère ou serbe. Certaines d'entre elles indiquent par leurs particularités de style, que l'on pourrait éventuellement désigner leurs auteurs ou du moins leur appartenance à un atelier ou un milieu défini.

Dans l'annexe à l'article l'on traite des particularités de style des icônes peu connues du monastère Pustinja près de Valjevo. Elles datent de 1622. Leur auteur est un peintre inconnu originaire de la Grèce du nord ou des régions méridionales de la Macédoine.









Сл. 1. Икона Богородица са Христом — Умиљење из цркве у Новом Пазару (детаљ)

Сл. 2. Икона Богородица са Христом — Страсна из цркве у Миоковцима код Чачка

Сл. 3. Икона Богородица са Христом — Умиљење из цркве у Новој Вароши

Сл. 4. Икона Богородица са Христом — Умиљење из цркве у Пријепољу (детаљ)



Сл. 5. Икона Богородица са Христом — Одигитрија из цркве у Чачку (детаљ)

Сл. 6. Икона Богородица са Христом — Елеуса из цркве манастира Врањешпица

Сл. 7. Царске двери из цркве у Штитарима код Новог Пазара

Сл. 8. Царске двери из цркве у Штитарима код Новог Пазара (детаљ)







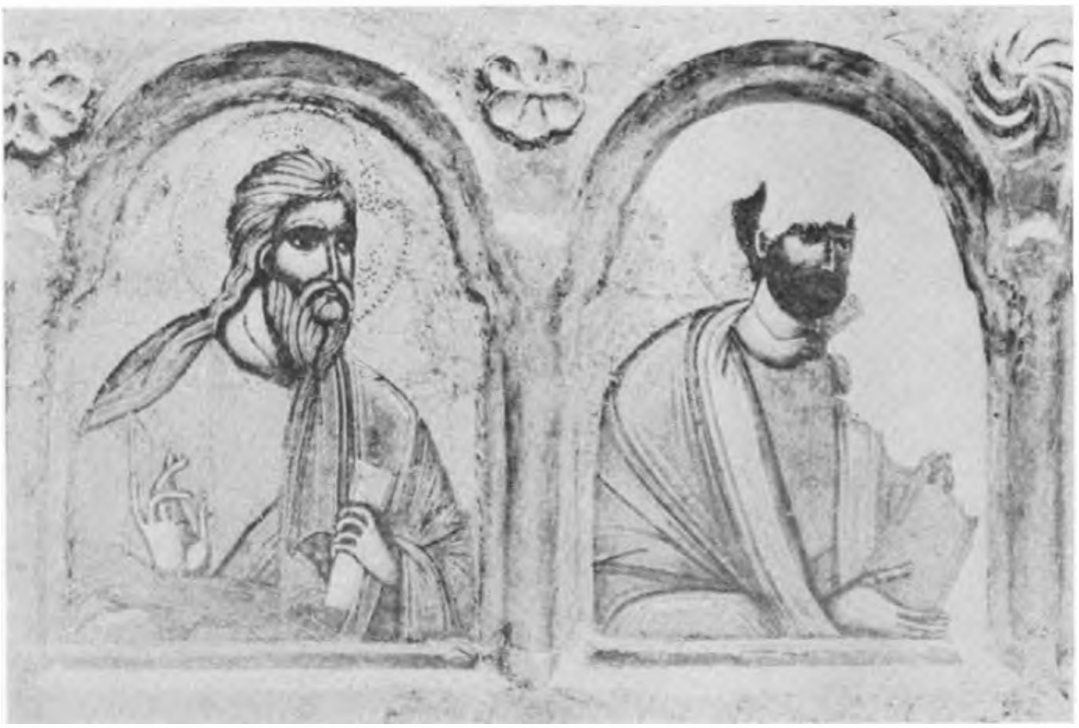




Сл. 9. Парапетна плоча из цркве у Миоковцима

Сл. 10. Парапетна плоча из цркве у Миоковцима (детаљ)

Сл. 11. Парапетна плоча из цркве у Миоковцима (детаљ)



Сл. 12. Икона „Химна Богородици" из цркве у Поблаћу код Прибоја





Сл. 13. Денизисни чин из цркве у Бељаку код Рашке, сл. 1 и 2
Сл. 14. Денизисни чин из цркве у Бељаку код Рашке (детаљ)



Сл. 15. Денизиси чин из цркве манастира Пустиње код Ваљева (деталь Христос и св. Јован)

Сл. 16. Денизиси чин из цркве манастира Пустиње код Ваљева (деталь апостол Петар и Богородица)





Сл. 17. Дечански чин из цркве манастира Пустиње код Ваљева (детаљ, апостол Марко)

Сл. 18. Дечански чин из цркве манастира Пустиње код Ваљева (детаљ оштећених попрсја апостола)

Сл. 19. Икона „Гостољубље Аврамово" из цркве манастира Пустиње код Ваљева





Јанко Радовановић

Два ретко представљана чуда св. Николе у старом српском сликарству



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

Стари писани текстови тесно су повезани са црквеним сликарством. Светитељска житија, богослужбене песме, молитве и беседе црквених отаца илустровани су на иконама или фрескама. Те проблеме код нас су обрађивали скоро сви историчари уметности, а посебно проф. С. Радојчић, који је издао и књигу студија „Текстови и фреске".[1] У раду „О неким заједничким мотивима наше народне песме и нашег старог сликарства" изнео је низ примера да су фреске и иконе инспирисале и народне песнике.[2]

Илустрације светитељских житија нису честа. Уколико су сликана на сценама влада пуна сагласност између писаног текста и приказа на икони или фресци. Надлежни епископ је одобравао шта ће се сликати у некој цркви његове епархије. Српско високо свештенство добро је познавало опширне и многобројне текстове светитељских житија, па су понекад одабирали за приказивање и мање познате текстове, које су давали зографима да их пренесе на фреске или иконе. Само се тако могу објаснити пет сцена Чуда св. Николе са Половцем у цркви св. Николе у Пећкој патријаршији, које је сликао патријаршијски зограф Радул 1674. године.[3] Чудо је настало у Кијеву. У руској уметности сликано је у једној или две сцене. Зограф Радул није имао за узор неку икону, већ је добијени текст Чуда св. Николе сам преносио у слику. Тако су поступали и други сликари који су се нашли у сличној ситуацији.

Међу светитељским житијима најпопуларније је било житије св. Николе, те је скоро увек илустровано у црквама и манастирима који су њему посвећени.[4] У овом раду покушаћу да разјасним два његова чуда која су ретко илустрована у српском сликарству XVII века. О њима код нас није писано нити су објашњена.

---

[1] С. Радојчић, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, стр. 157.

[2] Нав. дело, 94—115.

[3] Ј. Радовановић, *Црква Св. Николе у Пећкој патријаршији*, Београд 1963, 5—14.

[4] Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, Зборник за ликовне уметности 4, Нови Сад 1968, 148, наводи циклусе у српским црквама средњег века, а С. Пет-

I

СВ. НИКОЛА СПАСАВА СВЕШТЕНИКА ХРИСТОФОРА ОД ПОГУБЉЕЊА

На великој дечанској икони св. Николе са житијем игумана Диомидија (по мишљењу Л. Мирковића рад зографа Козме и Георгија 1616—1620. године),[5] међу многим сценама илустровано је, у доњем десном делу, Чудо како св. Никола спасава свештеника Христофора од погубљења[6] (сл. 1). (сты избавлѧѣ. . . | . . . ре . . . | Хрисо . . .). Исто чудо приказано је и на фресци у цркви св. Николе Шишевског на реци Трески (у другој зони северног зида), осликаној 1630. године.[7] Сачувани натпис разјашњава сцену стыи изв(ав)и Хрістофора ѿ мьчь (сл. 2). Да би детаљ иконе и сцена фреске били јасни, препричаћу текст чуда св. Николе који је сачуван у његовом житију.[8]

У старо време у граду Митилени[9] живео је неки свештеник који се звао Христофор. Имао је велику веру у св. Николу. Сваке године на светитељев празник ишао је у град Миру[10] да би се клањао његовим моштима и узимао за благослов миро које је текло из њих. Једне

ковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 77, 83, 92, 111, 126—128, 133, 194, 208 помиње циклусе сликане у XVI и почетком XVII века; о циклусу у манастиру Пећке патријаршије в. Ј. Радовановић, нав. дело, 5—27.

[5] *Црквене старине из Дечана, Пећи, Цетиња и Прасквице*, Годишњак Музеја Јужне Србије I, Скопље 1940, 112, сл. 16; исти, *Иконе манастира Дечана*, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 37, сл. 35; В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 125, № 81, таб. CV; Д. Милошевић, *Сликарство средњовековне Србије од 12. до средине 18. века* (каталог), Београд 1974, 35—37.

[6] Ову сцену до сада нико није идентификовао. За њу је Л. Мирковић, (*Иконе манастира Дечана*, 37) само написао „једна сцена на којој се види св. Никола и једно лице са замахнутим мачем".

[7] В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 220; Р. Љубинковић, *Црквени споменици у клисури рске Треске*, Скопље 1940, 29—31, сл. 24—26. Циклус св. Николе није обрађен.

Чудо св. Никола спасава свештеника Христофора од погубљења илустровано је и на икони св. Николе са житијем из Народног музеја у Београду (инв. бр. 4194), која је сликана у XVII веку, и на фресци опширно илустрованог циклуса у цркви св. Николе у Пелинову у Боки Которској, коју је 1717—18. године сликао зограф Димитрије (П. Мијовић, *Бококоторска сликарска школа XVII—XIX вијека. I. Зограф даскал Димитрије*, Титоград 1960, 35). Мијовић се није упуштао у објашњење компликованог циклуса.

[8] Словенски текст штампан је у Великія минеи четіи I, декабрь, дни 6—17, Москва 1904, 631—632 према препису насталом пре 1552. године; и у књизи Сказѣнїе со Йкаѳістомь с(вѧ)тителю Хр(и)стовѣ Николю, и Житїе съ Чѵдесы егѡ, въ Типографіи Обители С вѧ)то-Троицкой Иліинской Черниговской, ≠аѱїіе, л.92v—93v. У ова два словенска текста постоје ситне разлике, суштина је иста. Грчки текст чуда доноси G. Anrich, *Hagios Nikolaos*. Der heilige Nikolas in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchung. Bd. I, Leipzig—Berlin 1913, 171—174, 271—272, 411—412; Bd. II, 1917, 407.

[9] Град на острву Лезбосу.

[10] Град у Малој Азији.

године док је путовао, са тридесет својих суседа, на поклоњење, пре срели су их Арабљани и одвели у ропство.[11] Заробљенике су потом поделили у три групе. Једну су продали као робље, другу бацили у тамницу, а трећу (у којој је био и свештеник Христофор) осудили на погубљење. Осуђене на смрт су изводили једног по једног на одређено место да би им одсекли главе. Христофор, чекајући да на њега дође ред, непрекидно се молио св. Николи да га избави од смрти. „Спаси ме од мача и помози ми, топли заступниче". После тога *појавио се св. Никола, као на икони насликан у одеждама*, и рекао му: „Не бој се, брате, свештениче Христов, ја сам с тобом". Џелат је повео свештеника Христофора на погубљење. Заповедио му је *да сагне главу*. Када је замахнуо мачем да му одруби главу, *св. Никола је пришао отпозади и узео мач*. Изненађен оним што се догодило, џелат је запитао Христофора: „Где је мач"? Он је одговорио: „Свети Никола га је узео". „Где је он"? упитао је џелат. Свештеник је одговорио: „Он стоји иза тебе". Џелат је узео други мач да би погубио свештеника, али се поновило исто. Џелат се разљутио и упитао свештеника: „Јеси ли ти мађионичар? Где је мач"? Христофор је одговорио да га је св. Никола узео. Џелат је узео трећи мач у руке, замахнуо да посече свештеника, али му га је св. Никола опет истргао из руку. Џелат се уплашио и, пошто се мало умирио, пришао је Христофору и запитао га: „Ко је св. Никола?" Он му је рекао да је то св. Никола из Мире у Ликији. Џелат му је рекао да је о светитељу и раније слушао као благом човеку који помаже људима. Одмах је *одрешио руке Христифору* и још тројици људи које је хтео с њим погубити. Извео их је ван арабљанских места и показао им пут којим су могли отићи у Миру св. Николи. Арабљанин се потом вратио кући.

Сликари дечанске иконе и фреске у Св. Николи Шишевском придржавали су се текста, па су свештеника Христофора приказали са сагнутом главом. Позади џелата је св. Никола који држи мач и спасава свештеника од погубљења. Остали осуђеници нису насликани, јер се у опису чуда говори да је џелат по једно лице водио на погубљење. Св. Никола је сликан у епископском орнату, будући да се у тексту Великија чети минеј[12] говори да се он јавио Христофору онако како се слика на иконама. Зографи Козма и Георгије су врсни уметници, велику пажњу су посветили распореду композиција и фигура у њима. За њих је важнији општи изглед иконе, на неке детаље не обраћају пажњу. Тако су џелата приказали као обичног гологлавог човека, а није истакнуто да је пореклом Сарацен. Зограф у цркви св. Николе

[11] По грчком тексту на острво Крит (Anrich II, 407). Крит су 827. или 828. заузели арабљански исељеници из Шпаније. Ослободио га је Никифор Фока 961. године (Г. Островски, *Историја Византије*, Београд 1959, 208, 272).

[12] Декабрь, дни 6—17, 631 стр.

Шишевског се буквално држи текста. Целата је приказао са сараценском капом на глави, Христофору су руке везане. Зографу је стало да циклусом посвећеном св. Николи поучи вернике и зато су му композиције пренатрпане личностима. Колорит му је сиромашан а цртеж слаб.

II

ЧУДО СВ. НИКОЛЕ СА ЋИЛИМОМ

Друго ретко приказивано чудо св. Николе, у нас и јединствено, налази се у тзв. „Петровој цркви" у Брезови код Ивањице.[13] Црква после обнове слави св. Николу, па је зато његов циклус опширно илустрован тридесетих година XVII века. Ту је приказано Чудо св. Николе са ћилимом, који је он откупио од једног сиромашног човека (сты... [кꙋ]пꙋеть ковѣрь), а затим га вратио његовој жени (чюдо ст҃го Николи како подасть жены ковѣрь) (сл. 3). Сликар је текст сажето пренео на фреску, а натписима је објаснио композицију. Да би се приказ у Брезови разумео, препричаћу чудо св. Николе са ћилимом.[14]

У Цариграду је живео један занатлија који се звао Никола. Он се заветовао да ће славити празнике посвећене св. Николи. У старости, пошто више није могао да зарађује, сасвим је осиромашио. Ближио се и празник св. Николе који због беде нису могли да прославе. Жена је рекла да љубав према Богу и св. Николи не би смела под старост да попусти. Предложила је, како деце нису имали, да продају једину ствар од вредности — ћилим. Добијеним новцем би могли да прославе празник. Старац Никола узео је ћилим и пошао на трг, поред стуба св. Константина Великог, да га прода. Уз пут га је срео св. Никола, у лику старца, и упитао куда иде. Старац Никола му је све казао. Када су дошли до трга, светитељ је запитао за цену ћилима. Старац је одговорио да је ћилим некада платио осам златника, сада би био задовољан оним што добије. Св. Никола је запитао старца: „Хоћеш ли шест"? „Хоћу радо, ако ми их даш", одговорио је старац. Св. Никола је дао старцу шест великих златника, узео ћилим и однео га његовој жени. Рекао јој је да је он пријатељ њеног мужа, да му је

[13] В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика*, 49.

[14] Словенски текст штампан је у Великія минеи четіи I, декабрь, дни 6—17, Москва 1904, 632—637, и у књизи Слꙋжба со Акаѳїстомъ С(вѧ)тителю Хр(и)стовꙋ Нїколаю, и Житїе съ Чꙋдесы егѡ, въ Тѵпографїи Обители С(вѧ)то-Троецкой Черниговской, ≠аѱ҃пе, л.131v—134v. Немачки превод словенског текста доноси G. Anrich, *Hagios Nikolaos* I, 376—379. Сличан грчки текст штампао је Anrich I, 368—317.

он предао ћилим да га врати кући. Светитељ је сијао светлошћу и одмах после тога нестао.

Старац Никола је добијеним новцем од ћилима купио све што је било потребно за празник св. Николе. Због тога је био срећан. Али је код куће затекао жену љуту, која му је изнела ћилим и рекла: „Ово имаш, али ја више нећу да живим с тобом јер си слагао св. Николу". Када је старац видео ћилим, зачудио се и одмах схватио да је то чудо учинио св. Никола. Обрадовао се. Подигао је руке ка небу и захвалио: „Слава теби, Христе Боже, који чуда чиниш преко св. Николе". Затим је упитао жену како је изгледао доносилац ћилима. Она му је рекла да је био старац у одећи која је сијала. Испричала је све што јој је светитељ рекао, док је предавао ћилим. Старац Никола је показао жени златнике који су му остали као и брашно, вино, просфоре и свеће које је купио за празник. Схватили су да је св. Никола купио ћилим и вратио га њима сиромашним. Заблагодарили су Богу и св. Николи, брзом помоћнику онима који му се моле. Затим су отишли у цркву св. Николе и патријарху и свима присутним испричали овај догађај.

Сликар фреске у Брезови приказао је градске зидине како би нагласио да се радња догађа у Цариграду. Св. Никола се јавио старцу и погађа се с њим за ћилим. Благословом св. Николе истакнуто је да је он помогао старцу у невољи. На другом делу сцене св. Никола предаје старчевој жени ћилим који је купио од њеног мужа. Сцена је сажета, у први план је стављен св. Никола.

Чудо св. Николе са ћилимом није илустровано ни у једној српској цркви у току XVI века, а у живопису XVII века једино је приказано у Брезови. Текст чуда је рано настао у Цариграду. Најстарији очувани приказ ове композиције налази се у живопису бојанске цркве у Бугарској, из 1259. године.[15] Фреска је насликана у припрати на јужном зиду; приказано је како св. Никола купује ћилим, али није сликан детаљ када он ћилим враћа старчевој жени.

[15] А. Грабаръ, *Боянската църква. Архитектура — живопис*, София 1924, 25, 83, № 91, табл. XXXV; В. Акрибова-Жданова, *Боянская церковъ*, София 1960, 43. За композицију ауторка пише да је јединствена и да је нема у Житију св. Николе, што није тачно; Н. Мавродинов, *Старобългарското искуство XI—XIII в.*, София 1966, 138. К. Miatev, *Les peintures murales de Boïana*, Dresden, Sofia 1961, pl. 57, 95 доноси добру репродукцију.

ЈАНКО РАДОВАНОВИЋ *

DEUX MIRACLES DE ST. NICOLAS RAREMENT REPRESENTES DANS LA VIEILLE PEINTURE SERBE

JANKO RADOVANOVIĆ

L'auteur donne des explications au sujet de certaines scènes de miracles de St. Nicolas rarement illustrées par les fresques et icônes serbes.

1º La scène de ST. NICOLAS SAUVANT LE PRETRE CHRISTOPHOROS DE L'ECHAFAUD est représentée sur une icône du monastère de Dečani peinte entre 1616 et 1620 par les zographes Cosme et Georgije, et sur une fresque de l'église St. Nicolas de Šiševa, près de Skoplje, datant de 1630. La légende raconte que le prêtre Christophoros était parti de Mitilène sur l'île de Lesbos avec quelques amis pour s'incliner devant la relique de St. Nicolas à Miron. Les Sarrazins les surprirent en route et condamnèrent Christiphoros et quelques uns de ses amis à être décapités. Christiphoros ne cessait d'implorer St. Nicolas de le sauver. Par trois fois le bourreau leva son épée et par trois fois St. Nicolas la lui arracha des mains, et c'est ainsi que Christophoros fut sauvé.

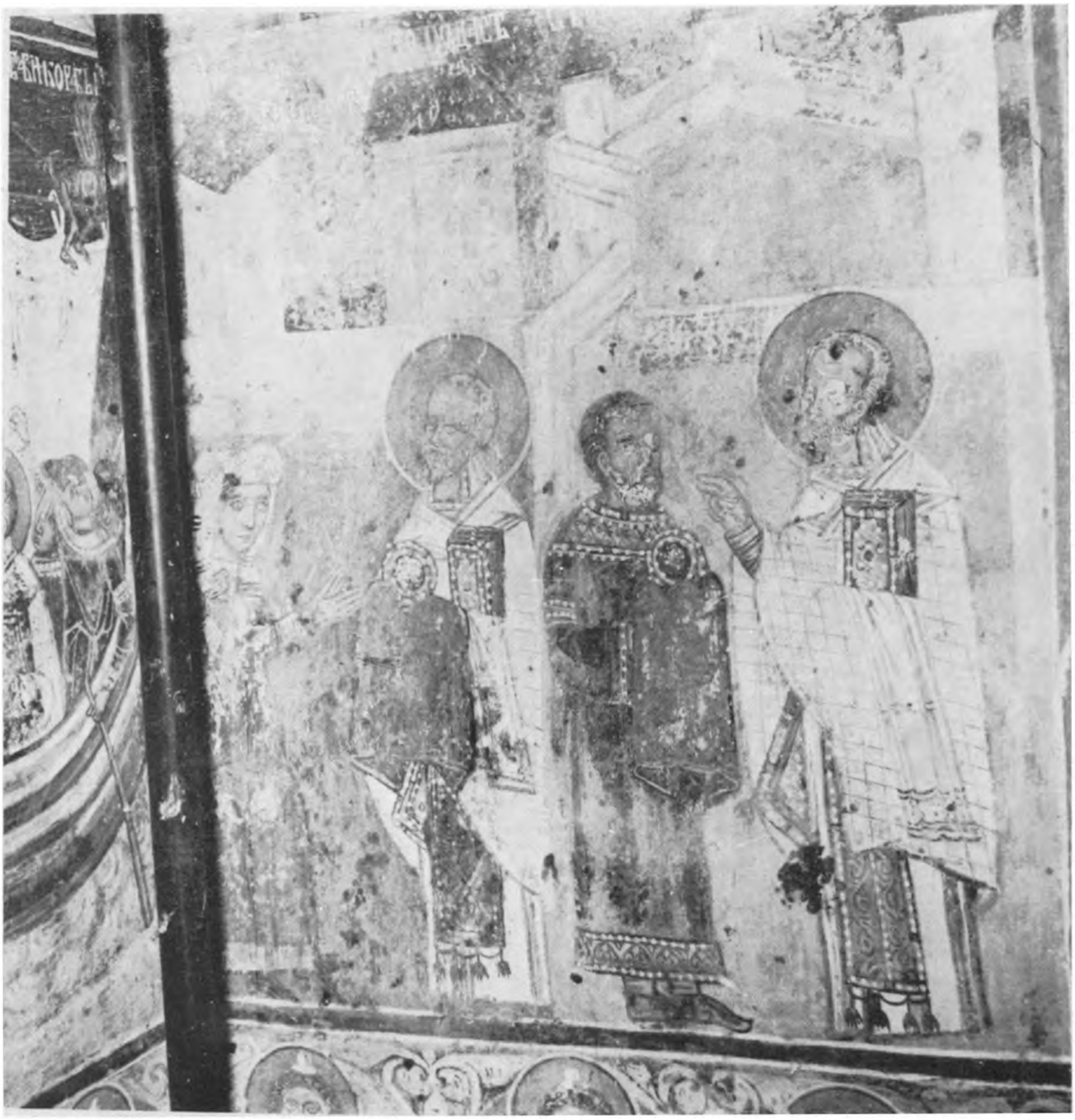
2º Le miracle de St. NICOLAS AVEC LE TAPIS est illustré par une fresque de l'église de Brezova, près de Ivanjica en Serbie, peinte aux environs des années trente du XVIIe siècle. La légende dit qu'à Constantinople vivait un artisan avec sa femme. Ils avaient fait le voeu de célébrer dignement la St. Nicolas. Or, dans leur vieillesse ils tombèrent dans la misère. Alors la femme proposa de vendre la seule chose de valeur qui restait, un tapis, pour célébrer la fête du saint. Le vieillard prit le tapis et partit au marché. En route il rencontra St. Nicolas qui lui acheta le tapis pour six pièces d'or. Il rendit ensuite le tapis à la femme du vieillard. Celuici avait acheté avec l'argent reçu tout ce qu'il lui fallait pour célébrer la fête. Le miracle du tapis n'est illustré, autant que nous le sachions, dans l'art serbe qu'une seule fois, celle de Brezova, tandis qu'on le rencontre fréquemment sur les icônes russes.





Сл. 1. Манастир Дечани, икона Св. Никола са житијем, 1615—1620. Детаљ иконе, Св. Никола спасава свештеника Христофора од посечења

Сл. 2. Манастир Св. Никола Шишевски на Трески, 1630. год. Св. Никола спасава свештеника Христофора од посечења



Сл. 3. Црква у Брезови код Ивањице, око тридесетих година XVII века. Чудо св. Николе са Ђилимом. (Снимак Завода за заштиту споменика културе Краљево).

Љубинка Којић

Икона Богородице са Христом и светитељима, из Требиња



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

У Завичајном музеју у Требињу чува се занимљива икона Богородице са Христом, св. Антуном Падованским и св. Јованом Крститељем.[1] Иако припада широком кругу италокритског иконописа, она је несвакидашња својом тематиком, иконографијом и стилским особинама. Неким одликама које је одвајају од стандардног италокритског иконописа она представља један од оних докумената који нам илуструју уметничке прилике и потребе верника ових области, где су се додиривали, заједно живели и узајамно прожимали православље и католичанство.

Икона је, као што је то уобичајено у традиционалном иконопи су, доста солидно технички изведена. Јелова даска има тању гипсану подлогу (сса 1 мм), која је превучена златним листићима и сликана темпером. Основне контуре цртежа упаране су у подлогу, као и неки декоративни детаљи. Полеђина даске превучена је тамносмеђом бојом, на којој се наслућује крст сликан тамноцрвеним окером.[2]

На дасци величине око 34,5 × 26 × 2 см уоквиреној траком боје цинобера (1 см) представљена је у горњем делу Богородица са Христом у посебно сликаном златном оквиру, док су у доњем делу приказани св. Антун Падовански и св. Јован Крститељ (сл. 1).

Квадратни оквир у којем је насликана допојасна фигура Богородице са малим Христом творе две упаране паралелне линијице (размака сса 4 мм) стварајући између себе траку широку 2,7 см, украшену вегетабилним орнаментом лозице са цветовима утиснутим у подлогу урезивањем пре позлате. Тиме се добија утисак слике окачене на

[1] Инв. бр. У—26; икона је поклон Маре Перовић из Требиња, у чијој се породици дуго поштовала.

[2] Икону је очистио и извршио превентивну конзервацију проф. Боко Мазалић, акад. сликар, док је још био у служби Завода за заштиту споменика културе БиХ у Сарајеву. У његовим белешкама о томе (којима сам се делимично, а његовом љубазношћу служила), забележено је између осталог да је даска јако црвоточна, тако да је икона с леђа, због тога добила дубље бразде. Упркос доброј позлати којом је превучена, на појединим местима боја је опала до даске или је тако истрвена да оставља испод себе подлогу боје светлог окера. Занимљиво је да је на целој икони позлата са листићима страдала 70%, док се бојени слој готово у целости очувао.

зид, у богатом златном оквиру. Позадина смеђе боје украшена је орнаментом вреже са тролистом и цветићима који су цртани и шрафирани линијама златне боје. У кругове уплетене у ту врежу смештен је, такође златом исписан натпис (М̅-Р̅ Ѳ̅Ѵ̅).

Богородица је одевена у хаљину вишњеве боје и тамноплави мафорион са цинобер поставом, обрубљен златном траком са пунцираним тачкастим украсом. На исти начин порубљена је око изреза на врату Христова хаљиница кратких рукава боје тамнијег цинобера, шрафирана златним линијицама. Богородичин мафорион моделован је светлим, немарно и брзо набаченим линијама белосиве до чисто беле боје, које густо положене на десном рамену стварају јако и компактно осветљену површину. На њој се једва истиче осмокрака звезда, коју видимо и на глави. Трагови белог вела испод мафориона још се само наслућују.

Инкарнат је неуобичајено таман. Његова подлога је сива (образована мешавином црне, беле и индига), што је особито упадљиво у сенкама које се постепено расветљавају додавањем беле боје. Најјаче осветљена места — врх браде, носа, испод очију, изведена су разређивањем беле боје, а не танким линијама. Контуре цртежа дате су мрком бојом, а горњи капак, обрве и брада, извучени су црвенкастомрком линијом. Полукружни подочњаци стварају дубоке тамне сенке око очију, које су изведене белом тачком за беоњачу, поред црне тачке зенице. Руке Богородичине сликане су доста слабо и немарно, док су руке малог Христа, и поред наглашене мрке контуре, моделоване брижљивије и врло наглашених облика.

Свети Антун Падовански, са белим крином у левој руци, клечи у ставу молитве, главе забачене и подигнуте ка „уоквиреној" Богородичиној икони изнад себе. Одевен је у хабит светлосмеђе боје, моделован градацијом окера од светлог до мркоцрвеног у наборима. Опасан је белим фрањевачким појасом о који су окачене бројанице са крстом исте боје. Његова глава са оштро исцртаним профилом и тонзуром истиче се на златној позадини. Доле лево, иза њега, је град са архитектуром, сликан лаким потезима беле боје и жутог окера на уској плавој позадини. Међу зградама истиче се црква са кришкастом барокном куполом и два портала, надвишена са три чемпреса сивозелене боје. Својим белим површинама прошараним зеленилом и плаветнилом, град има нешто од светле медитеранске атмосфере. Пејзаж у првом плану на којем светитељ клечи (над самим рубом иконе) благо је таласаст, обрастао ниским сивозеленим растињем на тлу које варира од црвенкастомрког до светлог окера идући ка позадини.

Десно, у строго фронталном ставу, стоји св. Јован Крститељ, извучен у предњи план слике, на позадини златног неба и смеђег тла.

У односу на св. Антуна његова фигура делује површински. Десна савијена рука је у висини груди, а у левој држи крст црвене боје, сада једва видљив. Преко одоре плаве боје осветљене белим линијама пребачен је богато набран смеђи плашт, чији су набори сликани доста немарно мрком бојом до светлог окера у сенкама и белом на ивицама осветљених рубова, на начин познат у традиционалном иконопису. Обрастао у смеђу косу, браду и бркове, са типичним праменом на врху главе, он је сасвим у складу са православном иконографијом. Инкарнат, иако сличан осталима, нешто се одваја својим топлијим, смеђим тоном у подлози. Трагови цинобер натписа тек се слуте на златној позадини, лево од главе.

Сви нимбови су веома оштећени, па се њихов орнамент (уколико га је и било), изведен на подлози од златних листића, више не распознаје. Карактеристично је да глава Богородице, као и главе светитеља прелазе на сликани оквир, а Богородичин нимб чак и преко цинобер линије на рубу. Мала глава св. Антуна сва је на оквиру, док је Јованова, знатно пропорционалнија у односу на његову фигуру, прешла на оквир само делимично.

Св. Антун је анатомски изведен веома лоше: горња половина тела је мала према доњој, а глава је померена удесно толико да светитељ изгледа грбав. Цела његова фигура делује веома дилетантски за разлику од св. Јована и Богородице са Христом (особито њихових глава), који су насликани са искуством и коректним познавањем сликарског заната.

Композиција слике делује ликовно неповезано и неуједначено спајањем две различито обрађене површине: доње просторно продубљене и горње решене површински, на декоративан начин, сличан ономе који нам је познат са неких домаћих икона XVI века у Приморју.[3]

Композициона схема слике, као и став св. Антуна, потичу са талијанских слика XVI и XVII века на којима је у горњем делу (на облацима или уоквиреној слици) приказана Богородица, а доле обично клечећи светитељи у ставу молитве. На нашој икони, ова схема је упрошћена и преведена у раван по укусу и захтеву традиционалне православне иконографије. Наш иконописац извео је то у извесном смислу оригинално, иако доста неспретно. Сличне барокне композиције којима се инспирисао могао је видети дуж читаве далматинске обале на платнима страних или домаћих мајстора која су украшавала цркве приморских градова.[4]

---

[3] cfr. В. Ј. Бурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 48, кат. 50.

[4] cfr. Kruno Prijatelj, *Matej Ponzoni-Pončun*, Split 1970, 41, слике: „Св. Јеролим и св. Фрањо", „Св. Клара и св. Антун".

Од ове идејно и тематски релативно повезане целине одступа св. Јован који се у њу не уклапа те делује као накнадно додат. Његова полуфигура, иако невеликих размера, својом статичношћу и озбиљношћу даје утисак извесне монументалности.

Међу многим необичностима овог иконописца уочљив је и контраст између одвише немарно моделоване драперије и брижљиво моделованог лица Богородице, које својим благим изразом и заобљеношћу лепушкастог лика подсећа на Богородице са неких икона Константина Зане.[5]

Моделовање одела Богородице, Христа и св. Антуна било, да је изведено златом или бојом, удаљује се од начина на који се то чинило у православном иконопису и сродније је западњачком начину. Када га упоредимо са моделовањем драперије двобојним рефлексом на одећи Јована Крститеља или са обрадом инкарната и начином сликања ушију, сасвим је јасно да је нашем сликару ближи начин сликања италокритских иконописаца него барокних мајстора које он без разумевања копира трудећи се да буде савремен.

И колорит је ближи традиционалној скали која се употребљава у византијској иконографији. Доста таман по своме регистру исцрпљује се у градацијама светлог до тамног окера, мрке, плаве, цинобер и сивозелене боје.

У иконографији наш непознати сликар служи се разним предлошцима стварајући исту неуједначеност као и у стилском поступку. Богородица са Христом представља мешавину византијског типа Одигитрија-Елеуса са утицајем западног типа »Madre della consolazione«, веома популарног у италокритском иконопису и доста распрострањеног код нас у Приморју и Босни. Доследан иконографској слободи комбиновања и састављања разних типова, он изоставља и неке уобичајене атрибуте као што су свитак или сфера у руци Христа, или свитак са текстом код св. Јована. Стиче се утисак да је изостављањем свитака са описаног дела мајстор избегао да ближе одреди његову верску припадност, како би у одређеном тренутку, према потреби, могао да убаци свитак исписан по жељи наручиоца: латински, грчки или словенски.

Док ликови Богородице, а посебно св. Јована имају особине православне иконографије, свети Антун је типично католички светитељ преузет из западне барокне иконографије. И сликање пејзажа са архитектуром у позадини често се среће уз овај тип клечећег светитеља,

[5] В. Ј. Бурић, н. д. кат. 65; G. Gamulin, *Italokrećani na našoj obali*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 16, Split 1966, sl. 41.

а био је радо сликан и на платнима дубровачких сликара XVII—XVIII столећа, где је често приказан конкретан градски пејзаж.[6]

Таквим повезивањем источних и западних иконографских типова светитеља, наш сликар нас подсећа на сликара из Столива који је међу стојећим фигурама светитеља у доњој зони поставио једног уз другог св. Николу, фронтално окренутог и сасвим у грчком маниру и св. Фрању у профилу сликаног у стилу ране ренесансе.[7]

Ово нам показује да исти дух, иста потреба за симбиозом постоје не само крајем XV века већ да се и касније настављају и трају у јужноприморским крајевима.

Неку сасвим блиску или идентичну паралелу нашој икони не налазимо. Најближа би јој била икона сличне тематике и композиционе схеме, Богородица са Христом, св. Антуном и св. Јованом Крститељем, из Народног музеја у Београду,[8] која је својом стилском и иконографском уједначеношћу сасвим различита од наше.

Иако требињска икона Богородица са Христом и светитељима није сигнирана ни датована, очевидна је припадност њеног аутора италокритском кругу из времена барока. Три насликане фигуре као да уједно представљају три основна правца овог круга: италокритски близак традиционалном византијском сликарству (св. Јован), италокритски у његовој западној, латинској варијанти (Богородица са Христом) и барокни (св. Антун). Фигуре су формално слабо повезане златном позадином, површинском равнотежом целине постигнутом распоредом фигура, колоритом и начином обраде инкарната.

Из целине је јасно да наш сликар боље познаје традиционално византијско сликарство, јер барокну композициону схему своди углавном на декоративну златну површину, реални златни оквир сакраментара пресбражава у сликани, а најбоље своје сликарске особине испољава тамо где је најближи византијском маниру.

Икона је вероватно настала на јужном Приморју одакле је лако могла доспети у Требиње. При стварању ове необичне целине сликар је могао делимично бити руковођен и жељом наручиоца, али је несумњиво и сам добро познавао локалне прилике, па им се прилагођавао настојећи да наслика икону која би била прихватљива за обе конфесије. Али док је раније та потреба доводила до прожимања стилова и стварања неких посебности, сада се она испољила у немоћном механичком спајању.

---

[6] К. Prijatelj, *Slikari XVII i XVIII stoljeća u Dubrovniku*, Starohrvatska prosvjeta, III serija, sv. 1, Zagreb 1949, 250—278.

[7] Св. Радојчић, *О сликарству у Боки Которској*, Споменик САН CIII, Београд 1953, 62.

[8] Икона није публикована. Фотографију која ми је омогућила поређење добила сам љубазношћу Народног музеја у Београду.

Од времена када су постојале локалне далматинске сликарске школе стање се много изменило, али изгледа да су ипак остале неке одлике које се и касније јављају као знак локалне припадности. У нашем случају, осим неких општих провинцијализама, то би могла бити употреба декоративне златне позадине, преношење неких омиљених елемената са барокних слика у Далмацији, а нарочито упоредно сликање светаца православног и католичког иконографског типа.

Због ових особина наш мајстор могао је бити не само добро прилагођен путујући него чак и домаћи сликар, један од оних који су сликали за потребе сељака и пучана.

С обзиром на појаву наглашенијих светлотамних контраста, на изразито патетичну позу св. Антуна, као и на пуније барокне облике, наша икона могла би се датовати у крај XVII па и почетак XVIII в.

На прелазу XVII у XVIII век, када су и компликоване верске прилике могле томе погодовати, лако је могло настати једно овакво стилски и иконографски компилаторско дело које је тежило компромису. Сматрамо да је наша икона редак и изузетан пример оваквог компромиса и да је у томе њена највећа оригиналност.

L'ICONE DE LA VIERGE A L'ENFANT ENTOUREE DE SAINTS, DE TREBINJE

LJUBINKA KOJIĆ

Dans le musée local de Trebinje se trouve une icône intéressante montrant la Vierge à l'Enfant, St. Antoine de Padoue et St. Jean Baptiste. Elle est peinte en détrempe sur le bois et ses dimensions sont: 34,5 × 26 × 2 cm.

Elle n'est ni signée, ni datée, et par son style, elle appartient à l'époque italo-crétoise baroque (probablement à la fin du XVIIe ou au début du XVIIIe siècle). Ce qui la distingue c'est la tentative d'arriver à une symbiose entre les canons iconographiques et les styles occidentaux et orientaux. Cependant la manière de peindre traditionnelle est plus familière au peintre: il transpose le schéma de la composition baroque sur un seul plan, employant à cet effet un fond doré décoratif; son coloris gravite dans les limites de la gamme iconographique byzantine, notamment dans sa manière de peindre les parties de la carnation.

Outre ce fond décoratif doré, que nous rencontrons rarement, l'icône se caractérise tout particulièrement par la présentation côte à côte d'un saint catholique (St. Antoine) et d'un saint de type iconographique orthodoxe (St. Jean), ce que nous rencontrons aussi parfois au XVe siècle sur les fresques de Stoliv (Boka Kotorska).

Tout ceci nous fait présumer que l'auteur de l'icône de Trebinje était un peintre du pays, probablement des régions du Sud du Littoral, où les circonstances religieuses étaient telles qu'elles pouvaient facilement donner naissance à une oeuvre qui tendait vers la symbiose et le compromis.



Икона Богородица са Христом, св. Антом Падованским и св. Јованом Крститељем из Завичајног музеја у Требињу

Олга Микић

Иконостас цркве манастира Беочина



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

Најстарија прошлост манастира Беочина, једног од значајнијих српских манастира у Фрушкој гори, недовољно је позната.[1] Данашња манастирска црква подигнута је у првој половини XVIII века. О томе већ има доста писаних података. У првом, штампаном, опису српских фрушкогорских манастира из 1753. године за беочинску цркву посвећену Вазнесењу је забележено: „Црква ова новосазидана од камена и цигле подигнута је 1732—1740. године ктиторством Господара Миливоја Милаковића из вароши Футога и сина му Петра. Покривена је црепом немачким ктиторством Господара Обрада Радонића становника Новог Сада." Даље у опису унутрашњости цркве стоји: „Иконостаса нема али је олтар преграђен чамовом даском. Од икона ту су двери (старе, дуборезне, осликане), две престоне иконе Христа и Богородице, над дверима седам већих и осам малих икона, још двадесетосам старих икона . . ."[2] И у каснијим, штампаним, описима фрушкогорских манастира из друге половине XVIII века говори се о беочинској цркви али без икаквих осврта на њену унутрашњост.[3] Тек почетком XIX века у једном опширнијем историјату и опису манастира Беочина, објављеном у Летопису Матице српске 1828. године, за манастирску цркву је изнето: „Извесно је да је садашња црква манастира

[1] Не зна се када је и ко је основао овај манастир. У XVI веку имао је сасвим малу цркву. Манастир се помиње 1622. када је његов игуман Лонгин ишао у Москву по милостињу изјављујући да му је манастир разорен. Године 1629. долазио је у Русију беочински игуман Антоније. После Велике сеобе 1697. године допустио је патријарх Арсеније III монасима запустелог манастира Раче на Дрини да се настане у Беочину. Рачани су подигли нову цркву од дрвета освећену 1708. Она је убрзо замењена новом од тврдог материјала која и данас стоји. Ова је црква реставурирана 1893. године. — Владимир Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, посебна издања САН, књ. CLVII, стр. 21—22.

[2] Опис српских фрушкогорских манастира из 1753 године, приопштио Димитрије Руварац, Сремски Карловци 1903, стр. 424—27.

[3] Опис српских фрушкогорских манастира из 1771. године, Архив за историју српске карловачке митрополије, Сремски Карловци 1913, стр. 116—119; Стање српских православних манастира 1787—91 године, Архив за историју српске карловачке митрополије, 1911, стр. 90.

Беочина по реду четврта и да се овај манастир тек од 1704. године поново дизати почео када је из манастира Раче у Србији игуман Христофор заједно са братством од прогона турског избегао, овамо дошао и на место попаљене и од Турака разорене камене цркве нову дрвену подигао коју је Стефан Метохијац администратор Архиепископије 1708. године осветио. Но после неког времена подиже се нова, која и данас стоји, велика од камена и печене цигле црква трошком Миливоја Милаковића из Футога и сина му Петра постмајстора Гложанског и завршена је 1752. године. Ови благочестиви ктитори жртвоваше на то 9.000 форинти. Године пак 1752. даде Обрад Радонић из Новог Сада љубављу к' православљу одушевљен исту цркву печеним црепом покрити, споља обновити, а године 1762. торањ сазидати и темпло од живописаца Димитрија из Карловаца и Теодора Крачуновића измалати нашта све жртвова 2.390 форинти и 200 холандских дуката . . ."[4] Ове податке о ктиторству Обрада Радонића потврђују и наводи у Протоколу ктитора и приложника манастира Беочина, заведеног 1728. године, који се до последњег рата чувао у манастиру а публиковао га је Димитрије Руварац у својој монографији манастира Беочина. У протоколу је под годином 1752. забележено: „Обрад Радонић Новосађанин оправио је цркву споља и покрио је црепом за 190 форинти; исти је 1762. продужио торањ за 2.000 форинти а 1765. године његовим трошком измоловано је темпло нашта је издао 200 дуката али је његов син Теодор Обрадовић томе додао још 200 форинти." У истом протоколу под годином 1756. споји: „У име парусије приложио је манастиру Матија Петровић, Сарајлија, Новосађанин, 75 форинти, уместо чега је његов ортак и наследник по смрти његовој дао измоловати четири престолне иконе."[5] Међутим, овде се не помињу извођачи ових радова нити се у монографији говори о иконостасу и иконама манастирске цркве, већ је само на једном месту наведено: „Цркву је изнутра живописао око 1777. године Мађедонац Јанко Халкозовић, а архијерејски трон је резао 1784. Аксентије Марковић из Новог Сада за 160 фунти."[6]

У првим обимнијим студијама српске уметности у Војводини за иконостас цркве манастира Беочина је најпре изнето да је сликар престоних икона био Јанко Халкозовић, молер новосадски, 1758. године, а затим је наведено да је године 1765—66. Димитрије Бачевић друштву Теодора Димитријевића-Крачуна по уговору са ктитором но-

[4] Летопис Матице српске за годину 1828, част IV, 15. — Чланак је прештампан у књ. 4. Класицизам код Срба (Штампа из раздобља класицизма), Београд 1967, стр. 42—44.

[5] Димитрије Руварац, *Манастир Беочин*, Сремски Карловци 1924, стр. 42—43.

[6] Исто стр. 35.

восадским, с богатим грађанином Обрадом Радонићем, радио иконостас манастира Беочина.[7] Имена сликара Димитрија Бачевића и Теодора Крачуна унета су, касније, и у популарне описе фрушкогорских манастира где је истакнуто да је беочински иконостас, рађен под утицајем барока, један од најлепших у Фрушкој гори.[8] У недавно издатом, знатно стручнијем опису фрушкогорских манастира, за беочинску цркву је наведено како је у другој половини XVIII века обогаћена радовима неколицине познатих сликара тога доба: „Сви који су овде заступљени припадају групи мајстора »прелазног периода« али сваки од њих има индивидуалност у своме изразу. Најстарије су престоне иконе рад Јанка Халкозовића из 1756. године. Његов је потпис испод подужег записа на икони Вазнесења. Остали део иконостаса сликали су Димитрије Бачевић и Теодор Димитријевић, како казују записи на картушама испод икона Вазнесења и Исуса Христа, 1766. године."[9]

Из изнетог сазнајемо да су иконе иконостаса цркве манастира Беочина сликане у шестој и седмој деценији XVIII века и да су их радили веома познати сликари тога времена. У стилском погледу оне се доста међу собом разликују, особито престоне иконе које су нешто традиционалније од осталих. Вероватно су у то време рађени и дрворезбарски украси, о чему нема архивских података. Ови украси на доњем делу иконостаса разликују се од његових горњих делова. У доњем делу, који обухвата сокл и ред престоних икона, је ситна апликирана орнаментика барокног облика са симетрично компонованим украсима, док су дрворезбарски украси у горњим зонама иконостаса крупнији и ажурирани, допуњени са понеким пластичним биљним мотивом. Највиши ред икона са Распећем у средишту издвојен је од осталих зона, које су све у једној површини, архитравом украшеним биљном орнаментиком и јонском кимом. Претпоставка да је овај иконостас рад новосадских дрворезбара браће Марковић не може се уважити, јер се ни временски ни стилски не уклапа у њихову делатност.[10] Изгледа нам вероватније да је ово дело аутора немачког порекла, као што је то случај са дрворезбаријом иконостаса цркве манастира Ново Хопово.[11] Млађи Марковић, Аксентије, резао је за мана-

[7] Вељко Петровић и Милан Кашанин, *Српска уметност у Војводини*, Нови Сад 1927, стр. 50 и 85.

[8] Александар Манојловић, *Српски манастири у Фрушкој гори*, Сремски Карловци 1937, стр. 62.

[9] Оливера Миљановић-Јовић и Петар Момировић, *Фрушкогорски манастири*, Београд 1963, стр. 80 (Библиотека Споменици културе, II коло књ. 2).

[10] Миодраг Коларић, *Беочин — манастир*, Енциклопедија ликовних уметности, Загреб 1959, књ. 1, стр. 331.

[11] Марија Бајаловић-Бирташевић, *Манастир Ново Хопово*, Зборник Матице српске — серија друштвених наука, 5, Нови Сад 1953, стр. 72.

стирску цркву тронове две деценије касније, 1784. и 1791. године. На њима су видљиви украси у облику трака и ваза типа амфора, у ствари елементи њему већ савременог класицизма.[12]

Престоне иконе иконостаса цркве манастира Беочина рад су новосадског сликара Јанка Халкозовића. То потврђују записи који се налазе на иконама Вазнесења Христовог и Исуса Христа. На икони Вазнесења у десном доњем углу је дужи запис који говори да је ову икону заједно са трима осталима, Христа, Богородице и Претече, приложио манастиру Беочину Максим Петровић, грађанин новосадски, за вечни спомен на покојног родитеља Матеја, при архиепископу и митрополиту карловачком Павлу Ненадовићу године 1756, сликане од Јанка Халкозовића молера. На престоној икони Христа десно доле на постољу престола пише: чрез Јанка Халкозовића молера новосадског 1754.[13] Осим четири престоне иконе од којих се једна — Богородица са Христом на престолу — сада на иконостасу не налази, Халкозовићеви су радови и иконе на царским дверима. То потврђује очигледна стилска сродност са престоним иконама, мада се о њима у наведеном запису не говори. На царским дверима су приказане Благовести, у горњем делу, а испод њих четири стојеће фигуре: св. Атанасија Великог, Григорија Богослова, Јована Златоустог и Саве Српског. Јужне и северне двери иконостаса са иконама, од којих су неке накнадно пресликаване, по свему судећи нису Халкозовићеви радови.[14] На њима су приказане по две иконе. На јужним дверима је горе Анђео са Тобијом, а доле илустрација параболе о брвну у туђем оку. На северним дверима је горе арханђел Михаило а доле Митар и фарисеј. Халкозовићеве иконе на беочинском иконостасу показују све запажене одлике његовог стила: схематичан и статичан карактер приказаних фигура са типичним издуженим ликовима; наглашене светлосне акценте који дочаравају пластичност и волумен; покушај сликања тродимензионалног простора кроз нереалне, усиљене планове, и уобичајено коришћење пригушене смеђе гаме са обиљем злата које употребљава у декоративне сврхе. Најзанимљивија је икона Вазнесења Хри-

[12] Архијерејски трон који је резао Аксентије Марковић 1784. године налази се и данас у манастирској цркви; међутим раније су се у цркви налазила још четири трона, прислоњена на стубове који носе кубе, од којих два старија, барокна, на задњим стубовима и два, из 1791. године, на предњим стубовима, по изгледу веома слични архијерејском трону. На њима су били записи да су их приложили Аксентије Марковић из Новог Сада и Андреја Марцикић из Черевића 1791. године. Записе је публиковао С. Попић у чланку: *Освећење цркве манастира Беочина*, Српски Сион, 1893, бр. 50, стр. 797.

[13] Оригиналне текстове записа публиковао је Лазар Мирковић у чланку: *Записи из манастира Беочина*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. 5, 1932, стр. 88 (године израде прочитао је у првом запису као 1759, а у другом као 1758).

[14] Црква манастира Беочина је изнутра обнављана 1893. године када је поново освећена; С. Попић, нав. чланак у Српском Сиону за 1893, стр. 796.

стовог, са групама фигура у стилизованом пејзажу, на којој су видљиве све наведене стилске одлике које овог сликара уврштавају у представнике нашег ранобарокног сликарства.[15] (сл. 3, 4).

Горњи део овог иконостаса, који обухвата већи број икона распоређених у четири зоне, настао је деценију касније. О томе сведоче записи на две дуборезне, барокне картуше постављене лево и десно од царских двери. У првом је наведено да је ктитор овог иконостаса, то јест његовог сликарског украса, Новосађанин Обрад Радонић са сином Теодором Обрадовићем и да су иконописци који су се у овом послу трудили Димитрије Бачевић и Теодор Димитријевић. У другом запису стоји да је иконостас завршен 29. маја 1766. године за време владавине Јосифа II и Марије Терезије а при архиепископу и митрополиту карловачком Павлу Ненадовићу.[16]

Уговор са ауторима горњег дела беочинског иконостаса није сачуван, али се помен о њему среће у архивској грађи која се налази у Митрополитском архиву у Сремским Карловцима. Из године 1766. сачуван је изузетно занимљив комисијски извештај о прегледу завршеног иконостаса цркве манастира Беочина који је 12. августа исте године упућен митрополиту Павлу Ненадовићу. Овај извештај, који су поднели Вићентије Поповић архимандрит (шишатовачки), Герасим егзарх, Данило егзарх, Атанасије игуман реметски и Мојсије проигуман бешеновачки, у преводу гласи: „По наређењу Њихове Екселенције Господина Архиепископа и Митрополита за преглед иконостаса у општежитељном манастиру Беочину који су насликали Димитрије Бачевић и Теодор Димитријевић, молери, по погодби и уговору од 1765. године, 23-ег јануара, са Господином Обрадом Радонићем становником новосадским и ктитором истог иконостаса, извршен је увиђај и установљено је од стране нижеименованих: прво, на Распећу Христов лик није насликан у пропорцији; исто и иконе око Распећа нису фине израде ни боје; марморизација није свуда најбоља и природна; све је то или због невештине мајстора или због њихове немарности. Како су код (икона) пророка испод оквира аркадица где је требало да буде само злато замазали жутом бојом, тако се и код осталих икона на иконостасу наилази на слично. Требало је да су херувими од самог злата, а то није, него су од црвеног и зеленог лазура. Остале су иконе приличне али одећа и други украси ипак нису као на раковачком иконостасу. Зато сликару треба обуставити од исплате, уместо онога што би требало да се поправља а сада се не може више поправити, 100 форинти. Остало подносимо на милостиво расуђивање Њи-

[15] Дејан Медаковић, *Јанко Халкозовић*, студија у књизи Српски сликари XVIII—XX века, Матица српска, Нови Сад 1968, стр. 25—28.

[16] Оригиналне текстове записа публиковао је Лазар Мирковић у књизи *Теодор Крачун*, Нови Сад 1953, стр. 9.

ховом Високопреосвештенству и Екселенцији Господину Архиепископу и Митрополиту, вишенаписане године, месеца и дана."[17]

Убрзо по примању овог извештаја дошло је до одлуке митрополитове за коју сазнајемо из другог документа из Митрополитског архива који у преводу гласи: „По одлуци Њихове Екселенције Г. Г. Архиепископа и Митрополита у архиепископско-митрополитској конзисторији у Карловцима, позван је Димитрије молер. Он је обавештен да је иконостас манастира Беочина прегледан 12-ог августа 1766. по наређењу Њихове Екселенције и да је утврђено да он није поступио по уговору те му се зато има одбити 100 форинти од погођеног. Мајстор на ово одговара да није обавештен када му је у манастиру иконостас прегледан нити да је решено да му се одбије 100 форинти, па сада изјављује да је радио како по својој савести тако и по склопљеном уговору да се не постиди за своје дело. Ако, пак, најмилостивија Екселенција потврди ону одлуку донесену у манастиру, то јест да му се одбије 100 форинти, он неће од манастира примити ни паре од оних погођених 200 форинти мимо уговора. Будући да је на овај посао потрошио 757 форинти, што ће следствено посведочити рачунима потврђеним трговачким потписима, када би му се одбило тих 100 форинти он би имао штету а не корист. — Господару Теодору ктитору тада је предложено да поред уговора прими на себе и исплати оно што би манастир требало да плати сликару. Он се за ову годину извињава да то уради али задржава право да учини милостињу манастиру други пут а сада хоће да по уговору исплати мајстору Димитрију, молеру, неисплаћених 50 дуката." На крају, као закључак овог акта стоји: „будући да су одређена лица од Њихове Екселенције имала бољу прилику да виде и испитају на лицу места рад Димитрија молера, ипак нам је немогуће друкчије изменити одлуку па налазимо да му треба одбити 100 форинти а 40 форинти примљених од манастира да се обрачунају. Од Господара Теодора има још да прими 60 форинти и 50 дуката по уговору и да се намири; тако најмилостивија Екселенција благоизволевају." Овај акт потписао је, за протосинђела, Јефтимије протопоп карловачки.[18]

Ова занимљива документација пружа нам неколико нових података. Као прво сазнајемо да је уговор између ктитора и сликара склопљен 23. јануара 1765. године, затим да је као узор требало да им послужи недавно завршени иконостас цркве манастира Раковца, рад Васе Остојића из 1763. године, и да поменута комисија именована од

[17] Архив Српске академије наука у Сремским Карловцима, МПА „Б" бр. 49/1766.

[18] Архив САН у Сремским Карловцима, МПА „Б" бр. 156/1766 (текстове је превсо Петар Момировић, виши кустос Покрајинског завода за заштиту споменика културе Војводине, на чему најлепше захваљујемо).

самог митрополита Павла Ненадовића за преглед завршених радова није сликарским послом била задовољна, па чак предлаже да се мајстору одбије 100 форинти. Што је пред митрополита позван само првопотписани мајстор Димитрије Бачевић изгледа нам прилично разумљиво јер је он био становник Карловаца а вероватно је као старији и искуснији сликар био главни мајстор овог обимног посла. У недостатку уговора можемо само да претпостављамо како је посао био подељен, односно које је иконе требало да ради Димитрије Бачевић а које Теодор Димитријевић-Крачун.[19] То ће нам, верујемо, омогућити стилска анализа ових дела.

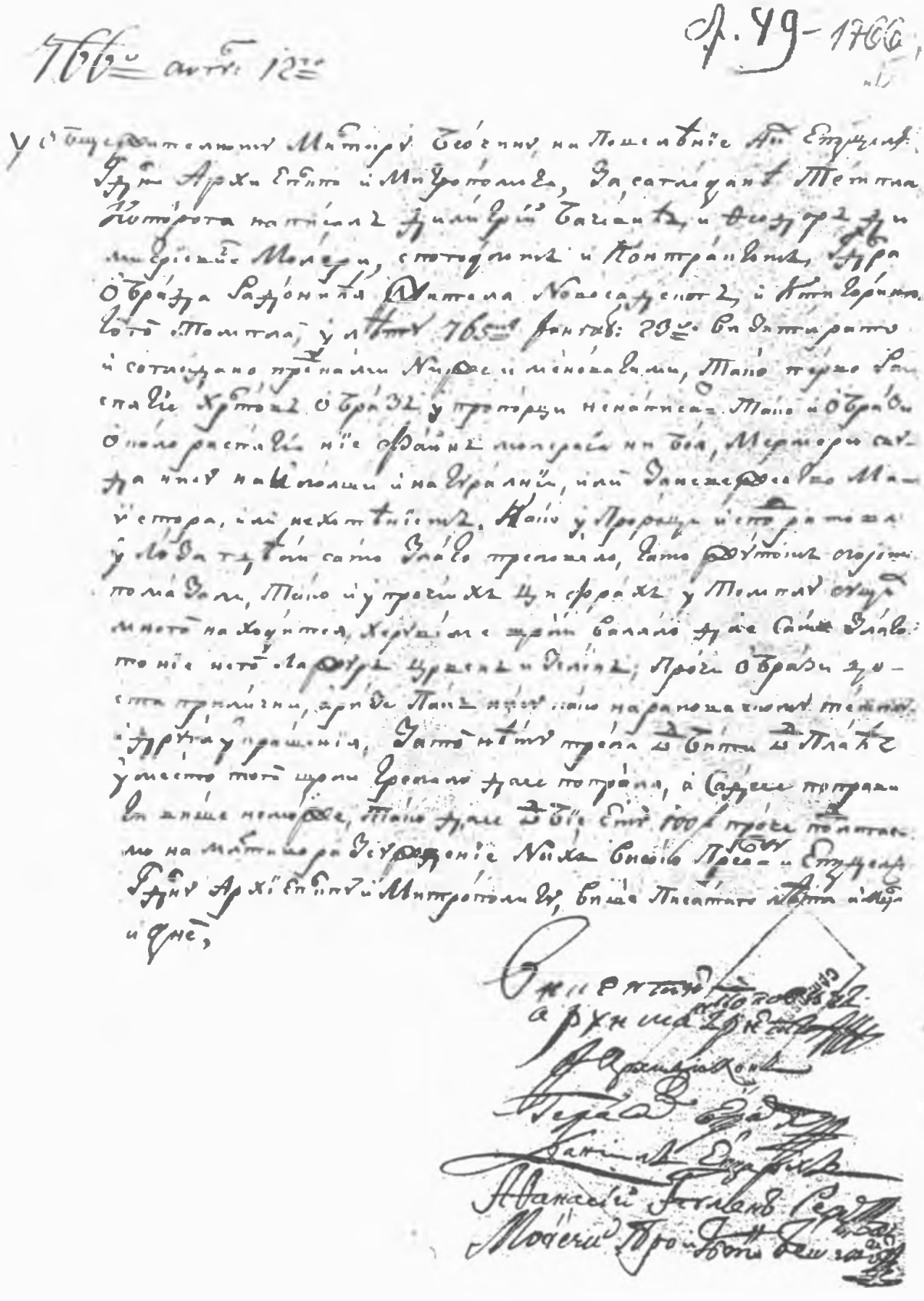
Прва зона изнад престоних икона на беочинском иконостасу обухвата 13 икона и то: 12 апостола и Христа у слави у средишту зоне, изнад царских двери. Друга зона обухвата такође 13 икона: 12 великих празника и икону св. Тројице у средини. У трећој зони су ликови 12 пророка и Богородица Оранта у средини, а четврта зона има у централном делу велики крст са Распећем Христовим, око којег су са сваке стране распоређена по четири медаљона са ликовима: Богородице, Јована Богослова, две жене које оплакују Христа, два арханђела и два света ратника. Наиме, овакав је био првобитни распоред икона на иконостасу, то сазнајемо са старих фотографија из почетка овог века, а данас је он делом измењен (сл. 1). Значајно је да недостаје неколико оригиналних икона које су замењене другим, такође старијим иконама из XVIII века, које ни по стилу и садржају ни по форматима не одговарају својим местима. Тако, као што је већ поменуто, из зоне престоних икона недостаје оригинална икона Богородица са Христом на престолу, а на њено место, лево од царских двери, постављена је икона Вазнесења са ктиторским записом. Она је првобитно била прва са леве стране, а тамо је сада уклопљена нешто краћа икона са мотивом Крунисање Богородице, иначе стилски блиска Халкозовићевим радовима. Из средине друге зоне са стојећим фигурама апостола недостаје икона Христос у слави; на њено место стављена је старија икона Христос на престолу која је знатно краћа па је изнад ње остао празан простор. У средини треће зоне уместо првобитне иконе св. Тројице постављена је такође старија икона Богородица са Христом на престолу, у ствари пар иконе Христос на престолу из средине друге зоне. Оне су, највероватније, биле престоне иконе неког мањег иконостаса из средине XVIII века. Осим ових замена дошло је и до поремећаја редоследа појединих икона апостола и великих празника. Из четврте и пете зоне иконостаса не недостају иконе нити им

[19] Не сумњамо да је другопотписани сликар овог иконостаса као Теодор Димитријевић у ствари Теодор Крачун, о томе смо већ писали у каталогу изложбе „Дело Теодора Крачуна", Нови Сад 1972, стр. 8.

је првобитни редослед измењен. (сл. 2). Ове и званично евидентиране замене оригиналних икона на иконостасу беочинског храма настале су у последње време.[20] До њих је дошло услед тога што је за време окупације Срема део икона овог иконостаса, заједно са осталим покретним драгоценостима из манастира Беочина, био однет у Загреб 1941. године, када је музејска комисија на челу са проф. Владимиром Ткалчићем обилазила сремске манастире. После ослобођења је сав овај материјал, који је био инвентарисан и склоњен у Музеј за умјетност и обрт у Загребу, враћен у Београд, у Патријаршију, а одатле на своја првобитна места у сремске цркве и манастире. Приликом враћања икона манастиру Беочину, извршеном 1952. године, вероватно су омашком неке од њих замењене, остале у Београду и депоноване у Музеј српске православне цркве. То су престона икона Богородица са Христом, рад Јанка Халкозовића, и две иконе из средине друге и треће зоне иконостаса — Христос у слави и св. Тројица — радови Димитрија Бачевића и Теодора Крачуна.[21] Оне нам могу добро послужити за стилску анализу, будући да су због висине иконостаса иконе из горњих зона мање видљиве. Детаљним прегледом и упоређењем поменутих икона из средине друге и треће зоне дошли смо до одређених закључака. Квалитетнија је икона Христос у слави из друге зоне, сликана сигурно, колористички издиференцирано и са мањим остацима традиционалног стила израженим у фронталној поставци фигуре Христове и златним рефлексима на одећи који наглашавају тврдо ломљене наборе. Она је знатно бољи рад од иконе св. Тројице, из треће зоне, са тврђе моделованим нескладним фигурама у угашеном смеђе-окер тоналитету. Њен јако изражени графизам и схематизам упућују на већу привржености формулама традиционалног сликарства (сл. 5 и 6). Већ при прегледу икона беочинског иконостаса запазили смо да су апостоли из друге зоне, приказани у целим фигурама, лежерних ставова и портретских физиономија, да су они сликани слободније и боље од икона из горњих зона — са уситњеним и збијеним скупинама личности на празничним иконама и стереотипним, укоченим ликовима пророка из четврте зоне. На празничним иконама се уочавају композициона решења са понекад успешним приказима тродимензионалног простора, што је несумњиво резултат коришћења савремених гра-

[20] Данашње стање иконостаса евидентирано је у документацији Покрајинског завода за заштиту споменика културе Војводине, где је наведено да недостају три оригиналне иконе.

[21] Престона икона Богородица са Христом има инвентарни број Музеја Српске православне цркве 3944. (на полеђини је окупацијска сигнатура БЕО—27); Икона Христос у слави има инв. бр. Музеја СПЦ. 3945. (на полеђини је сигнатура БЕО—31); Икона св. Тројица има инв. бр. Музеја СПЦ. 3932. (икона је у горњем делу оштећена; на полеђини је оловком забележено БЕО). Ове три иконе ће бити враћене на иконостас.



Обавештење конзисторије о прегледу иконостаса манастира Беочина извршеном 12. августа 1766. год.

фичких предложака, али су фигуре у скупинама дате у лошим скраћењима и са очигледним анатомским грешкама. Схематичност њиховог приказивања, несходна природи и анатомији, упућује на већу повезаност са остацима традиционалног сликарства. Ове запажене стилске разлике потврђује и директно упоређење две иконе из средине друге и треће зоне, па закључујемо: друга зона беочинског иконостаса са приказима апостола рад је једног, а трећа и четврта зона са сценама празника и допојасним ликовима пророка дело другог аутора. О иконама са врха иконостаса, које су због изузетне висине тешко сагледљиве, можемо рећи да делују као грубе недовршене скице и да им је вероватно зато својевремено и замерано како „нису фине израде ни боје".

Знамо да су иконе горњег дела беочинског иконостаса радови Димитрија Бачевића и Теодора Крачуна; преостаје нам да ближе одредимо њихово појединачно ауторство. Узимајући у обзир целокупну, познату, делатност ове двојице сликара, као и њихове већ више пута оцењене сликарске могућности, склони смо да претпоставимо како су најбоље иконе из друге зоне овог иконостаса радови младог Крачуна, а да су иконе из треће и четврте зоне дело старијег и у време извођења тога посла познатијег сликара Димитрија Бачевића.[22] На то нас упућује поређење начина сликања реалистичких, маркантних физиономија апостола са другим познатим Крачуновим ликовима, на пример на иконостасу цркве манастира Ново Хопово, чија је пластичност изражена валерском, тонском а не светлосном градацијом. Изнету претпоставку да су апостоли радови младог Крачуна, јер се они, ипак, доста разликују од његових зрелих дела, поткрепићемо чињеницом да су познати и други Крачунови, слични, рани радови који недвосмислено указују на првобитну везу са украјинским бароком.[23] Крачунов изразито сликарски таленат морао је, по нашем мишљењу, да и у ранијим радовима покаже веће резултате од оних које сагледавамо у делима његовог у то време искуснијег сарадника Димитрија Бачевића. Он ће се у потпуности касније изразити, најбоље на иконама рађеним за Саборну цркву у Сремским Карловцима, али је већ и овде видљива његова снага која је уз допунско сликарско образовање створила највећег мајстора српског барока.

[22] Обимније монографске студије о овим сликарима: Лазар Мирковић, *Теодор Крачун*, Нови Сад 1953; Дејан Медаковић, *Теодор Крачун*, студија у књизи Српски сликари XVIII—XX века, Нови Сад 1968; Павле Васић, *Димитрије Бачевић иконописац карловачки*, Гласник Српске православне цркве бр. 9, Београд 1969.

[23] Најбољи пример је икона Богородица са Христом из цркве у Старом Сланкамену, сигнирани Крачунов рад из седме деценије XVIII века, приказана у чланку Динка Давидова, *Иконе XVIII века из Николајевске цркве у Старом Сланкамену*, Зборник за ликовне уметности 6, Матица српска, Нови Сад 1970, стр. 351—354.

* ИКОНОСТАС ЦРКВЕ МАНАСТИРА БЕОЧИНА

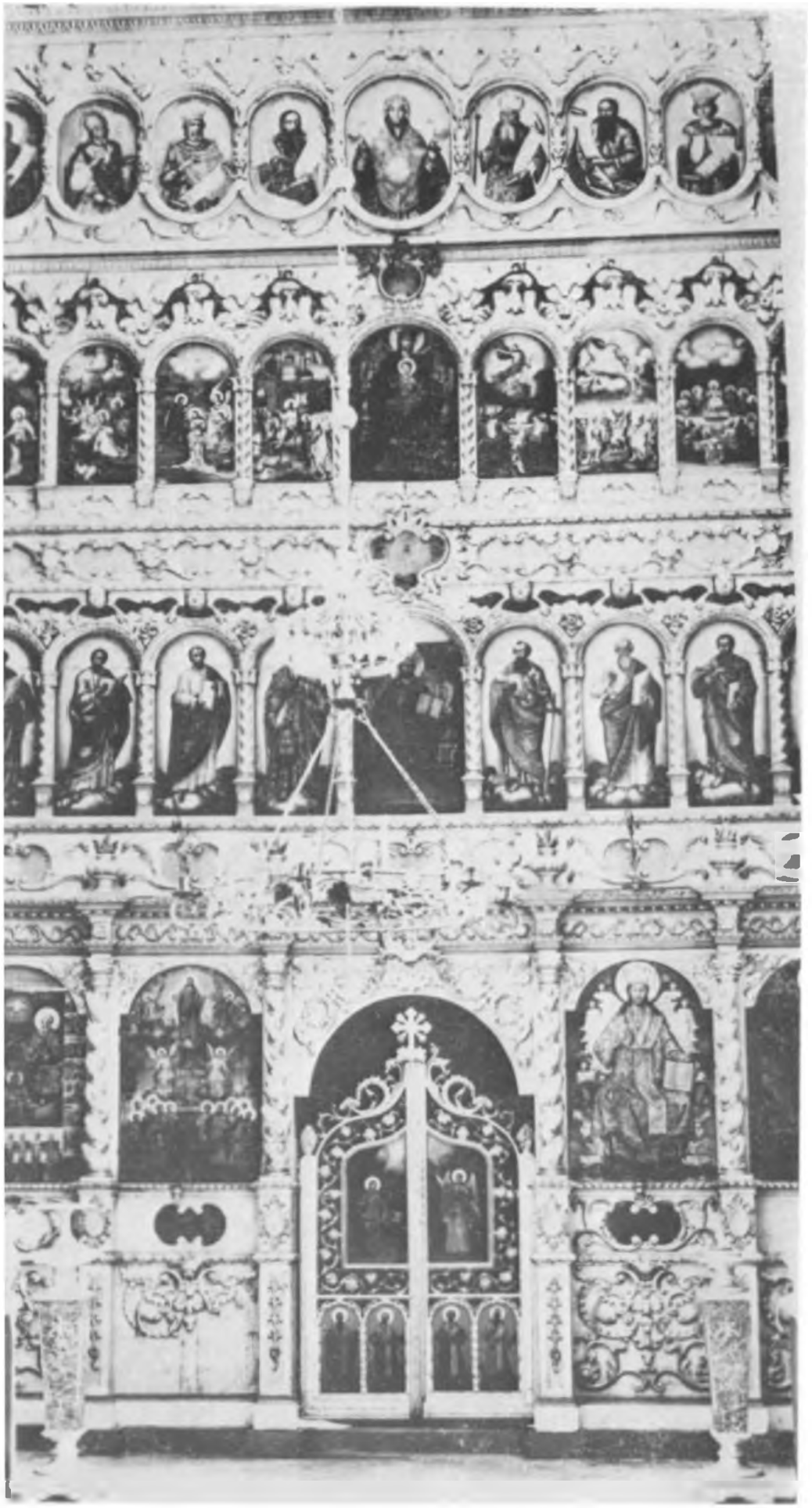
L'ICONOSTASE DU MONASTERE DE BEOČIN

OLGA MIKIĆ

L'iconostase du monastère de Beočin, dans la Fruška Gora, a été peinte au cours de la sixième et de la septième décade du XVIIIe siècle. Ses auteurs étaient des peintres célèbres de l'époque: Janko Halkozović, Dimitrije Bačević et Teodor Dimitrijević-Kračun. Halkozović a peint la première zone de l'iconostase, avec les icônes trônantes et la Porte Royale entre 1754 et 1756. Dimitrije Bačević et Teodor Kračun, de leur côté, ont terminé en commun le plus gros de l'ouvrage en peignant, entre 1765 et 1766, les icônes de la seconde, de la troisième, de la quatrième et de la cinquième zone. Cela nous est prouvé par les inscriptions apposées sur l'iconostase même par les auteurs, comme aussi par les donnés trouvées dans les sources archivales. Trois icônes originales ne se trouvent plus sur l'iconostase, elles ont été remplacées par d'autres icônes datant aussi du XVIIIe siècle et déposées au Musée de l'Eglise Orthodoxe Serbe de Belgrade. L'on a pu constater d'après les particularités de style des icônes de l'iconostase de Beočin que celles que nous devons à Halkozović sont plus traditionnalistes que celles des deux autres peintres. En comparant ces dernières l'on s'est efforcé de distinguer ces deux auteurs et l'on en est arrivé à la supposition que les meilleures icônes de cet iconostase, provenant de la seconde zone, étaient l'oeuvre de l'un des deux auteurs, et que celles de la troisième et de la quatrième l'oeuvre de l'autre. On suppose aussi que les icônes de la cinquième zone, les plus haut placées, qu'il est difficile de voir, ne sont que des ébauches, des esquisses et non pas des oeuvres terminées. On suppose aussi que les meilleures icônes de la seconde zone sont des oeuvres précoces de Teodore Kračun dans lesquelles l'on peut voir sa première orientation picturale ukraino-russe, pendant que celles de la troisième et quatrième zone sont l'oeuvre de son ainé Dimitrije Bačević qui, à l'époque, était plus expérimenté.



Сл. 1. Унутрашњост цркве манастира Бесочина (снимак из 1925. године)



Сл. 2. Иконостас цркве манастира Бесочина (снимак из 1975. године)



Сл. 3. Васпесење Христово (престона икона), рад Јанка Халкозовића из 1756. године

Сл. 4. Христос на престолу (престона икона), рад Јанка Халкозовића из 1754.





Сл. 5. Христос у слави (из центра друге зоне иконостаса), рад Теодора Крачуна? из 1765-66. године



Сл. 6. Света Тројица (из центра треће зоне иконостаса), рад Димитрија Бачевића? из 1765-66. године



Сл. 7. Апостол и јеванђелист Матеј (из друге зоне иконостаса), рад Теодора Крачуна (?)

Павле Васић

Три иконописца, Стајић, Стајић-Тошковић и Клајић

Мали прилог историји сликарства у Мачви



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

За време првог устанка настао је жив културни саобраћај између Србије и Аустрије, тачније: Срема и Баната, при чему су главну улогу играли Срби у Аустрији. То није био случај само са трговином и животним потребама, где се на првом месту налазио ратни материјал, оружје и муниција, него су ту биле у питању и културне потребе. Може се рећи да је међу њима уметност, поготово сликарство, заузимало доста важно место. Са бољим познавањем тих односа мења се и ранија слика. До сада је познато неколико уметника који су деловали у појединим градовима за време устанка у Србији. Осим Димитрија Братоглића, чија је улога при сликању цркве у Тополи позната због набавке сликарског материјала, ту су још били Симеон Јакшић из Беле Цркве, Петар Радосављевић из Панчева, Стефан и Илија Гавриловић из Сремских Карловаца, Никола Апостоловић из Земуна и Лазар Стајић из Сремске Митровице.[1]

О Лазару Стајићу већ је било речи, али његовим иконама које су откривене 1964. године треба додати још неке које га представљају у нешто другачијој боји. Карактеристична је његова веза са устаничком Србијом, чак и са устаничким старешинама, као на пример војводом Стојаном Чупићем за кога је сликао иконостас у цркви Ноћајског салаша. Чупић се већ раније показао као љубитељ или бар мецена уметности, када је дао прилог за грађење манастира Раванице у Врднику. Истина, од иконостаса из Ноћајског салаша није сачувано много, само две престоне иконе. Али оне су довољне да прикажу Стајићеву улогу у Србији. Штавише, та улога је била много ширег обима него што је до сада било познато. Стајића налазимо 1811. године у Лешници где је сликао Деизис, али је тешко рећи да ли је насликао и цео иконостас. Међутим, његово дело, за сада, представља најобимнији *опус* међу радовима оних иконописаца који су радили у Србији за

[1] П. Васић, *Мали прилози историји српског устанка*, Зборник Музеја првог српског устанка, Београд 1964—1965, III—IV, 118.

време устанка. Тој целини треба додати још нека непозната дела која употпуњују представу о Стајићу као сликару. Судећи по томе Стајић је сликао у Србији исто толико колико и у Срему.[2]

На првом месту налази се једна његова већа икона која приказује српске владаре. Она се чува данас у Музеју Славоније у Осијеку.[3] Њене димензије су 52 × 35 см, а сигнирана је у доњем левом углу: „В Дмитровиције 1808. Л. С. М." Икона је набављена из приватне збирке А. Е. Брлића из Вуковара. На икони су представљени у средини св. Никола, у четири угла четири еванђелиста, у средини горњег реда апостоли Петар и Павле, а у средини доњег св. Григорије Богослов, св. Василије Велики и Јован Златоусти. У средњем реду на левој страни су краљ Милутин и кнез Лазар, а на десној Стефан Дечански и цар Урош. Идеја о приказивању српских владара сасвим је блиска политичкој клими устанка у којој је Жефаровићева *Стематографија* постала Србима узор у многом погледу, због чега је и била забрањена од аустријских власти. У извештајима аустријских повереника и агената често се помиње жеља Срба да Срем присаједине Србији. Па иако то у ондашњим приликама уопште није било могуће, ипак су аустријске власти зазирале од те идеје чије су порекло приписивале *Стематографији*, њеном тексту и бакрорезима, инструментима ове револуционарне пропаганде која, међутим, није стварно угрожавала феудалну Аустрију. Позната је ствар да је понеки Сремац при саслушању код аустријских власти изјавио „да је Карађорђе његов цар". Због тога се и ова икона може укључити у пропаганду Срба који су се слу-

---

[2] Захваљујући Мирјани Лесек, кустосу Музеја Срема, добио сам рукопис *Породица Стајић 1580—1926* у коме се налази следећи текст о Лазару Стајићу: „Други син Лазар, рођен је око 1765. године, отишао је кад је одрастао на молерски занат, којега је изучио, оженио се, жена му се звала Стана, а била је из села Гргуреваца срез митровачки, он је остао у Митровици. Лазар се осим свог молерског заната бавио и сликарством, радио је иконе по црквама и на литијама. Његови радови нису били уметничке вредности, али у оскудици уметника сликара, добро је дошао и он. Једна литија на којој је израдио иконе, била је до скора, код српске православне општине у Сремској Митровици. У породици Стајића чува се икона „Света Тројица" коју је израдио пре 100 година, како сам казао, без уметничке вредности, али је велика вредност за његове потомке као старина — рукотвор њиховог претка. За време Карађорђевог устанка био је човек у најбољим годинама и са тадашњим Србима занатлијама и трговцима, чинио је као и остали у прилог устанку, колико се у тадашњим приликама смело и могло. Лазар је имао деце од којих су Јован, Богољуб и Љубомир одрасли као зрели људи. Лазар је био такође од виших људи, сувоњав, на лицу са изразито оштрим цртама, чија је појава у породици према њему изазивала поштовање. Умро је око 1825. године а жена му Стана још више година живела је после њега."

Мирјана Лесек је такође употпунила слику о Стајићевом опусу. Сремска Митровица 1969, 165—166.

[3] Н. Кусовац, *Класицизам код Срба*, Београд MCMIXVII, 176.

жили плејадом својих владара из средњег века да потврде право *своје* државе на место под сунцем.

Што се тиче стила ове иконе, он је нешто драматичнији него обично, дат у јачим контрастима, који приказују Стајића као сликара који је у неким случајевима умео да буде темпераментан, узбуђенији него обично, јер је била у питању једна поруџбина која је, ако је сликана у Сремској Митровици као што је сигнирано, могла представљати и известан политички ризик, по својој садржини, сличној *Стематографији*, или бар инспирисаној том забрањеном књигом. У сваком случају она је засад јединствена у Стајићевом делу. Тај нови мотив, судећи по већем формату, био је намењен неком угледнијем лицу, можда чак и самом Стојану Чупићу, па је стицајем околности, заобилазним путевима икона доспела у Музеј Славоније.

Међу поручиоцима Лазара Стајића налазио се и један клијент о коме се може рећи нешто више. То је био Петар Васић (1769—1834), капетан соколске нахије. О Петру Васићу дао је нешто података Јоаким Вујић у своме делу *Путешествије по Сербији* (1828).[4] Године 1818. Петар је сазидао цркву у Азбуковици и школу у којој је било 8 ученика, којима је Петар плаћао учитеља. Сам је био писмен и претплаћен на поједине књиге које су излазиле у Аустрији. Из његове оскудне заоставштине, оружја, печата, сачуван је и један триптих који је нађен у прозорској ниши његовог конака у Азбуковици. Тај конак је данас порушен. Икона представља Богородицу са Христом, св. Георгија и Димитрија, св. Трифуна који је био слава капетана — књаза Петра. Триптих је рестауриран 1963. године. Али по фигурама Богородице и Христа које су у првобитном стању, лепо се познаје стил Лазара Стајића, у коме има нечега минуциозног, особито при сликању лица. То је био далеки рефлекс сликарства Теодора Крачуна, који је сликао иконостас у Сремској Митровици, и код кога је Стајић могао нешто научити, стећи нека знања. Додуше, ова икона не одаје сликара изузетног дара ни велике снаге, али је карактеристична као податак о једној новој врсти Стајићеве сликарске делатности. Мачва је била на вишем степену културног интересовања — због својих веза са Сремском Митровицом — него унутрашњост Србије, како се то може закључити по Стајићевим иконостасима у Накучанима, Засавици, Ноћајском салашу, можда и Лешници, сликаним у доба устанка или непосредно после устанка. То је могао бити случај и са иконостасом цркве у Азбуковици, задужбине капетана Петра Васића. С обзиром на овај триптих који потиче од Стајићеве руке, може се претпостави-

[4] Јоаким Вујић, *Путешествије по Сербији*, Књига друга, СКЗ, Београд 1901, 31.

ти да је Стајић сликао и иконостас цркве у Азбуковици 1818. г. На жалост, тај иконостас није сачуван јер је замењен 1937. године када је порушена стара и сазидана нова црква, а насликан и нови иконостас, дело београдског сликара и професора Миодрага Петровића (1888—1950), по наруџбини Љубе Васића, београдског трговца. Истина, постоји нада да је стари иконостас, по једном устаљеном обичају, уступљен некој цркви где се можда и данас налази. У томе случају могла би се потврдити или одбацити теза о ауторству Лазара Стајића. Али за сада, с обзиром на триптих, она изгледа вероватна.

У то време Стајић је био најпопуларнији сликар у Мачви, па после Карађорђевих војвода, звали су га и Милошеви капетани. Мање је вероватно да је капетан Петар позвао неког другог иконописца за сликање цркве у Азбуковици, када је ту већ био Стајић, који је имао за собом ауторитет сликара војводе Чупића, траженог баш у томе крају.

На тај начин Стајићево дело је много обимније него радови Николе Апостоловића или Симеона Јакшића, који су у исто време радили у Србији. Због тога је и уметност у Карађорђевој Србији у ствари много богатија него што се то раније претпостављало. Сликари из Аустрије, касније Војводине, и на томе пољу одиграли су важну улогу, уносећи постепено нови дух који је већ тада дошао у противуречност са домаћим рустичним мајсторима, носиоцима окамењених формула солунског барока. У тој идејној и стилској прекретници скромни иконописац Лазар Стајић имао је свој удео, данас боље познат и, свакако, значајан у оквиру развоја сликарства у тадашњој Србији.

II

Мало се зна о Лазаревом сину Јовану који је оставио за собом мало дела (1799—1824) (Породични родослов *Породица Стајић* 1580—1926).[5] Подаци у родослову подударају се са подацима из Бечке ака-

[5] „Лазар као занатлија био је сиромашног стања, није ни мислио да школује своју децу, његов син Јован рођен 1798. године, као одраслије дете био је врло оштроуман, видео је како му отац ради иконе и више пута почео је да ради и сам неке ликове. Једном приликом Јован играјући се са децом, почео је на зиду једне куће да ради неки лик, један аустријски официр који је тада поред куће пролазио, застане, посматрао је рад Јованов, уверивши се у његову велику способност, измоли га од родитеља, и о свом га трошку пошаље у Беч на изучавање сликарства. Јован је у Бечу постигао леп успех. Када је долазио кући 1822. био је озбиљан момак, међу својима изради портрете, свој, оца, стрица Јефтимија, брата му Љубомира (који је тада имао две године), *Тајну вечеру* и још неке радове, који су чувани у породици Стајића 92 године, све до европског рата 1914. године, када су за време рата уништени. На својим сликарским радовима потписивао се је увек „Јован Стајић Тошковић". Његових сликарских радова можда има у београдском музеју, а један се рад налази у кући угледног грађа-

демије у којој је Јован добио другу награду 1821. (Gündelischer Preis), а прву 1822. за слику *Венера*. За време ферија Јован је насликао неколико портрета: очев, стрица Јефтимија, брата Љубомира који је тада имао две године, *Тајну вечеру* и још неке радове који су се чували у породици Стајић све до 1914. када су уништени.[6] Из митровачке породице Поповић потиче његова *Пиета*, која се налази данас у Народном музеју у Београду. Све до првог светског рата у Музеју у Топчидеру налазиле су се његове слике, махом копије, које је откупио још књаз Милош 1833. од земунског трговца Наума Димитријевића.[7] На жалост и ова група Стајићевих радова је уништена или нестала за време првог светског рата. Стева Тодоровић их набраја поимснце: *Елен Фурман* (по Рубенсу), *Давид и Абигај* (по Гвиду Ренију), *Амор који дели стрелу* (по Пармиђанину), *Ијо* (по Коређу), *Сузана и старци* (по Гвиду Ренију), *Хеба и орао* (можда и оригинал), *Помона* (можда по Антонију Франческинију) и *Светиње* (по Анибалу Карачију). Најзанимљивија слика у овој збирци био је *Аутопортрет* који С. Тодоровић овако описује: „Портре самог уметника са палетом и кичицом у руци завијена руменим огртачем. Радио је сам собом у Бечу још као академичар; ваља да је радио у ранијим годинама."[8] Од скоро двадесет слика које помињу извори сачувана је само једна: *Пиета*. Она одаје сликара који је далеко превазишао скромну обдареност свога оца и дао дело чврстог цртежа и структуре, вероватно копирано по неком од старијих мајстора. Тако је овај сликар академског образовања остао готово без иједног рада који би могао показати у којој мери се он издигао изнад просечности.[9]

Једина сачувана икона пронађена је 1962. године у капели подигнутој на месту где је био манастир Сланци. То је икона св. Николе са

нина г. Николе Поповића. Женио се није никад, умро је у Бечу. Родбина је била уверена да је био отрован. Приликом стогодишњице његове смрти донео је београдски лист „Јутро" од 1917. 1923 број 4. следећу белешку: „На данашњи дан — из књига староставних. Умро је 1824 године у Бечу, Јован Стајић сликар, родом из Сремске Митровице. Било му је свега 26 година, имао је много дара, особито је добро цртао, колорит му је материјалан и хладан." (Породица Стајић 1580—1926).

[6] Исто.

[7] Т. Борђевић, *Србија пре сто година*, Просвета, Београд 1946, 61. О овим Стајићевим радовима писао је са одушевљењем и стручношћу Димитрије Димитријевић, „регистратор Књажеске канцеларије, кавалер" приписујући их погрешно Арси Теодоровићу чије су се три слике налазиле такође у Топчидерском конаку, вероватно зато што се Теодоровић потписао на *Распећу*, сликаном 1803. године. (Српске новине, Београд 24. децембра 1855, Број 146).

[8] Ст. Тодоровић, *Колико и каквих живописних слика има у београдским јавним збиркама*, Гласник Српског ученог друштва, XXXIII, Београд 1868. стр. 61.

[9] К. Амброзић и В. Ристић, *Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века*, Народни музеј, МСМ, LX, стр. 421. У овоме раду објављени су најдетаљнији подаци о боравку и учењу Јована Стајића-Тошковића у Бечкој академији.

житијем са пет овалних рококо оквира. У средини је св. Никола, у горњем лево Христос Христос, у десном Богородица Богородица, у левом доле св. Никола који спасава Василија сина Агрикова Св Никола спасает Игрикова сина, а у десном доле св. Никола „удомљаст три дјевице" Св Никола удом ьшет три дѣвице. Испод централног овала је шести асиметрични овал са натписом: „Сіе изображеніе с. ица Николам призображено міца августа іс ,У: лѣто в Дмитровицѣ. Іоанн Станчь Тошковичъ маліръ. Икона је добро очувана и може да пружи јаснију слику о стилу Јована Стајића пре ступања у Академију.[10] По томе би се могло закључити да је Јован у знатној мери овладао црквеним сликарством које је учио од свога оца, кога је увелико превазишао. Тада му је било двадесет година. Ова икона га приказује безмало као формираног црквеног сликара који је, додуше, мало заостао за токовима савременог сликарства класицизма, јер није могао да се ослободи асиметричних декоративних облика рококоа, удружених са извесном наивношћу која је остала на граници примитивизма. Тај декоративни елеменат, цвеће и вазе, добиће своје место и у црквеном сликарству у Србији много касније у иконама Живка Павловића или портретима Уроша Кнежевића. Најдрагоценија Јованова слика — *Аутопортрет* — која би могла пружити о његовом стилу највише података, јер је подстакла и кнеза Милоша да је купи, свакако као дело једног талентованог Србина, који је заслуживао његову подршку као Павле Радомировић или Јефтимије Поповић, изгубљена је, можда не коначно?

Случај је хтео да је и ово последње Стајићево дело сачувано у Србији за коју је много радио његов отац Лазар, не слутећи да ће скромни допринос двојице Стајића-Тошковића добити прилично важно место у обнови сликарства у Србији.

III

О сликару Јовану Клајићу постоји само један монографски чланак, док је он стицајем прилика увек остајао у другом плану.[11] Међутим, његова уметничка делатност у Бачкој приказује га као активну сликарску личност, аутора неколико иконостаса у Кулпину, у цркви силаска Св. Духа у Новом Саду, у Бајши, у Врбасу, у Бачком Градишту, у Старом Врбасу, у Турији, у Ченеју, а можда и у једном граду у Србији. Ограничена у прво време само на Бачку, делатност Јована Клајића се проширује и на Србију, по свему судећи после 1848. године, када је он као и Павле Симић пребегао у Србију и тамо стекао

[10] П. Васић, *Непознати споменици културе у непосредној близини Београда*, Политика, 3. VI 1962.

[11] Д. Медаковић, *Српски сликари*, Матица српска, Нови Сад 1968, 135.

нову клијентелу. Истина, то нису били велики послови, али они су обележили Клајићево присуство у Мачви и њене потребе за образованијим уметницима.

На прво место треба истаћи икону св. Луке коју је сликао за Константина Томашевића из Кленка. Њене димензије су 47 × 30 см и она је била намењена крсту на улазу у село. Међутим ктитор се предомислио па је задржао за себе. Св. Лука је обучен у светлољубичасту тунику и тамноокерасти химатион, левом руком држи књигу а десном писаљку. С десне стране поред ногу је крава а око фигуре сиви облаци и светлоплаво небо. Испод иконе је запис: „приложникъ господ: Константинъ Ѳомашивичъ вел купацъ год. 1850 изо-р J Клаичь". Ова икона је подстакла Клајића да пређе и у Мачву где је оставио известан број икона. У Ноћајском салашу се налази Богородица са Христом (лим. 67 × 55 см). И она је сликана око 1850. или 1851. године, а посеђује уобичајена обележја Клајићевог стила. У Мачви је и друго место где је Клајић имао више посла. То је Богатић где је такође насликана икона Богородице за Богородичин сто дим. 81 × 67,5 см са следећим записом: „Прилог цркви богатићкой од кмеховителя Јована Перић и Милоша Нешић год 185 Живуи ись И. Клаичь." Из истог времена потичу и целивајуће иконе на којима су насликани следећи мотиви: Васкрсење, Непознати архијерej, Апостоли Петар и Павле, Преображење, Св. Сава, Св. Никола, Духови, Јован Претеча, Тајна вечера, Лазарево васкрсење, Арханђел Михајло, св. Георгије, Рођење Христово, Усековање, св. Димитрије, Три јерарха, Крштење у Јордану, Успење Богородице, цар Константин и Јелена. Све ове иконе истичу се уобичајеним Клајићевим стилом, у коме доминира плавкастосиви колорит и извесна нота уравнотежености, због које му поједини писци одричу и темперамент. Међутим, Клајић је и са тим особинама сликарска личност за себе, са одређеном физиономијом, која се може боље уочити на његовим појединим иконостасима.

У цркви у Бајши он се приближава назаренском сликарству. Али се истиче извесном смиреношћу, ако не и бескрвношћу у ставовима својих фигура, уопште концепцијом облика и колорита. Готово се поставља питање да ли Клајић више припада назаренима или следбеницима неокласицизма. Известан призвук романтизма постоји у празницима где примена тамно-светлог уноси једну драматичну ноту *(Рождество, Васкрсење)*. У већини празника колорит се одликује шаренилом. Много више знања и сликарског осећања Клајић је показао у икони Богородице са Христом где екстремитети и одело показују финесе прелаза.

У цркви у Бачком Градишту налази се Клајићев иконостас који није измењен каснијим рестаурацијама. Клајић се служио „пастел-

ним" колоритом са одмереним и пригушеним односима *(Св. Тројица, Вазнесење, Благовести, Преображење).* У неким иконама Клајић излази из оквира своје умерености и уноси контрасте тамно-светлог, али пригушене у општем изразу *(Рождество Христово, Васкрсење).* Јаке разлике између првог и другог плана дају појединим сценама романтично обележје *(Васкрсење, Преображење, Јудин пољубац).* За Клајића се може рећи да је био сликар кога су интересовали деликатни односи валера, особито при обради предела, слично Аврамовићу и Посниковићу у Србији. Тако је у *Скидању с крста* валерска концепција односа преовладала над драматиком тамно-светлог. Слична тонска концепција налази се и у *Сусрету Марије и Јелисавете,* где пада у очи архитектура обрађена у некој варијанти византијског стила са узаним прозорима која подсећа на Србију. У мотиву *Кушања Христа* Клајић је дао много интензивније колористичке односе засноване на хармонији основних боја. У цркви у Старом Врбасу, много више него у Бајши, огледа се стил назарена. Облици и површине делују извесном пљоснатошћу, каткад сведеном на линеарне схеме. У *Рождеству Христовом, Молитви о чаши* и *Тајној вечери* запажа се много већи удео тамно-светлог али такође и површинска обрада драперија.

У цркви у Турији Клајићев иконостас има иконе мањих размера у којима његов стил није дошао до уобичајеног замаха. Веома су слаби *Благовести, Света Тројица* и *Јован Претеча. Молење о чаши* је истоветно као у Бајши и Старом Врбасу, али такође мањег формата.

У цркви у Кулпину Клајић је сликао само престоне иконе, а остало је дело Константина Пантелића.

Снажнијим изразом и сажетошћу одликује се иконостас у селу Ченеју недалеко од Новог Сада, где се опет испољио Клајићев плавкастосиви колорит по коме се он прилично разликује од Павла Симића, чији је колорит био по правилу топао и прожет посебном звучношћу.

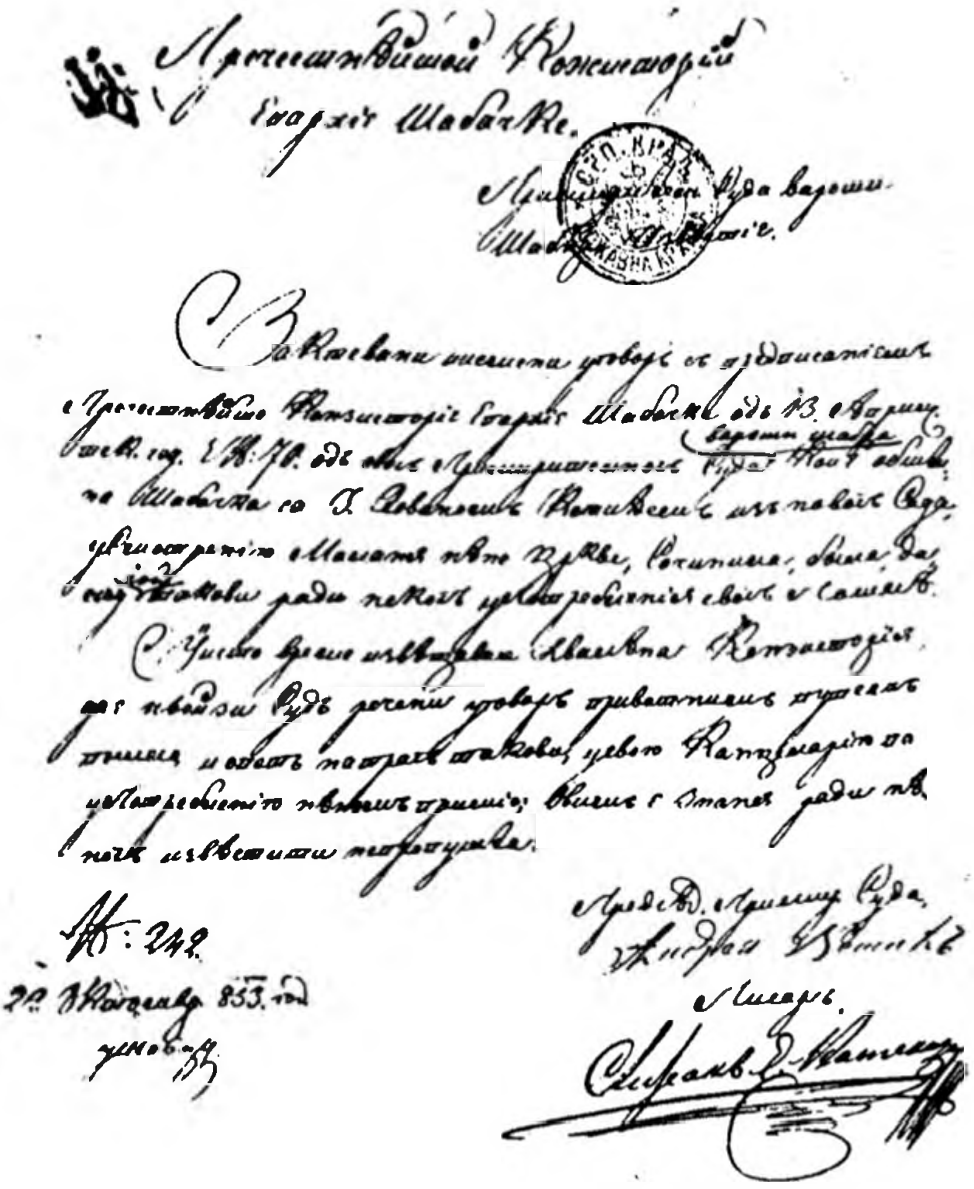
Посебан проблем представља учешће Јована Клајића у изради иконостаса цркве у Шапцу. Архивских података има и они су веома одређени, али до сада још није дефинисан удео Јована Клајића у томе послу.[12]

Из године 1852. потичу два податка забележена у Протоколу Епархије Шабачке. Под бр. 243 забележено је следеће: „Од стране Општине Шабачке поднешениј контракт закључен са иконорјезцем Ђорђем Девићем из Аустрије о начину иконорезања цркве Шабачке — потврђен је конзисторијом овом по смислу приложеног овоме садржанија уговорног под 21. пр. м." У разводу је забележено само: „Служити има знања ради." Даље под бр. 326 забележено је ово: „Контракт

[12] Пријатна ми је дужност да на овом месту захвалим проти Драг. Маринковићу, старешини шабачке цркве 1965. године, који ми је указао на овај извор.

обштества Шабачког закључениј са живописцем Павлом Симићем родом из Аустрије о моловању Цркве Шабачке и поднешен Консисториј овој под 31 пр. м. одобрен је и потврђен истога дана." Развод: „Служити има знања ради." Међутим, из 1853. године под бр. 310 потиче следећа забелешка: „Принадлежниј ововјд. (?) Суд одговара Консисториј да је примио послани јој уговор између Општине и Госп. Јована Клаића закључениј о малању цркве." Развод: „У архиву."

Присуство Павла Симића у Шапцу забележено је још у Протоколу Епархије и 1855. године: „Павле Симић живописац овд. подноси квиту на 10 цес. примљени за једну икону *Распјатија Христовог* која је у канцеларију засједанија намјештена. Хранити с осталим доку-



Акт Епархије Шабачке о склопљеном уговору са Јованом Клајићем из Новог Сада о сликању шабачке цркве 1853. године

ментима осведочаваштима расход." Овај акт је заведен у протоколу под бр. 139.

Међутим у приложеном акту шабачког примирителног суда налазе се нешто детаљнији подаци који сведоче да је са Јованом Клајићем склопљен уговор о сликању шабачке цркве.

„Пречестњејшој консисторији епархије шабачке.

Примирителног суда вароши Шабца
извјестије

Зактевани писмени уговор с предписанијем Пречестњејше Консисторије Епархије Шабачке од 13. Априла тек. год. ЕН: 70 од овог Примирителног Суда вароши Шабца који је обштина Шабачка с Г. Јованом Клаићем из Новог Сада усмотренију малања њене цркве, сочинила, била да јој такови ради неког употребљенија свог пошље.

У исто време извештаваше Хваљена Консисторија да је њојзи Суд речени уговор приватним путем послао и опет натраг такови усвоју Канцеларију по употребљенију њеном примио; овим је знања ради њеног извјестити непропушта.

Но. 242
22. Октомвр. 853. год.
у Шабцу

Предсјед. Примир. Суда
Андреја Нешић

Писар
Стефан (нечитко)".

О Клајићу нема више ни речи у наредним годинама протокола Епархије шабачке, тј. за године 1854, 1855, 1856, 1857, 1858. и 1859. Истина, има усмених података да се Шабачка општина судила са Јованом Клајићем, али појединости за сада остају непознате. У сваком случају у протоколима Епархије шабачке кроз које су овакви спорови били забележени нема спомена о Клајићу, нити о његовом суђењу. Да ли је оно било у вези са сликарским послом у Шапцу? До проналаска сигурних података оно остаје као један мали проблем у вези са Клајићевим сликарским радом у Србији, који је био замашнији него што је до сада било познато. Према томе Клајића треба додати такође оној листи сликара из Војводине који су допринели обнови сликарства код нас.

TROIS ICONOGRAPHES: STAJIĆ, STAJIĆ-TOŠKOVIĆ ET KLAJIĆ

Petite contribution à l'histoire de la peinture de la région de Mačva

PAVLE VASIĆ

L'auteur nous apprend dans le présent article quelques données sur trois peintres venus d'Autriche, mais ayant exercé leur art en Mačva, dans la première moitié du XIXe siècle. L'activité de Lazar Stajić se rattache, dans sa majeure partie, à l'époque de l'Insurrection serbe, lorsqu'il peignit des iconostases et aussi des icônes, portatives, patronales et historiques. Son art était modeste, mais il a quand même contribué à introduire en Serbie le nouveau style de peinture religieuse qui s'était formé en Autriche et avait plus tard été adopté en Vojvodine, car il s'était lui-même approprié ce style.

Son fils Jovan Stajić Tošković n'a pas eu de chance.. Quoiqu'il ait été formé à l'Académie de Vienne, il ne reste ricu des oeuvres peintes à Vienne. Elles ont toutes disparu soit pendant la guerre en Serbie, soit aussi à Sremska Mitrovica. La seule oeuvre qui en reste date d'avant sa formation académique, c'est une icône qui par un pur hazard s'est trouvée dans l'église de Veliko Selo, près de Belgrade. Elle a été peinte avant son départ pour Vienne et l'on voit, à la maturité de son style qu'il connaissait déjà très bien la peinture religieuse qu'il avait apprise de son père Lazare comme nous le dit la »Chronique de la famille Stajić« (1580—1926)«. Cependant les connaissances de Lazare étaient assez modestes si bien qu'il ne pouvait pas apprendre grand chose à son fils et disciple. Quoiqu'il en soit, cette icône s'est conservée en plus de la *Piétà* qui se trouve au Musée National de Belgrade et témoigne du talent assez grand de cet iconographe.

Le troisième peintre qui a exercé son art en Mačva est Jovan Klajić. Au début on ne lui confiait que des travaux de moindre importance, des icônes patronales ou portatives, mais en 1853 il est chargé, par contrat de peindre les parois de l'église de Šabac. Cependant, pour le moment nous ne pouvons que faire des conjectures sur la partie de la peinture de l'iconostase de l'église de Šabac, qu'il faut attribuer à Jovan Klajić..





Сл. 1. *Лазар Стајић*, Деизис (1811), црква у Лешници

Сл. 2. *Лазар Стајић*, Икона св. Николе са јеванђелистима, српским светитељима и три јерарха (1808), Музеј Славоније, Осијек



Сл. 3. *Лазар Стајић*, Богородица са Христом и светитељима (1818?), прив. власништво

Сл. 4. *Јован Стајић Тошковић*, Свети Никола са житијем (1819), црква Великог Села код Београда

Сл. 5. *Јован Клајић*, Свети Лука, детаљ, (1850), власништво породице Томашевић





Миодраг Коларић

Досликавање иконостаса Саборне цркве у Нишу



МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

Када је 9. јуна 1884. године академски сликар Ђорђе Крстић склопио (мимо било каквог конкурса) уговор са Црквеном општином у Нишу (омиљеном граду Крстићевог заштитника, краља Милана Обреновића, који је, по свој прилици, и стајао иза свега овога) за сликање иконостаса Саборне цркве, нико тада није ни слутио да ће тај посао бити, после целе једне деценије разних сукоба, свађа и судских парница, урађен само до половине па онда коначно напуштен, да ће изазвати ватрену полемику о православности у нашем живопису, да ће извршити читав преокрет у стилским и естетичким схватањима савременика, и да ће, после приличног броја каснијих текстова и студија о овом случају, постати и узрочник наше расправе у којој ћемо се, за разлику од претходника, позабавити (уз исправку неколико погрешних и додатак неколико пропуштених детаља) искључиво и само питањем досликавања горенаведеног иконостаса.

Као прво, и ради лакшег прихватања материје, навешћемо инкримисани уговор у целини, тим пре што је, ко зна зашто, постојало уверење да је он изгубљен. Ово би било корисно и због тога што су слична документа са краја прошлога столећа веома ретка. Дакле:

УГОВОР.

Закључен између црквене Општине Нишке, и Ђорђа Крстића, Академиског Живописца из Београда, ради Живописања Икона на Иконостасу и на Столовима Краљевом, Краљичином и Владичином, у Нишкој Саборној цркви на овај начин:

Ђорђе се обавезује да реченој цркви Живопише Слике следеће:

На првом спрату Иконостаса: Престолне Иконе:

1.) На царским Дверима Благовести у две Иконе.
2.) Над Благовести, у малој Округлини Царских Двери Дух Свети.

Десна страна Иконостаса, С леве цркве:

3.) Мајка Божија с Младенцем.
4.) Света Троица.
5.) Свети Сава, Архиепископ Српски:

На северним Дверима:

6.) Арханђел Михаило:

До ових Двери:

7.) Смрт Цара Лазара:

С леве стране Иконостаса (С десне цркве.)

8.) Спаситељ,
9.) Јован Крститељ:
10.) Свети Никола.

На Јужним Дверима:

11.) Архиђакон Стеван.

До ових Двери:

12.) Усековање Светог Јована:

На Другом Спрату Празничне Иконе.

13.) Над Царским Дверима Тајна Вечера:
14.) Проповед Христова на Брду.
15.) Апостоли: Павле и Петар.
16.) Ваведење
17.) Сретење.
18.) Преображење.
19.) Вознесење.
20.) Успеније Богородице.
21.) Покров Богородице.
22.) Воскресење Лазарово.

С Леве Стране Тајне Вечере:

23.) Христос на Молитви.
24.) Издајство Јудино.
25.) Рођење Богородице.
26.) Рођење Христово.
27.) Крштење Христово.
28.) Цветоноснице.
29.) Духови.
30.) Рођење Светог Јована.
31.) Исус Христос Васкрсава: Јаирову Кћер.

На Трећем Спрату Иконостаса, више Тајне Вечере:

32.) Васкрсење Христово.

С Десне Стране Васкрсења: (Леве Цркве)

33.) Свети Димитрије.
34.) Игњат Богоносац.
35.) Мајка Параскева.
36.) Свети Спиридон.
37.) Василије Велики.

С Леве стране:

38.) Свети Апостол Тома.
39.) Свети Великомученик Борђе.
40.) Свети Танасије Велики.
41.) Свети Јован Златоуст.
42.) Свети Константин и Јелена.

На Четвртом Спрату поред Воскресења:
С десне стране Иконостаса: (Леве цркве).

43.) Еванђелисти: Јован и Матија.
44.) Пророк Јеремија.
45.) Пророк Илија.

С Леве стране:

46.) Евангелисти: Марко и Лука.
47.) Исаија.
48.) Мојсије с Таблицама Закона.
49.) Распетије на Крсту, који је над Иконостасом.
50.) С десне стране Крста Мајка Божија.

51.) С леве стране: Јован Еванђелист.
52.) У Краљевом Столу: Стеван Немања.
53.) У Краљичином Столу: Мајка Божија с Младенцем.
54.) У Владичином Столу: Свети Сава.

*

Цео овај рад, обвезује се Крстић извршити у току најдаље за Пет година, од дана када овај Уговор одобри господин министар просвете и црквених послова.

Посао овај, има Крстић извршити, саображавајући се Правилима Православне цркве и Науци модерне сликарске школе.

Слике морају бити израђене на Платну разапетом на дасци.

Платно мора бити од првог квалитета удешено за овај посао, а тако исто и боје и остали материјал морају бити првог квалитета.

Цео овај посао, по означеним довде тачкама, израдиће Крстић за суму од: двадесет и четири хиљаде динара.

Ову суму новаца, обвезује се нишка црквена Општина платити Крстићу на овај начин:

Пре отпочетог посла, а после одобреног Уговора од стране господина министра, па за петнајест дана: две хиљаде, и четири стотине динара на циљ спреме материјала.

Осталу исплату примаће Крстић, а црквена је Општина обавезна плаћати.

По истеку прве године од Уговора две хиљаде и четири стотине динара: а после по истеку сваке године, (рачунајући дан од подписа Уговора) по четири хиљаде и осам стотина динара тако: да ће се цела исплата уговореног посла извршити за уговорено време од пет година.

За безбедност оних првих две хиљаде и четири стотине динара што Крстић прима унапред ради набавке материјала, он ће предати, две своје Слике израђене и то:

„Мајка под Јабуком с дететом" и „Девојка на Извору" обе из Српског живота Министарству просвете.

Остале исплате по означеним роковима Општина ће Крстићу давати тек онда: пошто се комисијски прегледа и определи да је посао за толику вредност и по овом Уговору израђен и предат Министарству просвете.

Исто тако, Крстић ће бити дужан при пријему прве рате доказати, да је посао израђен у толикој вредности, колико је већ примио на име капаре, тако: да вредност израђеног и предатог посла мора изнети онолику суму, колику је већ Крстић примио или има примити по Уговору.

За пријем израђеног посла и опредељење, припадајуће зараде, надлежна је комисија коју господин министар просвете и црквених послова одреди.

Оцена комисије вреди и за једну и за другу страну, уговарајућу, тако: да се против њене Оцене не може никаква Жалба ни на Суду, ни код Административних власти покретати.

Г. Крстић се обвезује, о свом трошку Иконе у Ниш однети и на одређена места поставити их.

Црквена се Општина обвезује: да неће никоме дозволити копирање Икона које Крстић по овом Уговору буде израдио и предао.

Овај Уговор важи од дана одобрења господина министра просвете и црквених послова, но стране су га дужне и код власти полицијске потврдити, зашта ће таксу платити Крстић.

Овај Уговор има бити у три примерка израђен и потврђен, од којих ће бити по један код Уговорача, а један код господина министра просвете и црквених послова.

9. Јуна 1884. године
Ниш.

За Општину Нишку:
Председник Општине:
Васа Б. Кољевић.

Окружни Протојереј:
Пр. Поповић.

Тутор Црквен.
Вучко Стојановић.

Академски Живописац:
Борђе Крстић.

Осам таксених марака у вредности: 48. динара.

*

Да су црквена Општина Нишка, и г. Борђе Крстић, Академиски Живописац, заиста овај Уговор међу собом закључили и пред влашћу га у свему за свој признали личним предстанком, Начелство Округа Нишког на основу личног признања ТВРДИ:

Н: 6684 — 6911.
15. Јуна 1884. године
Ниш.

За Начелника Окружног,
Помоћник:
Н. Н.

Писар: Ив. Мијаиловић.

Печат са Грбом: „Српско Краљевско Начелство Округа Нишког".

Као што се из приложенога може видети, уговор је својим сложеним условима нудио знатне могућности за сукобе и неспоразуме. Тако је и било, и то следећим редом:

— већ од дана када је уговор ступио на снагу, наш сликар се жали да му је Црквена општина ускратила капару од 2400 динара или 200 дуката цесарских, а општина одговара да Крстић није, сходно уговору, дао материјалну гарантију за горњи износ; спор се изглађује Крстићевом изјавом да је, управо по тексту уговора, диспоновао две своје слике, „Мајку под јабуком с дететом" и „Девојку на извору", у Народни музеј;

— почетком 1885. године Крстић завршава своју прву композицију за иконостас нишке цркве под именом „Смрт кнеза Лазара" и доставља је Министарству просвете да би повукао своје две горе наведене депоноване слике; комисија, у саставу: архимандрит Никифор Дучић, Михаило Валтровић и Стеван Тодоровић, извештава својим записником од 6. фебруара исте године да икона одговара како условима уговора тако „и захтевима са црквене и уметничке тачке гледишта";

— десетак дана касније, на захтев Црквене општине у Нишу, да се комисијски установи да ли икона „Смрт кнеза Лазара" одговара својом уметничком вредношћу раније депонованим сликама, Никифор Дучић напушта комисију а место њега улази протојереј Јаков Павловић, начелник црквеног одељења Министарства просвете; комисија даје икони највишу уметничку оцену; Крстић је излаже у „Грађанској касини";

— средином јуна 1886. године, Крстић подноси три нове иконе: „Спаситеља", „Богородицу с младенцем" и „Светог Саву"; комисија у саставу: Јован Марковић, свештеник и члан београдске конзисторије, Михаило Валтровић и Борђе Миловановић, тада учитељ „припремног" цртања на Великој школи, даје о иконама веома ласкаво мишљење;

— исте године, у 10. броју „Стражилова", Валтровић објављује чланак под насловом „Иконе Борђа Крстића" који ће подстаћи Борђа Малетића и Стеву Тодоровића на дугу и жучну полемику о „православности" у српском иконопису; то је, у исто време, и почетак краја с Крстићевим радом на нишком иконостасу;

— почетком августа исте године, нишки епископ Димитрије изјављује своје незадовољство с иконама „Спаситељ" и „Богородица с младенцем", и наређује обустављање друге рате од 200 дуката цесарских; међутим, Министарство наређује нишкој конзисторији да се сума одмах исплати;

— децембра исте, 1886. године, Крстић подноси још две иконе, „Свету Тројицу" и „Светог Јована Крститеља"; комисија у саставу: прота Алекса Илић, председник београдске конзисторије, Михаило Валтровић и Борђе Миловановић дају повољну оцену;

— почетком марта следеће, 1887. године, Крстић излаже у скупштинској сали Велике школе горенаведених пет икона за нишки иконостас; крајем јуна подноси комисији још две иконе: „Светог Николу" и „Усековање светог Јована"; комисија у саставу: прота Новица Лазаревић, Драгутин С. Милутиновић (Валтровић је овога пута, због разбуктале полемике с Малетићем и Тодоровићем, био дипломатски изостављен) и Борђе Миловановић, даје повољно мишљење;

— после дуже паузе, почетком фебруара 1889. године, Крстић подноси икону „Васкрсење"; комисија у саставу: Михаило Валтровић, прота Јован Марковић и Урош Предић, даје врло повољно мишљење; међутим, конзисторија у Нишу оклева с исплатом следеће рате јер жели да види све завршене иконе, депоноване у Народном музеју, и тражи да буду пренете у Ниш; у току спора, Нишлије већ намеравају да довршење иконостаса повере другом сликару; Министарство просвете одбија да достави иконе Нишу због тога што тамо нема повољног места за чување, а и због тога што су три послате у Париз на светску изложбу („Смрт кнеза Лазара", „Свети Никола" и „Свети Јован");

— Црквена општина у Нишу одлучно захтева комисију која ће да оцени да ли до сада предатих 9 икона вреде 12.000 динара; комисија у саставу: Јован Марковић, члан београдске конзисторије, Михаило Валтровић и Борђе Миловановић (уместо Уроша Предића који је био на путу), нашла је 29. априла 1890. године да иконе заиста вреде за поменуту суму па предлаже да се Крстићу исплати разлика (до тада је примио само 9.000 динара);

— крајем јуна следеће, 1891. године, Крстић подноси 8 икона, и то: „Лазарево васкрсење", „Богородичин покров", „Успење", „Вазнесење", „Преображење", „Сретење", „Свету матер Параскеву" и „Светог Игњатија Богоносца"; комисија у саставу: Михаило Валтровић, прота Милутин Стокић и сликар Живко Југовић, извештава 14. августа исте године да иконе одговарају уговореним клаузулама; Црквена општина у Нишу, незадовољна депоновањем икона у Народном музеју, захтева преко Окружног суда да се за до тада издату суму стави секвестар на Крстићеву кућу у Београду (угао улице Кнегиње Љубице и Страхињића Бана);

— јануара 1892. године, Крстић обнавља уговор са Црквеном општином у Нишу а средином јуна подноси Министарству 10 нових икона, и то: „Ваведење", „Апостола Павла", „Молитву о чаши", „Тајну вечеру", „Светог Спиридона Чудотворца", „Светог Димитрија", „Светог Василија Великог", „Пророка Илију", „Пророка Јеремију" и „Јеванђелисту Луку"; комисија у саставу: Михаило Валтровић, Стева Тодоровић и прота Данило Анђелковић, нашла је 10. јула исте године да иконе одговарају условима уговора и да је материјал добар; Црквена општина оклева да му исплати следећих 3.200 динара; Крстић се обраћа суду и ставља забрану на имовину Црквене општине у Нишкој штедионици, међутим, општина је на дан пре одлуке повукла свој новац из штедионице; Крстић одбија да последњих 10 икона преда у своју цркве;

— цела 1893. година пролази у препиркама и натезањима око исплате последњих икона, па је Црквена општина била чак принуђена да средином године прода на лицитацији једну њиву;

— почетком августа 1894. године, Ђорђе Крстић, с одобрењем Министарства просвете, прекида уговор са Црквеном општином у Нишу; до тога тренутка израдио је и предао 29 икона и за тај посао примио 16.660 динара; са тиме напушта сваки даљи однос са представницима Саборне цркве у Нишу, а такође и овај наш текст.

На дан прекида уговора, иконостас је остао без две престоне и 22 мале иконе, а од укупне суме, предвиђене за сликање, постојало је још 7.340 динара. Проширујући узгредно саопштење да су Нишлије још 1887. године намеравале да прекину с Крстићем и даљи рад поверe неком другом сликару, утврдићемо да је у питању био Милутин Б. Марковић, приучени сликар из Ниша. Таква се намера, наравно, није могла спровести у живот; међутим, још на пет месеци пре прекида уговора, представници Саборне цркве су, под изговором да се искористе постављене скеле пред иконостасом, понудиле Живку Југовићу да наслика и постави Деизис, што је он и урадио за суму од 400 динара.

Само је по себи разумљиво да је Живко Југовић, као угледан и цењен уметник, настојао да заврши и остатак иконостаса. Међутим, Духовни суд у Нишу је повео парницу против Крстића па је, према томе, одбијао било какве даље споразуме или уговоре, што је најзад туторе цркве извело из стрпљења. Сматрајући да ће парница трајати врло дуго, они су, мимо прописа и одобрења надлежних старешина, ступили почетком 1896. године у преговоре с Димитријем Андрејевићем, учитељем цртања III београдске гимназије. Он се прихватио да остатак икона наслика за суму од 1.500 динара; а да би се доказало да ће и поред тако скромне суме бити на равној нози с Крстићем, он је, пробе ради, насликао икону светога Јована Златоустог за коју је нишки епископ Инокентије нашао да не заостаје иза својих узора. Међутим, овај ласкави суд епископов није сметао туторима да отпочну преговоре са још једним сликарем, Милисавом Марковићем из Књажевца. Духове је смирило Министарство просвете, које, почетком марта исте, 1896. године, наређује да се даљи рад на иконостасу може наставити само преко конкурса, и то не пре него што се коначно не расправе односи са Крстићем. Међутим, још пре него што је са Крстићем раскинуто преко свих судова, и још пре него што је донета одлука о расписивању конкурса, јавља се, средином идуће, 1897. године, Милутин Б. Марковић, овога пута као свршени ђак Академије у Москви и учитељ цртања у нишкој гимназији. Он је за довршење иконостаса затражио 4.000 динара, уз обећање да се његов рад неће

уопште разликовати од Крстићевог. Овога пута, он је имао не само подршку тутора цркве већ и Духовног суда, епископа Инокентија, па чак и митрополита Михаила. На њихову жалост, Министарство је било доследно својим захтевима, па је прва јавна лицитација била одржана тек 23. јануара 1898. године. Учесници су били Живко Југовић, Милисав Марковић, Павле Чортановић и Милутин Б. Марковић. Посао је, као најјевтинији (затражио је 2.000 динара), добио Павле Чортановић, тада учитељ цртања у пензији. Неколико дана касније, Милисав Марковић је упутио једно писмо министру просвете у којем га упозорава да је Чортановић лош сликар и да, пре закључења уговора са њим, треба затражити неки његов рад. Савет је уродио успехом па је нови конкурс био расписан за 29. април исте године. Учествовали су Живко Југовић, са понудом од 5.000 динара, Милисав Марковић са понудом од 4.300 динара и Милутин Б. Марковић са понудом од 4.000 динара. Понуда је, наравно, остала на њему, па је 8. јула Министарство просвете одобрило закључење уговора.

Милутин Б. Марковић је свој посао завршио почетком септембра 1899. године, а месец дана касније Министарство просвете одређује комисију за пријем у саставу: од стране Министарства Драгутин С. Милутиновић, професор Велике школе, Борђе Михаиловић, интендант картографског одељења Министарства војног, и Марко Мурат, учитељ цртања у гимназији „Вук Караџић", а од стране нишке епархије Велислав Милојевић, свештеник, и протођакон Милош Анђелковић, суплент гимназије „Краљ Милан" у Нишу. Комисија је обавила свој посао како треба, и успешно за извођача, па је министар просвете Сава Грујић упутио 7. октобра 1899. године Духовном суду епархије нишке следећи акт: „На основу члана 97. Закона о црквеним властима ОДОБРАВАМ да Старешина Нишке Саборне цркве може задужити цркву сумом од 3.000 динара ради исплате израђених Икона живописцу г. Милутину Марковићу".

Извори:

Архив СР Србије, Министарство просвете и црквених дела, 1884—1899; Стражилово 1886, бр. 10, 31, 40, 42; Универзитетски весник, Београд, 12. XII 1952; Зборник Матице српске, серија друштвених наука, бр. 4, Нови Сад 1952; Књижевне новине 1962, бр. 166; Зограф 3, Београд 1969; Зборник за ликовне уметности Матице српске, књ. 9, Нови Сад 1973.

Љубомир Никић

О смрти Милоша Тенковића

МАТИЦА СРПСКА

11 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 11

1975

Име Милоша Тенковића било је дуго времена прекривено заборавом. Тенковића нема ни у једноме од прегледа српске уметности који су пре I рата изашли испод пера Михаила Валтровића,[1] нити ћемо га наћи у прегледима наше уметности које су двадесетих година написали Бранко Поповић[2] и Милан Кашанин.[2a] Не помиње га чак ни Божидар С. Николајевић у прегледу српских сликара и вајара „који су у Минхену своју уметност изучавали или усавршавали".[3] Тенковићево дело није, међутим, делило судбину његовог имена. Оно је већ почетком овог века било презентовано у сталној поставци Народног музеја у Београду. О томе сведочи штампани каталог те поставке, сведочећи у исто време и да десетак година после Тенковићеве смрти већ нису били познати ни најосновнији биографски подаци о њему: година рођења и година смрти.[4]

---

[1] Valtrovics Mihály, *A Szerb Képzömüvészet. Epitészet, szobraszat, festészet*, Magyar Szalon, Budapest, XII, 1894, 355—358. — Михаило Валтровић, *Уметност у Срба*, Бранково коло XII, 1906, 460—470. — Michel Valtrovitch, *Art*, Servia by the Servians, Compiled and edited by Alfred Stead, London 1909, 337—345. — Валтровићев је и текст о сликарству у делу Владимира Карића, *Србија. Опис земље, народа и државе*, Београд 1887, 301—303.

[2] Branko Popovitch, *Exposition des Artistes Yougoslaves au Petit Palais*, Revue Yougoslave, Paris, I, 1919, 521—544, и посебно: Branko Popovitch, *L'art moderne yougoslave*, Questions contemporaines № 21, Paris 1919, pp 1—24 avec 15 répr. — Branko Popovitch, *Modern Yugoslav Art*, Art and Archaeology, Washington, XVII, 1924, 232—240, Ten Illustrationes. — Branko Popović [b. p.], *Savremena jugoslovenska umetnost*, Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, JHУ [Југословенско новинарско удружење], Ljubljana 1927, 75—91.

[2a] Милан Кашанин, *Наша уметност*. Јубиларни зборник живота и рада Срба, Хрвата и Словенаца II, Београд 1929, 452—456.

[3] Божидар С. Николајевић, *Минхенска академија и српски сликари у прошлости*, XX век I, 1938, 5/138—140.

[4] Списак слика изложених у Галерији Народног музеја, Београд 1901: *Цвеће, воће и суд на столу* (к. бр. 86) и *Продавачица цвећа* (к. бр. 176). Испод Тенковићевог имена стоји уз први рад: *Рођ. (?)*, а уз други: *(?) † (?)*. — Зачуђује да су ови подаци остали непознати Михаилу Валтровићу, аутору поставке и каталога. Валтровић је био не само Тенковићев савременик, већ и чувар Народног музеја када је 1891. Музеј откупио Тенковићеву уметничку заоставштину од његове мајке (в. Прилог [7]).

У нашој историји уметности о Тенковићу је први писао Вељко Петровић крајем двадесетих година нашег века. У чланку посвећеном Тенковићу у Станојевићевој *Народној енциклопедији* Петровић је, поред оцене Тенковићевог уметничког рада, дао и основне биографске податке о њему, поред осталог: да је рођен у Београду 8. априла 1849, и да је умро 1890, такође у Београду.[5]

Ови подаци послужили су као извор свима који су касније, све до наших дана, писали о Тенковићу: Милану Кашанину,[6] Зори Симић-Миловановић,[7] Миодрагу Коларићу,[8] Павлу Васићу,[8a] Олги Батавељић,[9] Дејану Медаковићу,[10] Вери Ристић,[11] Николи Кусовцу,[12] Томану

[5] Вељко Петровић [В. П.], *Тенковић Милош, сликар*, НЕСХС IV, 1929, 535.

[6] Милан Кашанин [б. п.], *Тенковић Милош (1849—1890)*, Свезнање. Општи енциклопедијски лексикон, Београд 1937, 2289. — Милан Кашанин, [*Увод*], Музеј кнеза Павла. Модерна уметност, Београд 1938, VII. — Milan Kašanin, [*Texte d'introduction*], Musée du prince Paul. Art moderne, Beograd 1939, VII [превод претходног рада]. — Milan Kašanin, *L'art yougoslave dès origines à nos jours*, Beograd 1939, 54, 82. — Милан Кашанин, *Два века српског сликарства*, Београд 1942, 36—37; Друго издање, Београд 1943, 64—65. — Milan Kašanin, *200 Jahre serbischer Malkunst*, Belgrad 1942, 39—40; Zweite Auflage, Belgrad 1943, 64—65 [превод претходног рада]. — Милан Кашанин [б. п.], *Тенковић Милош (1849—1890)*, Мала енциклопедија Просвета. Општа енциклопедија, 2, Београд 1959, 667; Друго издање, 2, Београд 1969, 693.

[7] Зора Симић-Миловановић [б. п.], *Тенковић Милош*, Изложба српског сликарства XVIII и XIX века, Уметнички музеј, Београд [1945], 18 [кат. изл.]. — Зора Симић-Миловановић, *О сликару Милошу Тенковићу*, Музеји 1, 1948, 11—18 са 2 репр. + 3 табле са 6 репр.

[8] Миодраг Коларић [б. п.], *Музеј града Београда. Каталог Галерије слика*, Београд 1949, 12: *Милош Тенковић*. — Миодраг Коларић [б. п.], *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Народни музеј, Београд 1952, 53; 88 [резиме: *La peinture serbe au XVIII et XIX siècle*]. — Miodrag Kolarić [M. Kol.], *Akvarel. Srbija*, Enciklopedija likovnih umjetnosti 1, Zagreb 1959, 31. — Miodrag Kolarić [M. Kol.], *Srbija. Slikarstvo XVIII—XIX veka*, Enciklopedija likovnih umjetnosti 4, Zagreb 1966, 280. — Miodrag Kolarić [M. Kol.], *Srbi. Slikarstvo XVIII—XIX v.*, Enciklopedija Jugoslavije 7, Zagreb 1968, 592.

[8a] Pavle Vasić [P. Vć.], *Akvarel u Srbiji*, Enciklopedija Jugoslavije 1, Zagreb 1955, 48. — Павле Васић, *Црна Гора у уметности XIX века*, Гласник Цетињских музеја I, 1968, 16; 23 [резиме: *Le Monténégro dans l'art du XIX siècle*]. — Павле Васић, *Одјеци идеја Светозара Марковића у српском сликарству*, Зборник Историјског музеја Србије 11—12, 1975, 89—91, 94 [у овом раду и у резимеу претходног рада Васић, једини од свих аутора, наводи да је Тенковић рођен 1848].

[9] Олга Багавељић [б. п.], *Тенковић Милош*, Српско сликарство 19. века. Покретна изложба слика, Народни музеј, Београд 1963, [9] [кат. изл.].

[10] Дејан Медаковић, *Милош Тенковић*, Летопис МС 392, 1963, 39—52; пр.: Дејан Медаковић, *Српски сликари XVIII—XX века. Ликови и дела*, [Нови Сад 1968], 215—230 + 4 табл. са 7 репр.

[11] Vera Ristić, [*Srpsko slikarstvo XIX veka* —] *Poslednje tri decenije*, Srpsko slikarstvo XIX veka, Narodni muzej, Beograd 1965, 37—41 [кат. изл.].

[12] Nikola Kusovac [N. Kc], *Tenković Miloš, slikar*, Enciklopedija likovnih umjetnosti 4, Zagreb 1966, 411—412. — Никола Кусовац [б. п.], *Српско сликарство у XVIII и XIX веку*, Народни музеј, Београд. Водич, Београд 1970, 81 [превод: *La peinture serbe des XVIIIe et XIXe siècles*, Musée national, Beograd. Guide, Beograd 1970, 86; *Serbische Malerei des XVIII und XIX Jahrhunderts*, National Museum, Beograd. Führer durch Museumsammlungen, Beograd 1970, 80—81; *Serbian painting from the 18th and 19th centuries*, National museum, Beograd. Guidebook, Beograd 1970, 80; *Сербская живопись XVIII и XIX века*, Народный музей,

Брајовићу,[12a] Ненаду Симићу,[12b] Катарини Павловић,[13] Вањи Краут,[14] Миодрагу Јовановићу.[14a] Сви они наводе да је Тенковић рођен 1849 — неки, зависно од карактера написа, дају и датум 8. април — и да је умро 1890.[15] Али, за разлику од В. Петровића који не даје никакав ближи датум Тенковићеве смрти, поједини аутори и ближе одређују то време: *крајем* 1890,[16] *у јесен* 1890,[17] *децембра* 1890.[18]

Овакво ближе датирање Тенковићеве смрти први је извршио Дејан Медаковић. Користећи за свој рад о Тенковићу и архивски материјал, Медаковић је на основу једног архивског податка — да је 29. октобра 1890. лекарска комисија констатовала „да је г. Тенковић учи-

---

Београд. Гид по коллекциям музея, Београд 1970, 81—82]. — Никола Кусовац, *Реализам у српском сликарству 19. века*, Каталог 5. покретне изложбе, Народни музеј, Београд 1970, 16—17: *Милош Тенковић, сликар*. — Никола Кусовац, *Реализам*, Српско сликарство крајем XIX века, Опово 1973, 8 [кат. изл.].

[12a] Toman Brajović, *Crna Gora u delima likovnih umetnika drugih krajeva i naroda XIX i početkom XX veka*, [Cetinje] 1967, XXIV; 216, 218 [резимеи на руском и француском].

[12b] Ненад Симић, *Пејсаж у српском сликарству*, Београд 1970, 39—40.

[13] Katarina Pavlović [K. Pav.], *Tenković Miloš, slikar*, Enciklopedija Jugoslavije 8, Zagreb 1971, 326.

[14] Вања Краут, *Графика у доба класицизма*, Класицизам код Срба. Сликарство и графика, Народни музеј у Београду, Посебна издања књ. III, 1966, 39. — Вања Краут [б. п.], *Српска графика*, Народни музеј, Београд. Водич, Београд 1970, 57 [превод: *La graphique serbe*, Musée national, Beograd. Guide, Beograd 1970, 61; *Serbische Graphik*, National Museum, Beograd. Funrer durch Museumsammlungen, Beograd 1970, 57; *Serbian graphics*, National museum, Beograd. Guidebook, Beograd 1970, 58; *Сербская графика*, Народный музей, Београд. Гид по коллекциям музея, Београд 1970, 57]. — Вања Краут [б. п.], *Тенковић Милош*, Цртежи српских уметника из збирке Народног музеја (1830—1930), Народни музеј, Београд 1972, 24 [кат. изл.]. — Вања Краут, *Цртежи српских уметника 19. века*, Цртежи српских уметника 19. века (1800—1900. г.) — Zeichnungen serbischer Künstler des 19 Jahrhunderts (1800—1900), Народни музеј, Београд 1974, 32—33; 76—77 [превод: *Zeichnungen serbischer Künstler des 19 Jahrhunderts*] [кат. изл.].

[14a] Миодраг Јовановић [б. п.], *Уметност у Београду до XX века. 1. Ликовна уметност до XX века*, Историја Београда 2, Деветнаести век, Београд 1974, 687.

[15] Изузетак чине неколико текстова у којима је реч и о Тенковићу, али без навођења података о годинама рођења и смрти: Anonim [b. p.], *Beaux-Arts. Peinture*, La Yougoslavie d'aujourd'hui, Belgrade 1935, 255—262 [писац вероватно Бранко Поповић]; Зора Симић-Миловановић, *Српска уметност новијег доба — Сликарство*, Београд 1950, 34, 42; Јован Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство — прилог проучавању односа*, Зборник радова Народног музеја II, 1958/59, 251—277 + 3 таб. са 9 репр.; Никола Кусовац, *Реализам у српском сликарству 19. века*, Каталог 5. покретне изложбе, Народни музеј, Београд 1970, 5—11; Вања Краут, [*Увод*], Цртежи српских уметника из збирке Народног музеја (1830—1930), Народни музеј, Београд 1972, 5—13 [кат. изл.]; Лазар Трифуновић, *Почеци српског модерног сликарства*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 377—386 + 4 таб. са 8. репр.; Душанка Маринковић, *Како су се и да ли су се сами насликали*, Зборник Народног музеја V, 1967, 405—408 + 5 таб. са 10 репр.; Pavle Vasić, *Umetnički život*, Beograd 1973, 56—59: *Slikarstvo u Srbiji pre Svetskog rata*.

[16] Д. Медаковић, *нав. дело*, 49.

[17] V. Ristić, *nav. delo*, 41.

[18] N. Kusovac, *nav. delo*, 411; K. Pavlović, *nav. delo*, 326.

тељ цртања неизлечив, са чега је преведен у друго одељење болнице за душевне болести" — написао да је Тенковић умро „крајем исте, 1890. године." Овај Медаковићев податак прихватили су и други који су после њега писали о Тенковићу, модификујући га у оквиру познате године Тенковићеве смрти (у јесен 1890; децембра 1890).

Оваквом датирању нема се шта приговорити под претпоставком да је сама година Тенковићеве смрти коју даје Вељко Петровић — 1890 — тачна.

Откуда Вељку Петровићу подаци: да је Тенковић рођен 8. априла 1849. и да је умро 1890? Ти подаци не могу потицати из литературе коју Петровић наводи уз свој чланак — *Србадија (1882, 143 и 515)* — јер је реч о написима који су се појавили још за Тенковићева живота и у којима, иначе, није наведен податак о његовом рођењу.[19] В. Петровић је, очевидно, имао још неки извор о Тенковићу који не наводи у литератури.

Трагајући за тачним датумом Тенковићеве смрти нашли смо један некролог Тенковићу објављен у *Наставнику*, часопису Професорског друштва у Београду, за 1891. год., св. I.[20] У томе некрологу налази се неколико података идентичних са онима које даје В. Петровић: да је Тенковић рођен у Београду 8. априла 1849, да је био државни питомац, да се школовао у Бечу и у Минхену, да је 1887. постао наставник вештина у Београдској гимназији. У некрологу се, међутим, што је нарочито карактеристично, не наводи уопште датум — ни дан, ни месец, ни година — Тенковићеве смрти. Извесно је да је година Тенковићеве смрти коју даје В. Петровић — 1890 — изведена логичким рачуњивањем из овог некролога. Јер: некролози се објављују одмах после смрти; часописи су у нас у то време излазили уредно и тачно, о року; некролог је објављен у св. I часописа за 1891, што значи да је та свеска морала бити припремљена раније, још у 1890. год. Све ово наводило је на закључак да је Тенковић умро 1890. године, па је та година и дата као година Тенковићеве смрти. Превиђена је могућност

---

[19] Литература код В. Петровића је погрешно означена. Она правилно треба да гласи: *Србадија (1881, 143 и 1882, 515)*. Реч је о текстовима: Анонним [б. п.], *Изложба Тенковићевих слика*, Србадија I, 1881, 143—144, и Анонним [б. п.], *Српски уметници*, Србадија II, 1882, 514—515. Писац првог текста могао би бити Стеван Ћурчић, а други је највероватније писао Борђе Поповић Даничар. — Наведена грешка у литератури не потиче од небрижљиво вођене коректуре, већ је настала отуда што Петровић ове текстове није имао у комплетном броју, већ у неком исечку. То се види по томе што Петровић и у чланку наводи да је Тенковић излагао у Грађанској касини у Београду 1882. У тексту у *Србадији* година није помснута, већ се наводи да је изложба одржана „од 12 до 20 марта о. г.".

[20] Петар А. Типа [П. А. Т.], *† Милош Тенковић живописац учитељ цртања у II. београдској гимназији. (Некролог)*, Наставник II, 1891, 92—93. В. Прилог [4].

да је часопис могао излазити и другачије, двомесечно — што је баш био случај са *Наставником* у то време.[21]

Некролог у *Наставнику* није, међутим, био једини одјек Тенковићеве смрти у нашој јавности. Објављена су, колико смо могли да установимо,[22] још два некролога: један у *Просветном гласнику*, службеном органу Министарства просвете и црквених послова, за 1891, св. 1—2[23]; други у београдској *Преодници*, листу за књижевност и уметност, за 1891, бр. 3.[24] У овим некролозима, за разлику од онога у *Наставнику*, дат је датум Тенковићеве смрти: „ноћу између 15. и 16. јануара ове, 1891., године" *(Просветни гласник)*; „16. јануара ове године" *(Преодница)*. Наведене су и околности под којима је умро: у Болници за душевне болести у Београду.

Тенковићева смрт уписана је у *Књигу Дома за с'умануте за уписивање умрлих од 1881. до 1* [*910*] *године*, на стр. 22, под ред. бр. 4 за 1891. год. Ту стоји: да је Милош Тенковић, живописац овд., стар 39 год.,[25] умро од опште парализе 16. јануара 1891. у 1 сат ноћу. И да је сахрањен сутрадан, 17. јануара, у Београду, у Новом гробљу.[26]

Сахрањен је, како пише у *Преодници*, „нечујно, без учешћа другова и познаника, без поште коју је требало указати српском уметнику". Јесу ли овоме били узрок, с обзиром на околности под којима је Тенковић умро, санитетски прописи, или материјална оскудица у којој је Тенковић живео и у којој је оставио „стару немоћну матер"

---

[21] Друго је питање да ли је до овог податка о Тенковићевој смрти дошао на овај начин, логичким расуђивањем, сам Петровић, или неко други ко му је дао податке о Тенковићу. Чињеница да се у чланку В. Петровића налазе и извесни подаци којих нема у *Наставнику* — да је Тенковић учио средњу школу у Београду, да је прве елементе сликарства примио у атељеу Ст. Тодоровића, да је учио Сликарску академију у Бечу — упућивала би пре на овај други случај. Но, независно од овога питања, из онога што смо изнели јасно је да је некролог у *Наставнику* коришћен, посредно или непосредно, за чланак који је В. Петровић написао о Тенковићу.

[22] Од листова до којих смо могли доћи у Народној библиотеци у Београду — *Београдске општинске новине, Дневни лист, Мале новине, Одјек, Српске новине, Трговински гласник* — ниједан није забележио Тенковићеву смрт. Његову смрт не бележе ни часописи: *Босанска вила, Јавор, Отаџбина, Стражилово*. Нису могли бити прегледани листови: *Борба, Видело, Глас народа, Светлост, Српска застава, Народни дневник* — јер ове листове Народна библиотека у Београду или уопште нема, или недостају бројеви из времена Тенковићеве смрти.

[23] Пера П. Борђевић [-ев-], *Читула. † Милош Тенковић*, Просветни гласник XII, 1891, 88. В. Прилог [5].

[24] Бранислав Б. Нушић [б. п.], *† Милош Тенковић сликар*, Преодница I, 1891, 48. В. Прилог [6].

[25] Овај податак о Тенковићевим годинама није тачан, као што није тачан ни податак унет — свакако по Тенковићевој изјави — у *Уписну књигу Минхенске академије:* да је Тенковић при пријему у Академију 24. октобра 1870. имао 20 година (Ј. Секулић, *нав. дело*, 268). Датум Тенковићевог рођења који наводе П. А. Типа и П. П. Борђевић — *8. април 1849. год.* — тачан је, јер се слаже са уписом Тенковићевог рођења у *Протокол рођених Саборне цркве у Београду* (в. Прилог [1]).

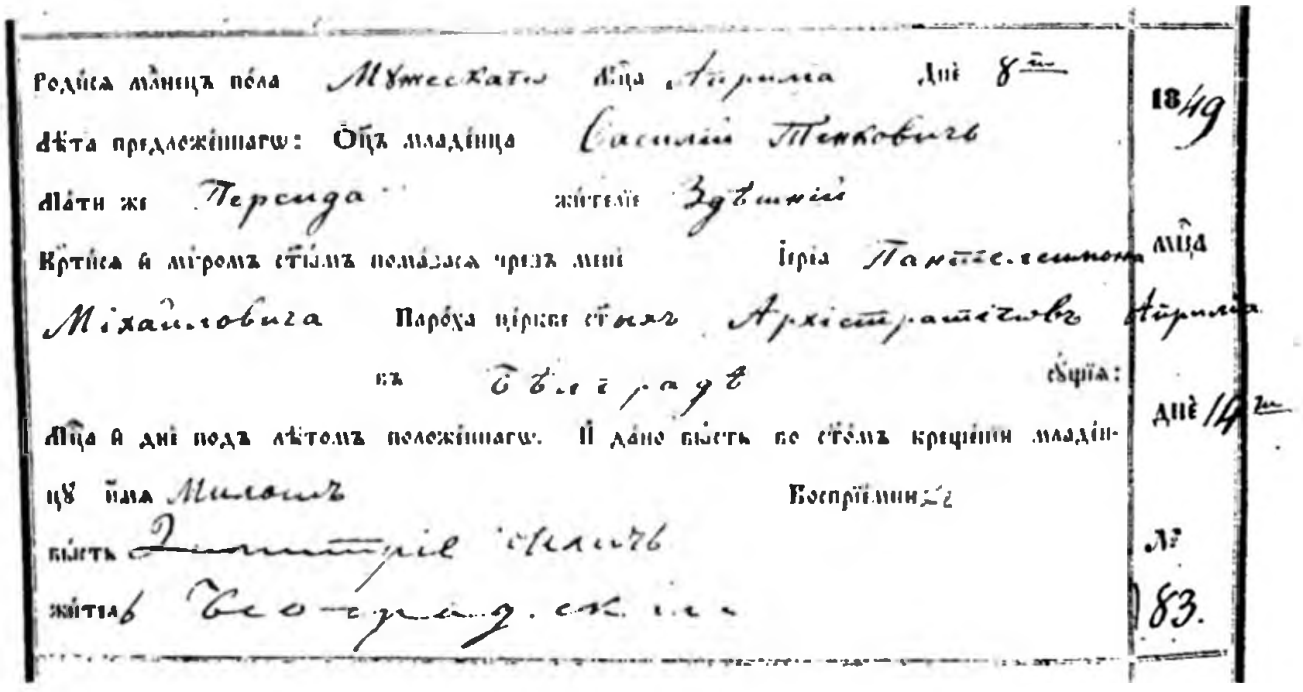
[26] В. Прилог [2].

— не знамо тачно. Али извесно знамо да је Тенковићеву уметничку заоставштину откупио Народни музеј од његове мајке 1891. год. за износ најблаже речено симболичан — за 250 динара.[27]

Тенковић је сахрањен, како стоји у гробљанским књигама, у Новом гробљу, у парцели 18, у гробу 153.[28] Та је парцела почетком тридесетих година претворена у парцелу са зиданим гробницама. Ако не и раније, због неплаћеног турнуса, тада је извесно прекопан и Тенковићев гроб. У гробљанским књигама не стоји ни када су, ни где су пренете његове кости. Тако је данас гроб Милоша Тенковића непознат.

[Прилози:]

[1]



Родися млнецъ пола Мужескаго Мца Априла Дне 8го 1849
Лѣта предложеннагѡ: Оцъ младенца Василій Тенковичь
Мати же Персида жителіе Здѣшній
Крстися и міромъ стымъ помазася чрезъ мене Іерея Пантелеимона Мца
Міхайловича Пароха церкве стыхъ Архістратигѡвъ Априла
въ Бѣлградѣ Сѹщія:
Мца и дне подъ лѣтомъ положеннагѡ. И дано бысть во стомъ крещеніи младенцѹ имя Милошъ Воспріемникъ Дне 14го
бысть Димитріе Сикичь №
житель Београдскій 83.

Оригинал.

СО Стари град, Београд,
Матична служба: *Саборна црква у Београду — Протокол рођених од 1847—1851.*

[27] В. Прилог [7].
[28] В. Прилог [3].

[2]

1.	Текући број		4.
2.	Име, презиме, радња, и пол умрлог		Милош Тенковић живописац овдъ
3.	Место где је умро		болница за душевне болести.
4.	Година, месец и дан кад је умро		1891. годъ 16. Јануара
5.	Време кад је умро дању или ноћу, пре или после подне, пре или после поноћи		у 1. сат ноћу.
6.	Година, месец и дан сахрањивања		1891. годъ 17. Јануара
7.	У ком је сагробљу мртвац сахрањен		у новом гроблю.
8.	Место	Рођење	Београд.
9.		становао у ком је највише	
10.	Колико[29] је година живео		39 годъ
11.	Брачно стање	Нежењен Неудата	1
		Жењен Удата	
		Удов Удова	
		Разведен	
12.	Од какве је болести или којим начином умро		општа парализа
13.	Код умрле деце име, презиме, радња и место становања родитеља		—
14.	Име и презиме свештеника који је опело свршио		Иса Н Георгијевићъ парох Београдски
15.	Јели умрли своје грехове исповедио и причестио		—

Оригинал

СО Савски венац, Београд, Матична служба: *Књига Дома за с'умануте за уписивање умрлих од 1881. до 1 [910] године*, стр. 22.

[29] У оригиналу погрешно: Колило.

[3]

Текући број		5483
Број упутнице		5483
Број парцеле и гроба		18 / 153
Име и презиме сарањеног		Милош Тенковић
Старост	године	
	месеци	
	дани	
Занимање		живописац
Улица и број стана		
Болест од које је умро		
Кад је сарањен	дан	17 / I
	месец	„ „ [Јануар]
	год.	„ [1891]
Кад је ископаван и по чијој наредби	дан	
	месец	
	год.	
Примедба		

Оригинал.

Ново гробље, Београд:
Протокол сахрањених од 17. авг. 1886 — 1. јан. 1892. год.

[4]

†

МИЛОШ ТЕНКОВИЋ

ЖИВОПИСАЦ

УЧИТЕЉ ЦРТАЊА У II. БЕОГРАДСКОЈ ГИМНАЗИЈИ.[30]
(НЕКРОЛОГ)

Син сиротног посластичара, рођен у Београду 8. априла 1849. године, покојник је, не свршивши овде средњих школа, наставио своју претходну спрему у бечкој Kunstgewerbeschule, а на скоро (1871. године) као државни питомац сту-

[30] У оригиналу погрешно: ГИМНАЗМЈИ.

пио је у минхенску академију уметности.[31] После трогодишњег спремања у академији, путовао је по Јевропи, нарочито по Италији, ради својих студија, и приређујући изложбе својих радова. Вративши се у свој завичај са лепом спремом и пуно наде на успех, беше одушевљено прегао на посао. Време му сруши наде, а кад му идеје стадоше премашати моћ, сруши му се и поуздање. Па ипак радовима му није недостајало ни поштовалаца ни купаца. И ако је време деловања његовог било сразмерно кратко (1874—1887), ипак он још 1881. могаде приредити изложбу са 42 разна рада (16 цртежа, 9 акварела и 17 живописа). О њима се тада стручна критика повољно изразила. Изложбу је походило и Њено Величанство Краљица која му — хотећи га охрабрити на рад — дозволи да је слика. Али ни та милост, ни храбрења пријатеља не измелемаше рањену душу. 1889. суделовао је на парискоj светској изложби са неколико портрета.[32] Поврх свега рада му чаше га највећма материјална оскудица. У тој невољи после дугог опирања прими се најзад — 1887. год. — учитељства у гимназији у горком уверењу, да је то последњи ступањ низбрдне му каријере. Морајући помагати стару немоћну матер, он са остатком и онако мале плате трпљаше оскудицу у толико више, што му рад у школи сметаше раду на уметности. Горчина га поступно троваше. Стаде душевно поболевати. У један мах као да му се здравље обрну на боље, али враћен на тешку наставничку дужност врати му се и болест, које се већ до смрти није опростио.

Мир његовој мученичкој души!

Наставник, Београд, II, 1891, 92—93 (св. I). П. А. Т.[33]

[5]

ЧИТУЛА

† *Милош Тенковић*, живописац и прећашњи учитељ цртања и лепога писања у II београдској гимназији, родио се 8. априла 1849. год. у Београду, где је и прво своје образовање добио. Своју даљу спрему за сликарску уметност наставио је у Бечу, где је год. 1869.—70. учио »Kunstgewerbeschule«, а од године 1871.[34] па до 1874. у Минхену, где је, као државни питомац, био ученик Академије Уметности.

После завршеног редовног школовања путовао је, ради својих уметничких студија, по Јевропи, особито по Италији, па је на том путу и неколике изложбе својих радова био приредио. А вративши се у отаџбину, још је живље прионуо за посао, те му радовима није недостајало ни поштовалаца ни купаца. Године 1881. приреди у Београду већу изложбу својих уметничких састава (16 цртежа, 9 акварела и 17 слика), о којој је стручна критика изрекла повољан суд.

---

[31] Тенковић је примљен у Минхенску академију 24. октобра 1870. год. (Ј. Секулић, *нав. дело*, 268).

[32] На светској изложби у Паризу 1889. год. „у српском одељењу за лепе вештине" изложени су били „живописи — масном бојом": „4. Слика П. Спасојевића и проте Банића — српских добротвора, од г. М. Тенковића." (Милош Хаџи-Поповић, *Србија на Светској изложби у Паризу 1889. год.*, Београд 1891. 7—8).

[33] Писац овог некролога је професор Петар А. Типа. Математичар по струци, Типа је заједно са Тенковићем службовао у II београдској гимназији. Мада знатно млађи по годинама (рођ. око 1863), Типа је, судећи по овом некрологу, био са Тенковићем у ближим, пријатељским односима. По подацима датим у некрологу о Тенковићевој изложби 1881 — број и врста изложених радова, посета краљице одн. тадашње кнегиње Наталије — види се да је Типи био познат чланак Анонима [б. п.], *Изложба Тенковићевих слика*, Србадија I, 1881, 143—144, и да се њиме користио.

[34] В. нап. 31.

Али је и поред свега признања Тенковић — као и већина наших уметника — био у незгодним материјалним приликама, те се, после дугог опирања, морао је примити државне службе, будући постављен 11. августа 1887. године за учитеља цртања и лепога писања у поменутој гимназији. На скоро се после тога почеше на њему показивати знаци, тешке болесничке невоље, те је већ у години 1888. чешће изостајао од школске дужности, да би могао својој болести наћи лека. Због тога је најпосле почетком 1889-90. шк. године одведен у београд. болницу за душевне болести, и тога ради добио дужи изостанак од школе, па кад се тамо показа да је „неизлечљив", 16. новембра 1890. би и са свим разрешен од службе. У тој болници Тенковића стиже и смрт ноћу између 15. и 16. јануара ове, 1891., године.

—

— —

-ев-[35]

Просветни гласник, Београд,
XII, 1891, 88 (св. 1—2).

[6]

† МИЛОШ ТЕНКОВИЋ
сликар

Нечујно, без учешћа другова и познаника, без поште коју је требало указати српском уметнику — сахрањен је Милош Тенковић сликар, који је у лудници београдској умр'о 16. јануара ове године.

Отпочео је живот са пуно идеала, проживео га је са боним разочарањем а завршио га под тешким удесом.

Тај живот, живот човека-мученика, буни у нами боне осећаје а то ли кад је то још живот и смрт српског уметника.

Лака му бар мртвом српска земља била!

Преодница, Београд,
I, 1891, 48 (бр. 3,
25. јануар).[36]

---

[35] Потпис -ев- налази се на крају *Читуле* (изостављени део односи се на другу личност). Писац овог некролога је познати филолог Пера П. Борђевић (1855—1902). Некролог Тенковићу написао је као уредник *Просветног гласника*. По извесним изразима идентичним словно или по смислу са онима из некролога у *Наставнику* (на пример: „те му радовима није недостајало ни поштовалаца ни купаца", „о којој је стручна критика изрекла повољан суд", број радова на изложби 1881) види се да је Борђевић имао пред собом некролог у *Наставнику* и да се њиме користио. По датумима Тенковићевог постављења и разрешења од дужности види се да се Борђевић користио и службеном документацијом.

[36] Овај некролог је изишао без потписа. У време објављивања некролога уредник *Преоднице* био је Бранислав Б. Нушић, а власник Војислав Ј. Илић. У *Сабраним делима* Војислава Илића (I—II, Српски писци, Просвета, Београд 1961) Милорад Павић, приређивач издања, у својим *Коментарима* напомиње да су „врло вероватно Илићеве и многе непотписане белешке у *Преодници* од броја 1—4 колико је он уређивао овај лист са Нушићем" (II, 464—465). Међутим, по стилу, имајући у виду Нушићеве текстове ове врсте (Бранислав Б. Нушић, *Сабрана дела XXII*, Београд 1935, 309—326: *Посмртне беседе)*, ми сматрамо да је Нушић извесно писац некролога Тенковићу у *Преодници*. Иначе, тај некролог није наведен у библиографији Нушићевих радова (Драгољуб Влатковић, *Нушић у Југославији. Библиографска грађа*, Зборник Музеја позоришне уметности [2], Бранислав Нушић 1864—1964, Београд 1965, 1—195 [пос. паг.]).

[7]

Текући број			1955
Предметъ			Слике и цртежи од сликара Милоша Тенковића
Колико комада			
Одъ чега є:	Злато	Лотъ	
		Гранъ	
	Сребро	Лотъ	
		Гранъ	
	Вештества безъ велике вредности		
Како є набављенъ.			Купљено од матере Тенковићеве за 250 динара 1891.
Примѣтба.			нов Инв. 477, 478, 479, 480, 475, 1211, 1247[37]

Оригинал.

Народни музеј, Београд:
Народни Музеј — Инвентар
Ствари, Књ. 1.

---

[37] Бројке у рубрици *Примѣтба* уписане су накнадно кад је Музеј 1928. основао посебну књигу *Инвентар Уметничких Објеката* и упућују на бројеве из тог *Инвентара*. Захваљујући овим бројевима ми смо у могућности да сагледамо обим Тенковићеве уметничке заоставштине која, као што се види, приликом уласка у Народни музеј није била ближе описана. Тенковићеву заоставштину чинили су радови: *Девојче са школском*, уље на дасци (бр. 477); *Мушка глава*, уље на платну, 1878 (бр. 478); *Мушка глава*, уље на платну (бр. 479); *Старија циганка са лулом*, уље на платну (бр. 480); *Цвеће, ваза претурена, тањир са јабуком*, уље на платну (бр. 475); *Џамија и мали градић вероватно поред Мораве*, уље на платну (бр. 1211); *Цртежи, скице, акварели и студије*, оловка, акварел, уље на хартији и платну, „већином ђачких радова, у мапи, укупан број: 31 комада" (бр. 1247). Изузимајући први рад (бр. 477) — за који је у *Инвентару* означено: „Нестало 1941 за време уласка Немаца" — и два рада из мапе (бр. 1247) — за које није означено зашто их нема — целокупна Тенковићева уметничка заоставштина купљена од његове мајке 1891. и сада се налази у Народном музеју. Од радова који чине сржи Тенковићевог стваралаштва у заоставштини се нису налазили: *Девојчица са цвећем*, *Предео са кравама* и *Аутопортрет*. Први од ових радова Музеј је купио „за 200 динара од Г. Мил. Тенковића 18. Јуна 1888." *(Народни музеј — Инвентар ствари*, бр. 1804: *Девојка продаје цвеће)*. За друга два рада не зна се тачно ни када су, ни како су доспели у Музеј. Ти радови уведени су у *Инвентар* 1941. год. без ознаке године и начина набавке *(Народни Музеј — Инвентар Уметничких Објеката* бр. 2014: *Предео са кравама;* бр. 2401: *Мушки портрет (биста), недовршено)*. Како су они уведени у *Инвентар* у низу радова који су били у Музеју савремене уметности (Конак кнегиње Љубице), спојеним 1934. са Народним музејом у Музеј кнеза Павла, основано је претпоставити да су у Народни музеј дошли са предметима Музеја савремене уметности. Иначе, приликом отварања

A PROPOS DE LA MORT DE MILOŠ TENKOVIĆ

LJUBOMIR NIKIĆ

La date exacte de la mort de Miloš Tenković, du premier peintre réaliste serbe, nous était restée inconnue jusqu'à présent. Veljko Petrović, le premier historien de l'art qui traita de sa biographie, dit seulement que Tenković était mort à Belgrade en 1890. Sur la foi d'un document des archives dans lequel nous voyons que Tenković vivait encore à la fin d'octobre 1890, l'on a pu, ces dernières années, circonscrire davantage cette date citée par Petrović en la plaçant: vers la fin de 1890, en automne 1890 ou en décembre 1890.

Or l'auteur établit, sur la foi de documents trouvés dans les archives, que Tenković est mort à Belgrade, le 16 janvier (respectivement 28 janvier d'après le nouveau calendrier) de l'année 1891. En plus des copies des sources archivales l'article est accompagné des échos de la mort de Tenković recueillis dans la presse contemporaine, ce qui n'avait pas encore été publié, ni utilisé dans les études de l'histoire de l'art traitant ce sujet.

Музеја савремене уметности Тенковић није био заступљен у поставци Музеја (Милан Кашанин, *Музеј Савремене Уметности*, Политика 1929. VII 23). Народни музеј је, сем *Девојчице са цвећем*, од Тенковића купио још један рад, јуна 1884. год. за 60 динара: „Слика израђена у маниру аква тинте, модром и белом бојом. Представља поље после боја. Напре[д] белац њушка мртвац[а], у дубини пожар, etc." (*Народни Музеј — Инвентар Ствари*, бр. 1354). Доцније, приликом преинвентарисања, слици је дат назив *Бој Црногораца с Турцима* (*Народни музеј — Инвентар Уметничких Објеката*, бр. 1210).