



**Matica srpska**  
Section des arts

**Recherches**  
**sur**  
**l'art**

**Novi Sad**  
**1 9 8 2**

**Матица српска**

**Одељење за ликовне уметности**

**Зборник**

**за**

**ЛИКОВНЕ**

**УМЕТНОСТИ**

**18**

**Нови Сад**

**1 9 8 2**

**Уредништво:**

**Др Динко Давидов**  
**Др Миодраг Коларић**  
**Др Дејан Медаковић**  
**Др Сретен Петковић**



**Главни уредник**  
**Др Дејан Медаковић**



**Секретар уредништва**  
**Др Динко Давидов**



**Технички уредник**  
**Јован Недељковић**



**Лектор**  
**Мр Милица Вујанић**



**Резимеа превели:**  
**Зорица Хаџи-Видојковић, (2, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19)**  
**Др Бүрица Крстић: (4, 8, 13)**



**Коректор**  
**Јелка Поморишац**



**Корице**  
**Драгомир Тодоровић**



**Ова књига је редакцијски закључена**  
**19. априла 1982. године**



**Издавач Матица српска — Нови Сад**  
**Штампа „Радиша Тимотић“, Београд — Јакшићева 9**

## САДРЖАЈ — TABLE DE MATIERS

### РАСПРАВЕ

1. Miltos Garidis: LES PUNITIONS COLLECTIVES ET INDIVIDUELLES DES DAMNÉS DANS LE JUGEMENT DERNIER (DU XII <sup>e</sup> AU XIV <sup>e</sup> SIÈCLE) — — — — —	1
Милтос Гаридис: КОЛЕКТИВНЕ И ПОЈЕДИНАЧНЕ КАЗНЕ ОСУЂЕНИХ ГРЕШНИКА У СТРАШНОМ СУДУ (ОД XII ДО XIV ВЕКА) — — — — —	17
2. Бранислав Тодић: НАЈСТАРИЈЕ ЗИДНО СЛИКАРСТВО У СВ. АПОСТОЛИМА У ПЕЊИ — — — — —	19
Branislav Todić: LES FRESQUES LES PLUS ANCIENNES DES SAINTS-APÔTRES DE PEĆ — — — — —	38
3. Иван М. Ђорђевић: СВЕТИ СТОЛПНИЦИ У ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ СРЕДЊЕГ ВЕКА — — — — —	41
Ivan M. Djordjević: SAINTS STYLITES DANS LA PEINTURE MURALE SERBE DU MOYEN ÂGE — — — — —	52
4. Сретен Петковић: ИЛУСТРАЦИЈЕ ЖИВОТА ДЕСПОТА СТЕФАНА ЛАЗАРЕВИЋА У РУСКОМ РУКОПИСУ XVI ВЕКА — — — — —	53
Sreten Petković: ILLUSTRATIONS OF THE LIFE OF DESPOT STEFAN LAZAREVIĆ IN A RUSSIAN MANUSCRIPT FROM THE 16 <sup>th</sup> CENTURY — — — — —	68
5. Радмила Михаиловић: ЗАХАРИЈА ОРФЕЛИН: ПОЗДРАВ МОЈСЕЈУ ПУТНИКУ — — — — —	71
Radmila Mihailović: ZAHARIJA ORFELIN: SALUT À MOÏSEJ PUTNIK — — — — —	101
6. Вања Краут: СТЕВА ТОДОРОВИЋ (1832—1925) — — — — —	103
Vanja Kraut: STEVA TODOROVIĆ (1832—1925) — — — — —	128

### ПРИЛОЗИ

7. Реља В. Катић: ПОСТАНАК И ПРОШЛОСТ ХИЛАНДАРСКОГ МЕТОХА МАНАСТИРА СВ. ПЕТРА КОРИШКОГ — — — — —	133
Relja V. Katić: ORIGINE ET PASSÉ DU MONASTÈRE SAINT-PIERRE KORISKI, MÉTOQUE DE CHILANDAR — — — — —	150
8. Ђорђе Трифуновић: ЕСТЕТИЧКА РАСПРАВА ПСЕУДО-ДИОНИСИЈА АРЕОПАТИТА У ПРЕВОДУ ИНОКА ИСАЈЕ — — — — —	153
Djordje Trifunović: AN AESTHETIC TREATISE OF PSEUDO-DIONYSIUS AREOPAGITA TRANSLATED BY THE MONK ISAIJA — — — — —	169
9. Смиљка Габелић: ЛЕСНОВСКА ИСПОСНИЦА СВ. ИЛИЈЕ — — — — —	171
Smiljka Gabelić: L'ERMITAGE SAINT-ELIE — — — — —	186
10. Слообдан С. Раичевић: ЖИВОПИС ЗОГРАФА РАДУЛА У ЦРКВИ СЕЛА ДРЕНОВШТИЦЕ КОД НИКШИЋА — — — — —	189
Slobodan Raičević: LA PEINTURE DU ZOGRAPHE RADUL DANS L'ÉGLISE DU VILLAGE DRENOVŠTICA, PRES DE NIKŠIĆ — — — — —	198
11. Рајко Л. Веселиновић: УМЕТНОСТ У СРБА СЕВЕРНЕ ДАЛМАЦИЈЕ У XVIII СТОЛЕЂУ — — — — —	199
Rajko L. Veselinović: L'ART DES SERBES DE LA DALMATIE DU NORD AU XVIII <sup>e</sup> SIÈCLE — — — — —	213

12. Cvito Fisković: UZ ČETIRI NACRTA KORČULANINA JOSIPA ZMAJICA — — —	215
Cvito Fisković: A PROPOS DE QUARTE PROJETS DE JOSIP ZMAJIC DE KORČULA — — — — — — — — — — — — — — — —	240
13. Бранка Павић-Баста: КОЊАНИЧКИ СПОМЕНИК ЊЕГОШУ ОД АНАСТАСА БОЦАРИЋА — — — — — — — — — — — — — — — —	243
Branka Pavić-Basta: EQUESTRIAN STATUE OF NJEGOŠ BY ANASTAS BOČARIĆ	247
14. Љубомир Никић: АРХИТЕКТ ЈОВАН СУБОТИЋ — — — — — — — — — — —	249
Ljubomir Nikić: ARCHITECTE JOVAN SUBOTIĆ — — — — — — — — — — —	254
15. Загорка Јанц: СЕЦЕСИЈА НА ПОВЕЗУ СРПСКЕ КЊИГЕ — — — — — — —	255
Zagorka Janč: ART NOUVEAU DANS LA RELIURE SERBE — — — — — — —	262
16. Олга Микић: СЛИКАР ЈОСИФ ФАЛТА — СТИПЕНДИСТА МАТИЦЕ СРПСКЕ	263
Olga Mikić: JOSIF FALTA, PEINTRE — BOURSIER DE LA MATICA SRPSKA —	269
17. Станислав Живковић: НЕПОЗНАТЕ СЛИКЕ БОРИВОЈА СТЕВАНОВИЋА — —	271
Stanislav Živković: LES PEINTURES INCONNUES DE BORIVOJE STEVANOVIĆ	276
18. Угљеша Рајчевић: ДРУШТВО НАСТАВНИКА ЦРТАЊА — — — — — — —	277
Uglješa Rajčević: ASSOCIATION DES PROFESSEURS DE DESSIN A BELGRADE	282
19. Вера Ристић: МАРА РАДЕНКОВИЋ-ДИМИТРИЈЕВИЋ (1896—1928) — — — — —	285
Vera Ristić: MARA RADENKOVIĆ-DIMITRIJEVIĆ (1896—1928) — — — — —	288

РАСПРАВЕ





## Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle)

Les pécheurs figurent toujours dans les représentations du Jugement Dernier, tel que nous en connaissons le thème, déjà constitué et même fixé aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles.

Leur présence est attestée dans trois étapes d'une narration continue, auxquelles correspondent, de l'autre côté de la composition, les étapes parcourues par les Justes durant le Jugement ou après.

Ces étapes sont: a) la présentation des pécheurs au Jugement; b) les pécheurs poussés par les anges dans le fleuve de feu après le verdict; c) les pécheurs subissant des punitions dans l'Enfer.<sup>1</sup>

C'est cette dernière étape, où les pécheurs sont représentés subissant les punitions qui leur sont réservées dans l'Enfer, que nous abordons dans cette étude.

Les punitions figurent dans des compartiments rectangulaires, disposés l'un à côté de l'autre au bas des compositions des Jugements Derniers dans des oeuvres des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles et notamment: la mosaïque de la Basilique de Torcello (XII<sup>e</sup> s.) [Fig. 1]<sup>2</sup>; l'ivoire du Victoria and Albert Museum de Londres (XI<sup>e</sup>—XII<sup>e</sup> s.) [Fig. 2]<sup>3</sup>; les deux icônes connues du Sinaï [Fig. 3]<sup>4</sup>; les deux représentations dans le Paris. grec. 74 (fol 93 v)<sup>5</sup>; celui de l'église de la Vierge des Chaudronniers (των

---

<sup>1</sup> J'avais étudié cet aspect de la question dans ma thèse de Doctorat de 3<sup>ème</sup> Cycle: *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin, du XV<sup>e</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> s. Iconographie. Esthétique*, Paris 1966. Non publié, pp. 21—25.

<sup>2</sup> Voir une reproduction partielle dans A. Grabar, *La peinture byzantine*, Ed. Skyra (Genève) 1953, p. 120.

<sup>3</sup> A. Goldschmidt und K. Weltzmann, *Byzantinische Elfenbeinskulpturen*, Vol. II, Berlin 1934, Pl. 123, XLV.

<sup>4</sup> G. et M. Sotiriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινά*, Athènes 1958, Fig. 150—151.

<sup>5</sup> H. Oumont, *Évangiles avec peintures byzantines du XI<sup>e</sup> s.* (Bibl. Nat. Dép. Manuscrits) T. 41, T. 8.

Χαλκίων)<sup>6</sup> à Thessalonique; de l'église Saint-Georges de l'Ancienne Ladoga<sup>7</sup>, en Russie du Nord, datant de l'extrême fin du XII<sup>e</sup> siècle; de l'église du Sauveur à Néréditsa<sup>8</sup> détruite pendant la dernière guerre, et dans d'autres monuments encore.

Dans ces compositions, les pécheurs-damnés, en groupes, rarement représentés en pied et dont on ne voit d'habitude que les têtes — souvent des crânes — ou des bustes, y subissent les punitions collectivement, dans des flammes. Il ne s'agit pas de définir leur identité individuelle ou sociale. Le plus souvent, on ne précise même pas le crime puni. On insiste sur la nature de la punition et, beaucoup plus rarement, sur la nature du péché ou du vice puni.

Les scènes ainsi présentées — souvent par des inscriptions — sont classées: «Le Tartare» (Ténèbres de l'Enfer), «Les squelettes» (crânes perforés par des vers et des serpents), «Le grincement des dents», «Les avides» (insatiables), ... «Le Riche». Cette dernière figure, la seule individualisée, inspirée de la parabole évangélique du pauvre Lazare (Luc 16, 19—31), fera preuve d'une étonnante vitalité et aura presque toujours sa place dans les représentations du Jugement Dernier; elle apparaît comme une concession sur le plan moral et social, destinée à satisfaire les grandes masses des humbles et des pauvres en leur offrant ainsi la perspective d'une revanche et d'un renversement de situation dans l'Au-delà.

C'est à un ordre d'idées analogue que correspond la présence de quelques figures individualisées, représentants symboliques de ceux qui tiennent un très haut rang dans la hiérarchie et qui sont identifiés seulement par leurs costumes ou attributs. Rois, princes et princesses, ecclésiastiques ou moines, magistrats, chefs barbares, Mahomet et un prêtre juif, hérétiques notoires, ces derniers nommément désignés, parfois, par des inscriptions, figurent dans le fleuve de feu, donc pas parmi les punitions proprement dites.

Or, si les punitions sont conçues de façon abstraite et si elles sont collectives, on représente néanmoins, en y insistant un peu, certains cas individuels, mais sans désigner telle ou telle personne. Ils prennent une valeur de symbole. On exprime, en même temps, une sorte de contestation envers le pouvoir et ses tenants et tous les possédants. Les vices dénoncés ou punis sont également abstraits; ils symbolisent l'envers des valeurs morales considérées comme immuables et universelles,

<sup>6</sup> D. E. Evangelidis, 'Η Παναγία τῶν Χαλκίων, Thessalonique 1954, p. 66. K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκίων* in *Thessaloniki*, Graz—Köln 1966, pp. 57—76.

<sup>7</sup> N. V. Lazareff, *Freski Staroj Ladogi*, Moscou 1960, Fig. 62—69 (Fig. 67)

<sup>8</sup> V. K. Mjasoedov, *Freski Spasa Nereditsi*, Leningrad 1925 (Coll. du Musée d'Etat Russe) Pl. LXVII—LXXVIII.

valables pour toute société, de surcroît pour toute société chrétienne. Cette société, la société byzantine en l'occurrence, se considère elle-même comme immuable et conçoit comme telles ses propres institutions, les fonctions de ses élites administratives et sociales, son Eglise et ses représentants ou ses adversaires. La conviction absolue, partagée par la société byzantine en cette période, que le bien-être universel est fonction de l'observance des principes généraux de l'harmonie et de l'ordre naturel, a concouru à l'élaboration de tout un système de valeurs morales et politiques gravitant autour d'un centre politico-géographique, d'une pyramide administrative et sociale, et, bien entendu, autour d'un idéal moral central qui est l'accomplissement, dans la vie terrestre, de l'ordre divin.

Pour l'accomplissement de cet ordre, «les élites sont les archétypes pour les gouvernés».<sup>9</sup> Si ceux qui tiennent le système, par leurs exactions et leur comportement répréhensible et immoral transgressent les valeurs établies portant ainsi préjudice à la cohésion du système et à l'harmonie et à l'ordre auxquels tout être aspire, ils sont dénoncés les premiers, symboliquement, pour préserver justement le système et les valeurs qu'il incarne.

C'est, à mon sens, la raison pour laquelle on tient à figurer et à dénoncer dans le Jugement Dernier, les représentants de l'ordre établi qui auraient failli dans l'accomplissement de leur mission, en insistant sur leur fonction et sur leur rang social. Leur dénonciation a une valeur d'exemple tandis que pour les masses anonymes la figuration des punitions ne constitue qu'un avertissement, une mesure de prévention. En tout cas, la dénonciation reste dans le domaine des valeurs abstraites. Personne n'est dénoncé avec précision sinon les hétérodoxes, les hérétiques et certains hérésiarques.

Certains passages dans les textes évangéliques (Marc 13, 24—39, 34—37; Matthieu 24,29—36; 25,31—34; Luc 21,27—36; 17,24...) ou bibliques (Dan. 7,10, le fleuve de feu), de l'Apocalypse de Saint Jean et des Epîtres des Apôtres (Paul, Epître II Corinthiens 5,10, ...), repris dans les Sermons de Saint Ephraïm le syrien (mort en 337), ont dû — une fois sélectionnés et combinés — servir à l'élaboration des grandes lignes de la composition du Jugement Dernier<sup>10</sup> qui reflète aussi des traditions

<sup>9</sup> H. Ahrweiler, *Erosion sociale et comportement excentrique à Byzance aux XI<sup>e</sup>—XII<sup>e</sup> siècles*, Rapport présenté au XV<sup>e</sup> Congrès International d'Etudes byzantines, Athènes 1976, pp. 1, 9.

<sup>10</sup> G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Paris (P.U.F.) 1945, chap. II, pp. 13—16.

— Sur l'iconographie du Jugement Dernier voir surtout N. V. Pokrovskij, *Strašnyj Sud v pamjatnikach vizantijskago i russkago iskusstva*, Trudy VI Archeologičeskago Sjezda v Odesse 1884, III, Odessa 1887; — G. Voss, *Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*, Diss., Leipzig 1884, pp. 64—75; A. M. Coçagnac, *Le Jugement Dernier dans l'art*, Paris (Editions du

issues du Judaïsme et d'autres religions du Moyen Orient. L'organisation structurelle du thème, qui se constitue lentement et progressivement à partir d'un noyau central, repose aussi sur certaines idées et notions imagées (représentation du Triomphe de l'Empereur<sup>11</sup> ainsi que d'un Tribunal) inspirées de l'art de l'Antiquité.

En plus des textes évangéliques (Parabole du pauvre Lazare), des écrits eschatologiques populaires, des Apocalypses apocryphes et non canoniques comme l'Apocalypse de Saint Pierre ou celle de Saint Paul qui dateraient des IV<sup>e</sup>, V<sup>e</sup>, VI<sup>e</sup> siècles ou encore l'Apocalypse de la Vierge<sup>12</sup>, texte beaucoup plus tardif et qui se base pour beaucoup sur l'Apocalypse de Saint Paul, ont certainement inspiré — avec l'Épître de Saint Paul aux Romains (Rom. 1,27—31) et l'Apocalypse de Saint Jean (Apoc. 6,15, et sq.) — la représentation des punitions.

Des écrits hagiographiques comportant des visions de l'Enfer et de l'au-delà, comme la Vita de Saint Basile le Nouveau<sup>13</sup> qui daterait, dans sa version originale, du X<sup>e</sup> siècle, ont dû aussi inspirer des détails pour la représentation des punitions.

Mais ces textes datent de différentes époques, se renouvellent et se modifient dans des versions successives, enrichies au fil des siècles. Ces textes, Apocalypses apocryphes et écrits hagiologiques, sont donc connus et assez largement répandus. Pourtant ils ne semblent pas avoir inspiré — sinon d'une manière très sélective — l'iconographie des punitions dans le Jugement Dernier avant le X<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle, époque où le thème se fixe dans une composition plus didactique et narrative et moins symbolique.

La nature des vices et des délits auxquels se rapportent les punitions décrites, en grand nombre, dans les Apocalypses apocryphes, sont, pour la plupart, des vices naturels, des transgressions des commandements divins, des manquements à des principes de comporte-

Cerf) 1955; B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends*, Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbilder, Wien 1966 (Wiener byzantinistische Studien. Band III); B. Brenk, *Die Anfänge des byzantinischen Weltgerichtsdarstellung*, Byzantinische Zeitschrift 57 (1964), pp. 106—126.

<sup>11</sup> A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, p. 251 et sq.

<sup>12</sup> Sur ces écrits apocryphes partiellement publiés et dont le texte n'est pas entièrement établi de façon critique, voir l'édition de Constantinus Tischendorf, *Apocalypses Apocryphae — Mosis, Esdrae, Pauli, Iohannis item Mariae Dormitio*, Lipsiae 1866; aussi Montague Rhodes James, *The Apocryphal New Testament, being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles and Apocalypses with other narratives and fragments newly translated by ...*, Oxford (Clarendon Press) 1926, (1<sup>ère</sup> édition 1924).

<sup>13</sup> Un des manuscrits de cette Vita, le Parisinus graecus 1547, daté de 1286, a été publié à Bruxelles en 1666, puis à Paris en 1685; — voir édition S. G. Vilinskij, *Žitie sv. Vasilija novago v russkoj literature*, II, Teksty žitija, Zapiski Imp. novorossijskago Universiteta 7, Odessa 1911.

— Récemment ces textes ont été étudiés par Ch. Angelidi, 'Ο Βλος τοῦ Ὁσίου Βασιλείου τοῦ Νέου, Thèse de Doctorat, Jannina 1980.

ment moral, des vices de luxure et de débauche. Ils pourraient exister dans toute société humaine et chrétienne et faire partie du comportement moral de l'individu, indépendamment de sa condition. Seuls quelques vices mentionnés revêtent un caractère plus précis, évoquant l'exercice de certains métiers (par ex. l'usurier) et rapportant quelques maux sociaux propres à une époque mieux cernée.

La Vie de Saint Basile le Nouveau<sup>14</sup>, fournit des listes de Trente-cinq punitions d'une part, de Vingt-six punitions d'autre part et de Vingt douanes célestes. Parmi ces punitions très peu concernent des vices autres que des atteintes à la moralité sociale ou sexuelle.

Bien qu'en nombre limité, on trouve pourtant dans ces textes, des mentions qui reflètent une société mieux cernée: certains métiers y figurent, des hérétiques et certains autres pécheurs notoires comme Hérode, y sont nommés. Cependant, jusqu'aux XIII<sup>e</sup>—XIV<sup>e</sup> siècles, ces mentions n'ont pas donné lieu, à ma connaissance, à une correspondance dans l'iconographie.

On remarquera, donc, que conformément à l'esprit général des textes moralisants et eschatologiques qui les auraient inspirés, les punitions dans les formules accomplies des représentations du Jugement Dernier des XI<sup>e</sup>—XII<sup>e</sup> siècles que nous connaissons, présentent, à peu d'exceptions près, ce caractère d'universalité et d'abstraction. Ceci s'accorde avec la monumentalité des compositions, mais aussi avec l'orientation esthétique de la peinture des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles.

Dans le courant de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, il est vrai, les savants théologiens ne sont plus satisfaits des références des textes du Nouveau Testament. Dans leur souci de préciser leurs thèses, ils s'adressent plus aux textes bibliques pour y trouver des points de concordance entre les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament.<sup>15</sup>

\*

\* \* \*

Le processus d'individualisation commencé par la représentation du «Riche», parmi les punitions, ou encore par la présence des Rois, ecclésiastiques ou dignitaires dénoncés symboliquement et relégués dans les tourments de l'Enfer va prendre plus d'ampleur par la suite. A côté des punitions collectives, on voit apparaître certaines personnifications.

---

<sup>14</sup> Voir des catégories de pécheurs et de douanes célestes dans Ch. Angelidi, 'Ο Βίος του Όσίου Βασιλείου του Νέου, pp. 183 et suivantes, p. 183, p. 200 et suivantes.

<sup>15</sup> P. Mijović, *Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement Dernier à Sopoćani*, L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, Symposium de Sopoćani 1965, Belgrade 1967, pp. 239—248.

Ainsi à Sopoćani<sup>16</sup> (vers 1260) en Serbie, où, comme à Mileševa<sup>17</sup> (1234—1241), les punitions sont abstraites et collectives, on décèle déjà une tendance à préfigurer les péchés individuels par la représentation de sept figures de femmes nues enlacées par des serpents, personnification des sept péchés capitaux. Ces personnifications inspirées de l'Épître de Saint Paul aux Romains qui, en fait, symbolisent la totalité des péchés — le nombre 7 ayant une valeur universelle — entrent plutôt dans la catégorie des punitions collectives et abstraites. La formule de Sopoćani sera reprise, le nombre des figures variant seulement, dans d'autres compositions du Jugement Dernier à côté des punitions individuelles: à la Vierge Mavriotissa de Kastoria, à l'église de Moutoulas à Chypre, à Gračanica, à la Métropole de Mystra, à la Vierge Ljeviška de Prizren, à Dečani.

Les scènes du Jugement Dernier dans le narthex de l'église de la Vierge Mavriotissa à Kastoria donnent le premier exemple de figures de damnés individuels caractérisés aussi bien par les attributs de leur métiers ou les instruments de leurs vices suspendus à leur cou, que par des inscriptions désignant soit leur crime soit leur métier. La datation des peintures de l'intérieur de cet ensemble entre la fin du XI<sup>e</sup> et le début du XIII<sup>e</sup> siècle est encore discutée.<sup>18</sup>

Dans un cadre séparé, à côté d'autres cadres présentant des punitions collectives et les personnifications des péchés capitaux, est représenté le «calomniateur» (ὁ συκοφάντης), pendu la tête en bas, «l'usurier» (ὁ τοκογλύφος) pendu avec une bourse au cou, «le voleur au poids» (ὁ πικραγκαπιστής) pendu la tête en bas, une balance au cou [Fig. 4].<sup>19</sup> Ces figures des vices punis et dénoncés sont déjà mentionnés dans les Apocryphes, le premier appartenant à la catégorie des vices de moralité abstraite qui peuvent avoir leur place dans toute société; «l'usurier», déjà mentionné et décrit dans l'Apocalypse de Pierre et de Paul et dans l'Apocalypse de la Vierge<sup>20</sup>, fait référence à un fléau social qui nuit aux intérêts des plus défavorisés. Quant au «voleur au poids», il devait cor-

<sup>16</sup> P. Mijović, Ibidem.

<sup>17</sup> S. Radojčić, *Mileševske freske Strašnog suda*, Глас САН, ССXXXIV, fasc. 7, Belgrade 1959, pp. 69—79, Fig. 62—77 (Fig. 63).

<sup>18</sup> Styl. Pelekanidis, *I più antichi affreschi di Kastoria*, Corsi di Cultura sull'arte Ravennate e Bizantina, 11, 1964, pp. 361—366, date ces peintures de la fin du XI<sup>e</sup>—début du XII<sup>e</sup> siècle.

M. Chatzidakis, *Aspects de la peinture murale du XIII<sup>e</sup> siècle en Grèce*, L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, Symposium de Sopoćani 1965, Belgrade 1967, pp. 64—65, date ces mêmes peintures des premières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>19</sup> St. Pelekanidis, *Καστοριά Ι. Βυζαντινά Τοιχογραφία*, Planches, Thessalonique 1953, Pl. 816. Nik. K. Moutsopoulos, *Καστοριά, Παναγία ἢ Μαυριώτισσα*, Athènes 1967, Pl. 52, 53, p. 39.

<sup>20</sup> Montague Rhodes James, *The Apocryphal New Testament ...*, op. cit., pp. 516, 563.

respondre à un mal courant et fort répandu. Il est également mentionné dans l'Apocalypse de la Vierge.<sup>21</sup>

Le second exemple, chronologiquement, de punitions individuelles, apparaît dans un Jugement Dernier de composition non habituelle de l'église Saint-Georges à Kouvaras en Attique, dont les peintures ont été datées de la quatrième décennie du XIII<sup>e</sup> siècle ou d'un peu plus tard.<sup>22</sup> Cette composition ne comporte pas de punitions collectives, faute de place probablement, et les punitions individuelles sont disposées en une frise qui court en guise de fleuve de feu au bas et à droite des trônes des apôtres. A part le «Riche» qui est représenté en pied comme d'habitude, pour les autres figures, il n'y a que des têtes, portant au cou les attributs ou les instruments des vices punis. Nous avons donc ici, combinés dans un même espace, le fleuve de feu et les tourments de l'Enfer. Les figures représentées après le «Riche» sont dans l'ordre: «le voleur au poids» avec une balance; Hérode et Hérodiade; «l'Archimandrite mal pensant» avec une bourse; un «fonctionnaire civil» avec un encrier; «celui qui laboure la terre d'autrui» en déplaçant les limites des champs avec une araire; «celui qui moissonne le champ d'autrui» avec une faucille; «le coupeur de bois» en fraude avec une hache, «le tailleur» voleur avec une paire de ciseaux [Fig. 5]. Excepté le «riche», Hérode et «l'Archimandrite», les autres figures ne sont pas accompagnées d'inscriptions, mais elles peuvent être identifiées par les inscriptions accompagnant des figures portant les mêmes attributs dans d'autres monuments un peu postérieurs.

Parmi ces figures, Hérode et Hérodiade, «l'Archimandrite mal pensant» et «le fonctionnaire civil» sont du genre de celles qui avaient déjà leur place dans le fleuve de feu; «le voleur au poids» figurait déjà, parmi les punitions, à Mavriotissa de Kastoria. Les autres figures de damnés, pour la première fois représentés, se rapportent à des délits courants dans une communauté d'agriculteurs. Ils ne sont pas mentionnés dans les Apocryphes et autres écrits eschatologiques.<sup>23</sup> Ils seront parmi les figures les plus fréquentes des punitions individuelles au XIV<sup>e</sup> siècle et dans les siècles suivants.

— Dans le Jugement Dernier du narthex de l'église de l'Episkopi, dont les peintures datent probablement de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, dans le

<sup>21</sup> H. Pernot, *Descente de la Vierge aux Enfers d'après les manuscrits grecs de Paris*, Revue des Etudes Grecques 13 (1900), p. 252.

<sup>22</sup> D. Mouriki, *An unusual representation of the Last Judgment in a thirteenth century fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, Δ.Χ.Α.Ε (Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας), période IV, vol. 8, Athènes 1975—1976, pp. 145—171 (p. 169) Pl. 72—93.

<sup>23</sup> Selon D. Mouriki, *An unusual representation ...*, p. 163, note 64, ces délits sont courants à l'époque et figureraient dans des codifications de Droit civil et pénal.

Magne Intérieur au Sud du Peloponnèse, les punitions sont collectives et abstraites: »le feu qui ne s'éteint pas«, »le ver toujours en éveil«, »le grincement des dents« ... Les seules exceptions consistent en la représentation, dans le fleuve de feu, du »Riche« de la parabole évangélique, des têtes ou bustes des Rois, d'écclésiastiques, d'un moine et de laïques.<sup>24</sup> En somme l'iconographie des punitions est ici conforme aux formules déjà connues par les monuments du XII<sup>e</sup> siècle, Torcello ou la Vierge des Chaudronniers à Thessalonique.

Par contre, dans l'église d'Haghios Stratigos à Boularioi, dans le Magne Intérieur également, dont les peintures datent de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle,<sup>25</sup> on a rajouté à la composition originale du Jugement Dernier qui couvre la partie centrale de la voûte du narthex, de nouvelles peintures qu'on a datées des XIII<sup>e</sup>—XIV<sup>e</sup> siècles<sup>26</sup> sans préciser davantage. Ainsi, nous avons ici, à côté des punitions collectives, les figures individuelles de »celle qui se montre trop en société« (ἡ παραβγένουσα), de »celle qui n'allait pas les orphelins«, des »épieurs« (οἱ παρακρουόμενοι), de »celui qui moissonne le champ d'autrui«, du »voleur au poids« (ici ὁ παρακαμπανιττής), de »celui qui déplace les limites des champs« et vole la terre d'autrui. Il s'agit des mêmes figures déjà rencontrées à Mavriotissa et à Kouvaras.

Les deux monuments du Magne, presque contemporains et voisins, nous permettent de mieux préciser l'époque pendant laquelle les punitions individuelles, autres que celles qui y figuraient déjà jusque là, et y compris le XII<sup>e</sup> siècle, se font introduire dans le Jugement Dernier.

On remarquera aussi que ces nouvelles figures sont, pour la plupart, les mêmes que dans les exemples précédents ou très proches, qu'elles se rapportent à des vices et délits transgressant certaines règles de moralité générale, et, surtout, à des vices et délits propres à une société d'agriculteurs.

— Parmi les 845 chapelles rurales crétoises recensées et cataloguées, et qui possèdent des peintures murales, on a signalé la présence dans le Jugement Dernier, de figures individuelles de damnés dans vingt églises qui s'échelonnent du début du XIV<sup>e</sup> siècle au milieu du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> N. V. Drandakis, *Βυζαντινὰ Τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης*, Athènes 1964, pp. 65—112 (pp. 83, 102—103, 109—112), Pl. 78, 83, 84a, b.

<sup>25</sup> *Idem*, *Βυζαντινὰ Τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης*, pp. 17—65 (p. 47), Ph. 40.

<sup>26</sup> *Idem*, *Ibidem*..., p. 64, Pl. 47b.

<sup>27</sup> G. Gerola, *Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta*, Venise 1936, Edition grecque, traduction, préface et appendices par K. E. Lassithiotakis, *Τοπογραφικός κατάλογος τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης*. Hérakleion 1961, voir Appendice B', pp. 124—127.

K. Kalokyris, *Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης. Συμβολὴ εἰς τὴν Χριστιανικὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος*, (*Les peintures murales byzantines de Crète. Contribution à l'art chrétien de Grèce*), Athènes 1957, Pl. XXVII, XLV.



Certaines de ces églises sont datées par des inscriptions: église Saint-Paul au village de Haghios-Ioannis de Pyrgiotissa (1303—1304)<sup>28</sup>; église Sainte-Pélaghia à Apano-Viannos de Rizou (1361)<sup>29</sup>; église Sainte-Paraskevi à Kitiros, Sélino (1372—1373)<sup>30</sup>; église Saint-Georges à Pleméniana (1410)<sup>31</sup>; église Saint-Jean (ou Saint-Michel l'Archange) à Selli, Rethymno (1412)<sup>32</sup>. D'autres sont datables par le style. Mais il en existe d'autres non cataloguées et qui possèdent des figures individuelles de damnés parmi leurs peintures, comme l'église de Saint-Eutychios à Tsiskiana, Sélino, qu'on peut dater approximativement de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle [Fig. 6].

On trouvera dans les chapelles crétoises une grande variété de types de figures de damnés pendus dans les tourments de l'Enfer, en plus des figures que nous connaissons déjà. Trente huit en tout. Ils reflètent, pour une partie très importante, des délits propres à une société d'agriculteurs, d'ailleurs souvent les mêmes que dans d'autres régions. On trouvera plusieurs fois la figure du »meunier« (église Sainte-Paraskevi à Kitiros, 1373; église de Kantanos à Sélino, église Saint-Jean à Selli, Rethymno 1412; église Saint-Jean à Axos de Mylopotamon, e.t.c.), du »voleur«, plus spécialement voleur de bétail avec un agneau pendu à son cou [Fig. 7], »le tailleur qui vole«, avec une paire de ciseaux, »celui qui vole la terre d'autrui en la labourant et en en déplaçant les limites«, »celui qui moissonne le champ d'autrui«, encore »l'usurier« (ζουράρης en Crète à cette époque, déformation du terme italien usuraio), d'autres encore.

Bien que la plupart de ces vices ne soient pas mentionnés dans les textes apocryphes, la présence simultanée des types de figures très proches et portant les mêmes instruments à leur cou fait penser à une source commune, source textuelle ou plutôt Cahier des Dessins. Quant aux légendes qui accompagnent ces figures, elles varient — comme celles qui se rapportent aux autres figures des tourmentés — et s'adaptent à la langue parlée locale et aux circonstances locales.

Une importance très grande est accordée aux vices et délits qui ont trait à la transgression des commandements divins ou à la morale générale (: »le tueur«, »le faux témoin«, »le falsificateur«, »le dénonciateur«, »l'avare«, »la magicienne«, »le mauvais juge«, »celle qui n'allait pas et qui rejette ses enfants« »le glouton«, »la cancanière«, »la cupide«, »le brigand«, »le tavernier malhonnête«, »la femme médisante«, »la tis-

<sup>28</sup> G. Gerola—K. E. Lassithiotakis, op. cit., Catalogue N° 558.

<sup>29</sup> Idem, Catalogue N° 734.

<sup>30</sup> Idem, Catalogue N° 102.

<sup>31</sup> Idem, Catalogue N° 162.

<sup>32</sup> Idem, Catalogue N° 257.

seuse infidèle», et toujours »le riche«). D'autres, d'une importance presque égale, dénoncent la débauche et les infractions à la morale sexuelle (: »ceux qui commettent l'adultère«, »les homosexuels«, »celle qui entraîne à la prostitution«, »le violeur«, »celui qui a des rapports sexuels avec des animaux«, »la prostituée« et le »prostitué« ... ces deux dernières figures étant calquées sur les figures des femmes nues, attaquées et mordues par des serpents, personnifications, déjà au XIII<sup>e</sup> siècle, des sept péchés capitaux).

Quelques figures de damnés visent ceux qui ont porté atteinte à la religion et aux droits acquis de l'Église (»ceux qui dorment pendant le Saint Dimanche«, »ceux qui ne font pas d'offrande à l'église«, »la femme du pape qui se remarie« ...)

La plupart de ces vices dénoncés et punis — exceptés ceux qui se rapportent très concrètement à certains métiers enviables et de mauvaise réputation et à des activités du métier d'agriculteur — ont déjà été mentionnés dans les Apocalypses et d'autres textes apocryphes et hagiologiques. Mais c'est seulement à cette époque que ces mentions textuelles déjà connues des siècles durant, ont pu inspirer la création des types et formules iconographiques en un nombre si important.

Le fait que les églises rurales de Crète — du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle — se sont conservées en très grand nombre, nous permet de cerner le problème dans sa complexité, de constater la large diffusion de ces images ainsi que le nombre de leurs variantes. Mais cela est peut-être dû au hasard de la conservation des monuments. On trouve au XIV<sup>e</sup> siècle, des figures semblables ou très proches, bien qu'en nombre plus limité, dans d'autres régions du monde byzantin. Et malgré quelques variantes locales (formule iconographique de détail, formulation linguistique, inscriptions slaves en Serbie) d'importance secondaire, les vices et les délits dénoncés restent les mêmes pour l'essentiel.

À Chypre, les figures des damnés pris individuellement commencent à apparaître dans la composition du Jugement Dernier dans le courant du XIV<sup>e</sup> siècle, aussi bien dans la peinture murale que dans les icônes.

Dans le narthex de l'église de la Vierge à Moutoulas (le décor de l'intérieur date de 1280), dont les peintures — sur le mur extérieur Nord du Naos — postérieures à celles du naos, dateraient du XIV<sup>e</sup> siècle,<sup>33</sup> sont déjà représentées, à côté des punitions collectives, une série de repré-

<sup>33</sup> Les peintures du narthex de l'église de la Vierge de Moutoulas, sont datées du XIV<sup>e</sup> siècle par A. Papagheorghiou, „Κύπριοι ζωγράφοι του 15ου και 16ου αιώνα“ (*Peintres chypriotes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*), dans Report of the Department of Antiquities Cyprus 1974, Nicosie 1974, pp. 195—209 (198); A. et J. Stylianoú, *The Painted churches of Cyprus*, Stourbridge Worcestershire, England 1964, p. 118, les avaient datées du XVI<sup>e</sup> siècle.

sentations isolées: »celui qui dort le Dimanche« [Fig. 8], »le tueur«, »celui qui renie le Christ«.<sup>34</sup>

Dans l'église de la Vierge Forviotissa à Assinou, on a peint en 1333, dans le narthex, à côté des punitions collectives, une série de figures par couples:<sup>35</sup> »celle qui rejette les nourrissons«, »le moine infidèle«, »l'usurier« qui vole au poids, »la nonne qui a renié ses vœux« [Fig. 9], »le voleur«, »le médisant«, pendu par la langue, »le mauvais meunier«, »celui qui déplace les limites des champs« et vole la terre. Ils sont tous pendus, soit par les mains la tête en haut, soit par les pieds la tête en bas, selon les types établis; ils sont — selon les cas — enlacés et mordus par des serpents et dévorés par le feu. Ils portent souvent au cou les attributs de leurs méfaits ou les instruments de leur métier.

Dans l'église du Christ Antiphonitis à Kalogria dont les peintures datent de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, on a rajouté au XIV<sup>e</sup> siècle,<sup>36</sup> sur des colonnes, près du Jugement Dernier, des figures de damnés proches de celles d'Assinou: »le glouton« qui ne respecte pas les jeûnes, »le mauvais meunier«, »le voleur de terre«, »celui qui vole au poids«.

On remarquera dans les exemples chypriotes aussi, le même type de vices dénoncés et punis que dans les églises de Crète ou d'ailleurs, ainsi que des formules iconographiques très proches. Seulement les termes qui désignent les différents vices et délits sont légèrement modifiés pour s'adapter au langage populaire local.

Dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle, les figures des damnés individuels dans les tourments de l'Enfer, entrent dans les compositions du Jugement Dernier des églises serbes. Ici il ne s'agit plus de monuments desservant des communautés populaires rurales comme en Crète et à Chypre, mais de grandes églises monastiques, fondations princières. La qualité artistique des peintures y est, de ce fait, nettement supérieure mais les formules iconographiques y sont étroitement apparentées à celles que nous connaissons déjà dans d'autres régions. On peut donc en déduire que, dans toutes les régions, la création iconographique se rapporte à une source commune.

Dans la travée Sud de l'exonarthex de l'église de la Vierge Ljeviška à Prizren, on a peint, vers 1310—1313, les figures pendues par des cordes et que nous connaissons déjà, du »voleur au poids« portant une balance

<sup>34</sup> K. P. Chatziioannou, „Αἱ παραστάσεις τῶν κολαζομένων εἰς τοὺς Βυζαντινοὺς καὶ μεταβυζαντινοὺς ναοὺς τῆς Κύπρου“ (*Les représentations des damnés dans les églises byzantines et postbyzantines de Chypre*), dans E. E. B. S. (Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν) 23, Athènes 1953, pp. 290—303.

<sup>35</sup> Idem....., Fig. 1, Fig. 2; A. and J. Styliannou, *The Painted churches* ... pp. 60—62, Fig. 21.

<sup>36</sup> K. P. Chatziioannou, „Αἱ παραστάσεις τῶν κολαζομένων...“, Fig. 5.; A. and J. Styliannou, *The Painted churches*..., pp. 157—158, datent ces peintures de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

au cou, de »celui qui déplace à son profit les bornes du champ« avec une araire au cou, du »meunier« pendu la tête en bas, une meule au cou, d'autres aussi. Les figures nues de »la femme qui dormait pendant l'Office religieux« et de »celle qui n'allait pas ses enfants« (?) sont attaquées et mordues par des serpents et par un lion.<sup>37</sup> Dans le fleuve de feu, »le moine débauché«, probablement accusé d'homosexualité est représenté prosterné, la soutane relevée jusqu'à la taille et recevant un gros clou que deux démons lui enfoncent dans le postérieur à coup de marteau.<sup>38</sup> On est loin, ici, de la spiritualité byzantine et on est devant un réalisme qui touche à la pornographie, mais qui est pourtant accepté. Il est vrai qu'en milieu monastique on est plus sensible au fait de fustiger certains vices réputés comme étant assez répandus parmi les communautés monastiques.

On a découvert récemment dans le narthex de Gračanica<sup>39</sup> une série de figures de damnés qui subissent individuellement les tourments de l'Enfer. Elles ont été peintes vers 1321. Assez mal conservées — surtout les inscriptions qui les accompagnent — elles se rapprochent beaucoup des figures que nous connaissons déjà en Crète et ailleurs. Un jeune homme pendu par les pieds est fouetté par un bourreau; à côté »le débauché«, également pendu par les pieds, et »le forgeron qui travaille pendant les fêtes«, prosterné il reçoit dans le postérieur un fer rouge.<sup>40</sup> Cette dernière figure ne nous est pas connue dans d'autres régions. Sa présence illustre l'adaptation des thèmes des punitions aux conditions locales, les travaux de métallurgie étant très répandus en Serbie médiévale. Plus loin, pendu par les mains et par les pieds, une araire enfoncée dans son postérieur, est figurée »celui qui vole la terre d'autrui« en la labourant;<sup>41</sup> »le meunier voleur«<sup>42</sup> est également représenté pendu par les deux mains derrière le dos, deux meules suspendues, une à son cou, l'autre à ses pieds. A côté, on a découvert des fragments des personifications symbolique des sept péchés capitaux.<sup>43</sup>

<sup>37</sup> D. Panić—G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrade 1975, p. 87, Pl. XLIV—XLVII; B. Todić, *Novootkrivene predstave grešnika na Strašnom sudu u Gračanici* (*Les figures de pécheurs nouvellement découvertes dans le Jugement Dernier de Gračanica*), dans *Zbornik za likovne umetnosti*, 14, Novi Sad 1978, pp. 193—204 (p. 202), Fig. 1, 2.; D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963, reproduit, p. 51, les figures des femmes attaquées par un lion et par des serpents de Bogorodica Ljeviška, en indiquant, par erreur, qu'il s'agit d'une peinture de Sopoćani.

<sup>38</sup> D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, Fig. p. 58.

<sup>39</sup> B. Todić, *Novootkrivene predstave grešnika na Strašnom sudu u Gračanici*, pp. 193—204 (p. 194), Dessins 1, 2, 3, 4.

<sup>40</sup> Idem..., Dessin 1.

<sup>41</sup> Idem..., p. 194, Dessin 2.

<sup>42</sup> Idem..., p. 194, Dessin 3.

<sup>43</sup> Idem..., p. 194, Dessin 4.

Parmi les scènes de la grande composition du Jugement Dernier de l'église monastique de Dečani, de 1335—1345, on représentera, dans des compartiments séparés et à côté des scènes abstraites et symboliques («Le ver toujours en éveil» — «Les ténèbres extérieures») évoquant des châtiments collectifs, deux peintures avec des punitions individuelles,<sup>44</sup> versions un peu altérées par rapport à celles que nous connaissons déjà: «Le meunier et laboureur voleur», pendu par les mains derrière le dos, une meule suspendue à son cou, une charrue à ses pieds; «le calomniateur» nu enlacé par un serpent, et une femme nue dans les flammes, un serpent lui mordant le sein, qui serait la «débauchée» ou «celle qui n'allait pas ses enfants».

\*

\*            \*

Si l'on en juge par les monuments du XIV<sup>e</sup> siècle connus et conservés, ce processus de la représentation des punitions individuelles s'est développé dans les peintures des églises des milieux ruraux et monastiques et non pas dans la peinture de la capitale et des milieux urbains. Il serait intéressant de noter que dans le Jugement Dernier disposé et développé autour de la voûte du Pareccléssion du Monastère de Khora (Kahriyè Djami) à Constantinople, monument de premier ordre de la peinture constantinopolitaine et datant de 1315—1320, il n'y a point de représentation des damnés individualisés par leurs vices. On y trouve répétée la formule, rencontrée dans les grands monuments du XII<sup>e</sup> siècle, des punitions collectives dans quatre compartiments: «Le ver toujours en éveil», «le feu maudit», ... e.t.c.<sup>45</sup>

On trouvera la même formule, sans représentation des vices individuels dans un autre monument princier du XIV<sup>e</sup> siècle — qui s'en tient à imiter un prototype du XI<sup>e</sup> siècle — l'Evangélaire du Tsar bulgare Ivan Alexandre, du British Museum de Londres.<sup>46</sup>

Dans le Jugement Dernier, peint sur les voûtes et les murs du narthex de l'église Métropole de Mystra, du début du XIV<sup>e</sup> siècle, oeuvre contemporaine des peintures de Khora mais d'un style sévère, on ne trouve pas non plus des représentations de punitions individuelles précises. Mais la formule de Torcello est déjà modifiée dans ce sens parce que, à part la figure du «Riche» on trouve des figures de femmes nues

<sup>44</sup> Idem..., p. 196, 200, Fig. 3, 4; Vl. Petković—Đ. Bošković, *Manastir Dečani II*, Belgrade 1941, p. 69, Pl. CCLXXIX, 2 (Punitions individuelles), Pl. CCLXXIX, et Pl. CCLXXX, 1 (Punitions collectives).

<sup>45</sup> P. A. Underwood, *Third Preliminary report on the Restoration of the frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute*, 1952—54, dans *Dumbarton Oaks Papers* 11, pp. 237—265, Planches (20) 21—22.

<sup>46</sup> Reproduit dans Đ. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, Fig. p. 49.

enlacées par des serpents, personnifications des péchés capitaux, ainsi qu'une frise de figures pendues mais sans le souci de les identifier par le vice ou le délit accompli.<sup>47</sup>

\*

\*                      \*

On constate — une fois les faits exposés — qu'une transformation s'est effectuée dans le courant du XIII<sup>e</sup> siècle en ce qui concerne l'iconographie des punitions dans le Jugement Dernier. D'abstraites et collectives et reposant sur des idées et des valeurs absolues, les punitions — tout en conservant aussi les formules collectives — tendent à devenir individuelles, à refléter de plus en plus des crimes et des vices de moralité et des délits sociaux propres à une société concrète et plus définie.<sup>48</sup>

Cette transformation a surtout eu lieu dans l'art destiné à des milieux ruraux et monastiques. Elle s'amplifie au XIV<sup>e</sup> siècle et deviendra une tradition courante aux siècles suivants. Elle est l'aboutissement d'une évolution lente et progressive, amorcée dans le courant du XIII<sup>e</sup> siècle mais à un moment et dans une région difficiles à déterminer avec plus de précision. Ses origines sont même, peut-être, antérieures au XIII<sup>e</sup> siècle.<sup>49</sup>

Si des textes, et en particulier les Apocalypses apocryphes, fournissent des mentions dont les créateurs de l'iconographie se sont servis — parfois littéralement — pour donner naissance à certains de ces nouveaux thèmes, il n'en est pas moins vrai que ces textes, dans la majorité des versions qui nous sont abordables et connues sont bien antérieurs au XIII<sup>e</sup> siècle.

On peut donc penser qu'on s'est servi de différents textes connus mais jusque là inutilisés et que cette utilisation est assez sélective et a été faite en fonction des besoins et des nécessités d'une époque et de situations bien définies.

<sup>47</sup> G. Sotiriou, *Mistra*, Athènes 1956, p. 27; M. Chatzidakis, *Μυστρας*, Athènes 1956, pp. 42—43.

<sup>48</sup> J'avais constaté ce fait dans, *Etudes sur le Jugement Dernier post-byzantin...*, p. 138.

<sup>49</sup> Dans le manuscrit de *Hortus Deliciarum* (Jardin des délices), oeuvre de l'abbesse érudite allemande Herrade de Landsberg (vers 1159—1175), dont toutes les miniatures présentaient selon N. V. Pokrovskyj un caractère byzantin assez prononcé, étaient déjà représentés des pécheurs individuels, comme par ex. le moine cupide à qui on remplissait la bouche avec de l'or (voir N. V. Pokrovskyj, *Strašnyj Sud v pamjatnikach vizantijskago i russkago iskusstva*, pp. 299—300). Ce manuscrit avait été brûlé en 1870., pendant le siège, dans la Bibliothèque de Strasbourg. Ses miniatures ne sont actuellement connues que par quelques copies, publiées par J. Engelhard, *Der Hortus deliciarum des Herrade von Landsberg*, Strasbourg 1818.

Il me semble que la crise sociale latente de la société byzantine du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, telle qu'elle est reflétée dans les sources écrites de l'époque et dans des événements de l'histoire sociale intérieure qui mèneront progressivement à la dislocation de l'Etat byzantin, a préparé la voie à cette transformation dans le domaine iconographique et, en particulier dans les composantes d'un thème comme le Jugement Dernier, qui par son caractère se prête plus qu'un autre à refléter les réalités sociales et les mentalités.

Les dissidences politiques, les mouvements hérétiques, la dissolution des mœurs, le banditisme, le sentiment d'insécurité qui s'installe au sein des populations prises entre les exactions des possédants, des agents du Pouvoir et des élites sociales d'une part, et de ceux qui — par des moyens analogues — s'opposent à eux pour s'enrichir à leur tour et prendre leur place dans la société d'autre part, enfin les dangers d'interventions extérieures, et surtout l'échec de la classe des possédants à incarner les valeurs dont se réclame, dans l'absolu, la société byzantine, ébranlent la cohésion de l'Empire et de la société.<sup>50</sup>

Tout ceci amène à un mouvement de repli sur soi-même sur le plan personnel, et à un mouvement centrifuge aussi bien dans le sens politico-géographique que dans le sens moral et éthique par rapport au système des valeurs établies. Les valeurs abstraites et conçues comme étant universelles correspondaient à un édifice social et politique centralisé et très structuré. Quand cet édifice commence à s'ébranler et à perdre de sa cohésion, on ressent le besoin de concrétiser ces valeurs, de les rendre plus palpables. L'état de crise endémique provoque des réactions qu'encourage l'effort de trouver soi-même les moyens de sa propre défense, de ne plus se fier à l'autorité centrale politique et morale qui est déjà fortement contestée.

Se replier sur soi-même, ne pas se fier à des valeurs abstraites dont l'efficacité est mise en doute, rechercher non pas l'accomplissement de l'ordre et de l'harmonie de l'Univers, mais s'attaquer aux maux concrets de son propre univers restreint, conduit — avec d'autres facteurs — à une conception du monde moins centralisée aussi bien sur le plan politique que sur le plan moral.

Ainsi des textes oubliés — mais pas seulement des textes — sont mobilisés pour fixer iconographiquement les délits et les vices qu'on ressentait plus fortement, parce que faisant partie de la vie quotidienne, pour les rendre apotropaïques et inoffensifs et les combattre par le fait

<sup>50</sup> H. Ahrweiler, *Erosion sociale et comportements excentriques à Byzance aux XI<sup>e</sup>—XIII<sup>e</sup> siècles*, Rapport présenté au XV<sup>e</sup> Congrès International d'Études byzantines, Athènes 1976, pp. 1—21, donne, dans une synthèse, un aperçu succinct des facteurs qui sont à l'origine de la crise sociale de la société byzantine, telle qu'elle est reflétée dans les textes de l'époque.

même de les avoir fixés. La dénonciation des individus et des couches sociales exerçant des fonctions et des métiers précis, jugés comme étant générateurs du mal et sources de maux, présuppose déjà un parti pris, une prise de conscience d'une partie du corps social qui se sent lésée dans ses intérêts matériels et moraux. C'est déjà une expression de lutte de classe au niveau local qui se reflète dans l'iconographie.

\*

\*            \*

La peinture du XVI<sup>e</sup> siècle, en Grèce ou en Serbie, dans les grands monuments monastiques mais aussi dans les monuments plus modestes ou dans des icônes, grecques ou russes, du Jugement Dernier reprend — après une éclipse momentanée pendant le XV<sup>e</sup> siècle — pour les punitions individuelles, les formules déjà établies au XIII<sup>e</sup> et surtout au XIV<sup>e</sup> siècle. Apparemment on ne crée pas de types nouveaux au XVI<sup>e</sup> siècle.

C'est au XVII<sup>e</sup> siècle, en Macédoine, en Epire, en Serbie et au Monténégro,<sup>51</sup> et surtout au XVIII<sup>e</sup> siècle qu'on assiste à un essor nouveau et insistant de ces représentations qui s'enrichissent de types iconographiques nouveaux — parfois très nombreux — adaptés aux nouvelles réalités sociales. On le verra, pour ne donner que quelques exemples seulement, dans plusieurs monuments de l'époque: à Kastoria,<sup>52</sup> à l'église du Monastère de Fanéroméni (1735) de Salamine et dans d'autres monuments en Attique (Saint-Georges à Kouvaras),<sup>53</sup> à Arbanassi (église Saint-Athanase 1726) [Fig. 10] près de Tirnovo en Bulgarie, dans une série d'églises du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le Magne du Nord-Ouest [Fig. 11], où ces figures des punitions individuelles courent, exceptionnellement, sur une frise indépendamment de la scène du Jugement Dernier, à peine à quelques centimètres du pavement.<sup>54</sup>

Les types des punitions individuelles créés au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècles feront ainsi preuve d'une vitalité exceptionnelle en se concrétisant au fur et à mesure de leur évolution pour refléter les préoccupations, toujours actuelles, des sociétés paysannes dans les pays de tradition byzantine, même jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Par leur persistance, ils illustrent un fait social d'une importance majeure: combien lente était

<sup>51</sup> B. Todić, *Novootkrivene predstave grešnika na Strašnom sudu u Gračanici*, p. 194 et note 9. D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, p. 63 et sq., Fig. p. 64, 65.

<sup>52</sup> A. Orlandos, *Tà byzantiná mniméia tēs Kαστορίας*, A. B. M. E. (Ἀρχεῖον Βυζαντινῶν Μνημείων Ἑλλάδος), 1938 (2°), pp. 176—179.

<sup>53</sup> M. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier post-byzantin*, pp. 130—131.

<sup>54</sup> *Idem...*, p. 132.



l'évolution de la vie paysanne au cours des sept siècles parcourus, combien le Moyen-Age se perpétuait dans les milieux ruraux des pays de l'Europe Orientale jusqu'aux approches de notre ère, combien enfin la technique moderne entrait lentement dans la vie du village pour en modifier les mentalités et les structures sociales.

## КОЛЕКТИВНЕ И ПОЈЕДИНАЧНЕ КАЗНЕ ОСУЂЕНИХ ГРЕШНИКА У СТРАШНОМ СУДУ (ОД XII ДО XIV ВЕКА)

### МИЛТОС ГАРИДИС

У византијским композицијама Страшног суда из XI и XII века, кад је ова тема већ углавном коначно утврђена, казне грешника осуђених на вечне муке у паклу представљане су, сем у неколико ретких изузетака, колективно, без приказивања одређене личности, нићи друштвеног положаја грешника, а ни злодела због кога су кажњени.

Пороци на које је указивано и који су представљани на овим композицијама већином су апстрактни. Они симболизују наличје моралних вредности које су сматране непроменљивим и опште важећим у представи коју је византијско друштво имало о себи. Оптуживање неких припадника друштвене елите има управо за циљ да истакне да напуклине које наносе штету чврстости друштвеног система заснованог на реду и хармонији проистичу из недоличног понашања ове елите која на тај начин крши устављени систем вредности. Надахнуће је, као што је то често случај, тражено у неким деловима светих текстова — па чак и у популарним апокрифима — и тако се стварала иконографија која је огледало апстрактних вредности.

Општа криза „непроменљивих“ вредности у византијском друштву током XI и XII века довела је и до еволуције у представљању казни у Страшном суду које су, од колективних, постајале све више појединачне. Посебно се указивало на неке пороке и блуд, а и на извесне занате који су нарочито везани за сељачко друштво и за које се сматрало да наносе штету заједници.

Први знаци ове еволуције јавили су се у XII веку (Панагија Мавриотиса у Костуру). Иконографске формуле утврђивале су се уз мали број варијанти или локалних особености. То ће се јасно видети на споменицима из XIII и XIV века на Атичком полуострву, у Мању, на Кипру, на Криту, у Србији. При изграђивању ових нових иконографских формула сликари су се делимично служили познатим, већ старим текстовима, али који дотад нису били коришћени у ту сврху. Њима се прибегавало зависно од потреба и нужности одређеног доба или одређених ситуација.

Апстрактне вредности чији одблесак налазимо у иконографији све до XII века биле су у складу са централизованим друштвеним здањем веома чврсте структуре. Кад су то друштвено здање и његов систем вредно-

сти пољубљани, осетила се потреба да се вредности конкретизују, да постану опиљивије, да се иконографски ближе одреде, а исто тако и преступи и пороци који се огрешују о ове вредности, не би ли борба против преступника била успешнија.

Индивидуализовани типови казни који су тако створени показују изванредну жилавост и понављају се — развијајући се веома споро — у православном сликарству византијске традиције све до почетка XX века. Том својом постојаношћу они указују на веома значајну друштвену чињеницу: колико се споро развијао живот сељака у овом делу Европе током протеклих седам векова.

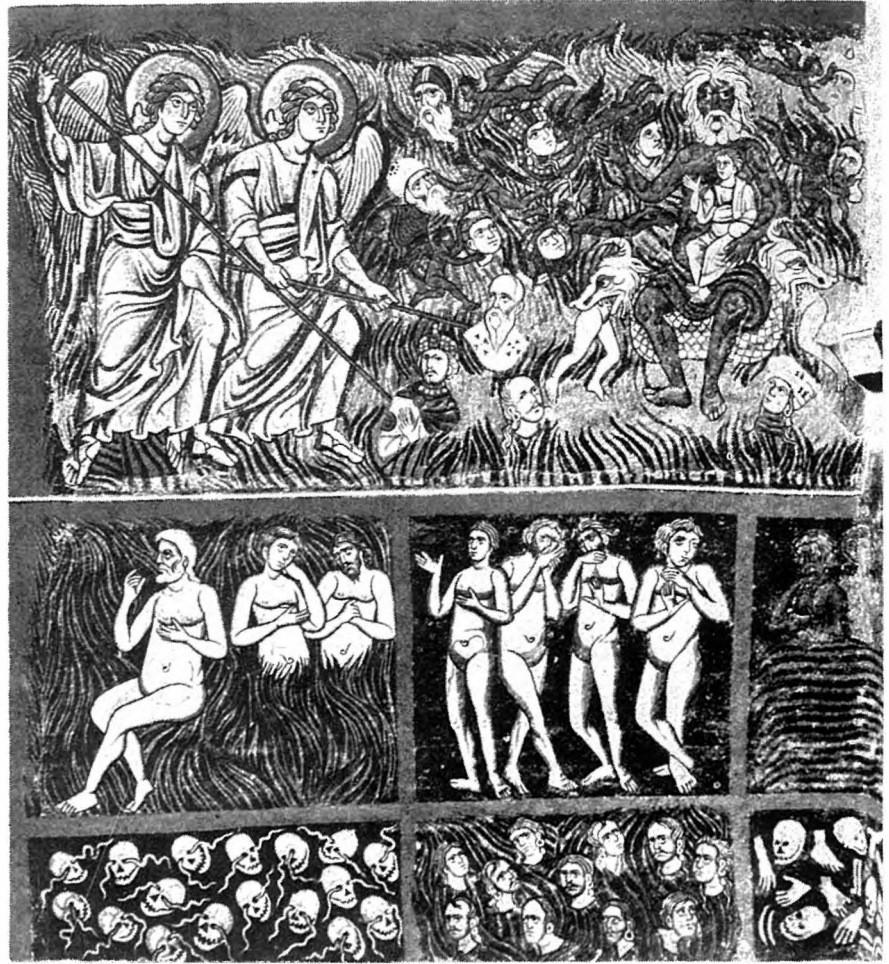


Fig. 1. Basilique de Torcello, XII<sup>e</sup> siècle, Jugement Dernier. Détail (Enfer et punitions).

Fig. 2. Ivoire, XI<sup>e</sup>—XII<sup>e</sup> siècle, Jugement Dernier, Victoria and Albert Museum, Londres.

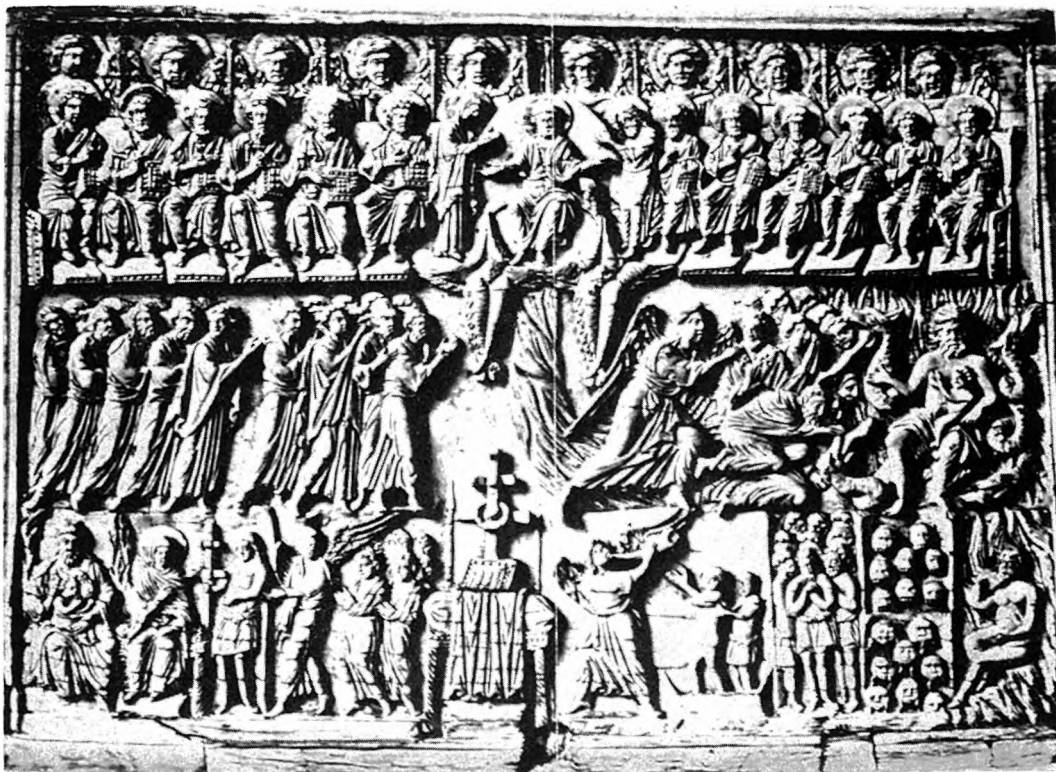




Fig. 3. Icône, Jugement Dernier, XI<sup>e</sup>—XII<sup>e</sup> siècle, Mont Sinai.

Fig. 5. Eglise Saint-Georges, Kouvaras, Attique, vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, Détail du Jugement Dernier: le «tailleur» voleur et «le coupeur de bois» punis dans l'Enfer.

Fig. 6. Eglise Saint-Eutychios, Tsiskiana, Selino, Crète, vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, Détail du Jugement Dernier: punition dans l'Enfer de «celui qui vole la terre d'autrui en la labourant». (Photo: Stavros Madérakis).

Fig. 4. Kastoria, église de la Vierge Mavriotissa, XII<sup>e</sup>—XIII<sup>e</sup> siècle, Détail du Jugement Dernier: les damnés punis dans l'Enfer (Punitions individuelles).





Fig. 7. Eglise Sainte Paraskevi, Kityros, Selinon, Crète, 1372/73, Détail du Jugement Dernier, Punitions: «la prostituée», «le prostitué», «le voleur» de bétail. (Photo: Stavros Mavrikis).



Fig. 8. Eglise de la Vierge, Moutoulas, Chypre, Narthex, XIV<sup>e</sup> siècle; Détail du Jugement Dernier: «celui qui dort le Dimanche».

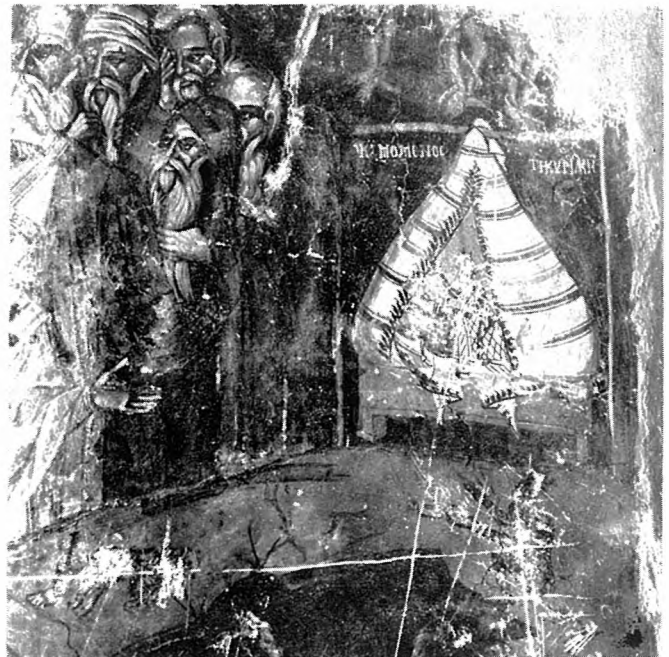




Fig. 10. Eglise Saint-Athanase, Arbanassi, Bulgarie, 1726, Jugement Dernier, Détail: punitions individuelles.

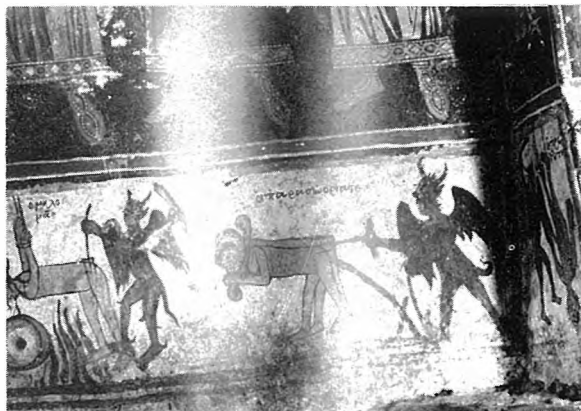
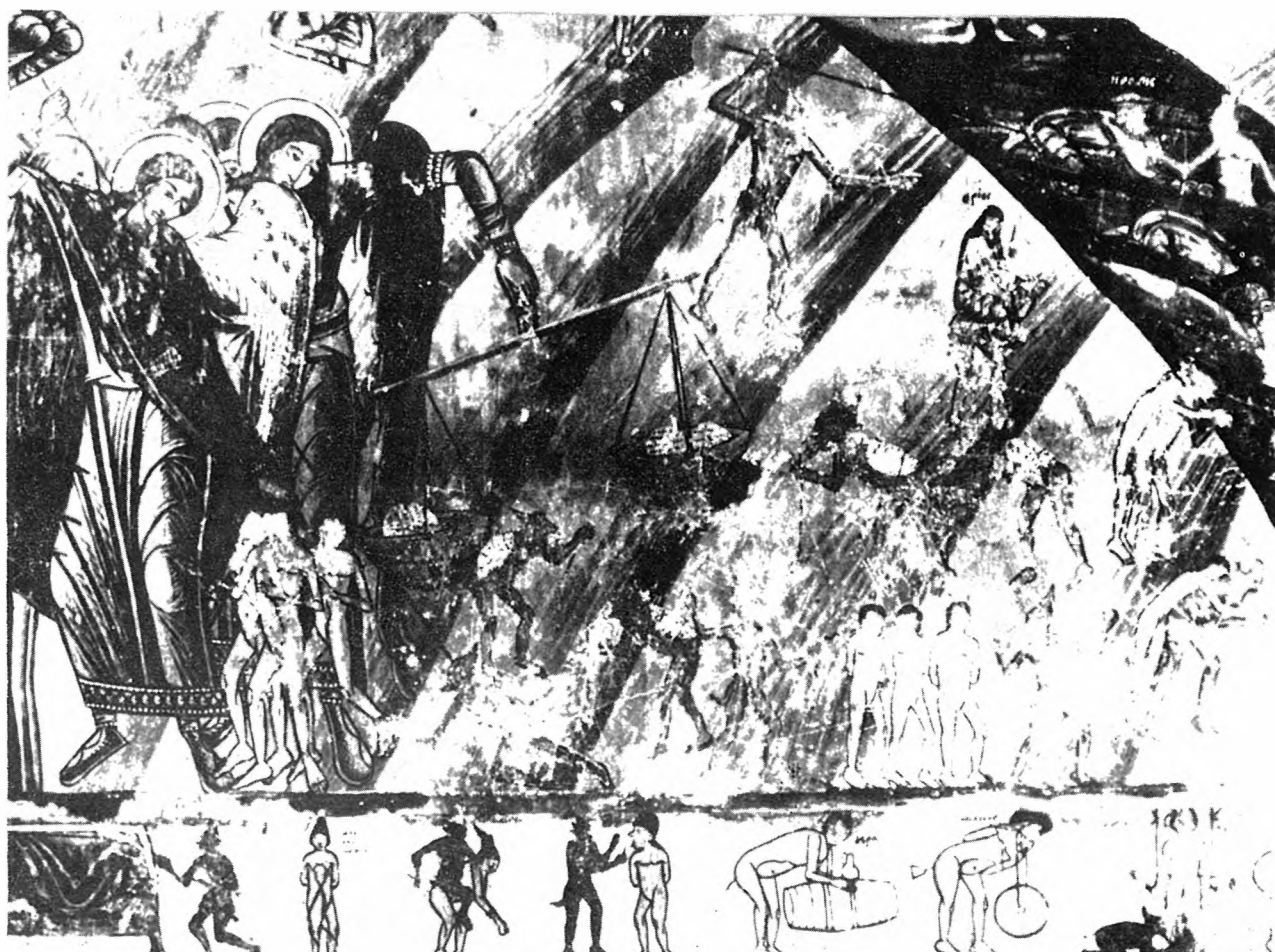


Fig. 11. Monastère Roussaki, Doloi, Magne du Nord-Ouest, Peloponnèse, Grèce, 1758, Punitions individuelles indépendamment du Jugement Dernier: «le meunier», «les voleurs de la terre d'autrui», «le traître».

Fig. 9. Panaghia Forviotissa, Assinou, Chypre. Narthex, 1333, Détail du Jugement Dernier. Punitions: «l'usurier qui vole au poids», «la nonne qui a renié ses vœux».



## Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи

После откривања и конзервације најстаријег живописа у пећким Св. Апостолима у поткуполном простору и олтару<sup>1</sup>, написан је већи број радова о хронологији, иконографији и стилу ових фресака<sup>2</sup>. Пажњу истраживача је у првом реду привукао необичан избор и распоред сцена. У куполи је сликано Вазнесење Христово, на пандантифима јеванђелисти и између Нерукотворени лик Христов на убрусу и керамиди, а испод су два Христова посмртна јављања: Неверовање Томино на јужном и Одашиљање апостола на западном зиду. На северној страни је Силазак св. Духа на апостоле, док је на источном фреска уништена. Доња зона садржи две сцене: Лазарево васкрсење и Тајну вечеру. На потрбушју лукова су разнобојни медаљони, са портретима мученика и пророка. У средишњем делу олтарског простора доминира Деизис са Христом, Богородицом и Јованом Претечом у конхи апсиде, а испод је Поклоњење архијереја. У своду

<sup>1</sup> Живопис је испод новог слоја из 1875. године открио Б. Бошковић, који га је у неколико извештаја и описао: *Осигуравање Пећке патријаршије*, Српски књижевни гласник н.с. XXXIV/6, Београд 1931, 440; *Архитектонски извештаји — Осигуравање Пећке патријаршије*, Гласник Скопског научног друштва, XI, Скопље 1932, 214—215; *Белешке с путовања*, Старинар VII, Београд 1932, 110; *Осигуравање и ресторација цркве манастира св. Патријаршије у Пећи*, Старинар 8—9 (1933—1934), Београд 1933, 100—105. Старији истраживачи, који су фреске видели пре њиховог премазивања, задржали су се само на Арсенијевом натпису из олтара: Г. И. Јуришић, *Дечански првенац*, Нови Сад 1852, 96—97; А. Гилфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, Сарајево 1972, 159 (натпис је, по Јуришићу и Гилфердингу, објавио и Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, 6—7). Једино је М. Милојевић обратио пажњу на фреске и неке је (Деизис, Поклоњење архијереја, Причешће апостола, Вазнесење) детаљно описао; уп. М. С. Милојевић, *Путонис дела Праве (Старе) Србије*, II, Београд 1872, 250—251.

<sup>2</sup> В. Ј. Бурџић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1977, 195—196 (са најкомплетнијом библиографијом).

испред апсиде је Причешће апостолâ, а ниже, на јужном зиду, постављени су ликови четворице епископа и око улаза у *Баконикон imaginæ clipeatae* св. Астија, Исаврија, цара Језекиља и једног непознатог мученика<sup>3</sup>. Протезис има закључену сликану целину: у апсиди Служење проскомидије српских архиепископа Саве и Арсенија, а изнад представу Христа Ведхи денми и на зидовима и своду фрагментарно очуване Визију пророка Данила, сцену Данило међу лавовима и Давидово покајање<sup>4</sup>.

Овакав програм најстаријег сликарства у Пећи показује претежно уобичајена решења за декорацију цркава 13. века: јеванђелисти на пандантифима, Поклоњење архијереја у апсиди, па и Причешће апостолâ у своду олтара, јер за ову сцену у апсиди није било места. Пошто има доста аналогија у распореду, ни појава Деизиса у апсиди или Вознесења у куполи не представља веће одступање од решења у црквама 11—14. века.

Програм најстаријег пећког сликарства у поткуполном простору обично се објашњава као „сионска редакција“, јер се у распореду фресака види угледање на Сионску цркву, *mater ecclesiam*<sup>5</sup>. За овакво тумачење послужило је једно место у уводу архиепископа Никодима (1318/19) за превод Јерусалимског типика. У њему се каже да архиепископ Сава I „видѣвъ . . . въ свѣтѣмъ градѣ иер(оу)с(али)мѣмъ шбразъ цркъве славнаго сиона и светаго саввы иероусалимьскаго, въ тѣжде шбразъ створи сию великою цркъвъ“. И даље: „Не новихъ во нѣккихъ вънесохомъ, нь светыхъ оуставъ и шбичаи лаври светаго сави, въ нѣже шбразъ подобна и сиа светага цркъви създана бысть“<sup>6</sup>. Ово, нешто позније, указивање на узор који је свети Сава, први ктитор Св. Апостолâ, имао приликом подизања своје цркве, већ је запажено и више пута расправљано у науци<sup>7</sup>. У први мах помишљало се да сличност између Сионске цркве и лавре св. Саве Општежитеља, с једне, и Св. апостолâ

<sup>3</sup> V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, II, Beograd 1934, 10, fig. 5—17; P. Љубинковић, *Црква Св. апостола у Пећи*, Beograd 1964, стр. IX, XII—XIII, сл. 1—33.

<sup>4</sup> J. Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве Светих апостола у Пећи*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 4, Нови Сад 1968, 27—61.

<sup>5</sup> С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Beograd 1966, 45—46; V. J. Đurić, *La peinture murale serbe au XIII<sup>e</sup> siècle*, in *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Beograd 1967, 162—163; Исти, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, in *Сава Немањић — свети Сава*, историја и предање, Beograd 1979, 252—253.

<sup>6</sup> Б. Даничић, *Рукописъ архиепископа Никодима*, Гласникъ Друштва србске словесности, 11, Beogradъ 1859, 190, 192.

<sup>7</sup> С. Станојевић, *Српски архиепископи од Саве II до Данила II*, Глас СКА, CLIII, Beograd 1933; P. M. Грујић, *Палестински утицаји на Св. Саву при реформисању монашког живота и богослужбених односа у Србији* in *Светосавски зборник*, 1, Beograd 1936, 291—293; J. Мирковић, *Типик архиепископа Никодима* (I), Богословље, I (XVI/2), Beograd 1957, 15—16, нап. 6; M. Жи-



у Пећи, с друге стране, треба тражити у архитектури, јер речи створити и сздати из Никодимовог записа заиста на то упућују<sup>8</sup>. Новија истраживања, међутим, показују да Св. Апостоли немају никакву сличност ни са првобитном ротондом ни с каснијом базиликом Сионске цркве, већ су, скоро дословно, поновили облик Жиче<sup>9</sup>. Због тога је потврда Никодимових речи потражена на другој страни. Примећено је да су у поткуполном простору насликане четири сцене, које традиција везује за Сион: Тајна вечера, Одашиљање апостола, Неверовање Томино и Силазак св. Духа<sup>10</sup>. У 13. веку Срби су познавали ову традицију, судећи по Доментијану<sup>11</sup>, и пећкој цркви су давали назив „мати црквљвань“, епитет који је већ од 6. века био уобичајен за Сионску цркву<sup>12</sup>.

Околност да се сликани програм цркве на Сиону не подудара са декорацијом поткуполног простора у Пећи захтева поновно разматрање идеје која лежи у избору композиција у Пећи. Наиме, у декорацији Сионске цркве из 7. века истакнуто место заузимали су Силазак св. Духа, Тајна вечера и Прање ногу<sup>13</sup>. И бројни други средњовековни литерарни извори везују Прање ногу за Сион, а исто тако и Успење Богородице<sup>14</sup>. Ових композиција у најстаријем пећком сли-

војиновић, *Ктиторска делатност светог Сава* in Сава Немањић — Свети Сава, 22. Уп. и нашу нап. 5. — Овде не улазимо у расправљање да ли се Никодимове речи односе на Пећ или Жичу (то је питање разматрао В. Ј. Бурџић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 252), јер је скоро сасвим извесно да Никодим под „овом великом црквом“ мисли на Св. апостоле, пошто је читава његова активност као поглавара српске цркве везана за Пећ; ту је изабран за архиепископа (В. Мошин, *Крал Милутин според неговата биографија од Данило II, неговото „Житие по свиток“ и неговата автобиографија*, in Споменници на средновековната и поновата историја на Македонија, II, Скопје 1977, 311—337), ту издаје повеље (С. Станојевић, нав. дело, 74, 76), ту подиже цркву св. Димитрија (Исто, 77).

<sup>8</sup> Уп. Р. М. Грујић, нав. дело, 291 и даље; Ј. Мирковић, нав. дело, 16, нап. 6. — Карактеристично је да и Данило II сличним речима говори о угледању на Студеницу приликом зидања Бањске: *штѣ основаниа въздвигъ и соврѣши, въ образѣ светниѣ богородице студеничскыѣ*. О сличностима и разликама између Студенице и Бањске в. М. М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 64—74.

<sup>9</sup> М. М. Васић, *Жича и Лазарица*, 50—52, 89; А. Дероко, *Монуменална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1953, 77; М. Чанак-Медић, *Прилог проучавању цркве св. Апостола у Пећи*, Зборник заштите споменика културе, XV, Београд 1964, 165—169; В. Кораћ, *Свети Сава и програм рашког храма*, in Сава Немањић — свети Сава, 242. О архитектури Сионске цркве в. А. Heisenberg, *Ikono-graphische Studien*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akad. der Wissensch. Philos.-philol. und histor. Klasse (1921), München 1922, 96—98.

<sup>10</sup> С. Радодјчић, *Старо српско сликарство*, 46.

<sup>11</sup> Уп. V. J. Đurić, *La peinture murale serbe au XIII<sup>e</sup> siècle*, 163 et n. 73.

<sup>12</sup> Исто, 162, n. 72.

<sup>13</sup> А. Heisenberg, *Ikono-graphische Studien*, 99.

<sup>14</sup> А. Н. Веселовскій, *Разысканія въ области русскаго духовнаго стиха, III—V*, Записки Имп. Акад. наукъ, 40/I (Приложение, 4), Санктпетербургъ 1882, 6, 9, 13. Ова традиција одржала се до 18. века; уп. на пример Жефаровићево „*Описаније Јерусалима*“ (фототипско издање), Нови Сад 1973, 30.

карству нема. Због тога се и Никодимов податак да је св. Сава подигао (тј. украсио) своју цркву према Сионској, мора узети сасвим условно. Никодимов предговор српском преводу Јерусалимског типика представља последњи чин једног дуготрајног процеса, који је започео још свети Сава. Увођењем овога типика мења се целокупна богослужбена пракса у српској цркви. Ту корениту промену Никодим је својим предговором образложио на најбољи начин. Логично је да се притом позвао на ауторитет св. Саве и „његове“ речи: „Молим оне који ће после мене бити, испуните (дела) која не заврших због мог маловременог живота“, јер је Сава заиста први почео да уводи у српску цркву богослужење по јерусалимском обрасцу<sup>15</sup>. Савино епископско дело, каже Никодим, јесте испуњење пророчких речи (Ис. 60, 1, 3—4) о новим народима који ће се назвати синовима Божјим. Настављајући принцип поређења (Израиљ — српски народ, Авраам — Симеон Немања), Никодим каже: „Постаде Сава сличан боговидцу Мојсију коме, када је хтео да направи скинију, рече Бог: Направи све по лику који ти је јављен на гори. Тако и овај богоблажени и учитељ наш Сава, видевши у светом граду Јерусалиму лик цркве славног Сиона и Светог Саве Јерусалимског, у таквом лику направи ову велику цркву“. Дакле, Сава, по овом принципу, приликом подизања цркава следи старије узоре. Тако је и увођење новог типика оправдано, јер „не унесмо неке новине, него свети устав и обичаје лавре Св. Саве, налик на коју је и ова света црква створена, како би лепо не само обликом (ввразь създаниа) већ и уставом сличила“<sup>16</sup>. Никодимов поступак се савршено уклапа у систем средњовековног мишљења и образлагања неких општеприхваћених ставова. Посебно је омиљено позивање на Мојсијеву скинију, као узор хришћанског храма, коју овај превазилази тиме што је нову цркву основао сам Христос. Скоро истим речима служи се и патријарх Фотије у чувеној молитви приликом освећења Богородичине цркве у Цариградској палати<sup>17</sup>, понављајући при том само закључке 34. канона Пето-шестог васељенског сабора о односу симболичких слика Старог завета према новозаветним. Још и раније, у 6. веку, анонимни аутор сиријске химне *soûgîthâ* упоређује Св. Софију у Едеси са Мојсијевом скинијом<sup>18</sup>. Ово уобичајено везивање цркве за старозаветну скинију није изгубило

<sup>15</sup> П. Симић, *Рад светог Саве на осавремењивању богослужења у српској цркви*, in Свети Сава — споменица поводом осамстогодишњице рођења, Београд 1977, 205.

<sup>16</sup> *Стари српски записи и натписи*, I, 22—24.

<sup>17</sup> С. Mango, *The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople*, Massachusetts 1958, 188.

<sup>18</sup> Уп. А. Grabar, *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VI<sup>e</sup> siècle et sur la symbolique de l'église chrétien*, Cahiers archéologique, II, Paris 1947, 61.

ништа од актуелности ни у 14. веку, када се, посебно у епископским црквама, на зидовима олтара или другим деловима цркве слика Шатор сведочанства (Грачаница, Лесново, Св. Никола у Арђешу)<sup>19</sup>.

Архиепископ Никодим сигурно не узима случајно цркву св. Саве Јерусалимског и ону на Сиону за узор цркве коју је Сава, монах и архиепископ, подигао у Србији.<sup>20</sup> Прва је један од најугледнијих монашких центара, подигнута на месту подвижништва св. Саве Јерусалимског и њему посвећена. У њој је настао и доследно био примењиван типик који је тада (1319) уведен у српску цркву, за шта се још св. Сава Српски залагао. Сионска црква је најстарија, везана за време и место Христовог установљења нове цркве; она је узор свим будућим катедралним црквама, које је, симболично, понављају.

По догматичком образложењу, целокупан Христов боравак на земљи је у знаку сотириолошке идеје, јер је његово оваплоћење услов спасења. Својом делатношћу на земљи Христос је, такође, положио основе за будуће спасење, кроз цркву и литургију која мистично понавља Христово рођење, његово учење, муке, смрт и васкрсење. Суштину литургије чини причешће, сједињавање човека и Бога, тајна коју је Христос установио на Тајној вечери (Мат. 26, 26—28), када је одржао и првосвештеничку молитву, којом је одредио апостоле за своје следбенике (Јов. 17, 1—26).<sup>21</sup> На литургији се подсећа на ову архијерејску улогу Христа, када за време херувимске песме свештеник тихо изговара молитву Никтоже достоин: „Ради неисказаног и неизмерног човекољубља свог, непроменљиво и неизменљиво постао си човек и био си нам архијереј и као владика свих предао си нам свештеност ове литургијске и бескрвне жртве“<sup>22</sup>. После васкрсења Христос борави четрдесет дана међу својим ученицима и припрема их, поново у улози првосвештеника<sup>23</sup>, за високи позив његових следбеника у делу спасења (Мат. 28, 18—20; Лука 24, 12—48; Јов. 20, 19—31; 25, 1—22). И у богослужењу пете седмице по Ускрсу подсећа се на овај боравак Христов међу ученицима: „На очигледан начин бора-

<sup>19</sup> N. Beljaev, *La figuration de «L'Arche d'Aliance» dans la peinture balkanique du XIV<sup>e</sup> siècle*, in *L'art byzantin chez les Slaves*, I/2, Paris 1930, 315—324.

<sup>20</sup> Већ је Л. Мирковић (*Типик архиепископа Никодима*, 16) исказао резервисаност према Никодимовим речима о непосредном Савином угледању на ове грађевине, јер је нејасно „како једна црква може да буде подигнута по узору на две цркве“.

<sup>21</sup> И. Дмитревскиј, *Историческое, догматическое и таинственное изъяснение божественной литургии. Съ приложениемъ „Книге о храмѣ“ Симеона, митрополита Солунскаго*, Санктпетербургъ 1884, 306—309 (=Симеонъ Солунскиј, *Книга о храмѣ*).

<sup>22</sup> *Божанствене литургије*, Београд 1978, 45, 103.

<sup>23</sup> Понекад се Христос у Посмртним јављањима и представља као свештеник, уп. В. Ј. Бурџић, *Раванички живопис и литургија*, in *Манастир Раваница — споменица о шестој стогодишњици*, Београд 1981, 55—56 (ту и опширније о иконографском типу Христа-свештеника).

већи после васкрсења свог у току четрдесет дана са мудрим и часним апостолима, Господ им је поверио божански домострој спасења, којим спасава свет<sup>24</sup>. У јеванђељима се посебно истиче Христова заповест апостолима да шире његову науку међу свим народима, јер „као што отац посла мене, и ја шаљем вас“ (Јов. 20, 21). Мисија апостолâ у ширењу јеванђеља по читавом свету залог је спасења: „Који узверује и покрсти се, спашће се, а ко не верује осудиће се“ (Марко 16, 15—16). Али пре но што започну своју мисију, апостоли морају да се испуне Св. Духом, што им Христос обећава (Лука 24,49; Јов. 15,26)<sup>25</sup>, саветујући их да остану сакупљени у Јерусалиму. Педесетог дана по вазнесењу Христовом, на апостоле окупљене у горници силази Св. Дух у облику пламених језика који их оспособљава за обављање мисије на коју их је упутио Христос.

Дело апостолâ наставили су њихови ученици, које су они рукополагали за епископе (Дела ап. 14, 23; Тит. 1, 5), па је тако идеја апостолства непрекидно присутна у православној цркви<sup>26</sup>, јер се преко ње изражава непроменљивост вере коју је Христос засновао. Због тога црквена јерархија води порекло од самог Христа, а продужава се непрестано кроз рукоположење у тајни свештенства. Епископи су наследници апостолâ и чувари апостолских предања, како се и пева у Служби општој св. оцаца<sup>27</sup>, а и сва акта васељенских сабора изричито су то наглашавала<sup>28</sup>.

Христос у улози првосвештеника и предавање власти апостолима представљани су различито у ликовним уметностима. Епископска седишта су посебно била заинтересована за истицање ове идеје, мада се она среће и у монументалном сликарству других цркава. У најстаријој зидној декорацији Св. Апостола у Пећи на најистакнутије место постављене су управо новозаветне сцене које, поред литургијске сврхе, истичу најважније етапе установљења нове цркве и апостолску улогу у ширењу Христове науке. Око 1250—1260, када су настале пећке фреске<sup>29</sup>, још увек млада аутокефална српска црква, на чијој су се столици променила само два архиепископа, била је очигледно

<sup>24</sup> Трипјесец, песма 8, Слава.

<sup>25</sup> Уп. Ј. Поповић, *Догматика православне цркве*, III, Београд 1978, 452: „Диван васкрснувши из гроба, украшен славом Божанства, јавио си се, Господе, апостолима твојим, обећавајући послати им силу светог Духа“ (Среда, 4. нед. по Пасцје, на утрени, Канон, пјесн 8).

<sup>26</sup> Уп. F. Dvornik, *The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of the Apostle Andrew*, Massachusetts 1958, 3—105; Ј. Поповић, *Догматика православне цркве*, III, 237, 241—244, 251—255, 503, 535—536, 636; O. Mazal, *Die Proömien der byzantinischen Patriarchenurkunden*, Wien 1974, 76—82.

<sup>27</sup> Ј. Поповић, *Догматика православне цркве*, III, 269.

<sup>28</sup> Н. Милаш, *Правила православне цркве с тумачењима*, I, Нови Сад 1895, 427—428, 595—596 et passim.

<sup>29</sup> За хронологију в. В. Ј. Бурџић, *Византијске фреске у Југославији*, 38, нап. 38, где је и старија литература.

заинтересована да искористи сва средства којима ће оправдати и бранити аутокефалност<sup>30</sup>. Свети апостоли, архиепископско седиште, као и Жича, добили су одговарајући сликани програм у поткуполном простору<sup>31</sup>.

Колико је у првим деценијама српске аутокефалне цркве сликарство било блиско другим облицима изражавања, показује Савина објава Синодика православља у Жичи, у Доментијановој интерпретацији: „Господ наш Исус Христос Син Божји... четрдесет дана оставши овде на земљи после свога васкрсења и хотећи узћи на небо ка Оцу, ученицима својима апостолима говораше: 'Отишавши научите све крајеве крстећи их у име Оца и Сина и Светога Духа, учећи да чувају све што вам заповедих' (Мат. 28, 19)<sup>32</sup> ... Али како они сами нису стигли до нас, то оци наши чувши у истину речи њихове, повероваше. Али предобри Бог имајући бесконачну милост, и не хотећи да погине ни један од нас, и по првој заповести и истим начином, по научењу и по проповедању светих апостола, уздиже мене на ово светитељство, хотећи кроз мене испунити недостатке отаца наших, и својим светим Духом заповеди ми да вама објавим реч своју о вашем спасењу, коју са љубављу чувши сачувајте, да и ми будемо причесници реда светих“ (Треба се држати праве вере) „јер другога основа, као што рече апостол, не може нико положити, но само који положи Дух Свети кроз своје свете апостоле и богоносне оце“<sup>33</sup>.

Исте мисли о Христовом утемељењу вере, мисији апостола и њиховом прејемству преко светих отаца све до архиепископа српског изражавају и Савина беседа и првобитно сликарство у Жичи и Пећи.

<sup>30</sup> Српска црква се и на тај начин супротстављала претензијама Охридске архиепископије да јој оспори самосталност. Уп. Г. Острогорски, *Писмо Димитрија Хоматијана св. Сави*, in Светосавски зборник, 2, Београд 1938, 91—113; Б. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве*, I, Минхен 1962, 104—105.

<sup>31</sup> Историчари су досад више пута покушавали да одреде датум када је архиепископија из Жиче пренета у Пећ (С. Станојевић, *Архиепископ Арсеније*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, V/1, Ср. Карловци 1932, 10, нап. 25, са старијом литературом). После Е. Голубинског (*Краткиј очеркъ историји православныхъ церквей болгарской, сербской и румынской или молдовалашской*, Москва 1871, 462) и М. Динић (*Настанак два наша средњовековна града*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXXI/3—4, Београд 1965, 196) изнео је претпоставку „да то није био акт одређеног момента, већ постепено и повремено удаљавање од Жиче и оспособљавање другог центра да прими управу архиепископије...“

<sup>32</sup> Доментијан, *Животи светог Саве и светог Симеона* (превео Л. Мирковић), Београд 1938, 131. Уп. коментар овог места код А. Јевтић, *Из богословља светог Саве* (Жичка беседа светог Саве о правој вери), in Свети Сава — споменица поводом осамстодишњице рођења, Београд 1977, 167—169.

<sup>33</sup> Доментијан, *Животи*, 127—128; А. Јевтић, *Из богословља светог Саве*, 149—150.

У овој другој цркви, коју традиција везује за св. Саву<sup>34</sup>, на јужној страни поткуполног простора постављена је Тајна вечера, коју је сликар, у полукружном пољу лука, решио на традиционалан начин, стављањем Христа, нешто повећаних пропорција, уз леву ивицу стола<sup>35</sup>. Осим Васкрсења Лазаревог, које има други смисао, Тајна вечера је једини догађај из Христовог живота пре васкрсења насликан у Пећи. Он се нашао у декоративном систему Св. апостола јер илуструје тренутак установљења тајне евхаристије, која ће се затим, симболично, понављати током сваке литургије. Христос је утемељитељ цркве, јер себе приноси на жртву, коју у виду хлеба и вина оставља људима, као залог спасења. Оно је могуће једино путем сједињења човека са Богом, које се остварује преко евхаристичних дарова установљених на Тајној вечери. На тај начин, овај се догађај универзализује; иако се представља један конкретан догађај (Мат. 26, 17—30; Марко 14, 18—26; Лука 22, 14—38), свако причешће на литургији је продужена слика Тајне вечере. Тако се у молитви пре причешћа тихо говори: „Прими ме данас, Сине Божји, за причасника Тајне вечере твоје... Нека ми причешћивање светим тајнама твојим, Господе, не буде на суд или осуду, већ на исцељење душе и тела“<sup>36</sup>. Евхаристички смисао сцене наглашен је у Пећи представом хлепчића испред сваког апостола и путиром са вином пред Христом. На столу су још три посуде; једна је са рибом, опет са евхаристичким значењем и алузијом на Луку (24, 41—43).

Бескрвна жртва установљена на Тајној вечери добила је свој смисао тек Христовом смрћу на крсту и васкрсењем. После васкрсења Христос се нарочито труди да убеди ученике да је васкрсао у оном телу у коме је на земљи живео, био распет, прободен копљем и сахрањен<sup>37</sup>. У иконографији се са овим значењем посебно користи тренутак Томиног уверавања (Јов. 20, 26—29). Оно је у Пећи насликано на јужној страни поткуполног простора, у облику који је чест у источнохришћанској иконографији<sup>38</sup>. Уверивши се у васкрсење Христово, Тома узвикује: „Господ мој и Бог мој“. Ове речи, по теолошком објашњењу, издвојиле су га као првог човека који је неверје заменио вером<sup>39</sup> и као првог који је почео да проповеда Христа: „Хва-

<sup>34</sup> Я. Шафарикъ, *Србскій лѣтописацъ изъ почетка XVI-го столѣтя*, Гласникъ Друштва србске словесности V. Београдъ 1853, 41; С. Димитријевић, *Прилози расправи „Одношаји пећских патријарха с Русијом у XVII веку“*, Споменик СКА, XXXVIII, Београд 1900, 60.

<sup>35</sup> Уп. сличне примере у: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, 2<sup>e</sup> éd., Paris 1960, fig. 568—569, 272—275, 277—282.

<sup>36</sup> *Божанствене литургије*, 71.

<sup>37</sup> Ј. Поповић, *Догматика православне цркве*, III, 788.

<sup>38</sup> Уп. L. Reau, *L'iconographie de l'art chrétien*, II, Paris 1957, 568—570.

<sup>39</sup> На стиховне стихире самогласни, глас 4 (Тривоџь цвѣтнѣа, Москва 1846,

лимо твој свеблажени језик, о Близанче!, јер си први благочасно проповедао жизнодавца Исуса Бога и Господа, осезанијем испунивши се благодати<sup>40</sup>, јер се тим чином „сподовисѣ тайновѣчити насѣ“<sup>41</sup>.

До ове сцене, на западном зиду поткуполног простора у Пећи, налази се фреска која очигледније подвлачи апостолску мисију Христових ученика. Илустрован је догађај који непосредно претходи Вазнесењу, када Христос наређује апостолима: „Идите по свему свету и проповедајте јеванђеље свакоме створењу“ (Марко 16, 15). Христос у средини, раширених руку, истовремено одашиље и благосиља ученике, који, у двама групама, погнути слушају заповест. На овим Христовим речима почива будућа делатност апостолâ, њихове проповеди и оснивање обласних цркава које су самостално деловале<sup>42</sup>. И св. Сава, оснивач једне нове аутокефалне цркве, у Жичкој беседи нарочито истиче мисију апостолâ на коју их је Христос упутио.

Делатност апостолâ започела је после Силаска Св. Духа, који их је за то оспособио. Као и на фресци у Пећи (на северном зиду поткуполног простора), апостоли се сликају у горници, у тренутку када на њих силазе огњени језици, а у подножју слике представљен је народ који ће примити јеванђељску реч<sup>43</sup>. Представа Силаска Св. Духа одувек је заузимала важно место у декорацији храма, не само као илустрација историјског догађаја, већ и као алегија божанске инспирације Христове, коју свештеници, путем освећивања евхаристичких честица даље преносе<sup>44</sup>. Она је посебно значајно место имала у епископским црквама, јер је свако рукоположење епископа било поновљена Педесетница<sup>45</sup>. Отуда је епископ, после рукоположења, прејемник апостолâ и извршилац оних заповести које је Христос

<sup>40</sup> Томина недеља, јутрење, песма 4, ирмос (Исто, 32).

<sup>41</sup> Четвртак друге недеље по Ускрсу, јутрење. Слава и ниње, глас 4 (Исто, 44).

<sup>42</sup> Н. Милаш, *Православно црквено право*, Мостар 1902, 320 и даље.

<sup>43</sup> Иконографију Духова обрадио је А. Грабар, *Иконографическая схема Пятидесятницы*, *Seminarium Kondakovianum*, II, Prague 1928, 223—237.

<sup>44</sup> Уп. О. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Boston 1955, 20.

<sup>45</sup> В. Чинз избраніа и рукоположеніа архіерейскаго, Санктпетербургъ 1910; Л. Мирковић, *Православна литургија*, II, Београд 1926, 121—127. — У православној цркви се на хиротонији епископа служи Служба силаска Св. Духа на апостоле (А. Јевтић, нав. дело, 169, нап. 4). — Приликом рукополагања епископа патријарх полаже руку на главу кандидата, понављајући тако пламене језике Св. Духа који су сишли на главе апостола. У сликарству на Западу се приказује како сам Христос полаже руку на главу епископа (уп. нпр. фреску из 11/12. в. у базилици Св. Мартина у Тур Шарлемању, J. Wettstein, *La fresque romane. La route de Saint-Jacques, de Tours à León. Etudes comparatives*, II, Genève 1978, 38). Колико ми је познато, у Византији постоји само један сличан пример, у Св. Николи у Мелнику, где је представљен Христос како посвећује Јакова, брата Господњег. Објашњење се може наћи у томе што је ктитор, Севаст Владимир, брат неког Франка, вероватно западног порекла (Л. Мавродинова, *Църквата Свети Никола при Мелник*, София 1975, 14—21, сл. 14).

предао ученицима на Тајној вечери и после свога васкрсења: ширење његове науке, чување јединства и чистоте вере и припремање и подношење бескрвне жртве кроз литургију, преко које се понавља Христов домострој спасења на земљи.

У олтарском простору концентришу се, по правилу, теме са евхаристичком симболиком, као што је то случај и у Пећи. Целокупна декорација протезиса има евхаристички смисао<sup>46</sup>, а у апсиди је представљена конкретна илустрација молитве „Никтоже достоин“ и проскомидије коју служе први српски архиепископи: Сава I и Арсеније<sup>47</sup>. У централној апсиди налази се Поклоњење архијереја Христу-жртви, композиција која од своје појаве у 12. веку, када добија литургијско значење, конкретизује подношење жртве на литургији, јер се на часној трпези, уместо путира и патене, налази Христос-дете (у Пећи овај централни део композиције је уништен накнадним проширивањем прозора, а да је првобитно постојао сведоче сачуване фигуре арханђела Рафаила и Уриила), да би се на тај начин показала веродостојност жртве. Око Христа-жртве, с једне и друге стране, окупљени су највећи црквени оци<sup>48</sup>, који непрекидно служе, по Христовим речима: „Ово чините у мој спомен“ (Лука 22,19). Композиција обједињује чувене епископе из различитих времена и различитих обласних цркава; они су идентификовани натписима, али не и текстовима на свицима, јер сви служе исту литургију<sup>49</sup>. Предводе их обично Јован Златоусти и Василије Велики, аутори литургије, али се број и састав других црквених отаца мења од цркве до цркве. Често се у ову поворку архијереја уводе и локални епископи, да би се на тај начин нагласио континуитет у црквеној хијерархији. Тако је у 12. в. (?) у крипти св. Николе у Камбији сликан св. Јован Калохтенес, митропо-

<sup>46</sup> Овим фрескама се нећемо посебно бавити, пошто их је детаљно обрадио Ј. Радовановић, нав. дело, 27—61. О њима в. још Н. Давидовић-Радовановић, *Фреска визије пророка Данила у цркви Св. Апостола у Пећкој патријаршији*, Старине Косова и Метохије, II—III, Приштина 1963, 117—122; Г. Бабић, *Симболичко значење живописа у протезису Светих апостола у Пећи*, Зборник заштите споменика културе, X, Београд 1964, 173—181.

<sup>47</sup> О овој представи је више пута писано: Г. Бабић, *Симболично значење*, 173; Ј. Радовановић, *Иконографија фресака протезиса*, 27—29; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, in О Србљаку, Београд 1970, 188—189; Иста, *Иконографија светог Саве у средњем веку*, in Сава Немањић — Свети Сава, 289.

<sup>48</sup> Г. Бабић, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, Нови Сад 1966, 11—29; Ch. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides byzantines*, Revue de l'art 24, Paris 1974, 85.

<sup>49</sup> Г. Бабић, *Литургијски текстови исписани на живопису апсиде Светих апостола у Пећи*, Зборник заштите споменика културе, XVIII, Београд 1967, 75—83; up. и G. Babić—Ch. Walter, *The Inscriptions upon liturgical Rolls in byzantine apse Decoration*, Revue des études byzantines 34, Paris 1976, 269—280.



лит Тебе<sup>50</sup>, у 13. в. атински митрополит Михаило Хонијат на подручју своје епархије<sup>51</sup>, у Рубику (1272) локални епископ Астиос<sup>52</sup>, у исто време у цркви Панагија Амасгу код Монагрија насликани су у олтару бројни кипарски епископи<sup>53</sup>, епископи из Трикале сликани су у апсидама тесалијских цркава<sup>54</sup>, а охридски црквени прелати на подручју Охридске архиепископије<sup>55</sup>. Српска црква је врло рано почела да укључује своје архиепископе у поворку архијереја у апсиди. Они су редовно приказивани у тренутку обављања неке литургијске радње, као равноправни црквеним великодостојницима васељенске цркве, а преко њих и као прејемници апостолског учења. То је учињено већ у Пећи, у којој је, видели смо, посебно наглашено Христово оснивање цркве, преношење власти на апостоле и порука о ширењу нове вере у све крајеве света. На зачељу поворке архијереја у Поклоњењу жртви представљен је први архиепископ српске цркве, св. Сава<sup>56</sup>, који ће се на том месту повремено сликати до 17. века (Сопоћани, Богородичина црква у Пећи, Дечани, Раваница, Манасија, Жежевица . . .)<sup>57</sup>. Када се на престолу српске цркве измењало више архиепископа, и њихов број у композицији Поклоњења жртви се повећао (Сопоћани), чиме се желело да укаже на постојаност аутокефалне цркве у Србији, али исто тако и да су српски архиепископи само настављачи вере св. отаца<sup>58</sup>. Да је св. Сава, први српски архиепископ, врло рано сма-

<sup>50</sup> M. Panayotidi, *Les peintures murales de la crypte de Saint-Nicolas de Kambia en Béotie*, Résumés des communications, III. Art et archéologie, Athènes 1976, s. p.

<sup>51</sup> 'Α. Κ. 'Ορλανδος, 'Η προσωπογραφία Μιχαήλ τοῦ Χωνιάτου, 'Επετηρίς 'Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, ἔτος κ', 'Αθήναι 1951, 210—214, εικ. 1—2.

<sup>52</sup> T. Velmans, in *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1971, 129, n. 176.

<sup>53</sup> S. Boyd, *The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings*, *Dumbarton Oaks Papers*, 28, Washington 1974, 287, 312—313.

<sup>54</sup> Г. Суботић, *Почеци монашког живота и црква манастира Срећења у Метеорима*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, Нови Сад 1966, 167—168.

<sup>55</sup> Р. Љубинковић, *Црква светог Вазнесења у селу Лесковцу код Охрида*, *Старинар*, II, Београд 1951, 198, нап. 17а; П. Миљковић-Пепек, *Црквата Св. Јован Богослов—Канео во Охрид*, *Културно наследство*, III (1967), Скопје 1971, 82, 87—90; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 48, 51—52.

<sup>56</sup> О овом Савином портрету в. П. Мијовић, *Пећка патријаршија*, Београд 1960, 6; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 21; Д. Милошевић, *Иконографија светог Саве у средњем веку*, 288; В. Ј. Бурјић, *Византијске фреске у Југославији*, 38; С. Мандић, *Најстарији портрети светог Саве*, in *Свети Сава — споменица поводом осамстогодишњице рођења*, Београд 1977, 22—23.

<sup>57</sup> Уп. В. Р. Петковић, *Српски споменици XVI—XVII века*, *Старинар* н.р. VI, Београд 1914, 191; В. Ј. Бурјић, *Сопоћани*, Београд 1965; Д. Милошевић, *Иконографија светог Саве у средњем веку*, 290, 300, 301.

<sup>58</sup> Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха у зидном сликарству (XIII—XVI в.)*, in *Сава Немањић — свети Сава*, 335—340.

тран за директног настављача апостолског дела, примљеног од самог Христа, показује већ његова Жичка проповед. Уосталом, он је то постао већ самим рукоположењем, па га Доментијан у више наврата и назива „саопштником апостолскога седења“, „апостолским сапрестолником“, „санастолником апостолског седења“, „саврсником светих апостола“<sup>59</sup>. Сава се „апостолски трудио . . . Павлу подобећи се . . . венац Павлове славе носећи . . .“ и зато му се кличе: „Радуј се, апостола Павла саселниче, јер објаснио јеси верним људима истинито проповедање“<sup>60</sup>. „Јединствена благодат Оца и Сина и Духа изабра тебе, светитеља и посника, у апостоле увршћена“<sup>61</sup>. И даље: „Апостолски учећи о Христу Исусу . . . као апостол од Христа посла се“ и зато га црква прославља као „апостолима сатрудника“<sup>62</sup>.

Не улазећи овде у политичке аспекте добијања и одбране аутокефалије српске цркве, подвлачимо да је св. Сава наглашавао апостолско порекло свог звања, а то су чинили и његови савременици и наследници на архиепископском престолу<sup>63</sup>. Као одличан богослов, Сава је несумњиво знао који су моменти Христовог боравка на земљи били кључни за образовање цркве и за њено ширење по свету. Вративши се из Никеје 1220. као архиепископ у Србију са „*мраморники . . . и пишомштихъ штъ константина града*“, Сава је приступио украшавању Жиче, прве архиепископске цркве<sup>64</sup>. Лично се ангажујући у уобличавању сликаног програма, како сведочи Теодосије (*самъ же ѿ сьвршении цѣркве прилежае*), Сава је настојао, као касније у Беседи, да истакне најважније моменте Христове делатности на утемељењу цркве. Иако су фреске поткуполног простора пресликане почетком 14. века (изузев неких у певницама), сме се тврдити да су оне, бар у целини, поновиле првобитни програм. Вероватно је Савина заслуга што су се под куполом нашле Благовести, Тајна вечера, Неверовање Томино, Одашиљање апостолâ и Силазак Св. Духа<sup>65</sup>. На тај начин, иза-

<sup>59</sup> Доментијан, *Животи*, 114, 127, 136, 154, 156, 193.

<sup>60</sup> *Пренос часних моштију светог Саве . . .*, Србљак, 1, Београд 1970, 51, 55.

<sup>61</sup> *Канон светоме Сави*, Србљак, 1, 131.

<sup>62</sup> Теодосије Хиландарац, *Служба светоме Сави*, Србљак, 1, 245, 255, 257.

<sup>63</sup> Уп. и архиепископа Данила II: „Настаде велико тражење, где да се нађе какав достојан и Богу угодан муж у монашким правилима, који може да прими свише даровану власт престола светитељскога, по првообразној части божанскога и земаљског предања светим апостолима и богоносним оцима, и после овога најављеним и блаженим учитељем и наставником кир Савом“ (Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, Београд 1935, 218).

<sup>64</sup> В. Р. Петковић, *Жича*, Старинар н.р. II/2 (1907), Београд 1908, 117; М. Кашанин — Б. Бошковић — П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 8; В. Ј. Бурџић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 249.

<sup>65</sup> Уп. В. Ј. Бурџић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 252. — У поткуполном простору Жиче налазе се и Благовести Захарији. Нејасно је да ли се ова композиција (из 14. в.) налазила у првобитном програму. Г. Мије *Recherches*

бране су најкарактеристичније сцене оваплоћења (Благовести), васкрсења (Неверовање Томино), установљења евхаристије (Тајна вечера) и преношења мисије искупљења људског рода на апостоле (Одашиљање апостола и Силазак Св. Духа). Оригинално жичке декорације почивала је у избору и постављању ових сцена у поткуполни простор (у њиховој иконографији није, изгледа, било већих необичности), тако да су и преостале сцене тако важног циклуса, као што су Велики празници, морале бити распоређене у друге просторе цркве.

Када је други архиепископ Арсеније, обновио цркву Св. Апостола на жичком метоху у Пећи (по познијем летописцу, још за Савина живота), следио је, очигледно, поуке свога учитеља. Исти распоред фресака, као у Жичи, поновио је у поткуполном простору нове цркве, укључивши у програм још и Лазарево васкрсење. Литургијске потребе диктирале су декорацију олтарског простора: поред Поклоњења Христу-жртви насликано је неколико фронтално окренутих архијереја, а у олтарском своду Причешће апостолâ, тема која се у олтарском простору, скоро редовно, слика од 11. века<sup>66</sup>. Са евхаристичком симболиком су и фреске у протезису, а исти смисао има и натпис архиепископа Арсенија у главној апсиди<sup>67</sup>. Не одступајући од многовековне традиције, Арсеније је на пандантифе поставио јеванђелисте, на чијим сведочанствима почива хришћанска црква, као што су и нерукотворени образи, Керамион и Мандилион (насликани у Пећи између пандантифа) докази Христове инкарнације на земљи. Традиционално је и постављање попрсја мученика у медаљонима на потрбушју лукова који носе куполу, јер су „свети мученици непоко-

*sur l'icôno-graphie de l'évangile*, 19) објашњава присуство ове сцене у Жичи оријенталним утицајем, а Кашанин и Мијовић (*Жича*, 27, 150) доводе је у везу са Јованом Претечом из прве зоне и култом пустињаштва. Њено сликање у Жичи није лако објашњиво, осим ако Захарија није представљен као старо-заветни свештеник који се испунио благодати, као будући апостоли и свештеници. У Служби Захарији (Братков минеј, 13. в., Нар. библ. СРС, Рс 647, fol. 15—17) каже се: Ки даѡъ възложи се на главоу ти ѡ пр(о)р(о)че . . . Блѡуже истинноу законоу тави се и благодати проповедник . славне сподѡви се видѣти въплощенне твоѡе у Пећи, тави се въноутрѣ цркви . с богомъ бесѣдоуе оучениче богодѣхновенне свещеникъ бывъ достоивнѣн(уп. и Великія минеи четии (сентябрь), Санктпетербургъ 1868, col. 271—274).

<sup>66</sup> Причешће је у Пећи постављено на своду испред часне трпезе, јер она, по Симеону Солунском, симболише сто за којим је Христос одржао Тајну вечеру са ученицима, в. Симеонъ Солунскій, *Книга о храмѣ*, 65 и нап. 320.

<sup>67</sup> Најтачнији препис, са разрешењима и навођењем ранијих читања код Г. Бабић, *Литургијски текстови исписани на живопису апсиде Светих апостола у Пећи*, 80. Текст натписа је са мањим изменама преузет из молитве освештања храма (А. Мальцевъ, *Чини погребенія и нѣкоторыя особенныя и древнія церковныя службы православной каволической восточной церкви*, II, Берлинъ 1898, 122—123), односно из Молитве верних и Молитве приношења из све три литургије (*Божанствене литургије*, 28, 44, 51, 63—64, 101, 106 и даље). — Натпис, са именом Арсенија на крају *Поменѣте же и мене (г)рѣшн(а)го а(р)сѣнина*, налази се у апсиди, између Деизиса и Поклоњења архијереја и свакако је у вези са овим композицијама.

лебљиви стубови цркве<sup>68</sup> и њен темељ, пошто они „делом испунише Спаситељеве речи“<sup>69</sup>.

Св. апостоли, поред тога што су били архиепископска црква, требало је да послуже још једној намени — за сахрањивање српских архијереја, на шта упућују бројни гробови архиепископа и (после 1346) патријарха у средњој и црквама додатим у 14. веку (црква Богородице и св. Димитрија). Овде је први сахрањен архиепископ Арсеније<sup>70</sup>, ктитор најстаријег живописа у Пећи. Такав карактер Св. апостола условио је и појаву неких сцена којих, изгледа, у Жичи није било. То је најпре случај са композицијом Васкрсења Лазаревог, на јужном зиду поткуполног простора. Као једно од највећих Христових чуда (Јов. 11, 1—45), ова представа са значењем општег васкрсења врло је рано заузела место на саркофазима и у катакомбама поред гроба покојника<sup>71</sup>, где је имала исто значење као молитва погребне службе *comendatio animae*<sup>72</sup>. У позном средњем веку ова тема је постала омиљена у надгробној иконографији и на Истоку и на Западу<sup>73</sup>. При обреду упокојења монаха чита се тропар: „Јакоже рекл јеси, Господи, Марте: Аз јесм васкрсеније, делом слово исполнил јеси, из ада призвав Лазарја; сице и раба Твојего от ада воздвигни, Человекољупче“<sup>74</sup>, и на сахрани јереја — стихире самогласне Дамаскинове: „Делом, Спасе мој, показуеши, јако Ти јеси всех васкрсеније, словом, Слове, Лазарја из мртвих васкресил јеси“<sup>75</sup>. Због оваквог значења сцена Лазаревог васкрсења добила је у Пећи истакнуто место у поткуполном простору, којим доминира Вазнесење Христово.

Вазнесење, једна од најмонументалнијих композиција у Пећи, заузима читаву куполу: у калоти је Христос на дуги, у златној одећи, а мандорлу, посуту звездама, носе четири анђела; ниже, у тамбуру, стоје Богородица, у ставу оранте и дванаест апостола, којима два анђела показују Христа који се узноси на небо. Иако је смештање Вазнесења у куполу карактеристично за време св. Саве (на том месту Вазнесење се налазило и у Жичи и Милешеви), са очигледним понављањем старих примера, као што су Св. Апостоли у Цариграду и Св.

<sup>68</sup> Канон Часном крсту, песма 9, мученичан, глас 2, Осмогласник.

<sup>69</sup> Недеља свих светих, у суботу вече, на Господи возвах, слава.

<sup>70</sup> Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, 198.

<sup>71</sup> Уп. J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms* (Tafelband), Freiburg im Breisgau 1903, Taf. 45/1, 166/1, 168, 239.

<sup>72</sup> Опширније А. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne — Antiquité et Moyen âge*, Paris 1979, 14—15.

<sup>73</sup> E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen âge en France*, Paris 1922, 408 et n. 7; T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, I, Paris 1977, 91.

<sup>74</sup> А. Мальцевъ, нав. дело, I, 135—180.

<sup>75</sup> Исто, 255.

Софија у Солуну, његово присуство у Пењи може се тумачити и гробним карактером цркве Св. Апостолâ. Алузију Вазнесења на други Христов долазак подвлачи и синаксар овог празника<sup>76</sup>, полазећи од речи које анђели упућују апостолима приликом Христовог вазнесења: „Људи Галилејци! што стојите и гледате на небо? Овај Исус који се од вас узе на небо тако ће доћи као што видесте да иде на небо“ (Дјел. ап. 1, 11). Не ретко, посебно у кападокијским црквама, али и у Св. Софији у Солуну, уз композицију Вазнесења исписују се ове речи, што дозвољава да се у представи види и Христос из „друге парусије“<sup>77</sup>. Овакав смисао Вазнесења осветљавају још више примери где Христос у мандорли седи на правом престолу или у којима, као што је Јеванђеље Рабуле, мандорлу носи тетраморф, са симболима јеванђелиста и престолима, по Језекиљевој визији (Језек. 1, 4—28) и Апокалипси (Откр. 4, 6—8)<sup>78</sup>. И у неким споменицима монументалног сликарства открива се двоструки смисао Вазнесења Христовог: у Курбинову (1199) у дну мандорле са Христом насликано је заталасано море, по Псал. 104, 3, са представама риба, чудовиштâ и људских глава<sup>79</sup>, а у Спасо-Мирошком манастиру код Пскова, у класичној композицији Вазнесења у куполи налази се и Јован Претеча, што упућује уз Богородичину фигуру, на Деизис<sup>80</sup>. Да је српским богословима 13. века било познато двоструко значење Вазнесења сведочи већ помињана Савина проповед у Жичи: „И опет ће доћи да суди живима и мртвима; као што се узнесе својим телом, тако ће дошавши дати свакоме по своме делу“<sup>81</sup>. Богородица Оранта из пећког Вазнесења носи, као и у свим сличним примерима, значење Христове цркве која

<sup>76</sup> Триџдъ цвѣтнѣа, 156; Н. Покровскій, *Иконография евангелія*, Санктпетербургъ 1892, 442.

<sup>77</sup> За кападокијске примере в. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, I/1, Paris 1925, 92, 103—105, 191—192, 227—230; I/2 (1932), 395—396; II/1 (1936), 180; за Св. Софију у Солуну: Ch. Diehl — M. Le Tourneau, *Les mosaïques de Sainte-Sophie de Salonique*, Monuments et mémoires, 16, Paris 1909, 59. — О Вазнесењу као наговештају другог Христовог доласка: A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, 43, 256—257; Исти, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, 108.

<sup>78</sup> Н. Покровскій, нав. дело, 430—431, 442, 443, сл. 199, 203; Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhundert*, Wiesbaden 1960, 95—108.

<sup>79</sup> В. Ј. Бурѣћ, *Византијске фреске у Југославији*, 183, нап. 9.

<sup>80</sup> В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, I, Москва 1947, 140. — Декорација куполе у Вељуси представља својеврсну синтезу Вазнесења и нове декорације (пророци) и због присуства Јована Претече такође има значење Христовог другог доласка (в. П. Миљковић-Пепек, *За некои нови податоци од проучувањата на црквата Св. Богородица во с. Вељуса*, Културно наследство, III, Скопје 1971, 156—158, црт. 3; В. Ј. Бурѣћ, *Византијске фреске у Југославији*, 11, 181).

<sup>81</sup> Доментијан, *Животи*, 129—130.

остаје на земљи<sup>82</sup>. Наглашена фигура Богородице Оранте у Пећи (она је на источној страни тамбура, усамљена између два прозора), преузима функцију Богородице из апсиде са истим значењем.

Конху апсиде у Пећи заузима, међутим, монументални Деизис: Христос на престолу, са отвореном књигом (текст по Јов. 8, 12)<sup>83</sup>, а са обе стране су по један херувим, Богородица и Јован Претеча. Овако конципиран Деизис се најпотпуније уклапа у систем надгробне иконографије у Пећи, као скраћена представа Страшног суда<sup>84</sup>, на који се током литургије више пута алудира (читање псалма 26, 6—12, приликом прања руку пре Предложења дарова, молитве које прате вађење евхаристичких честица)<sup>85</sup>. Представљање Христа у апсиди цркве већ од 4. века добија значење његовог другог доласка (Санта Констанца у Риму, Сан Витале у Равени)<sup>86</sup>, а истакнуто је још јасније, када се у апсиди слика Језекиљева визија, односно Христос у слави<sup>87</sup>. Постепеном редукцијом ове теме све више се у апсиди истицала улога Христа, са фигурама Богородице и Јована Претече, као посредника. Појава херувима на пећкој фресци само је подсећање на некадашњу композицију Христос у слави<sup>88</sup>. И неки други примери Деизиса, слично пећком, сачували су шестокриле херувиме око Христовог престола: црква Часног крста у Ахпату (10. в. ?), црква у Кобајру (13. в.)<sup>89</sup> или Св. Борбе у Накипарију (1130)<sup>90</sup>. Познато је да је Деизис иконографски формиран у 9. веку; његова релативно касна појава у апсиди пећке цркве условљена је самим карактером Св. апостолâ. И пре Пећи, нарочито у монашким центрима, Деизис је често сликан у апсиди, па је та традиција очувана до 13. и 14, па и до 15.

<sup>82</sup> О Богородици Оранти из Вазнесења као представи цркве в. Н. Покровскій, нав. дело, 443—444; С. h. I h m, нав. дело, 102—108; А. G r a b a r, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, 72—74.

<sup>83</sup> Текст алудира на Страшни суд, G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 22.

<sup>84</sup> А. Кирпичниковъ, *Деисусъ на Востокѣ и Западѣ и его литературныя параллели*, Журналъ Министерства народнаго просвещения, ноябрь, Санкт-петербургъ 1893, 8; С. h. Walter, *Two Notes on the Deësis*, *Revue des études byzantine*, XXVI, Paris 1968, 315, 335—336. Уп. В. Ј. Бурић, *Најстарији живопис испоснице пустиножителя Петра Коришког*, Зборник радова Византолошког института, 5, Београд 1958, 180—181.

<sup>85</sup> *Божанствене литургије*, 11, 48; J. D. Stefanescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, 51.

<sup>86</sup> С. h. I h m, нав. дело, 12, 24, 26.

<sup>87</sup> Исто, 42—51; G. de Jerphanion, нав. дело, I/1, 113, 122, 149—150, 203; I/2, 553, 590, 592; II/1, 22—23, 63—65, 82—85, 132—133, 342.

<sup>88</sup> Композицију Христос у слави са херувимима око престола има нпр. апсида Св. Симеона Стилита у Zilvé, Кападокија (G. de Jerphanion, нав. дело, I/2, 553) или црква у Лмбату, Јерменија (Л. А. Дурново, *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении*, Москва 1979, 140).

<sup>89</sup> Л. А. Дурново, нав. дело, 152.

<sup>90</sup> Ш. Я. Амира на ш в и л и, *История грузинского искусства*, I, Москва 1950, т. 72.

века<sup>91</sup>. Св. Апостоли у Пећи истовремено настављају традицију сликања Деизиса у катедралним црквама<sup>92</sup>, али му је архиепископ Арсеније у својој гробној цркви дао истакнутије место, понављајући тако декоративну схему бројних цркава 10—12. века у Кападокији, Грузији, Јужној Италији и Бугарској<sup>93</sup>.

Ишчитавање сцена најстаријег сликарства у Пећи открива тако две доминантне теме, око којих се концентришу композиције у наосу и олтару: Христово установљење цркве на земљи, њено утврђивање и ширење мисијом апостолâ, чије дело настављају црквени оци, укључујући и српске архиепископе и, с друге стране, алузије на Христов други долазак, час свеопштег васкрсења. Овакве теме су потпуно одговарале карактеру Св. апостолâ као архиепископске цркве, која је истовремено служила и за сахрањивање. Разуме се, ови закључци произилазе само из анализе најстаријег сачуваног сликарства (око 1250—1260). Посебно је питање, којим се овде не бавимо, колико су се сликари млађих слојева, из 14. и 17. века, држали првобитног распореда и концепције<sup>94</sup>. С друге стране, скоро је несумњиво да је архиепископ Арсеније пренео у Пећ идеју и декоративни систем Жиче, дакле замисао св. Саве. Богословски одлично образован, Сава је смишљено одредио декорацију фресака прве српске архиепископске цркве. При том је за узор могао узети сликарство великих православних катедрала, у првом реду Св. Апостолâ у Цариграду, које је свакако познавао јер је много пута посетио византијску престоницу. У цариградским Св. апостолима главну куполу заузимало је Вазнесење (касније замењено Пантократором)<sup>95</sup>, а испод њега, као у Пећи, биле су Тајна вечера и Одашиљање апостолâ, док је у јужном краку крста било Неверовање Томино, а у куполи над западним краком Силазак

<sup>91</sup> Уп. Т. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, I, 158, 159, 160, 161, 184, 189, 195, 196, 205, 214, 218, 219, 247, 248, 253 (са основном литературом).

<sup>92</sup> Уп. П. Миљковић-Пенек, *Материјали за македонската средновековната уметност. Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид*, Зборник на Археолошкиот музеј, I, Скопје 1956, сл. 13; В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, 31.

<sup>93</sup> У овим црквама Деизис је сликан у апсиди, иза часне трпезе, која је „станиште Христове славе“ (Симеонъ Солунскиј, *Книга о храмъ*, 313) и „престо Божји, на који ће Бог, ношен херувимима сести“ (G. Millet, *Recherches sur l'icônographie de l'évangile*, 26).

<sup>94</sup> О познијем сликарству у Св. апостолима в. Р. Љубинковић, *Црква Св. апостола у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, стр. XII—XX; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 74—76, 186—187; Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве Св. апостола у Пећи*, Старице Косова и Метохије, IV—V, Приштина 1968—1971, 233—267; В. Ј. Бурџић, *Византијске фреске у Југославији*, 48—49, 59, 71—72.

<sup>95</sup> N. Malickij, *Remarques sur la date des mosaïques de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople décrites par Mézaritès*, Byzantion III/1 (1926), Bruxelles 1927, 128—130; С. Mango, *The Art of the Byzantine Empire (312—1453)*, New Jersey 1972, 200.

Св. Духа<sup>96</sup>. У цариградској цркви иконографски програм био је обогаћен и другим темама, али је св. Сава из њега могао преузети само кључне сцене, као и њихово место у централном делу храма. Св. Апостоли у Цариграду служили су као узор и неким другим катедралним црквама: у Св. Марку у Венецији поновљен је распоред Вазнесења и Духова<sup>97</sup>, а Вазнесење се налази и у куполи Св. Софије у Солуну<sup>98</sup> и Св. Софије у Никеји<sup>99</sup>, као и у низу других цркава<sup>100</sup>. На одређен начин Св. апостоли у Цариграду утицали су и на мозаичку декорацију Св. Софије у Кијеву — у куполи и поткуполном простору смештене су сцене које недвосмислено истичу Христа као оснивача цркве и апостоле, као његове наследнике. У врху куполе представљен је Пантократор, а између пандантифа Христос као свештеник, док су у тамбурју — апостоли (сачуван само Павле), као његови настављачи<sup>101</sup>. Око јужног крила трансепта Св. Софије груписане су сцене које наглашавају улогу апостолâ: Неверовање Томино, Одашиљање апостолâ и Силазак Св. Духа<sup>102</sup>. Сликање ових догађаја, посебно мисије апостолâ, обично алудира на ширење хришћанства и оснивање нових црквених заједница<sup>103</sup>, па не збуњује њихова појава у епископским средиштима. Инсистирање на сличним сценама, које су истакнуте још у Св. апостолима у Цариграду (као и у 13. веку у Жичи и Пећи), може се запазити и у неким црквама Кападокије (Тоquale, Tchaouch In, Qeledjar)<sup>104</sup> и у параклису св. Јована у Мистри<sup>105</sup>. У неким од поменутих споменика подробније је описана делатност апостолâ (Апостоли полажу прве ђаконе у Тоquale) у читавим циклусима

<sup>96</sup> Уп. А. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, Leipzig 1908, 140—165.

<sup>97</sup> О. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100—1300*, Wien 1935, 24—27, Taf. 12—13.

<sup>98</sup> Ch. Diehl—M. Le Tourneau—H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris 1918, 141—147; E. Giordani, *Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms*, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, I, Wien 1951, 106—107.

<sup>99</sup> М. Alpatoff, *Les fresques de Sainte-Sophie de Nicée*, Echos d'Orient, XXV, Paris 1926, 42—45; E. Giordani, loc. cit.

<sup>100</sup> G. de Jerphanion, нав. дело, I/1, 191—192, 227—230; II/1, 180, 184—185, 226, 297; Ш. А. Амиранашвили, *История грузинского искусства*, I, 250—251; В. Н. Лазарев, *Фрески Старой Ладого*, Москва 1960, 35—39; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin*, L'information d'histoire de l'art, 5, Paris 1965, 189—191; O. Demus, *Probleme byzantinischer Kuppel-darstellungen*, Cahiers archéologiques, XXV, Paris 1976, 101—108.

<sup>101</sup> В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 31—33.

<sup>102</sup> Исто, 43—44.

<sup>103</sup> В. Н. Лазарев (на истом месту) доводи у везу декорацију Св. Софије у Кијеву са покрштавањем Русије, а А. Grabar (*L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, I, Paris 1968, 160—161) објашњава популарност мисије апостолâ и духова између 9. и 10. века, ширењем Византијског царства и покрштавањем многих народа, између осталих и Словена, у овим временима.

<sup>104</sup> G. de Jerphanion, нав. дело, I/1, 226—232; I/2, 312, 525.

<sup>105</sup> G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, 39—40.



(Св. Софија у Кијеву, Св. Софија у Охриду)<sup>106</sup>, што је несумњиво резултат угледања на цариградске Св. Апостоле. Сачувани су, исто тако, и примери који на очигледан начин показују интимну везу која постоји између апостола и њихових следбеника, црквених отаца. Одмах после периода иконоборства насликана су у Св. Софији у Цариграду четворица цариградских патријараха, помешани са дванаесторицом апостола, па је тако истакнута њихова равноапостолност<sup>107</sup>. У Богородици Перивлепти у Охриду (1295) преко пута апостола Петра и Андреје Првозваног постављени су ликови Климента Охридског и Константина Кавасиле, чиме је очигледно повучена паралела између двојице угледних апостола и најзначајнијих прелата Охридске архиепископије<sup>108</sup>. Најзад, у Богородици Љевишкој у Призрену, св. Сава Српски је обучен у сакос украшен попрсјима апостола у медаљонима, чиме је наглашена идеја о св. Сави као прејемнику апостолског учења<sup>109</sup>.

На крају, треба се поново вратити на Никодимово поређење Св. Апостола у Пењи са Сионском црквом, јер нас примери које смо напред навели упућују на обазривост у његовом прихватању. По тумачењу св. отаца Христово црква има за престоницу нови Јерусалим, нови, идеални Сион<sup>110</sup>. О том новом Сиону, будућем станишту Бога говори се много пута у Старом завету: „Биће у потоња времена гора дома Господњега утврђена уврх гора и узвишена изнад хумова и стецаће се к њој сви народи. И ићи ће многи народи говорећи: Ходите да идемо на гору Господњу, у дом Бога Јаковљева, и учиће нас својим путевима и ходаћемо стазама његовим; јер ће из Сиона изаћи закон и реч Господња из Јерусалима“ (Ис. 2, 2—3); „И одвешћу вас у Сион и даћу вам пастире по срцу својему, који ће вас пасти знањем и разумом“ (Јер. 3, 14—15); „И на слуге ћу и слушкиње у оне дане излити дух свој. И сваки који призове име Господње спасиће се, јер ће на гори Сиону и у Јерусалиму бити спасење“ (Јоил, 2, 29)<sup>111</sup>. Како је каснија традиција, полазећи од оваквих пророчанстава, сместила на

<sup>106</sup> Уп. В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 50; П. Миљковић-Пепек, *Материјали за историјата на средновековното сликарство во Македонија (II). Циклусот страданија апостолски од Св. Софија во Охрид*, Зборник на Археолошкиот музеј, III, Скопје 1961, 99—105.

<sup>107</sup> Уп. S. Der Nersessian, *Etudes byzantines et arméniennes*, I, Louvain 1973, 38; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 213—214.

<sup>108</sup> П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еугихиј*, Скопје 1967, 73—77.

<sup>109</sup> Ј. Радовановић, *Портрети Немањића у цркви Богородице Љевишке у Призрену*, Старине Косова и Метохије, IV—V, Приштина 1968—1971, 279—280.

<sup>110</sup> Уп. А. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 224—225.

<sup>111</sup> О Сиону се у овом смислу говори и на другим местима у Старом завету, нпр.: Псал. 48, 1—3; 69, 35—36; 78, 68—69; 87, 2, 5—6; 102, 16—18; Ис. 1, 26—27; 2, 2—3; 4, 3—4; Јоил 2, 32; 3, 17; Авдија 15—17; Мих. 4, 2, 7; Зах. 8, 3.

Сиону догађаје из Христовог живота везане за оснивање цркве и одређивање улоге апостола (а преко њих и епископа) у њој, прва црква, Сионска, постала је општи узор, посебно за епископске цркве. Оне су је продужиле и идеално понављале. Понекад је тај узор и јавно истицан, као у катедралној цркви у Трнову, где су у 14. веку насликани апостоли Петар и Павле како држе цркву (Сионску) у облику ротонде<sup>112</sup>, јер су апостоли „тајанственог Сиона необорими стубови“<sup>113</sup>. Архиепископ српски Никодим такође приписује св. Сави угледање на Сионску цркву приликом подизања архиепископске цркве у Србији. Никодимове речи у суштини не противрече стварном стању, јер је св. Сава, у једном апстрактном смислу, следио идеју Сиона, подижући цркву у Жичи, односно Пећи и понављајући на тај начин узор цркве коју је сам Христос основао. За остварење ове идеје искоришћена је иконографска формула која је у Византији неколико векова уназад била разрађивана и која је најрепрезентативније решење дала у Св. Апостолима у Цариграду: на најистакнутија места (куполе и централни поткуполни простор) постављали су се догађаји који су истицали улогу Христа и апостола у оснивању земаљске цркве. Друге епископске цркве, једнокуполне, као Св. Софија у Кијеву, овај програм концентрисале су у поткуполном простору, централном делу храма. По свему судећи, такву концепцију следио је и св. Сава у Жичи, а поновио је архиепископ Арсеније у Пећи, обогативши је и новим темама. Због тога, присуство сионске идеје у српским катедралним црквама не треба објашњавати директним угледањем на Сионску цркву, а порекло концепције сликаног програма ваља тражити у постиконокластичкој византијској традицији.

LES FRESQUES LES PLUS ANCIENNES DES SAINTS-APÔTRES DE PEĆ  
(*thèmes*)

BRANISLAV TODIĆ

Les Saints-Apôtres, église centrale, la plus ancienne de celles qui font partie de la Patriarchie de Peć, a été bâtie dans la quatrième décennie du XIII<sup>e</sup> siècle, sur l'ordre d'Arsène (Arsenije), second archevêque serbe, et c'est seulement une dizaine d'années plus tard qu'elle a été décorée de peintures. Les fresques qui en subsistent se trouvent dans le sanctuaire, le prothésis, la

<sup>112</sup> A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, I, Paris 1968, 431. Првобитна Сионска црква је заиста имала облик ротонде (A. Heisenberg, *Ikonographische Studien*, 96–98).

<sup>113</sup> Стихира 1. св. отаца, 7. недеља по Пасхи.

coupole et dans l'espace situé au-dessous de celle-ci. Les autres parties de l'église ont été décoré de fresques à des dates s'échelonnant entre le début du XIV<sup>e</sup> siècle et la fin du XVII<sup>e</sup>. Ces fresques n'ont pas observé la disposition primitive et elles n'ont pas suivi non plus l'idée que le premier ktitor de l'église, archevêque Arsène avait exprimé, vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, par le programme de la décoration peinte. Celle-ci se présente de la manière suivante: dans la coupole, — l'Ascension, sur les pendentifs, — les évangélistes et, au-dessous de ceux-ci, — deux apparitions posthumes du Christ: l'Incrédulité de Thomas (mur sud) et la Mission des apôtres (mur ouest), tandis que sur le côté nord se trouve la Descente du saint Esprit sur les apôtres. La zone inférieure comprend deux scènes: la Résurrection de Lazare et la Cène. La conque de l'abside est dominée par la Déisis (le Christ, la Vierge et Jean le Précurseur); au-dessous de celle-ci se trouve l'Adoration des évêques. La Communion des apôtres figure dans la voûte qui précède l'abside. L'abside du prothésis comprend les portraits des archevêques Sava et Arsenije où ceux-ci administrent la proskomidie; ils sont dominés par le Christ — le Vieux des Jours, tandis que sur les murs et la voûte figurent les scènes, partiellement conservées, représentant la Vision du prophète Daniel, Daniel dans la fosse aux lions et la Pénitance de Daniel.

Du point de vue des recherches scientifiques c'est le choix des scènes décorant l'espace d'au-dessous de la coupole qui est le plus intéressant. Jusqu'ici il était interprété sur la base de la rédaction de Sion: on se référait à un témoignage du début du XIV<sup>e</sup> siècle, selon lequel l'église (de Peć) avait été bâtie sur le modèle de l'église de Sion et sur celui de l'église du monastère Saint-Sabbas de Jérusalem. De plus, la tradition voulait que les scènes évoquant la Cène, l'Incrédulité de Thomas, la Mission des apôtres et la Descente du saint Esprit — telles qu'elles étaient peintes dans l'église de Peć — fussent reliées à celles de l'église de Sion.

Indépendamment de cette tradition, il est possible d'établir que la décoration primitive des Saints-Apôtres de Peć réservait la place la plus en vue précisément aux scènes du Nouveau Testament, celles qui marquaient les étapes les plus importantes de la fondation de la nouvelle Eglise et qui mettaient en relief le rôle que les apôtres tenaient dans la propagation de la parole du Christ. Etant donné que l'église des Saints-Apôtres était la seconde résidence des archevêques serbes (Žiĉa, la première cathédrale serbe avait, elle aussi, presque la même disposition des fresques, repeintes au XIV<sup>e</sup> siècle), on comprend bien que l'accent fût mis sur l'idée en question, d'autant plus que l'on en trouve des parallèles dans des sources littéraires serbes de la même époque. Le moment d'instauration de l'eucharistie, en tant qu'acte le plus important de l'Eglise chrétienne, était illustré à Peć par la Cène, tandis que la Mission des apôtres (Marc, 16, 16) mettait l'accent sur le rôle que le Christ destinait aux apôtres, celui de propager son enseignement et d'instituer des églises régionales qui devaient agir en toute indépendance. L'activité des apôtres commença après la Descente du saint Esprit (cette scène était représentée à Peć sur le mur nord de l'espace situé au-dessous de la coupole). C'est là une représentation qui a toujours occupé une place importante dans la décoration du temple, surtout dans les églises épiscopales, du fait que l'évêque était considéré comme héritier des apôtres et comme réalisateur des ordres que la Christ avait donnés à ses disciples à l'occasion de la Cène et après sa résurrection.

Tout en étant siège des archevêques, l'église des Saints-Apôtres était destinée à remplir une autre fonction aussi, à servir de lieu d'ensevelissement des plus hauts dignitaires de l'Eglise serbe (elle abrite les sépultures de plusieurs archevêques et patriarches, à commencer par Arsène I<sup>er</sup>). D'où la place en vue réservée à l'Insurrection de Lazare (mur sud), à la Déisis (abside) et à l'Ascension (coupole).

C'est ainsi qu'à suivre les scènes de la peinture la plus ancienne de Peć, on découvre deux thèmes prépondérants autour desquels on voit se concentrer les compositions de la nef et du sanctuaire: d'un côté, l'instauration de l'Eglise du Christ sur la terre, sa consolidation et sa propagation par l'intermédiaire des apôtres, dont l'oeuvre est continuée par les saints pères, y compris les archevêques serbes et, de l'autre côté, l'allusion à la seconde venue de Jésus Christ. Il est hors de doute que l'archevêque Arsène n'a fait que transplanter à Peć l'idée et le système de décoration de Žiča, la première cathédrale serbe, dont le programme iconographique avait été établi par son prédécesseur, le premier archevêque serbe, Saint Sava. Celui-ci avait assurément pris comme modèle le programme des grandes cathédrales orthodoxes, surtout celui des Saints-Apôtres de Constantinople où, autour de la coupole, étaient concentrés les mêmes thèmes qu'à Peć; s'y trouvaient la Cène, la Mission des apôtres, l'Incrédulité de Thomas et la Descente du saint Esprit (dans la coupole occidentale); seule l'Ascension était emprunté à Sainte-Sophie de Salonique. D'ailleurs, l'influence de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople se faisait sentir aussi dans toute une série de cathédrales — à Saint-Marc de Venise, à Sainte-Sophie de Nicée et, en particulier, à Sainte-Sophie de Kiev, ainsi que dans certaines églises de Cappadoce.

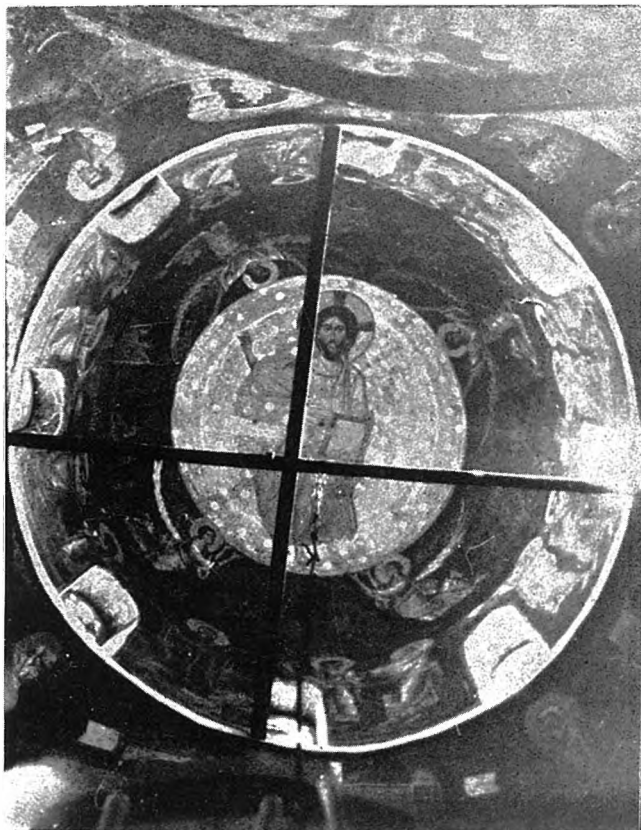
Voilà pourquoi la comparaison des Saints-Apôtres de Peć avec l'église de Sion doit être acceptée avec beaucoup de réserve. En effet, selon les interprétations proposées par les saints Pères, l'Eglise du Christ a pour capitale le nouveau Jérusalem, un Sion nouveau, idéal, et comme, plus tard, la tradition devait situer à Sion les événements de la vie du Christ relatifs à l'instauration de l'Eglise et à la définition du rôle des apôtres (et, par l'intermédiaire de ceux-ci, le rôle des évêques à leur tour), l'église de Sion a été érigée en modèle universel, surtout pour les églises épiscopales. Ces dernières devaient perpétuer le modèle en question. Pour exprimer cette idée on a eu recours à la formule qui était mise au point à Byzance et dont les Saints-Apôtres de Constantinople fournissaient la solution la plus représentative. Les autres églises épiscopales, celles à une coupole, comme, par exemple, Sainte-Sophie de Kiev, concentraient ce programme au milieu de l'église, dans l'espace situé au-dessous de la coupole. C'est cette conception que les cathédrales serbes, celle de Žiča et celle de Peć, avaient repris, à quelques modifications près.



Сл. 1. Тајна вечера, северни зид наоса, Пећ, Св. апостоли, око 1260. (Фото: Народни музеј, Београд)

Сл. 2. Неверовање Томино, јужни зид наоса, Пећ, Св. апостоли, око 1260. (Фото: Републички завод за заштиту споменика културе, Београд)





Сл. 3. Вазнесење Христово, купола, црп,  
Св. апостоли, око 1260.

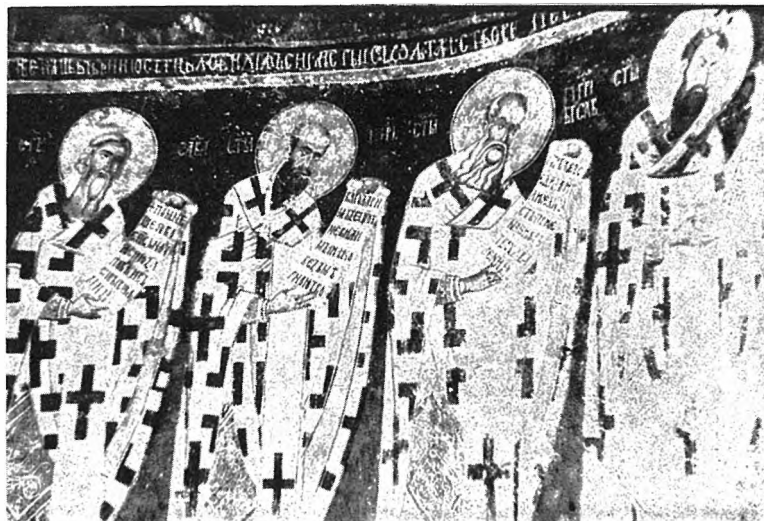


Сл. 4. Јеванђелиста Јован, североисточни  
пантантлф, Пећ, Св. апостоли, око  
1260.



Сл. 5. Епископи, ју-  
жни зид олтар-  
ског простора,  
Пећ, Св. апосто-  
ли, око 1260.

Сл. 6. Поклоњење архијереја (Сава Српски, Кирил Александријски, Григорије Богослов, Василије Велики), апсида, Пећ, Св. апостоли, око 1260.



Сл. 7. Причешће апостола, олтарски простор, Пећ, Св. апостоли, око 1260.

Сл. 8. Дензис, апсида, Пећ, Св. апостоли око 1260.





Сл. 9. Богородица, детаљ из Деизиса, апсида, Пећ, Св. апостоли, око 1260.

Сл. 10. Јован Претеча, детаљ из Деизиса, апсида, Пећ, Св. апостоли, око 1260.

Сл. 11. Св. Сава Српски, апсида протезиса, Пећ, Св. апостоли, око 1260.



## Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века

Неки познати светитељи православног света нарочито су приказивани по српским црквама у средњем веку. Такав је случај са св. Стефаном, св. Николом, св. Јованом Претечом и другима. Чини се да им треба прикључити и св. столпнике, јер они поред својих опште-хришћанских значења носе у себи и друга, која се могу везати за посебна схватања српске средине.

Радећи недавно на хеленистичком пореклу стуба и св. столпника у византијском сликарству<sup>1</sup> приметио сам да је обимна историографија посвећена пре свега почецима иконографије ових светих монаха.<sup>2</sup> Представе св. столпника у зидном сликарству православног света готово да нису уопште обрађене.<sup>3</sup> Наши истраживачи, као уосталом и страни, до сада су се задовољавали само помињањем св. столпника у монографијама појединих споменика или у општим прегледима.<sup>4</sup> Ова чињеница, а уз то сазнање да су унутрашњи садржај и значења св. столпника заиста део посебних схватања и мисли Срба у средњем веку — упућује на то да им треба посветити већу пажњу.

<sup>1</sup> I. M. Djordjević, *Die Säule und die Säulenheiligen als helenistisches Erbe in der byzantinischen und serbischen Wandmalerei, Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses*, Wien 1982 (у штампии).

<sup>2</sup> Cf. библиографију код А. Chatziniolaу, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* II, col. 1071—1077; V. H. Elbern, *Lexikon der christlichen Ikonographie* 8, col. 413.

<sup>3</sup> Изузетак чини рад А. Ксингопулоса, *Οί столίται εις την Βυζαντινήν τέχνην*, *Επετηρίς τής Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 19, 'Αθήναι 1949, 116-129.

<sup>4</sup> Ипак треба издвојити студију о св. Симеону Млађем, cf. J. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires archeologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le Monastère et sur l'icographie de S. Symeon Stylite le Jeune*, Bruxelles 1967, 196—217.

\*

Погледајмо, пре свега, у којим програмима српских цркава су заступљени св. столпници. Они су се сачували у Студеници (пресликано у XVI веку),<sup>5</sup> Жичи (пресликано поч. XIV века),<sup>6</sup> Милешеву,<sup>7</sup> Сопоћанима,<sup>8</sup> Св. Петру у Расу,<sup>9</sup> Драгутиновој капели у Бурђевим ступовима, Богородици Љевишкој,<sup>10</sup> Краљевој цркви у Студеници,<sup>11</sup> Старом Нагоричину,<sup>12</sup> Грачаници,<sup>13</sup> Кучевишту, Богородичиној цркви у Пећи,<sup>14</sup> Леснову,<sup>15</sup> Дечанима,<sup>16</sup> Матеичу,<sup>17</sup> манастиру Сретења на Метеорима,<sup>18</sup> Зауму,<sup>19</sup> Марковом манастиру,<sup>20</sup> капели св. Николе на Меникејској гори, Св. Константину и Јелени у Охриду,<sup>21</sup> Рамаћи и Манасији<sup>22</sup>. То су све појединачне представе св. столпника. Њима треба додати св. столпнике који се сликају у оквиру календара, као што је то случај у Ст. Нагоричину,<sup>23</sup> Грачаници,<sup>24</sup> Дечанима,<sup>25</sup> и Марковом

<sup>5</sup> В. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 46, сл. 45.

<sup>6</sup> М. Кашанин — Б. Бошковић — П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, цртеж на стр. 126—127. Временом се све више показује да жички живопис из Милутиновог времена у целини и многим детаљима понавља сликарство из друге деценије XIII века. О томе cf. И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14, Нови Сад 1978, 80—82; В. Ј. Бурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, Сава Немањић — свети Сава. *Историја и предање*, Београд 1979, 249—253.

<sup>7</sup> С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, цртеж на стр. 82.

<sup>8</sup> В. Ј. Бурић, *Сопоћани*, Београд 1963, цртежи на стр. 130—131.

<sup>9</sup> М. Ђоровић-Љубинковић, *Живопис цркве светог Петра код Новог Пазара*, Старице н. с. XX, Београд 1970, 47.

<sup>10</sup> Д. Панић—Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, цртеж на стр. 128.

<sup>11</sup> М. Кашанин—В. Кораћ—Д. Тасић—М. Шакога, *Студеница*, Београд 1968, слике на стр. 98—99.

<sup>12</sup> G. Millet—A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie* III, Paris 1962, Pl. 82, 2—4.

<sup>13</sup> V. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, II, Beograd 1934, 32, 35, Pl. LXIV.

<sup>14</sup> М. Ивановић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 144.

<sup>15</sup> N. L. Okunev, *Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves*, I, 2, Paris 1930, 244, 262.

<sup>16</sup> В. Петковић, *Манастир Дечани II*, Београд 1941, 23, 26, Pl. CX, CLV.

<sup>17</sup> Н. Окуњев, *Граћа за историју српске уметности. 2. Црква свете Богородице — Матеич*, Гласник Скопског научног друштва VII—VIII, Скопље 1930, 113.

<sup>18</sup> Г. Суботић, *Почеци монашког живота и црква манастира Сретења на Метеорима*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, Нови Сад 1966, 170.

<sup>19</sup> Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 110.

<sup>20</sup> Ј. Мирковић—Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 66.

<sup>21</sup> Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 51, 53, приказ распореда 1, 9.

<sup>22</sup> За Рамаћу cf. Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 4, Нови Сад 1968, 150; за Манасију cf. С. Томић—Р. Николић, *Манасија*, Београд 1964, 92.

<sup>23</sup> П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 259.

<sup>24</sup> Ibid., 285, 299.

<sup>25</sup> Ibid., 316, 326, 338.

манастиру.<sup>26</sup> Разуме се да наведени репертоар не исцрпљује све постојеће св. столпнике, али је више него довољан да нам открије бројну заступљеност, развој и поштовање св. столпника у српском зидном сликарству средњег века. Најбројнији је, нема сумње, св. Симеон столпник којим почиње година (1. септембар).<sup>27</sup> Нешто мање су заступљени св. Алимпије (26. новембар),<sup>28</sup> св. Данил (11. децембар),<sup>29</sup> и св. Симеон Дивногорац (24. мај)<sup>30</sup>. У само по једном примеру сачувани су св. Давид Солунски као столпник (11. децембар)<sup>31</sup> и св. Макарије као столпник (19. јануар)<sup>32</sup>. На овом месту треба приметити да у српским црквама, поред наведених идентификованих св. столпника, постоји приличан број оних код којих су сигнатуре страдале, па је можда међу њима био и св. Лука столпник, који се препоручује у сликарском приручнику.

Иконографија св. столпника код Срба одговара представама у зидном сликарству осталог православног света. Реч је увек о попрсју светитеља у монашкој одећи на стубу, који се састоји од базе стуба, стабла, капитела и балустраде. Положај руку представљених столпника углавном се своди на три типа: код једних су руке отворене испред груди, код других су раширене, а трећи десном руком држе крст, а лева им је отворена. Изглед стубова је, разуме се, касноантички, јер су на њима уз извесну адаптацију столпници и обитавали. Већ је примећено да је хеленистичко наслеђе одиграло важну улогу у општем конципирању и детаљима представе св. столпника у православној свету.<sup>33</sup> Тако, на пример, за разлику од представа столпника на делима примењене уметности и минијатуре, А. Ксингопулос<sup>34</sup> примећује да стабло стуба у зидном сликарству често има отвор у коме се виде степенице које воде ка врху, што је преузето са римских тријумфалних стубова.<sup>35</sup> Ово ће имати изузетан значај за неке на-

<sup>26</sup> Ibid., 344, 349. Столпници у Марковом манастиру одступају од уобичајене иконографије, јер су дати као попрсје у цветним чашицама.

<sup>27</sup> Богородичина црква у Студеници, Св. Петар у Расу, Краљева црква у Студеници, Ст. Нагоричино, Грачаница, Богородичина црква у Пећи, Дечани, Матеич, капела св. Николе на Меникејској гори, Заум, Сретење на Метеорима, Св. Константин и Јелена у Охриду.

<sup>28</sup> Богородичина црква у Студеници, Краљева црква у Студеници, Ст. Нагоричино, капела св. Николе на Меникејској гори.

<sup>29</sup> Богородичина црква у Студеници, Ст. Нагоричино, Грачаница, Богородичина црква у Пећи, Дечани, Заум.

<sup>30</sup> Ст. Нагоричино, Богородичина црква у Пећи, Лесново, капела св. Николе на Меникејској гори.

<sup>31</sup> Богородичина црква у Пећи.

<sup>32</sup> Св. Константин и Јелена у Охриду.

<sup>33</sup> I. M. Djordjević, *Die Säule ...*

<sup>34</sup> А. Ксингопулос, *op. cit.*, 121.

<sup>35</sup> F. V. Florescu, *Die Traianssäule*, Bukarest — Bonn 1969, Taf. 1—2, 72.

роде византијског културног круга, јер за Србе<sup>36</sup> и Грузине<sup>37</sup> стълъ — *colona* значи и стуб и пирг. У таквим стубовима-пирговима живели су монаси; у њима су параклиси посвећивани св. столпницима. Српски архиепископ Данило II сазидео је пирг изнад припрате у Пећи и у њему параклис посветио св. Данилу столпнику.<sup>38</sup> Коначно, и капители упућују на хеленистичко порекло. Готово по правилу у питању је коринтски капител. Међутим, треба поменути и један занимљив изузетак. Учени сликари Леснова средином XIV века под св. Симеона Дивногорца стављају Океана, додуше нешто измењеног у односу на класичне представе римске уметности и пластике Цариграда VI века.<sup>39</sup>

Сликари који раде за српске ктиторе у програмима својих декорација везују св. столпнике за сасвим одређена места: за улазе и пролазе, тријумфалне лукове, олтарску преграду, ступце и пиластре. Када се, иначе доста ретко, помиње место св. столпника у византијском сликаном декору искључиво се подвлачи њихов положај на ступцима и пиластрима, што је, између осталог, логично произишло из њиховог начина представљања на стубовима. У српском сликарству имамо само два таква примера: Сопоћани<sup>40</sup> и Дечани<sup>41</sup>. Далеко су бројнији св. столпници поред улаза или пролаза. Они су се сачували у Св. Петру у Расу,<sup>42</sup> Св. Спасу у Кучевишту,<sup>43</sup> Дечанима<sup>44</sup> и Леснову<sup>45</sup>. Овој групи припадају, чини се, двојица непознатих столпника уз некадашњу олтарску преграду Леснова<sup>46</sup> и св. Симеон уз северну

<sup>36</sup> О значењу речи стълъ код Срба говорила је на византолошком конгресу у Бечу Ј. Калић, *Byzans und die mittelalterliche Städte in Serbien*, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress — Résumés der Kurzbeiträge, Wien 1981, 9.3. Термин стълъ употребљава се и за куле-звонике, cf. О. М. Кандић, *Куле-звоници уз српске цркве XII—XIV века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14, Нови Сад 1978, 13, 15, 19, 26, 30, 33, 57.

<sup>37</sup> J. Lafontaine-Dosogne, *L'influence du culte de Saint Syméon Stylite le Jeune sur les monuments et les représentations figurées de Géorgie*, Byzantion XLI, Bruxelles 1971, 186—187, Fig. 1—4.

<sup>38</sup> Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, Београд 1935, 283; М. Шупут, *Архитектура Пећке припрате*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 13, Нови Сад 1977, 55—58. Могуће је да је у параклису св. Данила било столпника управо онако представљених као у катихумени Грачанице.

<sup>39</sup> И. М. Борђевић, *Загонетни лик на капителима у Новој Павлици*, Рашка баштина 2, Краљево 1981, 121, сл. 12. Чини ми се да и лик на капителу париског евлигиона св. Симеона треба схватити као Океана, cf. А. Ксингупулос, *Εὐλογία τοῦ ἁγίου Συμεῶν, Ἑπετηρίς τῆς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 18 'Αθήναι 1948, 90-92, Εικ. 1, 4.

<sup>40</sup> Cf. nap. 8.

<sup>41</sup> В. Петковић, *Манастир Дечани*, 26, Pl. CLV.

<sup>42</sup> Cf. nap. 9.

<sup>43</sup> У Св. Спасу у Кучевишту некада су била насликана тројица столпника: један је био уз јужни улаз и двојица уз западни улаз, чијим су проширивањем ова два столпника сасвим страдала.

<sup>44</sup> У припрати Дечана уз северни улаз сачувани насликани стубови одају првобитно место св. столпника.

<sup>45</sup> И. М. Борђевић, op. cit., сл. 12.

<sup>46</sup> N. L. Okunev, *Lesnovo*, 244.

олтарску преграду Дечана.<sup>47</sup> На тријумфалном луку они су насликани у Жичи,<sup>48</sup> Драгутиновој капели у Бурђевим ступовима, Богородичиној цркви у Пећи<sup>49</sup> и Зауму.<sup>50</sup> Ова, речено је, сасвим одређена места св. столпника преузета су нема сумње из већ устаљеног програма византијских цркава. Међутим, закључили смо недавно да ови примери с једне стране показују да место св. столпника у једном програму одређује стуб као атрибут столпника, и с друге стране да представе ових светитеља на стубовима поред улаза понављају идеју тријумфалног улаза проишавшу из империјалне уметности касне антике.<sup>51</sup>

Занимљиво, за разлику од осталог православног света, у Србији су св. столпници некада другачије употребљени. У Богородичиној цркви у Студеници<sup>52</sup> уз гроб св. Симеона Немање представљени су св. столпници тако да се има утисак да два стуба носе свод аркосолија.<sup>53</sup> Иако пресликани у XVI веку, нема сумње да су св. Симеон и св. Алимпије добили ово место још у првобитној расподели декора св. Саве, који се бринуо о осликавању очевог маузолеја.<sup>54</sup> Читав век касније Михаило и Евтихије и њихови сарадници сликају св. столпнике на колонетама прозора поткуполног простора,<sup>55</sup> чиме им дају почасно место, што се и данас може видети у Краљевој цркви у Студеници,<sup>56</sup> Ст. Нагоричину<sup>57</sup> и Грачаници<sup>58</sup>.

Поштовање св. столпника, који су од средњовековних Срба били и временски и просторно удаљени, везивало се пре свега за сваки вид жешћег монашког подвижништва. Нема сумње да су наши стари веома добро знали преко хагиографске литературе и црквене поезије животе и дела ових светитеља. Поред зидних слика Срби су поручивали ликове св. столпника и на иконама. Тако се у често навођеном депозиту жупана Десе налазила „уsona una cum sancto Symeone et cum argento et cum septem petris de cristaló“,<sup>59</sup> која је код нас тумачена и као икона св. Симеона Немање. Међутим, поред општих закључака о поштовању св. столпника у православном свету и код нас

<sup>47</sup> В. Петковић, *op. cit.*, 23.

<sup>48</sup> Cf. нап. 6.

<sup>49</sup> Cf. нап. 14.

<sup>50</sup> Cf. нап. 19.

<sup>51</sup> I. M. Djordjević, *Die Säule*.

<sup>52</sup> Cf. нап. 5.

<sup>53</sup> За ранохришћанске аркослијуме са стубовима cf. P. Testini, *Archeologia cristiana*, Roma—Parigi—Tournaï—New York 1958, Fig. 69—70, 76.

<sup>54</sup> Cf. *infra*.

<sup>55</sup> R. Hamann-Mac-Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, 164.

<sup>56</sup> Cf. нап. 11.

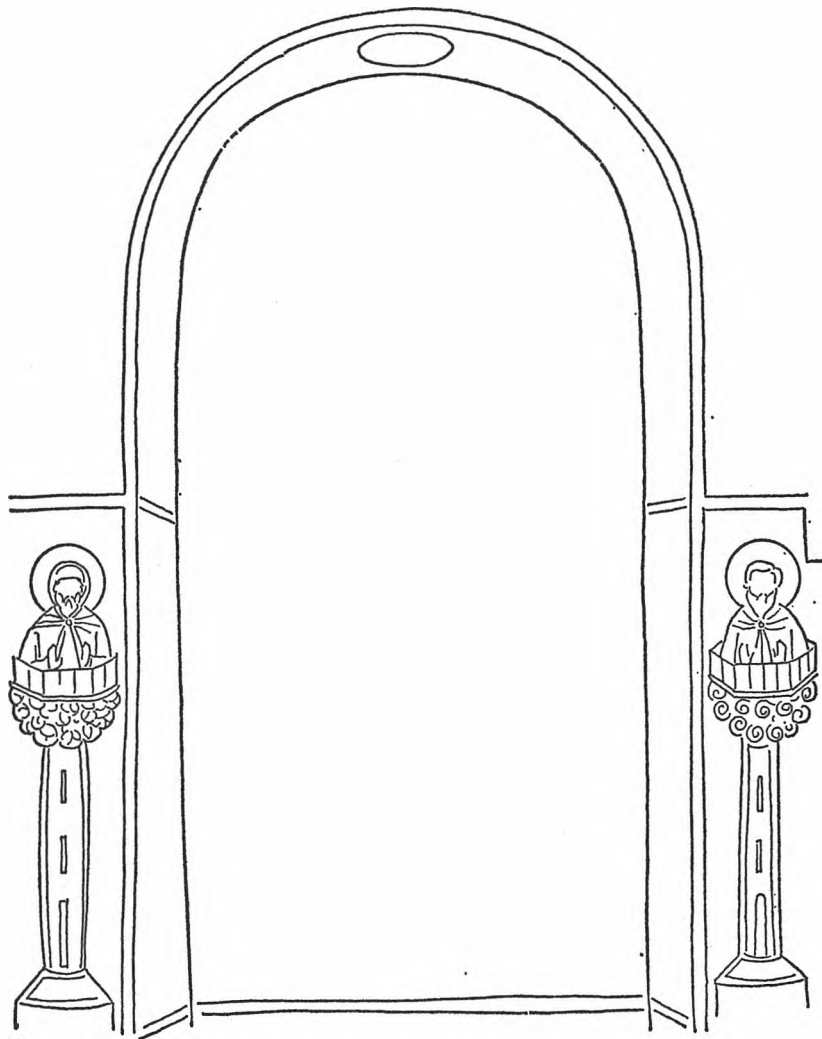
<sup>57</sup> Cf. нап. 12.

<sup>58</sup> Cf. нап. 13.

<sup>59</sup> Г. Чремешник, *Канцелариски и нотарски списи. 1278—1301*, Београд 1932, 54.

постоје чини нам се и неки одређенији подаци, који указују на посебну осетљивост Срба за ове изузетне божије служитеље.

По казивању св. Саве<sup>60</sup> и Стефана Првовенчаног<sup>61</sup> велики жупан Стефан Немања сазива сабор на коме се одриче престола у корист сина Стефана, одлази у монахе и добија „калуђерско име“ Симеон. У овим описима Немањиног монашења нема података из којих би се



Цртеж 1. Богородичина црква у Студеници, св. Симеон и св. Алимпије уз гроб св. Симеона Немање (цртеж Д. Тодоровић)

<sup>60</sup> *Старе српске биографије* I, Превео и објаснио М. Башић, Београд 1924, 12.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 48.

могло закључити кога је први српски владар имао као монашки узор. Међутим, већ сада би се могло помишљати да ће једна таква личност какав је био Немања, посебно због своје потврђене правоверности у прогону јеретика, као свој идеал желети да има најстаријег и најугледнијег столпника — св. Симеона. На то упућују догађаји око уврштења Симеона Немање у ред светитеља. Наиме, Немања је умро у Хиландару 13. фебруара 1199. и по устаљеној пракси био је прибројан св. Симеону Богопримцу, који се слави 3. фебруара.<sup>62</sup> Неколико година касније његове мошти су пренете у Србију и положене у његов маузолеј — Богородичину цркву у Студеници. Некако у исто време св. Сава пише Службу св. Симеону Немањи, и то на основу постојеће Службе св. Симеона столпника, на шта је већ указао Б. Сп. Радојичић.<sup>63</sup> Нема разлога да не верујемо да св. Сава саставља ову Службу по узору који је за живота имао његов отац. Уосталом, упоређивањем два текста лако се уочавају једнакости светитељских карактеристика Симеона српског и Симеона столпника, док су учињене измене део стварања посебне идеологије младе независне српске државе.

У време писања Службе св. Симеона Немање св. Сава је био окупиран још једним значајним послом. Он је, нема сумње, био идејни творац првог српског сликаног програма: зидне декорације Немањине Богородичине цркве у Студеници.<sup>64</sup> Иако је овај програм сачињен по већ устаљеној византијској декорационој схеми, неке представе и светитељи, иако опште-хришћански, имају свој особени српски знак. До сада су на тај начин протумачени св. Стефан, св. Сава Освећени, св. Јован Претеча,<sup>65</sup> насликане окачене квадратне и кружне иконе<sup>66</sup> итд. Овој групи треба придодати и поменуће представе св. столпника — св. Симеона и Алимпија — који су насликани на јужном зиду поред Немањиног гроба фланкирајући ктиторску композицију. Још је С. Радојичић<sup>67</sup> установио да садашња ктиторска композиција XVI века у ствари понавља првобитну из 1208/9. године. Овај закључак даје нам за право да поверујемо да су живописци XVI столећа и на примеру св. столпника следили распоред са почетка XIII века. Изгледа да се ништа није случајно десило. Творац про-

<sup>62</sup> Тада је по Доментијану, *Животи светога Саве и светога Симеона*, Прево Ј. Мирковић, Београд 1938, 295, св. Сава написао и прву Службу Симеону Немањи, сф. Р. М. Грујић, *Први датум празновања св. Симеона-Немање*, Гласник Скопског научног друштва XV—XVI, Скопље 1936, 354.

<sup>63</sup> Д. Сп. Радојичић, *Једна позамиса и најстаријој српској црквеној религији (и Савиној Служби Симеону Немањи)*, *Slovo* 6—8, Zagreb 1957, 231—235.

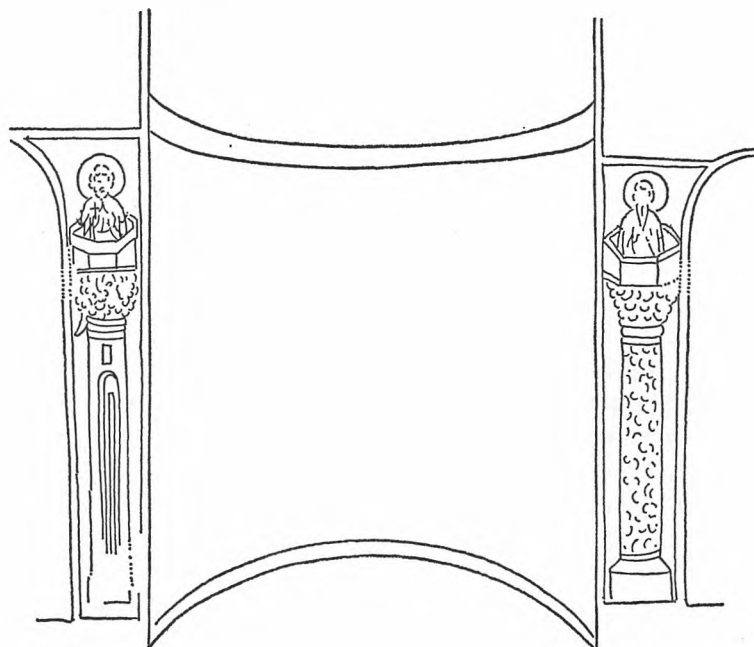
<sup>64</sup> В. Ј. Бурић, *Свети Сава*, 246—248.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 247—248.

<sup>66</sup> И. М. Борђевић, *О фреско-иконама*, 80—83.

<sup>67</sup> С. Радојичић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 13—14.

грама првобитног студеничког живописа св. Сава тачно зна кога је његов отац себи узео за монашки узор. С једне стране саставља му Службу по Служби св. Симеона столпника, а с друге очевог патрона слика заједно са св. Алимпијем, одмах уз ктиторску композицију и гроб.<sup>68</sup> У вези с тим је Доментијанов опис Немањиног портрета у Хиландару, где „свети беше насликан на стубу (на стлпѣ).<sup>69</sup> На жалост, данас нисмо у стању да тачно протумачимо ове Доментијанове речи, али је могуће да је св. Симеон Немања био насликан као његов узор.



Цртеж 2. Заум, св. Симеон и св. Данило на тријумфалном луку (цртеж Д. Тодоровић)

Заиста, Срби су у првим деценијама XIII века били свесни свог великог почетка који су носили први Немањићи. Доментијан првог српског владара са „анђеоским образом“ — Симеона описује као „пресветлу Даницу“ која живи на истоку „чекајући Сунце великога

<sup>68</sup> Сличан пример срећемо у Св. Апостолима у Пећи, где је наспрам гроба патријарха Јоаникија насликан његов патрон св. Јоаникије. Тим поводом о патронима-имењацима св. Б. Тодић, *Патријарх Јоаникије — ктитор фресака у цркви св. Апостола у Пећи*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 16, Нови Сад 1980, 92—93, сл. 1.

<sup>69</sup> Доментијан, *op. cit.*, 293.



свог љубитеља Христа, који ће га просветлити незалазном светлошћу...“<sup>70</sup> То упоређење, исказано симболичком светлости, као да је најављивало општи просветљени оптимизам правоверних.<sup>71</sup> Оно што посебно пада у очи јесте да је Симеон Немања био први владар, али и први монах нове средњовековне државе. Инсистирање на овоме значајно је утицало на стварање иконографског типа његове представе, која је као и код других у православном свету била формирана по угледу на сам прототип, односно по узору на св. Симеона столпника. Још давно је примећено како су се, за разлику од Христа, типови светитеља постепено идеализовали и како је идеална слика постепено заменила реалистичку представу.<sup>72</sup> У случају св. Симеона Немање лако се може пратити овај процес идеализације, чији је крајњи циљ био скоро потпуно изједначавање са прототипом. Наиме, када се један лик поетски приближи прототипу, односно када се после уврштења у ред светитеља саставе Служба и Житије, почиње ликовно изједначавање. Тако, што су сликари били временски удаљенији од Немањиног доба, његове представе су ове ближе представама св. Симеона столпника, о чему нам најбоље сведочи допојасни св. Симеон Немања са раширеним рукама изнад улаза у Богородици Љевишкој.<sup>73</sup>

Међутим, много је занимљивије грађење светитељског лика св. Симеона Немање по узору на духовне карактеристике св. столпника уопште, а посебно св. Симеона. Стуб на коме је столпник јесте његово станиште, али и његов атрибут, и то у моралном значењу снаге духа, чистоте, врлина уопште.<sup>74</sup> У православном свету најчистије служење Богу изједначавано је са „непоколебљивим стубом“, симболом најзначајније етичке категорије хришћанства — са духовном снагом вере. Јован Лествичник поручује да се монаси на молитви морају уподобити „непомичном“ стубу и тиме показати чврстину и снагу вере.<sup>75</sup> Ове идеје о стубу као утврђењу вере и истине приписиване су

<sup>70</sup> Ibid., 224.

<sup>71</sup> С. Радојчић, *О временима стварања српске монументалне уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 12, Нови Сад 1976, 3—17.

<sup>72</sup> G. Ostrogorski, *Le décisions du »Stoglav« concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine*, Recueil Uspenskij I, Paris 1930, 397.

<sup>73</sup> Д. Панић—Г. Бабић, *op. cit.*, 56—60, т. II—III. О иконографији св. Симеона Немање cf. М. Боровић-Љубинковић, *Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве*, Старица н. с. VII—VIII, Београд 1958, pass.; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству, О Србљаку*, Београд 1970, 149—160.

<sup>74</sup> G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève 1958, col. 106—108.

<sup>75</sup> Свети Јован Лествичник, *Лествица*, превео Д. Богдановић, Београд 1963, 120.

пре свих св. столпницима. Узимајући себи за узор баш ове репрезентанте најчистијег служења Богу, св. Симеон Немања је сматран за онога који је утврдио правоверност, јер он, по речима св. Саве, „утврди и уразуми срца свих нас како треба као правоверни хришћани да држимо веру према Богу“.<sup>76</sup>

У зидном сликарству византијског света, поменуто је, често се у стаблу стуба св. столпника могу видети отвори са степеништем које води ка врху. На делима примењене уметности, нарочито када је реч о најстаријим представама св. столпника,<sup>77</sup> и у минијатури<sup>78</sup> до столпника се стиже лествицама или степеништем. Ови детаљи нису само описивали место живљења св. столпника већ су упућивали на лествицу духовног усавршавања коју су прошли столпници служећи Богу.<sup>79</sup> У служби св. Симеона столпника пише . . . и на камени тѣло възвысив къ в(ог)оу же прѣвъзнесе мысль н(еве)снѣю създа добродѣтѣлами лѣствицѣ.<sup>80</sup> Као и св. Симеон столпник, Немања је нашао добру лествицу „којом изиђе на висину“.<sup>81</sup> И док после смрти један имаши стлѣпъ свои,<sup>82</sup> други, „у отачеству“ „пут показа царевима“.<sup>83</sup> Још је занимљивије што св. Сава преправља онај део Службе св. столпника где стоји п(е)п(о)д(о)вне оче аще вы стлѣпѣ вѣщати, не вы прѣсталь вѣпити твоє волѣзны и трюды и рыдания нѣхны носимъ вѣше нежели ношаше якоже дрѣво напаемо слѣзми твоими . . .<sup>84</sup> у следећи текст: „Преподобни оче, ако је отачеству ти требало проповедати, ти ниси престао говорити, боловима и трудом и сузама својим исправљао си на веру истиниту стадо ти као дрво напајано учењем твојим . . .“<sup>85</sup> У Житију св. Симеона описује се како је столпник поред молитве проповедао народу. Св. Сава у Немањиној Служби посебно подвлачи да он отачеству проповеда. Коначно, као главни светитељски знак Симеона Немање јесте благодат на гробу и исти-

<sup>76</sup> *Старе српске биографије*, 12.

<sup>77</sup> V. H. Elbern, *Nic SCS Symion*, Cahiers Archéologiques 16, Paris 1966, Abb. 4, 8.

<sup>78</sup> S. Pelekanidis — P. Christou — Ch. Tsiumis — S. Kadas, *The Treasures of Mont Athos*, I, Athens 1974, t. 237; P. Huber, *Athos*, Zürich — Freiburg i. B., 1978<sup>2</sup>, Taf. 108.

<sup>79</sup> Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968, 61—98, 194.

<sup>80</sup> Цитирано према рукопису Минеја за септембар јерођакона Пахомија, САНУ бр. 285, л. 13а. (= Минеј, л. 13а.)

<sup>81</sup> Минеј, л. 4б; Сава Немањић, *Служба светоме Симеону*, Србљак I, Београд 1970, 9 (= Служба св. Симеона Немање, 9); Д. Богдановић, *op. cit.*, 181.

<sup>82</sup> Минеј, л. 4б; Б. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 232.

<sup>83</sup> Служба св. Симеона Немање, 9; Б. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 232—233.

<sup>84</sup> Минеј, л. 1б.

<sup>85</sup> Служба св. Симеона Немање, 9; Б. Сп. Радојичић, *op. cit.*, 232, друкчије упоређује и тумачи овај део Службе св. Симеона столпника.

цање мира. И овде се св. Сава користи Службом св. столпника — *вѣжетвѣна вл(а)г(о)д(а)тъ вѣсѣнѣетъ ракоу мошѣи твоих . . . мошѣи твоихъ рака, вѣсехвалѣни оче, истачаетъ исцѣленѣи*<sup>86</sup> — „зато и чудотворац јавио си се и миро истаче гробница моштију твојих . . . Благодат примив, пре-блажени, као Божији угодник истинит, истаче моштију твојих гробница, миро благодати“.<sup>87</sup> Те измене које је св. Сава извршио управо говоре о његовом истанчаном осећању да се по одређеном прототипу сачини нов узор, али чврсто везан за духовно биће српске средине.

Описујући оца, за кога каже да „је имао Соломонову премудрост“,<sup>88</sup> св. Сава се у Немањином Житију стално враћа на Соломонову причу о Премудрости,<sup>89</sup> која је, иначе, у византијском свету илустрована.<sup>90</sup> Држећи се дословно Соломоновог текста, сликари храм Премудрости описују са седам стубова.<sup>91</sup> Међутим, у средњем веку ови стубови су схватани као ослонац нове, хришћанске премудрости. Чини се зато да је с разлогом св. Симеон Немања везиван за св. столпнике, и, међу њима, за свој идеал и узор — св. Симеона. Реч је о доказивању вере и стварању нове црквене организације која почива директно на стубу вере какав је био сам Немања, и преко њега на премудрости, толико потребној потоњим генерацијама српског народа. У рукама св. Симеона Немање налазимо свитак са готово увек истим текстом псалма (34, 11). „Ходите чеда, и послушајте мене и научићу вас страху Господњем“,<sup>92</sup> који у основи говори о на-пајању мудрошћу.<sup>93</sup> Тиме св. Симеон српски, иако без атрибута стуба, у читавој својој концепцији у суштини представља свој монашки идеал.

Као што Соломонов храм Премудрости почива на стубовима тако и храмови српских цркава кроз представе св. столпника почи-вају на стубовима новозаветне хришћанске правоверности. Управо ово је, уз очигледно разумевање средине, условило сликање св. столпника по храмовима српских ктитора.

<sup>86</sup> Минеј, л. 2а.

<sup>87</sup> Служба св. Симеона Немање, 17.

<sup>88</sup> *Старе српске биографије*, 7.

<sup>89</sup> Нарочито на главе 3, 4 и 9.

<sup>90</sup> S. Radojčić, *La table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbes depuis le début du XIII<sup>e</sup> jusqu'à début du XIV<sup>e</sup> siècles*, Зборник радова Византолошког института XVI, Београд 1975, 215—224.

<sup>91</sup> *Ibid.*, 219—220.

<sup>92</sup> По Д о м е н т и ј а н у, *op. cit.*, 258, ове речи је Немања изговорио управо пошто се закалуђерио.

<sup>93</sup> Псалм 34, 11 кореспондира са Приче Соломонове 9, 10 „Почетак је премудрости бојазан Господња, а и знање светих ствари је разум . . .“ што је св. Сави, *Старе српске биографије*, 18, св. Симеон Немања изговорио пред смрт.

## SAINTS STYLITES DANS LA PEINTURE MURALE SERBE DU MOYEN ÂGE

IVAN DJORDJEVIĆ

Certains saints connus du monde orthodoxe sont peints tout particulièrement dans les églises serbes médiévales. Parmi ceux-ci se trouvent les saints stylites qui, en plus des significations, propres à l'ensemble du monde chrétien, en comportent d'autres que l'on pourrait lier à certaines conceptions caractéristiques du milieu serbe.

Les nombreuses représentations des saints stylites figurant dans les églises serbes montrent que leur iconographie correspond à l'iconographie du reste du monde orthodoxe. Il en est de même pour la disposition des saints dans le schéma décoratif: ils sont peints généralement près des entrées et passages, des arcs de triomphe, ainsi que des deux côtés de l'iconostase, sur les piliers et les pilastres. Il est facile de conclure que la place des saints stylites dans un programme est déterminée par la colonne, en tant qu'attribut de ces saints, et que, dans ce contexte, les représentations de ces saints près des portes reprennent l'idée des entrées triomphales, issue de l'art impérial de la basse Antiquité.

Dans le monde orthodoxe l'adoration de Dieu la plus pure était identifiée avec «la colonne inébranlable», symbole de la catégorie éthique du christianisme la plus importante, — la force spirituelle de la religion. Cette idée de traiter la colonne de soutien de la religion et de la vérité était attribuée surtout aux saints stylites, vis-à-vis desquels les Serbes cultivés du Moyen âge gardaient une attitude particulière. En effet, le premier souverain serbe et moine, saint Simeon Nemanja, considéré comme défenseur de l'orthodoxie, prend l'exemple sur saint Siméon le Stylite. Il convient d'y rattacher aussi le fait que saint Sava a composé la Liturgie de saint Siméon Nemanja sur le modèle de celle de ce saint stylite. C'est là, entre autres, le fait qui avait déterminé la représentation des saints stylites dans les églises serbes.



Сл. 2. Лесново, непознати столпник и архијереј испред и иза првобитне олтарске преграде



Сл. 1. Св. Петар у Расу, св. Симеон столпник поред улаза (Фото: Б. Тодић)



Сл. 3. Грачаница, св. Данило столпник у катихумени,  
(Фото: Б. Тодић)



Сл. 4. Заум, св. Симеон столпник на тријумфалном луку



Сл. 5. Лесново,  
непознати  
столпник  
и архијереј  
испред и иза  
првобитне  
олтарске  
преграде

Сл. 6. Дечани, остаци стубова столпника уз северни улаз припрате





Сл. 7. Кучевиште, непознати столпник уз јужни улаз у наос



Сл. 8. Пећ, Св. Никола, св. Симеон столпник на тријумфалном луку  
(Фото: Б. Тодић)



## Илустрације живота деспота Стефана Лазаревића у руском рукопису XVI века

Црква је знатан број српских владара средњег века прогласила за светитеље. Готово до наших дана, међутим, међу њима се није налазио деспот Стефан, син кнеза Лазара.<sup>1</sup> Могло би се учинити да је тиме деспоту Стефану Лазаревићу учињена неправда. Али, ако се присетимо његовог живота, који је исцрпно описао деспотов биограф Константин Филозоф,<sup>2</sup> биће јасно да тако закаснило канонизовање Стефана Лазаревића није случајно. Из Константиновог списка помаља се деспотов лик пун световних врлина: он је неустрашиви ратник и прави витез, способан и одлучан државник, љубитељ књига и уметности.<sup>3</sup> Ако се томе придода да је, како тврде историчари књижевности, био и сам писац,<sup>4</sup> онда је јасно да је целим својим бићем био окренут овоземаљском животу, а да је припадао цркви само онолико колико је његова епоха захтевала.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Деспот Стефан Лазаревић је проглашен за светитеља тек 1927. године. Заслуга за његову канонизацију припада превасходно патријарху Димитрију, јер је и у тадашњим црквеним круговима било колебања. Ј. Мирковић, *Уврштење деспота Стефана Лазаревића у ред светитеља*, Богословље II, св. 3, Београд 1927, 161—177; Н. Божић, *Прва црквена служба деспоту Стефану Високом*, Православље II, бр. 6—7, Београд 1937, 404—406; Ј. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 131—133.

<sup>2</sup> В. Јагић, *Константин Филозоф и његов живот Стефана Лазаревића деспота српског*, Гласник СУД XLII, у Београду 1875, 223—328, 372—377. Превод: Ј. Мирковић, *Старе српске биографије XV и XVII века*, Српска књижевна задруга коло XXXIX, књ. 265, Београд 1936, 41—125.

<sup>3</sup> М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1975, 349—353, 365—366.

<sup>4</sup> М. Кашанин, нав. дело, 353—365; *Деспот Стефан Лазаревић*, Књижевни радови, приредио Б. Трифуновић, Београд 1979, 99—132, 145—174; Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 199—201.

<sup>5</sup> Заслуге које се приписују деспоту Стефану Лазаревићу по сведочењу Константина Филозофа — подизање цркава, давање милостиње, побожност, брига за превођење и преписивање богослужбених књига — општа су места у описивању врлина идеалног владара у средњем веку.

Како деспот Стефан до пре пола века није био канонизован, његови се ликови сасвим изузетно појављују у српском сликарству после његове смрти 1427. године. Док се српски владари-светитељи често приказују на зидовима храмова живописаним у XVI и XVII столећу, на представе деспота Стефана Лазаревића налазимо само два пута. У цркви села Брезове код Ивањице у првој половини XVII века насликан је деспот Стефан на северном зиду западног травеја. Начин како је живописан и титулисан у натпису наводи на несумњив закључак да је у XVII веку само обновљен првобитни портрет, који је у Брезови настао још за деспотова живота, између 1421. и 1427. године.<sup>6</sup> Ни друга представа Стефана Лазаревића из 1594. у манастиру Ораховици не сведочи о његовом угледу у време турске владавине: деспотово попрсје само је део генеалогске лозе српских владара.<sup>7</sup>

Ни касније, у измењеним условима, када су на тлу јужне Угарске северно од Саве и Дунава, у XVIII веку, култови српских владара нагло ојачали, није дошло до промена у односу на деспота Стефана Лазаревића.<sup>8</sup> Очигледно, у временима када је црква била једини духовни предводник српског народа, деспот Стефан је био препуштен забору, обзиром да до тада није канонизован и да није припадао светородној владарској породици Немањића.<sup>9</sup>

Обнови сећања на личност Стефана Лазаревића није придонела ни књижевна, па ни преписивачка активност. За живота био му је једино посвећен један молебни канон, у коме је песник Јефрем, вероватно из просвећеног круга са београдског двора, усрдно зазивао победу над непријатељем и мир.<sup>10</sup> Тај спис настао почетком XV века, очуван је само у једном од оновремених рукописа,<sup>11</sup> и касније се, колико се зна, није умножавао.

<sup>6</sup> С. Петковић, *Сликарство моравске школе и српски споменици из доба турске владавине*, Зборник Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 311—313.

<sup>7</sup> Р. Грујић, *Старине манастира Ораховице у Славонији*, Старице XIV, Београд 1939, 32.

<sup>8</sup> Карактеристично је да се међу гравирама XVIII века, па чак ни у Стематографији из 1741. године, не сусреће лик деспота Стефана. Уп. *Стематологија. Изображене оружје и историјски њ, Е Етнџ а џ ма* (фототипско издање, Нови Сад 1972, са предговором Д. Давидова); Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978.

<sup>9</sup> На његово име се нешто чешће налази у народним приповеткама које носе митска обележја. В. Чајкановић, *Митски мотиви у традицији о деспоту Стевану*, Богословље II, св. 3, Београд 1927, 180—187.

<sup>10</sup> Молебни канон за деспота Стефана Лазаревића, Србљак 2, Београд 1970, 281—303.

<sup>11</sup> В. Мошин, *Молебствије о деспоту Стефану Лазаревићу*, Прилози КЛИФ XXVIII, св. 3—4, Београд 1962, 219—234; Б. Радојичић, *Београдски песник Јефрем с почетка XV века*, Творци и дела старе српске књижевности, Титоград 1963, 215—220; *О Србљаку*, Београд 1970, 313—315.

Мали број очуваних преписа Живота Стефана Лазаревића од Константина Филозофа од средине XV до краја XVII столећа, чини се, није стицај околности. Иако су се у доба турске владавине умножавали текстови световног карактера, иако су житија српских светитеља-владара била популарна и у овом раздобљу, живот деспота Стефана се мало преписивао, и то до средине XVI века.<sup>12</sup> Чини се да је и за популарност овог дела Константина Филозофа било пресудно што Стефан Лазаревић није био прибројан светитељима, па се српска црква није трудила да одржава успомену на Стефанов живот и његово дело.

Много је била богатија и занимљивија судбина овог списка на руском тлу током XV и XVI столећа. Живот деспота Стефана Лазаревића је имао своју руску редакцију још током друге половине XV века,<sup>13</sup> а обзиром да га је Константин Филозоф саставио између 1433. и 1439. године,<sup>14</sup> види се да је прошло мало времена од настанка до руског превода. Више од тога, од ове пуне руске редакције, већ у истом, XV веку, настала је кратка руска редакција, што није био случај са рукописима српске оригиналне редакције.<sup>15</sup> Житије деспота Стефана, најзад, послужило је састављачима руског Хронографа као основа за описивање догађаја у Турској после пораза код Ангоре, у којима је живо учествовао и Стефан Лазаревић. Руски хронограф, сачињен крајем XV века, између 1488. и 1494. године вероватно у Волоколамском манастиру,<sup>16</sup> стекао је тако широку популарност да је у српској средини током XVI века био преписиван, па су и описи догађаја из српске историје били преузимани по руској преради.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Очувани рукописи српске редакције Живота деспота Стефана потичу претежно из друге половине и краја XV века. В. Јагић, нав. дело, 225, 227. Неки од њих се у последње време датују у XVI век. Уп. *Изложба српске тисане речи*, Београд 1973, 68; Љ. Васиљевић, *Зборник Музеја примењене уметности* 19—20, Београд 1975/1976, 167. Занимљива је и карактеристична чињеница да се интересовање за живот деспота Стефана углавном подудара са одржавањем деспотске традиције на тлу Јужне Угарске.

<sup>13</sup> Ј. Шафарик, *Живот деспота Стефана Лазаревића, великог кнеза српског*, Гласник СЋД 28, у Београду 1870, 363—365; В. Јагић, нав. дело, 224, 227; С. П. Розанов, *Житије сербског деспота Стефана Лазаревића и рускиј хронографъ*, Извѣстiя Отдѣленiя русскаго языка и словесности Имп. Академиi наукъ т. XI, кн. 2, С. Петербургъ 1906, п.о. 7.

<sup>14</sup> О Константину Филозофу у последње време: М. Кашанин, нав. дело, 398—422; (са исцрпном литературом); Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 216—218.

<sup>15</sup> С. П. Розанов, нав. дело, 7.

<sup>16</sup> Б. М. Клосс, *О времени создания русского Хронографа*, Труды Отд. древнерусской литературы XXVI, Ленинград 1971, 244—255 (са старијом литературом).

<sup>17</sup> И. Руварац, *О цароставнику*, Зборник Илариона Руварца св. I, ед. Н. Радочић, Београд 1934, 53—59; С. П. Розанов, нав. дело, 35—36; Б. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1974, s. v. Хронограф, 341—342 (ту је и старија литература).

У првом руском Хронографу<sup>18</sup> много места је било посвећено српској историји.<sup>19</sup> У разним, често подужим текстовима, описују се животи и чуда Срба, претежно светитеља, односно догађаји из њихове историје (поглавља о св. Сави Српском, Стефану Дечанском, Стефану Лазаревићу, као и о Косовској битци). Разлози због чега су поједине епизоде из српске историје улазиле у руски Хронограф су различити, али је сигурно томе придонио и дух епохе. Још у XV, а посебно у XVI веку, у доба Ивана Грозног, приметан је труд да се у великим сводовима свеобухватно сакупе списи који би садржавали општу историју света — од стварања света и Адама, па до времена настанка таквог енциклопедијског списка, са разумљивим нагласком на руској историји.

Врхунац тог настојања, посебно у ликовном погледу, била је израда великог летописног свода са минијатурама, познатим код Руса као Лицевој летописни свод.<sup>20</sup> Лицевој свод садржавао је не само текстове хронографа разних редакција, летописа, разних житија, хроника, као и других писаних извора, већ и огроман број бојених цртежа који су предано илустровали текстове. Настао између 1556. и 1585. по налогу Ивана Грозног,<sup>21</sup> тај огромни преписивачки и приређивачки подухват био је украшен са око 16.000 минијатура.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Прву редакцију руског Хронографа из 1512. преузела је стара српска књижевност још у другој половини XVI века, док се друга редакција, тзв. западно-руска из друге половине XVI века преписује у нас у XVII веку. Б. Радојичић, *Српски рукопис Хронографа западне редакције*, Пигања књижевности и језика IV, св. А, Сарајево 1958, 187—190.

<sup>19</sup> С. П. Розановъ, нав. дело, 33. Дуго се сматрало да је велику заслугу за то имао Пахомије Логотет, Србин, који је средином XV столећа био значајна личност тадашње руске књижевности. А. А. Шахматовъ, *Къ вопросу о происхождении Хронографа*, Сборникъ Отделенія рускаго языка и словесности XVI, 8, С. Петербургъ 1900, по Б. Трифунвићу, *Азбучник*, 341.

<sup>20</sup> О Лицевом летописном своду најпотпуније: О. И. Подобедова, *Минијатюры русских исторических рукописей*, Москва 1965, 102—314; Иста, *Московская школа живописи при Иване IV*, Москва 1972, 69—88.

<sup>21</sup> Н. П. Лихачевъ, *Палеографическое значение бумажных водяных знаковъ*, С. Петербургъ 1899, ч. I, CLIV—CLXXXI, ч. II, 300—315; А. Е. Пресняковъ, *Московская историческая энциклопедія XVI века*, Известія Отд. рускаго языка и словесности V, кн. 3, Санктпетербургъ 1900, 824—876. О озбиљним настојањима да се помере досадашња датовања посебно Д. Н. Альшица, ун. О. И. Подобедова, *Московская школа живописи*, 77—78. У недавно објављеном чланку Н. Љубинковић помиње да „илустровани летописни свод не треба датирати у шездесете, односно седамдесете године XVI века“ јер „напоре да се начини свод летописа пратимо од краја XIV века, па све до владавине цара Ивана IV“ (*Косовска легенда у руском летописном своду из времена цара Ивана IV Грозног*, Студије и грађа за историју књижевности I, Београд 1980, 20—21). Међутим, ван сваке је сумње да је Лицевој — илустровани — летописни свод са минијатурама из српске историје настао приближно у трећој четвртини XVI века. Приређивање разних текстова за летописне сводове, разуме се, да је дуго трајало. Али, то су различите ствари.

<sup>22</sup> А. Н. Свирин, *Искусство книги древней Руси XI—XVII вв*, Москва 1964, 122—123; Е. С. Сизов, „Воображены подобия князей“ *Стенопись Архангельского собора московского Кремля*, Ленинград 1968, 4—5; О. И. Подобедова, *Минијатюры русских исторических рукописей*, 135, 139 et passim.

У том огромном вишетомном делу нашли су се у сажетом виду и одељци из српске историје, рађени по оновременим књижевним текстовима, који су већ били прилагођени руској средини у хронографима, насталим у ранијем раздобљу. Поред сто двадесет две илустрације које прате житије св. Саве Српског,<sup>23</sup> девет минијатура о Косовској бици,<sup>24</sup> тридесет четири илуминација о животу Стефана Дечанског,<sup>25</sup> у Лицевом летописном своду нашле су се и представе о деспоту Стефану Лазаревићу.<sup>26</sup>

Део сликаног Летописног свода у коме се налазе минијатуре посвећене збивањима у Србији у доба деспота Стефана чува се у лењинградској Публичној библиотеци. Првих двадесет пет минијатура налазе се у такозваном Шумиловском тому (F.IV.232, л. 13<sup>v</sup>—25<sup>v</sup>),<sup>27</sup> а других десет део су такозваног Голицинског тома (F.IV.225, л. 381<sup>r</sup>—385<sup>v</sup>).<sup>28</sup> Ових тридесет пет минијатура илуструју текст из Никоновског летописа, а односе се на 1425. годину.<sup>29</sup> У ствари, овај део текста садржи сажет приказ живота Стефана Лазаревића непосредно после битке код Ангоре 1402, па до његове смрти 1427. године. Основни текст, чувено дело Константина Филозофа, је потка целе повести, али се он не преузима дословце, већ се сажима. На свакој страни, уз ретка одступања, минијатура захвата две трећине или чак три четвртине простора, док је текст при дну у неколико редова. Пошто језгровита повест садржи више догађаја на свакој од минијатура приказана су по два, па и три, временски и просторно одељена збивања.

<sup>23</sup> С. Петковић, *Свети Сава у старом руском, румунском и бугарском сликарству*, Зборник Сава Немањић — Свети Сава, Београд 1979, 364—365.

<sup>24</sup> С. Петковић, *Иван Грозни и култ кнеза Лазара у Русији*, Зборник О кнезу Лазару, Београд 1975, 313—314. У поменутом чланку Н. Љубинковића, који је у ствари приказ овог мог рада, оспорава се тврдња да су ове илуминације једини циклус о Косовском боју у минијатурном сликарству. Том приликом наводи се да постоји и Турска хроника из 1557. године, у којој је приказано Погубљење кнеза Лазара (Н. Љубинковић, нав. дело, 20). У питању је, верујем, само случајни превид Н. Љубинковића: Турска хроника је украшена дрворезима, а то није, разуме се, исто што и сликана минијатура и, при том, једна сцена не сачињава никакав циклус.

<sup>25</sup> Ове минијатуре још нису објављене.

<sup>26</sup> На српске теме у Лицевом летописном своду указао ми је благонаклоно поч. професор Светозар Радојчић. У прибављању илустрација за овај рад помогле су ми много колеге и пријатељи О. И. Подобедова, Е. С. Смирнова и О. С. Попова, на чему им се и овом приликом захваљујем.

<sup>27</sup> Овај том Лицевог летописног свода добио је своје име по трговцу Методију Шумилову, који је књигу поклатио лењинградској Публичној библиотеци 1814. О. И. Подобедова, *Минијатюры русских исторических рукописей*, 108.

<sup>28</sup> А. Д. Голицин је био власник овог рукописа пре него што је он прешао у збирку Ф. А. Толстоја, а из ње у Публичну библиотеку (нав. дело). За Голицински том и делом Шумиловски сматра се да нису настали после 1560. године. О. И. Подобедова, *Московская школа живописи*, 81.

<sup>29</sup> Полное собрание русских летописей. Патриаршая или Никоювская летопис т. XII, 3—6.

На првој минијатури у Шумиловском тому Лицевог летописног свода (Шум. 13<sup>v</sup>), од које почиње одељак под насловом *Беликоє кнѣженіє сервѣскоє*, приказано је како после победе Тимуре („Темира“) одлазе у ропство Бајазит са војском, као и сестра Стефанова, султанова жена (сл. 1).<sup>30</sup>

Другу минијатуру (Шум. 14<sup>r</sup>) сачињавају три мале сцене: деспот Стефан шаље посланике до Тимуре да би му овај вратио сестру, посланици пред Тимуром и посланици се враћају са сестром Стефановом (сл. 2).

Стефан добија титулу деспота у Цариграду (Шум. 14<sup>v</sup>) тема је треће минијатуре. Деспот је са братом Вуком приказан три пута: како одлази у Цариград, како га Манојло II гости и како одлази од византијског цара (сл. 3).

Четврта минијатура (Шум. 15<sup>r</sup>) описује на десној половини како је деспот Стефан са Вуком дошао у Ново Брдо „Новобродъ, град сребряный, констинѹ и златый“. На левој половини Стефан се приказује како разговара са дворјанима, пошто је, по смрти Бајазитовој, српска земља опет ослобођена (сл. 4).

Стефановим учвршћењем власти бави се пета минијатура (Шум. 15<sup>v</sup>). Неке градове је освојио, а друге, који су раније били у његовим рукама, поново је прикључио српској држави (сл. 5).

На шестој минијатури (Шум. 16<sup>r</sup>), представљено је како Стефан преузима и Београд од Угара и неке градове од Турака. У средини је нацртан деспот како улази у Београд и, потом, како седи у њему, окружен грађанима. Десно, у неком другом граду, он разговара са житељима (сл. 6).

Београд почиње да се описује од седме минијатуре (Шум. 16<sup>v</sup>). Истиче се да је украшен рекама и морем и да бродови са свих страна у њега притичу, па су четири лађе представљене. У горњем левом углу је деспот Стефан окружен свитом (сл. 7).

Настанак репрезентативних здања у Београду тема је осме минијатуре (Шум. 17<sup>r</sup>). У тексту се помиње да су подигнуте зидине, царска палата, Саборна црква, као и архиепископија, у којој је и станиште монаха. На слици се сва та градња дословце илуструје, а сам деспот се два пута приказује како неимарима даје упутства за рад (сл. 8).

И девета минијатура се односи на Стефанове напоре да се Београд украси (Шум. 17<sup>v</sup>). При врху деспот надгледа подизање цркве св. Николе, а у доњем, већем делу он је пред пуном трпезом и нуди

<sup>30</sup> Пошто су чланку приложени сви снимци минијатура, избегнути су опширни описи сцена. Они се ипак доносе у сажетом облику, јер садржај неких минијатура због сложених композиционих решења није увек јасан.

болесне и прокажене, за које је саградио азил и насадио шуме ради освежења (сл. 9).

Настанком манастира Свете Тројице — Ресаве — бави се десета минијатура (Шум. 18<sup>г</sup>). У горњем левом углу деспот, чини се, налази место где ће саградити цркву, а на осталој сликаној површини описује се градња, обдаривање и прибирање монаха (сл. 10).

Заснивању Ресаве посвећена је и једанаеста минијатура (Шум. 18<sup>в</sup>). У доњем десном углу Стефан Лазаревић надгледа како му се припрема гробница, лево поклања монасима своје задужбине скупопене иконе и сасуди. Видно место заузима и плоча са представом Деизиса, која подсећа на ктиторова обдаривања манастира скупопеним иконама (сл. 11).

Дванаеста минијатура односи се на освећење Ресаве (Шум. 19<sup>г</sup>). У горњем левом углу деспот зове патријарха Кирила да освети храм, а доле је сам чин освећења, као и множина сиротиње која долази по милостињу (сл. 12).

Причу о томе како је Стефан сам ишао ноћу улицама Београда и делио милостињу садржи тринаеста минијатура на л. 19<sup>в</sup> Шумиловског тома. Два пута Стефан Лазаревић удељује новац. На истој минијатури приказана је и епизода како је грабежљиви просјак рекао деспоту да је и он грабљив, јер још на земљи краде царство небеско (сл. 13).

Са четрнаестом минијатуром започиње краћи одељак са насловом *О Мусулманџ царџ* (Шум. 20<sup>г</sup>). У горњем десном углу Сулејман („Мусулман“), Бајазитов син, шаље посланике деспоту да утврде мир, а доле су приказани изасланици, најпре како путују, а потом пред Стефаном (сл. 14).

Сукоб између Сулејмана и његовог брата Исе („Асбега“) приказан је на петнаестој минијатури (Шум. 20<sup>в</sup>). Султан је прво насликан са војском доле, а изнад је и сцена битке са султановим братом. Деспот Стефан се не појављује (сл. 15).

Шеснаеста минијатура (Шум. 21<sup>г</sup>) описује упоредо и краткотрајан мир у деспотовини, као и смутњу коју је унео Вук, Стефанов брат. У доњем левом углу Стефан је приказан у неком граду, а у горњем десном Вук тражи од цара Сулејмана војску да би од Стефана отео пола српске земље (сл. 16).

Следећа слика приказује пустошење српске земље од стране Турака предвођених Вуком (Шум. 21<sup>в</sup>). Док је Стефан одвојен у горњем левом углу у неком граду, три групе Турака плене и убијају (сл. 17).

Нови напад на Србију од стране Вука и Турака обрађује осамнаеста минијатура (Шум. 22<sup>г</sup>). У горњем десном углу (леви је уништен) Вук се, у пратњи војске, обраћа двојици Стефанових људи, а

доле његови посланици наговарају Стефану привржене дворјане да приђу Вуку (сл. 18).

Поновно пустошење Србије приказује се на деветнаестој минијатури (Шум. 22<sup>v</sup>). Док се деспот Стефан у горњем левом углу жали пред иконом Христа због невере својих људи (горњи десни угао је уништен), на другим деловима сликаног простора приказују се пустошења Србије од стране турске војске (сл. 19).

Иза деветнаесте илустрације недостаје текст и одговарајуће минијатуре, вероватно за два листа, односно четири илуминације. У том делу текста описује се како је деспот Стефан поделио земљу са Вуком, затим ток сукоба Мусе („Мисије“) и Сулејмана, погубљење деспотовог брата Вука, победу Мусе и смрт Сулејмана.<sup>31</sup>

Следећа очувана, двадесета, минијатура односи се на мир после турског грађанског рата (Шум. 23<sup>r</sup>). У горњем десном углу деспотови посланици склапају мир са Мусом, у средини десно деспот Стефан је окружен свитом, док остали део слике сачињава пејсаж са градовима (сл. 20).

Нова Мусина освајања тема су двадесет прве минијатуре (Шум. 23<sup>v</sup>). На највећем делу минијатуре описују се турска пљачкања. Поред тога у горњем делу сцене Муса обећава својим велможама делове Стефанове државе, док је деспот приказан у горњем десном углу (сл. 21).

Поново у рукопису недостаје један лист са две минијатуре које су илустровале како је Муса освојио Сталаћ, Копријан и друге градове и како Стефан склапа савез са Мехмедом („Махамет“), младим братом Мусиним.<sup>32</sup>

Двадесет друга минијатура описује заједнички рат против Мусе (Шум. 25<sup>r</sup>).<sup>33</sup> Поред деспота Стефана у сукобу учествују и султан Мехмед, као и Угри и Босанци, док је у врху сцене приказан Муса са војском у планини (сл. 22).

Пропаст Мусина насликана је на двадесет трећој минијатури (Шум. 25<sup>v</sup>). У горњем делу деспот Стефан шаље Бурђа Бранковића у бој, а доле је битка, као и река Искар у којој се Муса, после пораза, удавио (сл. 23).

Одељак о владавини Мехмеда I започиње сликом мира и спокоја — минијатура двадесет четврта (Шум. 24<sup>r</sup>): у горњем десном углу турски султан је са дворјанима, а доле деспот Бурђе долази код Стефана, који га обдарује многим поклонима и потом захваљује бгу (сл. 24).

<sup>31</sup> Полное собрание русских летописей, т. XII, 5.

<sup>32</sup> Нав. дело, 5.

<sup>33</sup> На овом месту су листови 24 и 25 заменили своја места, очигледно приликом повезивања.



Двадесет пета минијатура описује благодати мира у Стефановој држави (Шум. 24<sup>v</sup>). Деспот се три пута појављује делећи милостињу, хранећи прокажене и саветујући се о устројству државе (сл. 25).

Повест о Стефану Лазаревићу и турском царству наставља се потом у Голицинском тому и садржи десет илустрација.

Двадесет шеста минијатура се бави такође Стефановим сређивањем прилика у земљи (Гол. 381<sup>r</sup>). Деспот је приказан само једном под кровом једног здања, а пред њим су поданици, као и други који долазе к њему (сл. 26).

После овога следи опширан текст о врлинама и особинама Стефановим. Илустрација на дну странице (Гол. 381<sup>v</sup>) приказује деспота Стефана у горњем десном углу окруженог војницима и дворјанима. Доле је још једном представљен на коњу како предводи војску, док пред њим у гробу лежи неки угледник. То је у ствари део илустрације текста са следеће странице (Гол. 382<sup>r</sup>), где се описује како је умро Балша, господар Арбанаса и како је његове земље преузео деспот Стефан (сл. 27).

Поред овог текста о смрти Балшиној на л. 382<sup>r</sup> у једној реченици се говори да је у Београд дошао Константин, син бугарског цара и да је ту умро 1422. године. Долазак и смрт Константинова насликани су на двадесет осмој минијатури у средишњем и доњем делу, а горе лево је насликан изгледа Страцимир, бугарски цар, а десно вероватно изасланици Страцимирови који јављају деспоту да ће Константин доћи у Београд (сл. 28).

Текстом уз двадесет девету минијатуру започиње нови одељак о смрти цара Мехмеда (Гол. 382<sup>v</sup>). Султан је на престолу окружен дворјанима, а при дну сцене је ковчег у коме султан почива (сл. 29).

Тридесета минијатура бави се Стефановом изјавом верности сину умрлог султана (Гол. 383<sup>v</sup>). У доњем делу представе насликани су великаши пред Стефаном који га наговарају да сада поврати своје земље, што он одбија, јер се заклео умрлом султану. У горњем делу су брда и здања (сл. 30).

Нови грађански рат у Турској описује тридесет прва минијатура: против Мурата II ратује Мустафа, уз помоћ византијског цара (Гол. 383<sup>v</sup>). Доле је приказан византијски цар како даје војнике Мустафи, а у горњем делу су Мустафине борбе са супарницима (сл. 31).

Крај овог грађанског рата тема је тридесет друге минијатуре (Гол. 384<sup>r</sup>). У доњем делу представе султан Мурат II шаље војску против Мустафе, а у горњем је битка код Никеје у којој војска Мурата II побеђује (сл. 32).

Тридесет трећа минијатура истиче пријатељство деспота Стефана и Мурата II (Гол. 384<sup>v</sup>). Турски цар се приказује два пута у

горњем делу сцене. На једној од њих шаље своје посланике у знак пријатељства Стефану, а у доњем левом углу деспот их прима (сл. 33).

Претпоследња сцена приказује смрт деспота Стефана Лазаревића (Гол. 385<sup>r</sup>). У средишњем делу Стефан лежи болестан у постели и предаје престо своје сестрићу деспоту Бурђу. У горњем десном углу Стефан почива на одру. Са леве стране је нови деспот Бурђе окружен дворјанима (сл. 34).

Последња, тридесет пета минијатура описује необичне природне појаве после деспотове смрти и његову сахрану у манастиру св. Тројице у Београду (Гол. 385<sup>v</sup>). У горњим деловима композиције приказано је невреме, лево су велможе и изгледа деспот Бурђе како оплакују Стефанову смрт, док је десно Стефан у гробници окружен монасима (сл. 35).

Ова минијатура из целине о Стефану Лазаревићу је свакако последња, јер одмах иза тога започиње одељак о Грчком царству, који се бави почетком владавине цара Јована VIII Палеолога (царь Колунѣ) 1425—1448. Како из средине повести о Стефану Лазаревићу недостају свакако шест, можда осам илустрација, произлази да их је првобитно, пре погрешног повезивања, било четрдесет једна или чак четрдесет три.

Не само знатан број минијатура, већ и њихова композициона решења сведоче о настојању извођача да се дословце сваки сажето описани догађај и ликовно представи. На осликаном простору који захвата обично по ширини 16, а по висини око 20 см, мајстор приказује по две, три, па и више епизода из живота деспота Стефана Лазаревића, односно о сукобима у турском царству почетком XV века. Илуструјући тако подробно текст на свакој страници, аутори минијатура немају ни велике могућности, а изгледа ни склоности, да иначе претрпане сцене оживљавају неком непредвиђеном појединошћу. Ипак, некада се и то догоди.

На првој минијатури која описује како је Тимур у битци код Ангоре заробио уз Бајазита и његову жену, а Стефанову сестру Оливеру, сликар је приказао како заробљеница плаче (сл. 1). У другом случају, када се илуструје догађај како је деспот Стефан довео патријарха Кирила да му освети задужбину, цркву св. Тројице — Ресаву, у средини претрпане композиције сликар уноси и детаљ како један монах звони (сл. 12). Најзад, када се Стефан, напуштен од многих приврженика, жали пред иконом Христа, аутор деспоту не црта деспотску круну на глави (сл. 19). У сва три случаја, било да укаже на очај Оливере, док одлази у ропство, било да оживи церемонију освећења цркве у Ресави са ликом монаха који потеже ужад од звона, или скрушеност Стефанову док се моли, анонимни илустратор се потру-

дио да у згуснуту, опору причу о Србији почетком XV века и њеном владару унесе неку људскост, или бар одсјај стварног живота.<sup>34</sup>

За такве допуне било је мало могућности. С једне стране обавеза да се илуструје текст готово реч по реч, а са друге стране огроман, дугогодишњи посао који је обавезивао илустраторе да ураде око 16.000 минијатура знатних димензија, није подстицала ауторе да свој и онако преобимни задатак учине још сложенијим. Међутим, величина посла није спречила мајсторе да савесно приказују све оно што текст налаже и то тако да буде што мање могућих забуна. То се запажа по многим појединостима. Деспот Стефан Лазаревић тако носи увек затворену круну, која се састоји од обруча и полукружне капе са два нашивка, некад украшене и племенитим каменовима. Његов брат Вук има на глави капу која је сличног облика, али без нашивака и племенитих каменова (сл. 16, 17, 18).<sup>35</sup> Цареви — турски, татарски Тимур, византијски Манојло II — носе сличне круне, које се састоје од уског обруча и пет ромбоидних пера. Исто тако када се приказују подизања разних здања у Београду по налогу Стефана Лазаревића, онда илустратори врло подробно представљају сваку поменуту деспотову задужбину (сл. 8, 9). Прејака везаност за постојећи текст и неупућеност у несажети текст Константина Филозофа о деспоту Стефану, наводиле су илустраторе на извесне пропусте. У похвалној беседи Константина Филозофа Београду, деспотовој престоници, помиње се да овај град лежи на рекама и да се на њиховим обалама налазе пристаништа са лабама.<sup>36</sup> При сажимању текста за потребе скраћене редакције, међутим, начињен је груб пропуст, јер се помиње да је Београд украшен и морем и рекама и пристаништима и да у њега са свих страна бродови пристижу.<sup>37</sup> Придржавајући се оваквог описа, анонимни илуминатор на минијатури представља две реке које се уливају у велику водену површину — очигледно море — по коме плове четири брода на једра са посадама (сл. 7).

Слична крупна омашка поткрала се и приређивачу сажете редакције живота деспота Стефана Лазаревића и поводом Ресаве, деспотове задужбине. Одељак о градњи овог манастира, који се поми-

<sup>34</sup> Има сличних примера и када се у Лицевом летописном своду помињу догађаји из руске историје. О. И. Подобедова, *Минијатюры русских исторических рукописей*, 131—132.

<sup>35</sup> Изузетно, када Вук прати свога брата, деспота Стефана у Цариград, сликар му ставља на главу једну врсту круне са шиљастим завршетком (сл. 4). Чини се да и то није без разлога: Вук носи круну сличну Стефановој када је претендовао да преузме пола деспотовине (сл. 16—18). Међутим, док је ишао са братом у Цариград није исказивао такве амбиције, па на глави носи врсту круне другачијег облика, него што је носи његов брат — владар.

<sup>36</sup> В. Јагић, нав. дело, 286—287; Уп. и Л. Мирковић, *Старе српске биографије XV и XVII века*, 84—85.

<sup>37</sup> Полное собрание русских летописей, т. XII, 4.

ње у Летописном своду само као Света Тројица, по храмовном посвећењу, надовезује се непосредно на прилично дуг опис онога шта је деспот саградио у Београду. То је изазвало забуну, па је на крају овог текста, по коме се и минијатуре сликају, изричито речено да је тело деспота Стефана положено у Београду, у манастир Свете Тројице, где је већ себи гробницу припремио.<sup>38</sup> Због тога је на тридесет петој минијатури нацртана црква окружена јаким утврђењем са кулама, које једним делом излазе на реку, што очигледно упућује на Београд (сл. 35).

Грешака састављача сажете редакције живота деспота Стефана Лазаревића уосталом има доста, али оне нису увек утицале на карактер и ликовна решења минијатуриста Лицевог летописног свода. Пример једне од таквих омашки је и назив Новог Брда, где се овај град, значајан за историју Деспотовине, назива Новоброд.<sup>39</sup> Илустратору, међутим, није било важно како се град тачно зове, јер је он, заједно са сарадницима, имао типска решења за изглед градова. У тексту има и знатних историјских нетачности, о којима се овде неће расправљати. Таква је, на пример, прича о Стефановој смрти, по којој болесни деспот призива свог сестрића Бурђа да му преда престо, па тек онда умире.<sup>40</sup>

Аутори илуминација Шумиловског и Голицинског тома имају сасвим скромне уметничке амбиције. Уосталом, и остали томови Лицевог летописног свода се у том погледу не издвајају, јер сви негују сличне стилске одлике,<sup>41</sup> а међу многим минијатуристима окупљеним на овом послу ниједан се не истиче посебно.

Прво што пада у очи јесте пренаглашено настојање аутора да се простор одређен за илуминацију сасвим испуни људским и животињским ликовима, фантастичном архитектуром и стеновитим пејсажом. У тој претрпаности скрива се средњовековни страх од празног — *ногог васи*. Сплет збијених линија испуњава целу правоугаону површину минијатуре. Тај цртеж није невешт, шта више, на први поглед делује спонтано, као дело обдареног уметника који је немаран. Први, прилично повољни утисак слаби када се почну превртати листови дебелих томова. На свакој новој страни виде се сличне лажне спонтаности — у ствари небрижљивост цртежа, композициона понављања, типско представљање амбијента у коме се радња де-

<sup>38</sup> Нав. дело, 6. У једном нашем родослову, такозваном Руварчевом, очигледно под утицајем неког руског предлошка, записано је такође да је тело Стефана Лазаревића положено у манастир Свете Тројице у Београду. *Стари српски родослови и летописи*, ed. Љ. Стојановић, Београд 1927, 55.

<sup>39</sup> За руско језичко осећање реч брдо није ништа значила, па су приређивачи променом редоследа слова добили реч која им је била ближа.

<sup>40</sup> Полное собраніе русских летописей, т. XII, 6.

<sup>41</sup> О. И. Подобедова, нав. дело, 131.

шава. Монотонију ликовних решења не разбија ни колорит минијатура: боје су пригушене, неплемените и сасвим ретко се нека од њих издвоји својом звонкошћу.<sup>42</sup> Уосталом, боје су сасвим подређене цртежу, јер само у танком намазу, попут акварела, попуњавају јасно оцртане површине одеће, кровова, биља, земље.

Не могу се ипак превидети покушаји аутора ових минијатура, па и оних који су радили на такозваном Шумиловском, односно Голицинском тому, да макар донекле избегну монотонију. Чинили су то најчешће варирајући облике вегетације, здања или стеновитог пејсажа. У представљању архитектуре то се још понајвише запажа, јер се наизменичним рећањем здања са куполама и оних са двосливним крововима,<sup>43</sup> остваривала извесна разноликост архитектуралног фона.

Сцене из живота деспота Стефана Лазаревића из Лицевог летописног свода по свом карактеру несумњиво припадају свету византијског минијатурног сликарства са јасним руским одликама. Присуство туђих стилских обележја може се приметити само у типу здања са двосливним угнутим крововима. Без сумње, руски минијатуристи Летописног свода преузели су ове архитектонске елементе из штампаних књига, првенствено немачких, као и појединачних графичких листова.<sup>44</sup> Међутим, и ова невизантијска цртачка форма доста се срећно уклопила у сложену руску иконографску схему.

Иако су општи принципи византијског начина украшавања рукописа поштовани, није тешко закључити да су минијатуре Лицевог летописног свода настале у руској средини XVI века и од руских мајстора. Види се то и по типовима храмова или одећи — световној и монашкој, али и по стилским особеностима ових илуминација.

Због тога, поред осталог, нема никаквог разлога да се помишља да су ове минијатуре о животу деспота Стефана Лазаревића настале по узору на неки српски предлогачак у коме је текст Константина Филозофа био пропраћен илустрацијама.<sup>45</sup> Уосталом, и за друге српске теме из Лицевог летописног свода не може се помишљати да су инспирисане српским узорима. Велики свод, сачињен са амбицијама да опише све познате догађаје од стварања света до царевања Ивана IV Грозног, пратиле су илуминације које су биле сасвим подређене и прилагођене тексту. Због тога су сликари ретко могли да користе већ позната иконографска решења, али и то само поводом библијских

<sup>42</sup> Таква је, на пример, јасно зелена боја, која је често једини колористички акценат на одређеној минијатури.

<sup>43</sup> Детаљнија анализа код О. И. Подобедове, нав. дело, 183.

<sup>44</sup> Нав. дело, 182 и напомена 6.

<sup>45</sup> Идеју да су два житија домаћих светитеља — св. Саве од Теодосија и Стефана Дечанског од Цамблака — првобитно била илуминирана, изнео је још 1933. године В. Петковић (*Легенда св. Саве у старом живопису српском*, Београд 1933, 5—76).

догађаја и неких житија општеприхваћених светитеља (св. Николе, св. Георгија и др.). За збивања о којима су говорили руски летописи или житија, за догађаје из византијске историје или из српских житија владара, увек су се морала тражити оригинална решења, која су, истина, произлазила из богате ризнице општих византијских иконографских решења, али се у таквом облику нису раније појављивала.

Ако је искључено да су неки српски рукописи са илуминираним житијима св. Саве Српског, Стефана Дечанског, деспота Стефана Лазаревића могли да подстакну да се кратке верзије њиховог живота илуструју у Русији, ипак се не може избећи питање зашто се толико простора у Лицевом летописном своду посвећује српским личностима и самим тим и српској историји.<sup>46</sup>

На то питање најпре се може дати уопштен одговор. Текстови житија српских светитеља и посебно владара рано су допрли до руских монашких и световних кругова, благодарећи сеобама са Балкана у руске земље крајем XIV и током XV столећа. Тада су учени српски и бугарски монаси и дијаци, као што су били Пахомије Србин или Григорије Цамблак, али и други, нама именовани непознати књижевници и преписивачи, упознали Русију и посебно круг образованих, са литерарним наслеђем средњовековне Србије. Велики број руских преписа књижевних дела Теодосија о св. Сави Српском, Григорија Цамблака о Стефану Дечанском и Константина Филозофа о Стефану Лазаревићу<sup>47</sup> сведочи да су ови текстови имали своје читаоце у руској средини XV и XVI века. Природно је, стога, да изводи из ових живота уђу и у Лицевој летописни свод, који је био рађен са амбицијом да опише све негдашње крупне догађаје.

Али, ово не би био потпун одговор због чега се животи српских светитеља и владара сусрећу на страницама овог илустрованог летописног свода. Постоје и посебни разлози због чега је нека српска тема доспела у Лицевој летописни свод.

Веома опширно излагање о животу св. Саве Српског, на пример, заузело је са својих сто двадесет минијатура истакнуто место у овом репрезентативном своду, пре свега из једног личног разлога: Иван Грозни, покретач целог подухвата, по баби српског порекла, био је поштовалац највећег српског светитеља, па је највероватније он лично наложио да се Савин живот и чуда илуструју и опишу. Осим тога, руска држава и црква, сматрајући да су тада — у XVI

<sup>46</sup> С. П. Розанов је на ово упозорио већ приликом проучавања Хронографа. Нав. дело, 33.

<sup>47</sup> С. Н. Смирновъ, *Сербские святые въ русскихъ рукописяхъ*. Юбиларный сборникъ Русскаго археологическаго общества въ Кор. Югославији, Бѣлград 1936, 172—223.

веку — предводници православног света, прихватили су култове и појединих великих представника источних цркава, па и српске, настојећи да постану свеобухватна, обједињујућа снага источног, православног хришћанства.<sup>48</sup>

И за увођење живота деспота Стефана Лазаревића у Лицевој летописни свод постоји такође и посебан повод. Управо у то доба, после проглашења Ивана IV за цара 1547, Русија је започела борбу против Турака, односно муслиманских ханата у поречју Волге. После руског освајања Казана 1552, Астрахана 1556. и надирања до северног дела Кавказа, Турци улажу напоре да поврате ове територије, али одустају после неуспеха 1569. Сукоб се иза тога утишао, јер се Сулејман Величанствени посветио сукобу на Средоземљу са западном Европом, а Иван IV Грозни је био принуђен да се брани од Стефана Баторија на својим западним границама.<sup>49</sup> Независно од престанка ратовања и после 1569. започети сукоб наставио је да тиња, јер је осим територијалних жеља сваке стране, постојала и љута верска нетрпељивост између тада водеће земље ислама и предводника источног хришћанства.

Није отуда чудно да се у Лицевом летописном своду, у тренутку његовог настанка, толико пажње посвећује Турској, једној од две најљуће противнице Русије. Све што се тичало турске империје, посебно историје њених освајања, све је то нашло места у великој руској историји света.<sup>50</sup> Зато се освајање Цариграда веома опширно приказује, а Косовска битка чак у девет сцена.<sup>51</sup> Живот Стефана Лазаревића био је опет спис у коме се не описују само догађаји везани за српског деспота, већ се, врло опширно бави уз то и раздором међу наследницима султана Бајазита I после пораза код Ангоре. На неким минијатурама се и не појављује деспот Стефан, већ се текст и илустрације у оквиру његовог живота односе искључиво на турске међу-

<sup>48</sup> С. Петковић, *Свети Сава у старом руском, румунском и бугарском сликарству*, 372.

<sup>49</sup> История СССР, том I. С древнейших времён до конца XVIII века, под ред. Б. Д. Грека, Москва 1948<sup>2</sup>, 317—328; Х. Иналцик, *Османско царство*, Београд 1974, 56—58; V. J. Parry and others, *A History of the Ottoman Empire to 1730*, ed. M. A. Cook, Cambridge 1976, 111—112.

<sup>50</sup> И у западној Европи истовремено постоји велико интересовање за Турке, за њихов начин ратовања, обичаје, државно устројство. Стога су током XVI столећа биле објављиване многе књиге, посебно путописи, које су се бавиле моћним непријатељем са Истока.

<sup>51</sup> Овако опширно представљање Косовског боја подстакло је Н. Љубић и његова размишљања довела су га до закључка да је Русија XVI века видела у Србији XIV столећа наследницу Византије, „Нови Израел“ и „други Рим“. То је свакако преувеличавање угледа и амбиција средњовековне Србије, при чему историјски документи тако нешто не потврђују. Осим тога, свакако је претерано да се да тако сложен подтекст једној малој целини од девет минијатура, која је сасвим изгубљена у маси од шеснаест хиљада илуминација.

собице током прве и друге деценије XV века (сл. 15, 29, 31, 32). Не без разлога руски научници чак истичу да сабрани текстови у Лицевом летописном своду директно или у преносном смислу позивају на продужетак борбе са Татарима.<sup>52</sup> То би се свакако односило и на илустрације.

Због свега тога, може се рећи да је живот Стефана Лазаревића доспео у Лицевој летописни свод средином XVI века не само због заинтересованости руског читаоца за живот једног владара словенског православног народа, већ и као одраз историјских интересовања за Турску са којом је Русија започињала сукоб који ће трајати више од три столећа.

## ILLUSTRATIONS OF THE LIFE OF DESPOT STEFAN LAZAREVIĆ IN A RUSSIAN MANUSCRIPT FROM THE 16TH CENTURY

SRETEN PETKOVIC

Despot Stefan Lazarević (1389—1427) was only rarely represented in painting after his death (monastery Orahovica in Slavonia, 1594; the church in the village of Brezova near Ivanjica, early 17th century). The Serbian Church was not anxious to preserve his cult because he was not canonized (he was declared a saint in 1927 only) and did not belong to the saintly Nemanjić dynasty. Neither do we find in literature evidence that the memory of him was specially revered, for copies of his biography by Konstantin the Philosopher are rather rare.

Much richer and more interesting was the fate of this work on Despot Stefan Lazarević in Russia in the 15th and 16th centuries, for it was fairly frequently copied and it gave rise to a separate short Russian redaction. The Litzevoy Russian Chronicle from the third quarter of the 16th century (Volume Shumilov, ff. 13v—25v; Volume Golitzin, ff. 381—385v, Publichnaya Biblioteka in Leningrad) not only incorporates a separate text derived from Grigorije Tzambлак, but also contains 35 (originally 41 or 43) miniatures illustrating the Despot's life. They show a number of events associated with the Despot from the battle of Angora in 1402 to his death in 1427. The miniatures usually occupy two-thirds of the page, and each shows two or three events illustrating the text (see fig. 35).

The miniatures rarely represent small details of human interest (the exceptions include a picture of Stefan's sister in tears as Timur's captive, fig. 1, and another of a monk pulling the bell-rope, fig. 12); usually they are literal illustrations of the text. The close following of the text led to the repetition in the miniatures of some errors made by the compilers of this abridged version of Despot Stefan's life. Thus Belgrade is represented as a

<sup>52</sup> О. И. Подобедова, *Московская школа живописи*, 71.



sea-port (fig. 7), and the Despot's foundation Manasija is shown as being located within the Belgrade walls (fig. 35).

Stylistically, the illustrations are wholly subordinated to the prevalent Russian conceptions of the decoration of books. The authors seek to cover completely the space designated for the illumination with human and animal figures, with unusual architecture and rocky landscapes, which is a consequence of the medieval fear of empty space. The miniatures are not of great artistic value; their drawings are careless, their compositions are repetitive and their colouring lacks refinement. The markedly Russian features of these miniatures, with occasional traces of the influence of German engravings, show that there is no reason to suppose that the Russian masters were inspired by Serbian models. The text of the abridged biography was their only source. The inclusion of this illustrated text into the Litzevoy chronicle collection, which was a kind of a general history of the world, reflects the interest of the Russian readers in the events connected with the conquests of the Tursks, with whom Russian was beginning to wage a war destined to last three centuries.





Великое княженіе сервское . Полки  
русской обороны . Братъ мнръ по  
беди и тати и шедъ въ клязми .  
и шедъ по плаки . и шедъ сефа  
но поудеиного князя сервского . и  
къ клязми  
то

Сл. 1. Тимур одводи у ропство Бајазида и Стефанову сестру, Шумиловски том Лицевог летописног свода, 13<sup>v</sup>, Гос. Публична библиотека, Лењинград, око 1560.



пъже великіи стѣфанъ посланнѣхъ  
къ тимуру послы и изъ по  
длиннѣиш  
цѣи  
нѣ

Сл. 2. Стефанови посланици доводе од Тимура Стефанову сестру, Шумиловски том 14г, ГПБ Лењинград, око 1560.



Алліже по црті пхіоціи градъ приході .  
 и збратио иъ цолкомъ . и тіамо шцрѣ  
 греческаго мандіи . єже жи по уємѣ  
 соуцоу деспотскій славъ приємлетіа  
 и мийго чггннъ вєіо  
 ѿпоу  
 снн

Сл. 3. Деспот Стефан добија деспотску титулу у Цариграду, Шумиловски том 14<sup>ч</sup>, ГПБ Лењинград, око 1560.



Приходѣнѣ же десѣнѣ стѣдѣнѣ избрѣ  
 шолѣ сполѣмѣ стѣ сполѣ гранѣ покрѣ  
 і рѣскрѣнѣнѣнѣ поистинѣнѣ излагѣнѣнѣ  
 поубѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣ  
 сѣрѣкѣкѣкѣкѣкѣкѣкѣкѣкѣкѣкѣкѣкѣкѣкѣкѣ  
 кѣсѣрѣменѣсѣкѣ . нѣшѣ толѣ десѣнѣ стѣдѣнѣ  
 слѣнѣнѣ слѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣнѣ  
 пѣсѣ земѣнѣнѣсѣ  
 кѣсѣнѣнѣ .  
 661

Сл. 4. Стефан се враћа у Ново Брдо, Шумиловски том 15г, ГПБ Лењинград, око 1560.



жїєю милїю походоу мѣста и земаю  
 штечестпа своєго . и иибухъ мирн .  
 и ила жесе кѣ покорн . релїцы шѣ пре  
 дна и преме на гра и мѣста посухнїе  
 ии быша шсервскїа пластїи . си хѣ  
 ксе кѣ рїио  
 рже .

Сл. 5. Деспот Стефан учвршћује власт, Шумиловски том 15<sup>у</sup>, ГПБ Лењинград, око 1560.



Тѣже предашъ крѣпѣвь бѣоградѣ егѣже  
преже осунѣшиша до угри . егѣже и оу  
горскѣи земли по смрени и оуздани . се  
ко кѣа градѣ ащенѣи предѣлаехъ сѣркви и  
лежаи въ сѣпѣ . по тѣмъ оу асрци и асрца  
оу горскѣи земли лежахъ дѣше . таже и  
прочѣа градѣи оу асрци и оу асрци оу  
сунѣшиша асрци и асрци оу асрци

Сл. 6. Деспот Стефан преузима Београд, Шумиловски том 16',  
ГПБ Ленинград, око 1560.





люди въ землю жале пребыша ти сѣль  
 градѣ. Занеже мѣсто градъ того зѣ  
 лючрсно. Или шоремъ и реками и перн  
 станицыи украшено. И въ сею дѣкоря  
 кати снемоу іако крилати снмои же  
 стно, и въ блѣхъ прилетѣху .

Сл. 7. Деспот Стефан у Београду, граду на рекама, Шумиловски том 16<sup>о</sup>, ГПБ Лењинград, око 1560.



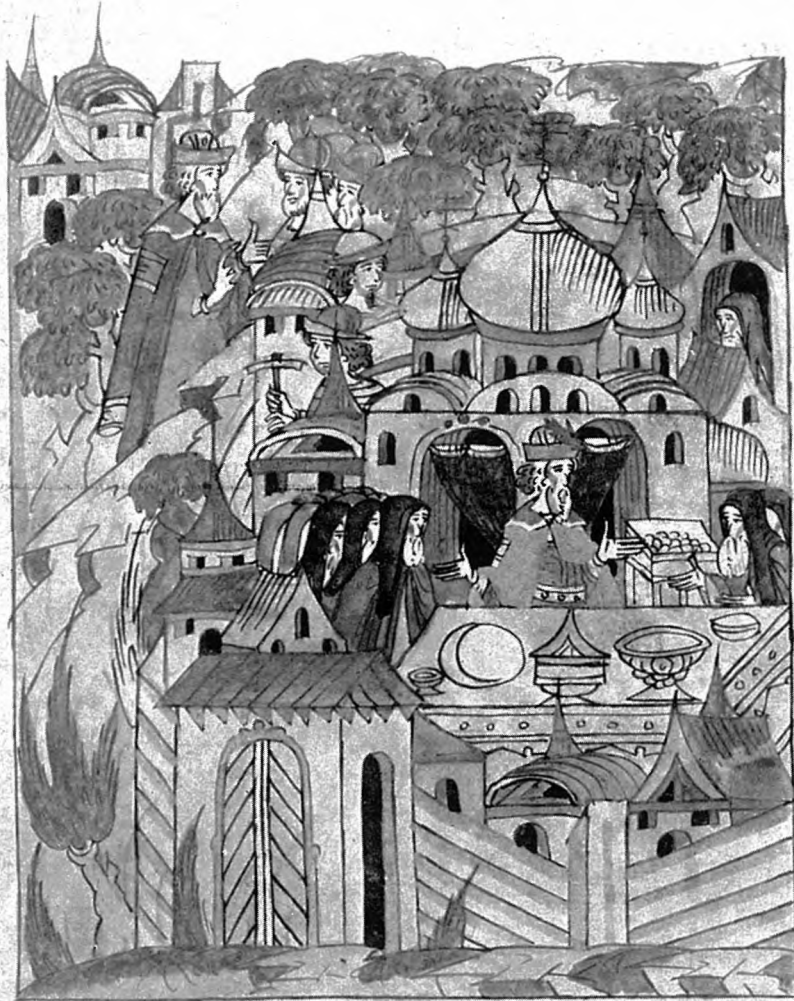
Стефанъ бже у београдѣ бѣдемѣ палату и саборну  
 цркву и многа мѣста . наче же цркви  
 и соборноу . архидіаконъ зде . іск  
 и многа преблагоудоліи . и шеники  
 и цркви и комѣсо  
 и шори

Сл. 8. Стефан подиже у Београду бѣдемѣ, палату и Саборну цркву, Шумиловски том 17<sup>г</sup>, ГПБ Лењинград, око 1560.



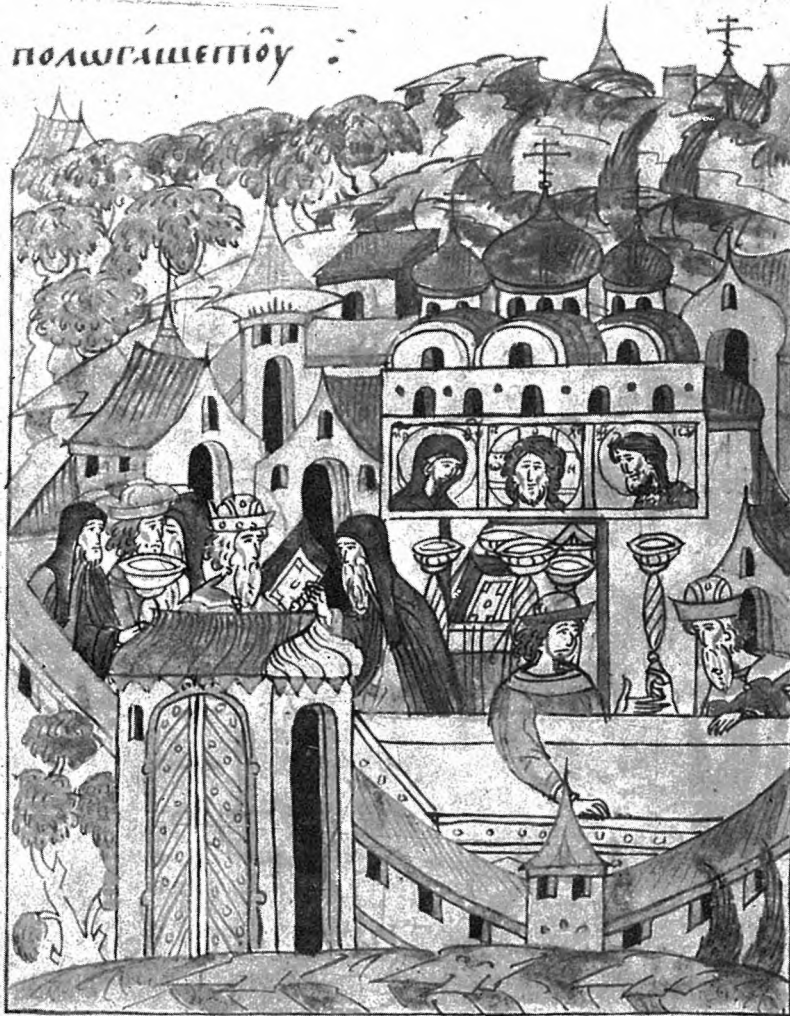
Ір҃уїє пїѣ жєтї оубѣжѣ градѣ цкїнїє сѣхѣ  
 І псе сєрвѣскѣ оубѣжѣ нї цркѣ  
 по нї дѣ до пїорцѣ нї колѣ . нї іко  
 ма пє пїєрѣ сѣ мнѣ добрымнѣ храмнѣ  
 мнѣ нѣ дѣ . нї сѣ мнѣ по пїрѣ кнѣ мнѣ  
 оубѣжѣ нї сѣ . нї оубѣжѣ мнѣ жєтї оубѣ  
 болнѣ нї оубѣжѣ нї сѣ . нї сѣ дѣ жєтї  
 дѣ мнѣ сѣ мнѣ оубѣжѣ нї сѣ мнѣ

Сл. 9. Стефан подиже цркву св. Николе и станиште за убоге  
 у Београду, Шумиловски том 17, ГПБ Лењинград, око  
 1560.

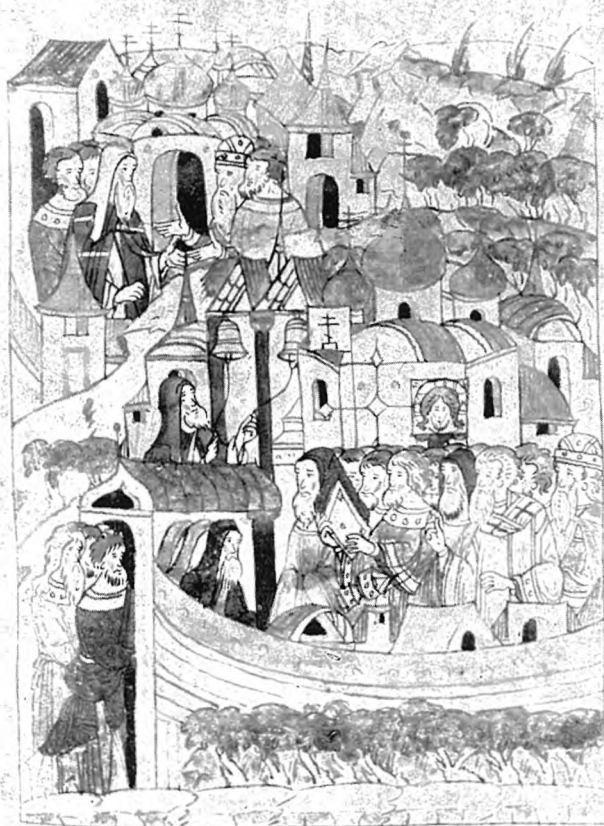


Потомъ же и зовѣръгъ мѣсто красно  
 поустынно и по потребно молчанію . и  
 создае цѣлѣу храмъ поимѣжи о на  
 чалныи дѣрца . и садки мидобрымъ  
 краснѣ . и жи дописателнымъ хоу  
 дожестпомъ . и грашисолш и остѣнѣнѣ  
 кѣліасокражемнѣ жестпо и но кѣ бѣло  
 бѣзныи и поселитѣу и садки мидобреба  
 мноу дополн . и сокроции щеднѣшподѣи

полшгашетіоу



Сотпорижесевъ и гровницѣтѣоу и дѣ  
маломъ послѣднѣ полшжнѣа да дѣжей и  
коньтѣоу златомъ и висеромъ оукра  
шены . и мнѣжестѣоу книгѣ и со оу  
ды . и ризы шелкнѣмъ висеріемъ  
и златомъ оукрашены . тако прещо  
ходити и стѣмъ горы шелкѣмъ оладрѣ  
и шѣтѣмъ и златомъ оукрашѣнѣа :



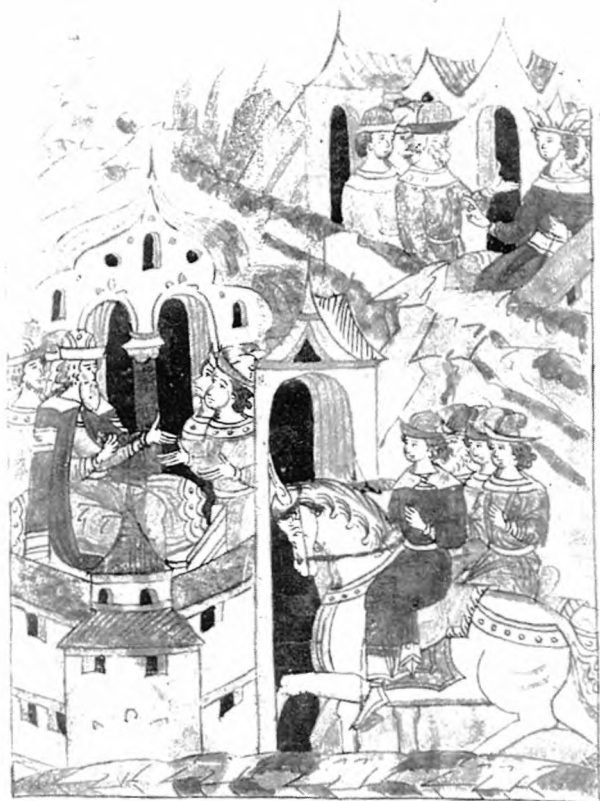
Призываетъ же и патриархъ кирилъ со  
 себѣмъ вѣсокоромъ сербьскіа земли и  
 сои сордепчаше сѣне хрѣма швднхъ стѣ  
 и дѣтницѣ . нѣаже зѣлаши въ нѣмѣ  
 цркви зъ цѣи приходни же и нѣши  
 и нѣже сѣшо . нѣаже до сопо и нѣше  
 нѣа поудѣ .

Сл. 12. Освећење манастира св. Тројице (Ресаве), Шумиловски том 19<sup>г</sup>, ГПБ Лењинград, око 1560.



пошедасмъноціюстооулицамъгра  
дахода . иицини мѡдежанзлати  
цаподала иикупоединьмиога  
ждмзашемашынтопзлгъ . инаки  
пришегпросише . оижедалъемоу и  
ревозмншакію иициниче . оиже  
ѡѡѡцлемоу не азъ . попишашъ и  
хициникъ . создѣшнмъцрнсо  
нкддѡшецрншоокрдеши ииохициле .

Сл. 13. Деспот Стефан дели милостињу по Београду, Шумиловски том 19<sup>ч</sup>, ГІБ Лењинград, око 1560.



Соу султанъ цри . Послх же црѣ  
 моу султанъ сѣчѣ . а . и црѣ блѣвѣ зѣти  
 прѣсылаетъ къ дѣстѣтѣ моу сѣдѣмоу . по  
 етѣ мирѣ и зѣ шѣтѣ  
 соу султанъ  
 глѣ

Сл. 14. Сулејман утврђује мир са Стефаном, Шумиловски том  
 20г, ГИБ Лењинград, око 1560.





Мамжамбулманга позди зашедеко  
 синокомъ . шпенесидпластницзи  
 сикани . икратисоегоасквигондоу  
 бишлени . истрани  
 посночныде  
 покори нѣх  
 чекдѣсѣ  
 нѣ .

Сл. 15. Султан Сулејман ратује са братом Исом, Шумиловски том 20<sup>у</sup>, ГПБ Лењинград, око 1560.



цркви кажда земля . по сложеніи мира  
 слоу соулманомъ превъшлаше въ мир  
 ній . понекаже чернѣшии глаголаша  
 ишамо . поинже оубо кратася о его по  
 рка . и изидиша оумоу соулмана цркви  
 жекони оуни стна . и соудаша им  
 рекраша мону деснои гаснеди въ сло  
 шна оучны . и азъ вѣкъ съмѣвса въ кю  
 луцелии и азъ копаемю ии десноу

Сл. 16. Стефанов брат Вук тражи помоћ од Сулејмана против брата, Шумиловски том 21г, ГПБ Лењинград, око 1560.

сопшороед . деспотиа жесне франча не  
 хоти дати довагочинное ежегьско  
 пакити оу рско мз поравотинти



ролик жесолгарныи октескошлии озе  
 плаго плендиюи и потжиглюи . изъ  
 цяоцеткоди  
 ииъиъ  
 рге



Потоми вѣтороѣ прихорунѣ со мнѣ  
 жанши ми . Стефанъ же неи заде про  
 пишоу ми . Дале кропикраіткен при  
 члстникъ боудеи . Опоженна гвѣта  
 кога едо сплвшии си ми . Занеже сѣ  
 полка прешѣцма къ ксеку . Опоку  
 цланіемъ дароца . Опожен прцеи ми  
 ко смла дпосла ми д коуци ми боудеи  
 та

Сл. 18. Вук наговара великаше да напусте Стефана, Шумиловски том 22г, ГПБ Лењинград, око 1560.



Деспотъ же держа посланіе его прѣисоу  
 цѣ домоу своему въ келѣградѣ . плакаше  
 прѣвѣрозомъ своимъ иижаже . гла  
 шетако не прѣвѣдно намъ поучаю сѣдъ  
 но процы мои въ шланѣ прѣдѣтели .  
 тако же нѣо гдѣтѣ поучи сѣи юда . и  
 со глѣди до конца мало ечи словени  
 ииныхъ оумене . долика же солгардны  
 цѣсто землю рѣспланила



| Къаганъ мисіа псѣ миски петрѣ оубла  
 вати . пропшори мирѣ едеспотіа мѣ  
 спеданомѣ . спеданѣ же іа кне зупѣ  
 самодрѣ же цѣ кастіѣ  
 псеи земли  
 серкисо

Сл. 20. Султан Муса склапа мир са Стефаном, Шумиловски том 23г, ГПБ Лењинград, око 1560.



И нѣаже цркви и оуби гни гни гни гни гни  
 ишо оуби гни гни гни гни гни гни гни  
 га . сръвскоу юземлю конечному оуби  
 прекуденію предати . расписаже и  
 грады шемлю  
 камъ  
 шон

Сл. 21. Муса започиње рат против деспота Стефана, Шумиловски том 23<sup>у</sup>, ГПБ Лењинград, око 1560.



приходилъ мѣхмедъ султанъ шестого  
 иса . деснонъ же ѿ запада . снмѣ  
 ноугорскіа шое шоды . и каганскіа де  
 ржагскіа . мислѣ же срѣцѣ шгори хо  
 шѣ закъ шшоу . дѣ мислѣ шже шкѣ ш  
 ѿ шлѣ шѣ шѣ . и дѣ ш  
 шѣ шѣ шѣ

Сл. 22. Стефан са султаном Мухамедом I ратује против Мусе, Шумиловски том 25г, ГПБ Лењинград, око 1560.





Деспотъ же брѣгане гїа своѣго ѿпоу  
 А стпне поиствомъ . нбыши крѣни .  
 пожеженъ бо мисіа .  
 ноуповнша  
 его пре  
 цѣ

Сл. 23. Стефанов сестрић Бурђе побеђује Мусу, Шумиловски том 25<sup>ч</sup>, ГПБ Лењинград, око 1560.



омахаиши . Къиши жемахаи есогитио  
 чныи . изападныи царь . и пельмъ  
 штуркомъ . кашежекагъ и крошюкъ  
 приходити же и снъ боургъ . деспотъ  
 стеданъ починъ же и сивомини  
 дръжи . и благодарниъ бѣзъ осемъ .

Сл. 24. Мехмед постаје султан, а Стефан обдарује Бурба, Шу-  
миловски том 24г, ГПБ Лењинград, око 1560.



и тишииъ и елищекъ и шше . он же мѣлты  
 ни поубычлю прилежи . странны . и про  
 каже мѣи и птад . и ай шноко съмши  
 ково моленіи жисоуца . оки много пре  
 кна дпосылше е мѣ . оустаничи и еджа  
 щие мѣ . оки оубо ои мѣ пренне мѣ пре  
 сто мхоу . снни иже кесъ доплше оу  
 стпрое мие го цртпа . и по швти дѣаше  
 описаніа и шсѣха . и до брѣ цртпа ои ш  
 шн . и ела сть праши шн блгоутии о гора  
 жа гни лаше . За љже оу клондѣи сѣд  
 тко поуречене честины по гикне

Сл. 25. Стефан чини добра дела и учвршѹје државу, Шумиловски том 24<sup>ч</sup>, ГПБ Лењинград, око 1560.



ѿпорин же чини боу сншии пошшии  
 Пуранинъ иже ои ноу прсоуции при  
 махоу по селъ нилего иже чиниъ иже  
 ниъ престотхоу. иже репи по снладе  
 лии створити по селъ нилего ш рече жеса  
 конечности иже иже рати гласьскій. иже  
 снкіи снкіи. иже ре по рема жри и при  
 тнгоу. по снладе жри не моу тнгоу  
 цацедролюкниъ иже снкоу коненсн  
 пленіади. снкоу иже снладе снладе  
 шн. иже снкоу нецъ рсншии емъ по гоуки

Сл. 26. Деспот Стефан сребује прилике у својој земљи, Голцински том Лицевог летописног свода, 381г, Гос. Публична библиотека, Лењинград, око 1560.

на несвѣдѣжого на ишиѣ мѣстои и ѡбразѡ  
 нищѣ бѣше . стѡпеческаго и рѣдунѣго  
 и прѣдѣдѣго мѣста на пѣнишѣше . и бо кѣ  
 глаше ѡбо грѣхемъ ии . дѣла ѡмѣнѣи  
 не казѣнѣи . и бо грѣхѣи шѣго іако ми  
 цѣло ѡманѣи мѣдѣ и не прѣстоупѣи  
 бѣмоу . друкоу . другѣдѣго тѣи и не стѣноу  
 хрѣдѣоу . патѣвѣнѣи стѣго и по сѣлѣ  
 цѣхѣи не зѣи . ни ѡдѣжѣи не со грѣдѣи  
 тѣ . прѣи ѡпѣшѣ сѣдѣи . и сѣи же ѡ  
 чѣстоу со хрѣи шѣ ѡ не дѣкаго ѡк зѣи  
 та . ни шѣи ѡ же ѡ же ни ѡ не ани сѣхѣ  
 ни дѣи тѣи сѣ же чѣ не ни шѣ стѣго . іако  
 ни же не со грѣоу ѡ не стѣоу кѣ жѣ шѣ сѣдѣ .



Сл. 27. Деспот Стефан преузима земље Балше III, Голицин-  
 ски том 381<sup>ч</sup>, ГПБ, Лењинград, око 1560.

Умир же не спиного боша арбанашьскін  
 гнѣ . деспотѣ жестіефанѣ поиде и при  
 ітѣа з себел арбанасы



Цѣрїю оуспїїи спранѣ . прїнде соу грѣ  
 ѣкѣлѣ градѣ константинїа . стѣсрѣ  
 цоливра ірѣ колгарисаго . итѣ оу оу ми  
 рѣнїа ѣкѣлѣ градѣ  
 илѣ . з ца

Сл. 28. Константин, син бугарског цара Страцимира, умира у Београду, Голицински том 382г, ГПБ Лењинград, око 1560.



О мухаммедови рѣшити аже махале.  
 стѣклоу зипацѣра послѣднѣи по жнне  
 пѣсмеретин . скопмнн знатла мѣкоу  
 полшжи поумираетнѣ  
 поллексапро  
 шѣгел  
 дѣ



Понѣжа хууске деспота Стефан мѣш  
 љи нове го о класи ље же цы пир а  
 шѣ и прѣлци и прѣвѣго . онъ жере  
 ља и иди полѣжнѣса  
 лѣтѣ . бѣ  
 гѣго доро  
 соборѣ  
 шѣ .

Сл. 30. Деспот Стефан одбија да изневери Мехмедовог сина, Голицински том 383<sup>г</sup>, ГПБ Лењинград, око 1560.





Рїѣже махамет паша слѣдѣша на муратѣ  
 и меніи же муратѣ флѣсѣ муратѣ рече сѣмѣ  
 црѣдѣсть помощь и пѣ  
 кіі стрѣлы  
 нащо  
 сѣмѣ  
 цѣпѣ  
 га

Сл. 31. Борба Мурата II и Мустафе за турски престо, Голицински том 383<sup>v</sup>, ГПБ Лењинград, око 1560.



ОСМАНСКИХЪ ЖЕНАМЪ АМОУРАНСЪ ПОИПО  
СПЕШО . МОУСЪ ФАЖЕНЗЫДЕМАКРА  
ИЗНИКЕНСКАГО ГРАДА  
И ПОУОУКИ  
И ПЪ  
БЫ

Сл. 32. Мурат II побеђује Мустафу, Голицински том 384г,  
ГПБ Лењинград, око 1560.



Къ кнѣзю црѣвосполчнмъ и Заплаткѣ  
и нѣмъ уркомъ вѣмоу ршнѣ . и сего ради  
ни грѣхъ ни крадѣ дръжаше мѣ сокрушюу  
Его по мощи дѣши . сего постои же стѣ  
по пѣли соу юаю  
Коси во  
пшо  
рн:

Сл. 33. Мурат II у знак пријатељства шахе посланство Стефану, Голицински том 384ч, ГПБ Лењинград, око 1560.



|| Опіомжеде сїотї блчмнш жлеболїтїн  
нога мїсїонїа . и прїзїанетїї дїсвоє  
гоура . и ностїа дїтї дїспогїа сїе  
сїркїсїон зїмїѣ . помїлїѣ  
нїсїмїшходї  
сїгосїѣ

ша



Того жь бо іюна б. д. биспъ же сїи ои  
 днь и келъ градъ громъ стращенъ .  
 яко же ни когда же биспъ . и іпма по  
 и сенна шені стращъ яко по шь мнѣ ти .  
 и пла захожені и снца малъ просиѣ тїи .  
 плакаше же сїи полъ жїиша дество  
 іпма тедана оукѣ градъ елико на стырѣ  
 жїи она члалны іпрїцы вгровницѣ селмъ  
 созда .

РАДМИЛА МИХАИЛОВИЋ

## Захарија Орфелин Поздрав Мојсеју Путнику

— Портрет Мојсеја Путника, бачког епископа —

Илустровани славопој Мојсеју Путнику „Маловажно при-вјетствије“ обогатио је Захарија Орфелин, на страни 22-ој<sup>1</sup> занимљивим портретом „придворног калуђера и архимандрита катедралне цркве у Карловцима“. Лик одговара подобију младог Мојсеја Путника: човеку од 29 година — изгледу црквеног достојанственика у тренутку устоличења.<sup>2</sup>

У тумачењу лика Мојсеја Путника опетовали су се упоредни, религиозни и световни разлози Орфелиновог стваралаштва. Поштујући их као једини, модерни барокни закон, он је — преко њих — успоставио равнотежу свог уметничког дела. И на овом месту стекли су се литература, филозофија, музика и наука епохе: „Декарт, Лајбниц, Рембрант, Пусен“<sup>3</sup> — услов за „анализу садржаја“ који искључује претпоставку стилског јединства.<sup>4</sup>

Портрет Мојсеја Путника изванредно је истанчан.<sup>5</sup> Пример је барокног жанра који, алегоријским терминима, замењује историјску нарацију. У складу је са Орфелиновим намерама да у илустративном делу свога пева избегне непосредно фабулирање. То би одговарало позоришним навикама и — уз портрет — нашло место на

<sup>1</sup> Пагинација према: Смиља Мишић, *Орфелинов Поздрав Мојсеју Путнику*, Матица српска, Нови Сад 1959, 22.

<sup>2</sup> Мита Костић, *Из живота наше књиге. Из Орфелинове још непознате уметничке графике*. Библиотекар, 3—4 (1957), 223; Каталогске податке о портрету Мојсеја Путника — прочитани натпис на унутрашњем његовом рубу — налазимо у раду Динка Давидова, *Портрети Срба XVIII века*. Каталог графичких портрета, Галерија Матице српске, Нови Сад 1965, 149.

<sup>3</sup> Wolfgang Stechow, *Definitions of the Baroque in the Visual Art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. V (December 1946) № 1. 114.

<sup>4</sup> Исто.

<sup>5</sup> Дејан Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, СКЗ, коло LXXIII, књ. 486, Београд 1980, 231.

транспарентима тријумфалног лука. Портрет Мојсеја Путника удаљава се од уопштености портретских есеја устоличеног епископа у истом делу. Говори о овоземаљском бићу одуховљеног лика, а ставом и предметима око портретисаног (крст, бројанице, молитвеник . . .) алудира на спиритуални позив, функцију у цркви, ерудицију, лепо понашање, укус и ранг представљене личности. Спољашњост ствари је „одраз унутрашњег бића“ (Кастилоне), али, није искључено, и сакривених, милитантних претпоставки.

Орфелинов Портрет Мојсеја Путника није „реалистички“. Никако. На барокни начин контрадикторан, он се — што је типично за епоху све до неокласицизма XVIII века — наслања на „апстрактну концепцију социјалне хијерархије“.<sup>6</sup> Према њој, графички портрет са натписом, ликом и пригодним текстом (*inscriptio, imago, subscriptio*) велича и слави личност и делује реторичном снагом. Лик прате — портрет Мојсеја Путника у томе не одступа — знаци „елитног положаја“ представљеног. *Портрет се приближава формули владарског портрета* ставом, гестом и атрибутима. Тражи се за барок типично „прикладно решење“ и повишен тон репрезентативног, тј. *сталешког портрета*.<sup>7</sup> То је видна карактеристика портрета Мојсеја Путника, мада он представља и пажљиво обделано уметничко дело. Орфелин поштује законе портретске уметности епохе и свим средствима приказује „достојанство, лепоту, материјални положај“ идеализованог великодостојника. Садржином и формом, на тај начин, он задовољава правила иконографије владарског портрета и портрета човека власти.<sup>8</sup>

Око 1600. године, нарочито, портрет је опасан оквиром алегорича, грбова и нимало случајних декоративних јединица — елементима који слику претварају, скоро, у заокружени амблем.<sup>9</sup> Званични портрет барокног доба често преузима овај облик заснован на искуству графике и уметности насловних страна XVI века. Портрет Мојсеја Путника изоставља у овој врсти слике честе, тврде архитектон-

<sup>6</sup> José-Antonio Maravall, *Objectifs socio-politiques de l'emploi de moyens visuels. Idées et philosophies au temps du Baroque*. Revue international, № 7, Montauban 1974, 114, 115.

<sup>7</sup> На пулту испред Мојсеја Путника налази се, на пример, *Liber Evangeliorum* — подразумевани атрибут личности ранга Мојсеја Путника. Али, на овом месту, ова књига не одређује само интелектуално опредељење. Она је део симболичног општења епохе. Значи — „икона“, јеванђеље („Божја реч“) — *мач*. Паметан и образован, Орфелин није био, чини ми се, интелектуалац-несрећник. Он улази у неограничена подручја барокне културе: у њен симболизам, мит и алегорију.

<sup>8</sup> Das Bildnis, seine Entwicklung — seine Gestalt. Eine didaktische Ausstellung, II. Bremen, 13. März bis 17. April 1977, 35.

<sup>9</sup> Peter Berghaus, *Das Herrscherporträt. Graphische Kunst im Dienste von Herrschaftsidee und Staatspropaganda. Porträt I. Der Herrscher*, Münster. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1977/78. 10, 11.

ске елементе и појас гласне политичке пропаганде портрета аристократских претензија. Ипак, он задржава битно својство конвенционалног портретског рода: сликовит рам „резервисан за крунисане главе“<sup>10</sup>, скулпторални оквир хералдичких, флоралних и алегоријских чланова систематизованих у ренесанси и ванчулног, недекоративног смисла у бароку. Заједно са *натписом*, његови су елементи тесно и динамично везани међу собом. Они творе барокни, театрализовани картуш панегиричког удворништва.<sup>11</sup> Одликује их савесност у обради сваког елемента који чека разјашњење. То је особина која успоставља тесну везу са панегиричком речју текста, а тај текст, *званични програм спектакла*, једини је драматуршки траг који је остао потомству.

И на основу ове врхунске тачке идеализованог сценског представљања портрет Мојсеја Путника *не може да буде „чисто реалистички“*. Залеће му је стара теорија уметности. *Она му допушта пренебрегавање реалности*. Портрет Мојсеја Путника одражава „карактер групе“. У служби идеологије *он мора да се служи ласком* и нужно се удаљава од бића и индивидуе. Представља заустављени тренутак самоуважавања личности, положај на хијерархијској лествици *који улива респект*. Према „доктринарном плану“, укључује опште и посебно.<sup>12</sup> Конвенцијама барокног стила (са очуваном ренесансном навиком овековечења мисаоно и физички уравнотежене личности-идеала) слика Мојсеја Путника — *Орфелиновом заслугом* — исказује политичко-конфесионалну поруку обручом симбола управљених језгру „ликовне“ композиције. То је он, *лик-медаљон* Мојсеја Путника. Поставком, мером у аранжману и тамном мрљом пројектованом на светлој позадини *он битише* — ни одлучан, нити богобојажљив — у нереалном, затвореном простору трајања.

Једнообразношћу портрет Мојсеја Путника је близак примерима из књига сећања на свечане уласке у градове: портретима рађеним према програмима, са пригодним натписима и алегоријским инструментима, апаратом ритуала који је — по европским обичајима ранијих дана — објављиван после минулих славља.<sup>13</sup> Претпоставка опште културе, и наших знања, открива да су овакви портрети хори-

<sup>10</sup> Упор. Е. Pelnick, *Golzius' Portretten van de Scaligers*. Oud Holland. № 4, Jaargang LXXXV (1966) 259—262, сл. 1—4; résumé на енглеском језику, стр. 262.

<sup>11</sup> Допојасни портрети у 3/4 ставу срећу се већ у XV веку на западу Европе. Представљају личности високог рода. Прате их *натписи* пореклом из зидног сликарства. Сликани на таблама, ови су портрети улазили у принчевске chateaux-е и hôteles-е.

<sup>12</sup> José-Antonio Maravall, нав. дело, 114.

<sup>13</sup> Hans Vlieghe, *The Decorations for Archiduke Leopold William's State Entry into Antwerp*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXXIX (1976), 192.



зонтално рашчлањени садржајем алегоријског оквира, поретком *на три нивоа*, примењиваним и на барокним *frontispizii*-има.<sup>14</sup> У дисциплинованом реду испробаног поступка, телесни обрис насликаног је тек једна од графичких ознака делотворног портретског процеса у коме, *управо оквир*, прати живот и домете личности чије постојање брани. Преко њега портрет лакше успоставља везу са публиком: подстирањем отвореног језика алегоријских мотива, уметничког тумача људског живота — на оштрој ивици збиље и сна. Пред маском и симболима позоришта, тај говор делимично опушта свест. Зато је, вероватно, обавезан саучесник политике.

Доња зона портрета Мојсеја Путника полазна је тачка садржајног успона. Портрет даље условљава осредњост иконографског виђења персонификација и амблема друге зоне. На врху су одлике славе. Природно: то је сфера обелодањених резултата овоземаљских обавеза, жеља и планова. Под знаком Сунца, уз божју милост, Орфелина се *тиче* смисао барокних алузија. Свестан међа рутинског сценарија он приближава логику портрета црквеног званичника владарској иконографији. На обе стране — то он добро зна — стоји „*maschina complicata*“ — алегорија и девиза. Иза њих су сложени политички циљеви.<sup>15</sup> Одабране алегорије везане за портрете француских апсолутиста представљају „*pledoyer pro domo*“. Када се ради о Лују XIV, Ришељеу или о људима пера — свеједно.<sup>16</sup> Иза тога је макијавелијевски „*ragion di stato*“. Захваљујући хуманистичком виђењу хришћанства (*Pia philosophia*) класично има удела у сакралном, у књижевности и уметности, до мере свечаног и оптимистичког, са границом помереном ка профаном.<sup>17</sup> У церемонији преузимања традиционалних привилегија, у европском, као и у српском бароку, персонификације неопходно прате портрет.<sup>18</sup> Објективно саопштавање не постоји. Стара драма и књижевност узносе личност као хероја, а пред угроженошћу споља, алегоријама саопштавају њене духовне, хришћанске и националне врлине. *Из тих је разлога портрет Мојсеја Путника скуп учене материје, теолошке и литерарне*. У духу барокних целина сабрао је, реч по реч, реторично-симболичне аргументе нужне идеји „мистичног принца или хероја“. Они се подразумевају у

<sup>14</sup> Julius S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*. Vol. I. Princeton, New Jersey 1980, 398, 399; № 296.

<sup>15</sup> Bernard Dorival, *Art et politique en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. La Galerie des Hommes illustres du Palais Cardinal. Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. 1974, 44, 50.

<sup>16</sup> Исти, нав. дело, 59, 60.

<sup>17</sup> Enrico Castelli, *Les présupposés d'une théorie de l'histoire*, Paris 1954, 168, 169.

<sup>18</sup> G. Kubler, *Archiducal Flanders and the joyeuse entrée of Philip III at Lisbon in 1619*. — 2. *The joyeuse entrée at Lisbon in 1619*. Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone kunsten. Antwerpen 1970, 157 и даље.

духовној и световној култури епохе и погодују нарочито „племићкој барокној цивилизацији“. При томе је иконолошка контрола обезбедила садржинске границе симбола. Они образују прави „zibaldone“ барокних знакова одмерених са становишта иконографије моћи и згуснутог каталога формалне ерудиције. Једном речи, портрет Мојсеја Путника оваплоћење је идеје о *nobilitas* у служби традиционалног циља: идеалног друштва и његовог „принца“ — типично барокног, господственог става. Лик и атрибути заснивају се — примећено је за ову врсту слике — на традицији Fürstenspiegel-а. Литерарни темељ, у новим временима, може се наћи у Кастиљонеовом *Il Libro del Cortegiano* (1528): ... у „un uomo totale“ ... са формалним и суштинским одликама које су „segno di libertà, riflessività, idee chiare, capacità di persuadere“<sup>19</sup> ...

На вазда утврђеном месту тријумфалног лука „Бачке епархије од пет градова“ портрет Мојсеја Путника са 22. стране „Поздрава“ нека је врста „портретске иконе“. Примена му је проверена у европској пракси и подудар се са жељом да се нагласи победа коју изражава и сам тријумфални лук као пројекција града — редукције космоса. Поред низа симболичних асоцијација, портрет — везом са окамењеним алегоријским језиком целине тријумфалног лука, на коме заузима почасно место — проширује репертоар у складу са урбанистичко-утопистичким метафорама теоријских расправа о барокној архитектури. Портрет Мојсеја Путника, сходно европској традицији, свакако је добио место изнад главног отвора тријумфалног лука. Истакнутим положајем нагласио је „метафору вратница“ на луку као „arcus divorum ... segno di apoteosi“ (Amadeo Beluzzi) и наслућену динамику кретања унутар града.<sup>20</sup> У њему је *Via Regia* — „l'asse del potere politico“<sup>21</sup>, без обзира на нужност расправљања о теми идеалног и реалног града. У позоришту овакав портрет није само „слика наручена од власти“; он је и израз уложених нада града.<sup>22</sup> Поетски портрет, оличење „хијератичног, затвореног друштва“ у позоришту и размени у дворској дипломатској пракси европске прошлости, сликарски је жанр који — својом речју и сликом — остварује и Орфелин. Он описује лик дефинисаним језиком *pinturas*: метром шпанских балада, на пример (у поезији Калдерона итд.), и успо-

<sup>19</sup> Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*. A cura di Giulio Preti, Torino 1960, XXI.

<sup>20</sup> Симболично значење Porta Reale тријумфалног лука и Porta di Città као „luoghi consacrati“ пренело се и на позориште.

<sup>21</sup> Marcello Fagiolo, *L'Effimero di Stato. Strutture e archetipi di una città d'illusione*. In: *La Città Effimera e l'Universo del Giardino*. Roma 1980, 15.

<sup>22</sup> Elie Konigson, *La cité et le prince: premières entrées de Charles VIII (1484—1486), Les Fêtes de la Renaissance III* (ed. SNRS), Paris 1975, 62.

ставља теоријску везу са тзв. retrados-има.<sup>23</sup> На тријумфалном луку посвећеном устоличењу Мојсеја Путника, у традицији старијих церемонијала,<sup>24</sup> он се предочава слављенику и посматрачу; истиче (сакривени) чин миропомазања, тј. рукоположења. Чак и кад се само претпоставља, у барокном позоришту — религиозном и профаном подједнако — он је „effigie“, симбол „мистичног ауторитета“.<sup>25</sup> Све то утиче да портрет надмаши банални одраз физиономије и да постане нека врста модела (exemplum): *portrait historié*, који руши границе епоха. Управо на тријумфалном луку, превазилажењем личности, он успева да успостави трајна начела — „апстрактну етику“. Алегорије и лик су тада одблесак политичких и идеолошких околности, а портрет као целина представља „идеалног кнеза“ („*un miroir du prince*“).<sup>26</sup> Место на тријумфалном луку значи учешће у јавном животу и поновно успостављање моћи. То је била, наравно, животна потреба угроженог Српства. Ту затечен лик Мојсеја Путника, „кнеза чијом се личности сугерира идеја династије“ у спектаклу-слици „повратка срећних времена и . . . сигурне будућности“,<sup>27</sup> оличава континуитет власти, залог националне и верске самобитности. Портрет Мојсеја Путника, у општем виђењу, под сталном је — и оправданом — натуралистичком сумњом; она у старом портрету увек доводи у питање индивидуалне црте и оставља утисак оних портретских врста које, изједначујући сталешке црте са индивидуалним (и тренуцима битисања), иду ка „тоталности . . . целовитости“. Портрет је политичко „оруђе против заборава“. Он тежи да личност учини бесмртном и таји оно морално и национално стремљење које — на класичним изворима и темељима теорије уметности XVI века у Италији (Vasari, *Giovio*) — „не обележава само сећање . . . већ етичком снагом, постаје пример другима“.<sup>28</sup> Као што је већ понављано, ради се о успостављању

<sup>23</sup> Gareth Alban Davies, »Pittura«: *Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 38 (1975) 290, 291, 302, 305.

<sup>24</sup> Elie Konigson, нав. дело и место.

<sup>25</sup> Silvia Carandini, *Una società della festa: committenti, luoghi, occasioni, organizzazione, pubblico*. Cap. 4, *Il pubblico: protagonisti e spettatori nella festa*, il »Popolo Romano«, u *L'Effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Volume secondo, Roma 1978, 435.

<sup>26</sup> У том смислу Хорацијеве политичке оде, са врлинама које оличава Август (правда, човекољубље, *princeps* као *pater patriae*, као „*custos*“ и пастир) деловале су снажно на будућност. Све те особине окупља модерна иконографија. У њима види „*un vero e proprio specchio dei principi*“; упор. Antonio La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963, 86, 104—106.

<sup>27</sup> Jean Jacquot, *Dalla festa cittadina alla celebrazione medicea: storia di una trasformazione. Quaderni di teatro. Il teatro dei Medici*. Anno II, Numero 7, Marzo 1980, 10, 13.

<sup>28</sup> M. Jenkins указује на важност натписа на оваквим портретима, упор. Marianna Jenkins, *The State Portrait, its Origin and Evolution*. Monographs on Archeology and Fine Arts sponsored by the Archeological Institute of America and the College Art Association of America 1947, Study Nr. 3.

моралне категорије средствима нађеним да би се исказала *објективна* вредност — прави подстрек указаног поштовања.<sup>29</sup> То је у складу са Ломацовим (Lomazzo) тумачењем израза „интелект“ као учествовања у „божанској мудрости“,<sup>30</sup> наговештавања „негзактног“ у природи човека и очекивања да уметност портретисања пође од „идеје“ и израза „интелектуалне акције“.<sup>31</sup> Такав је портрет, и према Панофском, „тип“, „идеална слика“. Носи неке елементе сличности који спречавају да се индивидуа поистовети „са осталим људским родом“, и помажу да одудара од света.<sup>32</sup>

У магновењу интиман, не сасвим „ufficiale“, портрет Мојсеја Путника на 22. страни Орфелиновог дела одраз је друштвено-политичких намера, дакле. Сигурно тематски везан, портрет аранжмана и уверења, он је условљен државном идеологијом и улази у збир портретских огледа европске уметности између XVI и XVIII века. Ту припада и по низу симбола и персонификација које указују првенствено на квалитете духа и на морал духовника, али и на спољашње знаке власти којима се свештено лице изједначава са сувереном — са „смртним боговима“. Логично је да су, сада и овде, личне особине Мојсеја Путника морале да устукну пред универзалним.

У 3/4-формату „државног портрета“ којим се, уз портрет-бисту, обележавала „генеалошка манија“ (R. Strong) и „индивидуа у функцији државе“,<sup>33</sup> овековечена су, већ на први поглед, права и достојанство Мојсеја Путника типичним поступком талијанске и северне ренесансе. Од 20-их година XVI века портрет „пуритански празан“, одређен „апстрактним орнаментом“ холбајновског цртежа, непокретан и меланхоличан, налази место у немачкој уметности, у средини коју Орфелин поштује. И у литерарним делима и записима реторичара.<sup>34</sup> Литерарни основ и култ портрета амблематског садржаја и минијатурног формата, какав је и овај, Орфелинов, од нарочитог је значаја за енглеску портретску уметност Јелисаветиног доба. Он се мора изучавати као докуменат неопходан за успешне студије облика и смисла

<sup>29</sup> Никако субјективна „заслепљујућа“ (fascinans) величина која не улива респект; упор. Rudolf Otto, *The Idea of the Holy*. Лондон 1977, 52.

<sup>30</sup> Marianna Jenkins, нав. дело, 36.

<sup>31</sup> Marianna Jenkins, нав. дело, 36, 40.

<sup>32</sup> Erwin Panofsky, *Netherlandish Painting*. Vol. One, London 1971, 194. За препоруку је пажљиво читање поглавља посвећеног портрету у књизи: André Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*. Princeton. N. J. 1968 60—86.

<sup>33</sup> K. Oberhuber, *Raphael and the »State Portrait«*, I, II. The Burlington Magazine. № 103, March 1971, 124—130 и 436—443; James H. Beck, *Raphael and Medici »State Portrait«*, Zeitschrift für Kunstgeschichte. Band 38 (1975). Heft 2, 127 и даље.

<sup>34</sup> Niels von Holst, *Die deutsche Bildnissmalerei zur Zeit des Manierismus*. Strassburg 1930, 51.

узора и оригиналних решења, са утицајем на развој касније портретске делатности ширег, европског подручја, утолико пре што овај портрет, то је добро познато, смишљено уводи не увек реалну „хералдику предака“ и служи као морализаторско упозорење потомству.<sup>35</sup> У богатој типологији портрета тих времена и овај је портрет дескриптиван и „статичан“, без историје и виталности „интерпретативних портрета репродукција“, портрет реконструкције.<sup>36</sup> На истој равни осмишљавања и опажања, портрет Мојсеја Путника — антиприродан и беживотан, поуздане маниристичке структуре — можда је уједно и најконзервативнији стилски пасаж у целокупном илустративном делу Орфелиновог спева. Форматом који је прихватан увек (у фирентинској и римској уметности XVI века) он истиче „династички патос“ кроз стил о чијој је „деремонијалној вредности“<sup>37</sup> постојала пуна свест. На белој позадини — као на златној у старој уметности — лик човека урања, чини се, у идеални простор,<sup>38</sup> у иреалну, „божанску“ светлост.<sup>39</sup> Посматран из тог угла, портрет Мојсеја Путника — одрицањем од историјског и психолошког — није ништа друго до графички знак: *портрет сведен на повећан амблем*.

— Портрет Мојсеја Путника припада традиционалној типологији и увођењем „сокла“ — декоративне конsole на завршетку композиције.

Консола улази у архитектонски и декоративни систем чинквечента са „семантичким набојем... секундарног архитектонског елемента“ — подупирача, „статичног пиједестала“, али и могуће маштовите варијанте маниристичких, динамичнијих решења (Микеланђело, Вазари, Ескоријал, Фонтенебло...). У позоришту је она у функцији архитектонског симболизма архитектуре којој је задатак да збори („parlante“). У њему је консола показала пуну прилагодљивост; сем формалне функције носача, духовито и танано тумачи и друге садржаје класичне архитектонске културе.<sup>40</sup> Уметности добро позната симболична и пластична форма Орфелинове конsole ствара утисак архитектонске тачности методом *trompe-l'oeil*-а. Помоћу ње портрет постаје *споменик*: без кретњи, неприкосновен, важан, репрезентати-

<sup>35</sup> Roy Strong, *The English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture*, London 1969, 29.

<sup>36</sup> Erwin Panofsky, нав. дело, 195.

<sup>37</sup> Marianna Jenkins, нав. дело, 10, 12.

<sup>38</sup> A. Riegel, *Spätrömische Kunstindustrie, Österreichische Staatsdruckerei*, Wien 1901, 14.

<sup>39</sup> W. Braunfels, *Nimbus und Goldgrund. Zur Entwicklung des Heiligenscheins*, Das Münster, Heft 3 (1950), 321 и даље.

<sup>40</sup> Gabriele Morolli e Cristina Acidini Luchinat, *Il linguaggio dell'architettura*, у: *Il potere e lo spazio. La scena del Principe*, Firenze 1980, 168, 170.

ван и „документаран“ — тип фиксиран на античком новцу, грбовима, реликвијарима добелинијевских времена.<sup>41</sup> Портрети француске уметности XVI века (Henri II) користе понекад сокл. Њиме се одређује квалитет снаге, чврстог става, личних одлука у потезима власти, великодушност... и „ferme constance“.<sup>42</sup>

Консола је коришћена као начин говора, као исказ о великану и величању. Није, према томе, било потребно да архитектонска истина буде поштована. Циљ је био сугерирање „надархитектонске тежине“. Визуелно упечатљива, консола доприноси представљању лика; уз њену помоћ он је онакав какав треба да се прикаже људима — ауторитативан, надмоћан, достојанствен — „une figure de gloire“. И на Орфелиновом цртежу консола не нуди голи архитектонски садржај. Пошто је лабаве структуре, она се опире неокласичном ставу у теоријским размишљањима неких савремених трактата, једног Francesco Milizia-е, на пример.<sup>43</sup> Са витрувијанског становишта Milizia указује на „апсурдне“ и „contrasignificanti“ елементе архитектуре: бизарне и слободно тумачене, као што је случај и са *консолама у бароку*... „Mensole che non sostengono niente e che non possono sostenere“.<sup>44</sup> Но, као што је познато, принципи историцизма у теоријском делу Милиције (и још неких критичара илуминизма ослоњених на „ауторитет историје“ и одбир „заснован на разуму“) крије у себи зрно произвољности у селекцији.<sup>45</sup> У ово време — према Витковеру — амблематски језик хваљења убедљивији је од саме историјске истине. *И Орфелин прихвата општа места архитектонске реторике*. У мислима продужена фигура Мојсеја Путника, иза парапета пред грудима, добија потпору у барокној консоли — неокласичном архитектонском носачу који ствара привид споменичке реалности. Са нивоа ове „реалности“ личност Мојсеја Путника бива узношена у вишу сферу, у „хоризонт света“ — срж ренесансне заинтересованости за славу *per se*, и опет, не без ренесансне религиозности (књига и бројанице у рукама), која је део појма о превазилажењу заборављања — у име битисања и величине не само од овога света.<sup>46</sup> Значај стечен конзолом као сим-

<sup>41</sup> Olga Ruckelshausen, *Typologie des oberitalianischen Porträts im Cinquecento, Griessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, Band III, 1975, 63—138; види нарочито стр. 93.

<sup>42</sup> Brigitte Walbe, *Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträt in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II.* Inaugural Dissertation, Frankfurt am Main 1974, 36.

<sup>43</sup> У трактату „I Principi di Architettura“ (1791) Milizia критички оцењује архитектонске нормe барокних градитеља; упор. Luigi Grassi, *Costruzione della critica d'arte*, Roma 1955, 130, 131.

<sup>44</sup> B. Contardi, *La retorica e l'architettura del barocco*, Roma 1978, 72, 73.

<sup>45</sup> Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari 1976, 34.

<sup>46</sup> Donald B. Kuspit, *The self-portrait as a clue to the artist's being-in-the world*, Actes du sixième Congrès international d'esthétique, Uppsala 1968, 240, 241.

боличном формом израста, у великој мери, и на пластичној структури оквира. Он је уобличен средствима архитектонског картуша, чији троделни аранжман, што је већ споменуто, укључује као штук отврдле персонификације — херме, грб, декоративне пасаже биљног порекла итд. — апарат којим се истичу пастирске врлине и световна власт и узноси личност — као што чини и сама консола — у „terra puova“, у свет изнад овоземаљског. Пластични оквир, консола и парапет пред фигуром владике одају ову намеру: ставом и дистанцом одабраног он премошћује распоне ка наднаравном.

У духу Орфелинових интересовања за технику цртежа, лик Мојсеја Путника има и неке „калиграфске“ особине. Оне се огледају у поступку који одговара и захтевима стила у досезању идеалног типа званичних портрета. У том смислу иде се ка рутински оцртаном ставу, „племенитом“ држању, покрету главе и изразу лица. *И цртеж служи отелотворењу општих принципа.* Са особитом пажњом посвећеном лику он претпоставља јавно личном карактеру.<sup>47</sup> Калиграфска техника погодује укоченој „величини“ безвременске чахуре званичног изгледа лика, укусу који најбоље илуструју стари енглески портрети о којима пишу Е. К. Waterhouse и Roy Strong.<sup>48</sup> То су оне занимљиве слике енглеске уметности XVI века које — применом принципа „disegno“ — преносе у живот савремену теорију портрета „практичним терминима“. Hillard-ов трактат *The Art of Limning*, заснован на талијанској уметничкој теорији, на делима Lomazzo-a, Zuccari-ја, Armenini-ја (али без неоплатоничарских идеализација), формулише основне идеје о линеарној структури дворског портрета („hall-man“) и начину осветљења (*lume primario*),<sup>49</sup> на које толико рачуна барокно позориште, као на основну силу покрета. Барок и на овај начин води рачуна о бележењу „mixed emotions“.<sup>50</sup> Иконични карактер портрета, пореклом из илустрованих рукописа, какав негује Hillard (XVI в.), не без позоришног духа, наставља живот у европској уметности поштујући естетику за коју се Hillard залагао.<sup>51</sup> Орфелинов портрет сродан је у поступку. Он илуструје и ону уочену везу између антинатуралистичког стила дворског портрета, од Henry-ја VIII до Charles-a I, и — ви-

<sup>47</sup> Marianna Jenkins, нав. дело, 1, 2, 10, 11.

<sup>48</sup> Roy Strong, *Elizabethan Painting: An Approach through Inscriptions I*: Robert Peak The Elder, *The Burlington Magazine*, Vol. CV. Number 719 (February 1963), 53, 54.

<sup>49</sup> John Pope Hennessy, *Nicolas Hillard and Mannerist Art Theory*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. VI (1943), 96, 97, 99.

<sup>50</sup> John Rupert Martin, *The Baroque from the point of view of the Art Historian*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XIV, December 1955, № 2, 167.

<sup>51</sup> Erna Auerbach, *Portrait of Elizabeth I*. *The Burlington Magazine*. Vol. XCV, Number 603 (June 1953), 199.

зантијски дуг.<sup>52</sup> Подударност у пракси и мишљењу постоји и код старих француских и шпанских мајстора (Pacheco).<sup>53</sup>

Портрет Мојсеја Путника на 22-ој страни „Поздрава“ у сигурној је вези са већ успостављеним задатком лабиринтског знака, стално присутног у Орфелиновом делу. У театрализованом празнику устоличења лабиринтска тема, као што сам показала у ранијим студијама, Орфелин сүмира церемонију иницијације и мора се схватити као лична *impresa* Мојсеја Путника. Прикључен представи тријумфалног лука — на хијерархијској вертикали „haut-centre-bas“ — лабиринт и маниристичком културом ношен портрет Мојсеја Путника део су *mise-en-scene*-а политичких и духовних напора епископа. Они дефинишу и мит владара општом идејом славе тријумфатора, „који се узноси изнад своје личности... у област битисања божанства“.<sup>54</sup> Но, на првом месту, лабиринт је симбол угрожене егзистенције: слика човека пред лицем стварности као сплета загонетки и хијероглифа.<sup>55</sup> Тако је то и у театру који „у маниризму досеже највишу тачку развоја“<sup>56</sup> и у књижевности XVI века. У њој лабиринт стоји у центру теорије маниризма (по R. Носке-у). *Лабиринт се осећа у непосредној близини портрета Мојсеја Путника — по заузетом месту на репрезентативној позоришној фасади, јер лабиринт је у основи структуре старог римског позоришта (што показује чувена илустрација Cesare Cesariño-а за издање Витрувија — Сомо 1521), а и ренесансног, које овим знаком преузима обележје глорификације из света антике.*<sup>57</sup>

У портретским композицијама сличним по стилу, а у непосредној вези са лабиринтом,<sup>58</sup> истичу се и личне амбиције „филозофским терминима“.<sup>59</sup> Код Орфелина се лабиринт не налази у углу слике као на портрету лорда Edward Russel-а, непознатог енглеског сликара, на пример (сл. 2). Он није ни на грудима портретисаног као код Вар-

<sup>52</sup> Roy Strong, *The English Icon* ... 3.

<sup>53</sup> John Pope-Hennessy, нав. дело, 99.

<sup>54</sup> Otto Georg von Simon, *Zur Genealogie der weltgeschichten Apotheose im Barock*, Leipzig—Strassburg—Zürich 1936, 195. — Тражење „небеске хармоније“ (Т. Klaniczay) одраз је личне и друштвене несигурности у постренесансним временима. Њих карактерише „криза савести“, те се прибежиште налази у неостоицизму као филозофском ставу, и у тежњи ка миру („мир је лајт-мотив маниристичке књижевности“: Т. Klaniczay). Није тешко запазити, да успут напоменем, интересовање за филозофе-стоичаре и у култури српске средине XVIII века.

<sup>55</sup> Tibor Klaniczay, *La naissance du maniérisme et du baroque au point de vue sociologique*. Actes du XI<sup>e</sup> stage international de Tours. Renaissance, Maniérisme, Baroque, Paris 1972, 219, 220.

<sup>56</sup> Исти, нав. дело, 220.

<sup>57</sup> André Chastel, *Le grand atelier d'Italie 1460—1500*, Paris 1965, 27 и даље.

<sup>58</sup> Dosso Dossi, *Bartolommeo Veneto, Giuseppe Mazzola, Hans Holbein*, примери у ренесансној уметности Француске, итд.

<sup>59</sup> Roy Strong, нав. дело, 30; сл. 24.



tolomme-a Veneto-a, нити је „Соломонов чвор“ са крстом у себи — амблем недокучивости и личне смотрености (окултни знак, у суштини), с местом на одећи . . . „као на римским императорским тогама“.<sup>60</sup> На њега се не указује прстом као на портрету Angelo Perondoli-ја од Dosso Dossi-ја. Ту, у духу традиције (Петраркин Сонет 211) лабиринт прати психолошка стања, лично понашање човека у животним „неразмрсивим дилемама“, откривајући тегобе сложених и непронађених путева.<sup>61</sup> Уз лик Мојсеја Путника, човека у црном, на интелектуалној (и мистичној) дистанци духовне и ауличне супериорности, осећа се лабиринт као кулминациони моменат самоодређења. Поновљен, из посебних разлога, на неколико кључних места у Орфелиновом делу, лабиринт је одраз и апстрактних кретања, личних дилема. *Управљен је, дакле, ка самом лику. У историји европског сликарства XVI века њему најсличнији портрети — они знатних личности, сликани на дасци — носили су на полеђини представу лабиринта.*<sup>62</sup> Лабиринт уз портрет Sir Thomas Wyat-а тумач је преброђених тешкоћа политичко-дипломатске мисије посланства Ненгу-ја VIII Риму.<sup>63</sup> У духу хришћанског поимања света и живота, однос портретисаног и лабиринта, као једног од централних и многозначних барокних симбола, у делу Орфелина одговара и идеји ходочасничког пута стазама Христових страдања.<sup>64</sup> Код Орфелина наизглед нехришћански вид лабиринта тешко да заобилази жељу да се лутањем не потражи спас и у религији, не само на филозофском већ и на плану живота. И у „успостављању божанског и . . . вечног реда“ лабиринт је — *visio pacis*<sup>65</sup> — кроз доспеће у небески Јерусалим, на начин схватања средњег века. *Али, излаз се тражи и у тријумфу стрпљења сопственог духа.* Драмски ритам шестивија позната је слика уздизања патриотских снага, улагања у национални идеал. Људски дух и Монтењ види избраздан укрштеним путевима лабиринта („Les profondeurs opaques des ses plis internes“).<sup>66</sup> Лабиринт прожима Орфелинов Поздрав Мојсеја Путника као утопистички политички сан; он је ознака надања, опрезног кретања опа-

<sup>60</sup> Charles R. Beard, *The Labyrinth Man. The Connoisseur*, Vol. LXXVIII (1927), 232; Janet Bord et Jean-Clarence Lambert, *Labyrinthes et Dédales du Monde*. Paris 1977, 115.

<sup>61</sup> Felton Gibbon, *An Emblematic Portrait by Dosso Dossi*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXIX (1966), 433; Исти, *Dosso and Battista Dossi, Court Painters at Ferrara*, Princeton, New Jersey 1968, 109—111.

<sup>62</sup> Портрет Sir Thomas Wyat-а, рад холандског сликара Lucas Cornalisz-a; портрет Меланхтона приписан Холбајну и др.

<sup>63</sup> Martin Conway, *Portrait of the Wyatt Family*. The Burlington Magazine. Vol. XVI (1909), 154, 159.

<sup>64</sup> Heinz Ladendorff, *Das Labyrinth in Antike und unserer Zeit*. Sonderdruck aus Archäologischer Anzeiger 1963, Berlin-Zitzung am 9 Oktober 1962, 783

<sup>65</sup> Tibor Klaniczay, нав. дело, 221, 222.

<sup>66</sup> R. Sayce, *Renaissance et maniérisme dans l'oeuvre de Montaigne. Renaissance, Maniérisme, Baroque*. Actes du XI<sup>e</sup> stage international de Tours. Paris 1972, 146, 147.



ћа, портрет Мојсеја Путника се везује за свеприсутан лабиринт у „Поздраву“ као за *имагинарни грб*. У сложеном је односу према владици, црквеном достојанственику и пастиру. Исказује се вредношћу појма познате представе човека као „subtile knot . . . of matter and spirit“<sup>69</sup> — чвора једног од „sechs Knoten“ Албрехта Дирера — који је, као и код Леонарда, исто што и лабиринт: његово просторно виђење постигнуто укрштањем линија.<sup>70</sup> „Магија чворова“, равна својствима лабиринта, осликава прегнућа и подвиге које су остварили митски преци да би разрешили узâ тело и душу индивидуе.<sup>71</sup> Она неоспорно достиже врхунац и у наговештавању моралног лика Мојсеја Путника основном идејом амблема („verbal icon“) пренетом на (претпостављену) процесију градом, изражену и представом лабиринта на 14. страни панегирика и текстом лабиринта, као „оквиром наративног кретања са истакнутим циљем борбе и награде за њу“.<sup>72</sup> Дакле, он се не може разлучити од лика човека и само његових расположења пред „демонским антитипом“ опасности у јавној и (скривеној?) политичкој борби — путевима пуним запрека — до театарски обележеног тријумфа.

Портрет идеја — политичких нада, али и непролазности традиција — лик Мојсеја Путника надокнађује непомичност и релативну бестелесност речитошћу персонификација и симбола затворених у компактну (и маштовиту) скулпторалну масу оквира. Његова грађа која обележава троделни ритам портрета у целисти, симболичним језиком постиже равнотежу у исказивању „дужности и права“ личности, и посредно одређује њен карактер. Садржај картуша представља новину у српској уметности XVIII века. Користи, *in modo antico*, огледе ренесансе: тежи да постигне склад — чудан, али већ постојећи у старијим европским споменицима — између идеограма класичне цивилизације и захтева хришћанске идеализације. Елементи класичног порекла код Орфелина ригорозно су христијанизирани.

У горњој партији цртежа *славу* епископа разносе две фигуре *Fama*-е које наткриљују портретски медаљон. Везане за иконографију тријумфа, оне — учешћем у ортодоксији примереној слављу — реквизитима старог позоришта означавају и појаву кнеза (првака). Анђели, носиоци порука између неба и земље и глорификатори који

<sup>69</sup> Margaret Wiley, *The Subtile Knot: Creative Scepticism in Seventeenth Century England*. New York 1968, 61.

<sup>70</sup> Ananda Coomaraswamy, *The Iconography of Dürer's »Knots« and Leonardo's »Concatenations«*. The Art Quarterly. Vol. VII. Number 2 (1944), 109—128.

<sup>71</sup> Mircea Eliade, *Images et symboles*. Paris 1952, 145 и даље; J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, London 1962, 183.

<sup>72</sup> Аналогно старој књижевности, од Dante-а до Spencer-а (*Faerie Queen*, упор. D'Orsay W. Pearson, нав. дело, 70). И примерима код Tasso-а . . . и у ренесансној епској поезији уопште, где лутање представља „амблем духовне несигурности“ (A. G. Gamatti).

трубама објављују славу (Fama), нису ретки у Орфелиновом панегирику.

Fama је бароку позната фигура. Она улази у програм церемонија у којима свирачи у трубу — инструменат важан у старом позоришту — непосредно понављају мотив славља и величања. У инсценирању празника римских *possesio*-а, развијаној све до XVIII века, персонификација Fama-е и грб на тријумфалном луку поштују — местом и иконографским изводом — ритам кретања (*via paralis*) сценарија читавог тријумфалног лука и церемонијалног хода.<sup>73</sup> Fama је мотив нужан у обележавању интронизације римских бискупа. Она објављује . . . „*la gloria degli Imperatori passati, nel merito de'suoi presenti divoti Pastori*“.<sup>74</sup> Усваја је и Орфелин; унео је у свој, иначе скраћени, репертоар алегорија и амблема у поређењу са антологијским примерима римског ритуала и церемонија XVI века, на пример.<sup>75</sup>

Истакнуто место на картушу заузимају персонификације Victoria (?). Као декоративно-алегоријске фигуре антике оне су стекле идеално место на тријумфалном луку, архитектонском телу контролисаном албертијанском теоријом, и резервисаном за глорификацију. И уз претпоставку консултације узорака, место нађено алегоријама обелодањује декоративну осетљивост Орфелина који у уметничким и техничким задацима налази меру. Овога пута он их остварује и типичним церемонијалним мотивима — алегоријама, жанру који најбоље одговара времену и зауставља барокну меланхолију за „пропадањем свега“. Уз остале симболичне параграфе оквира, у непрекидном расту алузија на личност, персонификације Victoria (?) симболишу „гест и функцију победе“ владара у Adventus-у. У том погледу, од античких времена, оне су везане за царски култ: „артифицијелну церемонију епифаније“.<sup>76</sup> Подређене култу славе и опису световних дела Орфелинове персонификације се приближавају и обличју Fama-е. На познатим барокним тријумфалним луковима она се често налази уз персонификацију Victoria. Намера је била да се кроз овај однос истакне предност победе над гласом који кола о њој.<sup>77</sup>

<sup>73</sup> Hans Martin von Erffa, *Die Ehrenpforten über den Possess der Päpste im XVII und XVIII Jahrhundert*. Festschrift für H. Keller, Darmstadt 1963, 338, 341, 351.

<sup>74</sup> Исти, нав. дело, 335, 350.

<sup>75</sup> И у другим театризованим формама, у ренесансним обредима сахрањивања и пројектима скулпторалних гробова (који се поводе за класичним примерима, наравно) — Fama улази у ансамбл политичких алегорија (крај XV века); упор. Carlo Pedretti, *Leonardo's Studies for the Sforza Sculpture*, Gazette des Beaux-Arts, Tome XCI (Janvier 1978), 14.

<sup>76</sup> Tonio Hölscher, *Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Endes des 3. Jhs. n. Chr.*, Mainz 1967, 169, 171.

<sup>77</sup> Fama praesentia Maior, упор. John Rupert Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Brussels 1972, 157, № 40a, fig. 74. — The Arch of Ferdinand: The Rear Face.

Старе гравире и цртежи тријумфалних лукова преузимају, наравно, представе Victoria са римског новца, из латинске епиграфике и са медаља. Нумизматика је основни извор за ову тему.<sup>78</sup> Орфелин добро познаје ову грађу; њену иконолошку функцију искористио је и у Историји Петра Великог. Нумизматичка садржина се нарочито наметала позоришту ренесансе и барока. Обрадом она је временом ушла природно у апарат тријумфа Орфелиновог сценарија. Доспевши у барок митолошка тематика постаје и „трајни симбол хришћанске истине“ (Getto): мирењем паганског и библијског већ по декоративним законима ренесансе.

У оквиру портретског картуша Орфелинове персонификације својим обликом имају вид чудног и хибридног — скоро неутралног, и у томе следе традицију. Орфелинове „victoria-e“ су херме (termini) које позориште наслеђује из антике. У њима су намерно укинуте границе између човека и архитектуре и наглашена склоност маниризма за „контаминирањем различитих реалности“.<sup>79</sup> По већ познатим законима и Орфелинови „termini“ образују рага, тј. не-иконичну структуру орнаменталног и симболичног оквира (Галерија François I у Фонтенблоу) са оствареним маниристичким начелом — „la promotion de l'ornament“ (по А. Chastel-у). Орфелинов цртеж репродукује чак и материју и технику штуча, која је савитљива и мека. Њу су нарочито неговали сеичентистички јужноиталијански и сицилијански вајари, примењујући је и у позоришту. Рад у штучу је одговарао изразу „трнутног, заустављеног покрета“, култу хероја коме барокна скулптура добро служи (G. C. Argan). Искусно је примењен на „перспективне кутије“ (scatola prospettica) „teatrino“-а, познате форме барокног позоришта јужне Италије.<sup>80</sup>

Персонификације уз лик Мојсеја Путника одступају, међутим, од иконографског канона „victoria“. Крилате и са буктињом у рука-

<sup>78</sup> Чувен по раскоши, апарат медицинских свечаности примењује садржај реверса медаља и њихова текстуална тумачења. Налази их и у гравираним збиркама старог новца, пројектима и радним дневницима намењеним организацији церемонија; упор. Anna Maria Testaverde Matteini, *Una fonte iconografica francese di Don Vincenzo Borghini per gli apparati effimeri del 1565*. Quaderni di teatro, Anno II, № 7. Marzo 1980 (Firenze), 135, 137. — У позоришном чину коме ефемерни апарат служи за трансформацију места и одређивање времена, радови ове врсте постају нужни приручник.

<sup>79</sup> Gabrielle Morolli e Cristina Acidini Luchinat, нав. дело, 170. О хермама као амблематском појму видети и: Jean Guillaume, *Hic terminus haeret*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XLIV (1981), 186—192.

<sup>80</sup> Giulio Carlo Argan, *Il teatro plastico del Serpotta*, in: *Dal Bramante al Canova*, Roma 1970, 459, 462. — У XVIII веку српска уметност зависи и од немачких центара графике. То су они који су, у пракси орнамента, ушли искуства талијанских и француских старих школа. Аугсбуршки атељен графике — и они познати по раду у штучу — формирали су и Орфелинова специјалистичка знања.

ма, оне се приближавају и представама „Aeternitas“ — сличним „victoria“-ма у нумизматици и гробној пластици античких времена.<sup>81</sup> Због уочених трансформација у најудаљенијој прошлости тешко је тачно прочитати и Орфелинове представе. Пред овим задатком расте опрез у анализи и поштовање препоруке о мери правих снага у одређивању класичног наслеђа у новонасталим делима.<sup>82</sup> Повинујући се средњовековном дидактизму, на чијим темељима делимично почива, Рипина је Иконологија схватила римске представе као „почетну тачку“, са атрибутима који су у стању да „прошире и усаврше“ визуелну дефиницију не као илустративни материјал већ првенствено „као помоћ у — preacher's memoгу“.<sup>83</sup> Алгоријском формом, у сваком случају, Орфелинове персонификације су део иреалног света симбола и односе се, у исто време, на стварност (на политичку реалност) и на одређену личност.<sup>84</sup> Питање је тешко и остаје отворено. Незадовољан постојећим одговорима поставио га је, на прагу овог века, и проф. Милоје Васић.<sup>85</sup> У простој дефиницији „victoria“ је одређена круном и палмом (Орфелинова представа држи у једној руци стилизовану палму-атрибут награде и мира). За позоришне представе персонификација може да преузме и запаљену буктињу (С. Ripa, венецијанско издање 1669, 22). Но трубе и буктиње имају широка значења. Victoria са буктињом у француском позоришту је Renommée (Fama), крилата сподоба изникла на идејама Петраркиних Triomfi.<sup>86</sup> Тада обећава вечну славу и небеско блаженство, и подудара се са Aeternitas.

Скромни ниво Орфелиновог цртежа свео је стилску патетику и иконографске законе класичних узора. Мора се пак претпоставити да њихова идеална грађа није остала непозната Орфелину. Већ у

<sup>81</sup> „Théologie de la victoire“ искључује случајност из појма „victoria“; обежава га термином — „perpetua“, упор. Tonio Hölscher, нав. дело, 174, 177. На тај се начин „victoria“ везује за Sol (упор. представу амблематског Сунца код Орфелина), тј. за цара, а не само за победу, нити за Virtus и Felicitas.

<sup>82</sup> R. R. Volgar, *Classical Influences on European Culture, A.D. 500—1500*, Cambridge 1971, 14, 15. — Политичка снага представе „victoria“ шири, зна се, њено првенствено значење војничког атрибута. Као белег „свих успеха“ она је део апотеозе уопште: иконографије циркуса, љубави итд.; упор. Tonio Hölscher, нав. дело, 178.

<sup>83</sup> E. H. Gombrich, *Icones Symbolicae*, in: *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, London 1972, 141.

<sup>84</sup> Са буктињом као атрибутом који сећање чини вечним, Aeternitas тако добија место на римским империјалним апотеозама. Изведена из традиционалне фигуре, Victoria улази у иконографију тријумфа; упор. Gunar Bergfeld, *A Study of the winged Angel. The Origin of a Motif*. Stockholm 1968, 32, 45, 59, 60.

<sup>85</sup> Miloje Vassits, *Die Fackel in Kultur und Kunst der Griechen*. Belgrade 1900. — Буктиња је и атрибут Нике. Јавља се у прелазном стилу; везана је за хтонске култове... и сакралне процесије и празновања; упор. M. Vassits, нав. дело, 46—48.

<sup>86</sup> Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane II*, New York 1971 (repr.), 125, 126.

ренесанси амблематско-етички налог понашању подређеног дворјанина одређивао је вредности владарске подршке приближавањем Славе (Fama) и Бесмртности (Aeternitas). Обележја која приближавају или раздвајају грчку Нике од римске Victoria — свакако су морала бити позната Орфелину.

У овом контексту треба тражити и смисао *круне* на главама персонификација. Круна вечне славе у позоришту обележава личност као *ambitio externa* — непријатеља стране силе.<sup>87</sup> То се може осетити и у скривеним алузијама Орфелиновог дела. У профаној иконографији круна је чест мотив великих декоративних комплекса (Palazzo Ducale, Venezia) и тријумфалних лукова. Она је симбол богатства, моћи, победе, тријумфа, ауторитета итд. Код Орфелина се јавља на главама „victoria“ (?) и Prudenzia-е на вратницама тријумфалног лука, вероватно и као знак универзалне власти — оне која обухвата и небо и земљу. Сама *круна*, зна се, увек оплемењује. Она додаје још један панегирички придев персонификацији. Говори о срећи оних који су издржали пробе, чије су вредности признате, те су примили „крону живота“ од Господа („Благо човјеку који претрпи напаст; јер кад буде кушан примиће вјенац живота, који Бог обрече инима који га љубе.“ Посл. Јаковљева, I, 12).<sup>88</sup>

Крунисане фигуре у суседству надоле окренутог рога обиља ласкају ономе који је земљи донео благодети мира. Обе иконографске јединице на Орфелиновом цртежу типичне су за „краљевску имаже-рију“, јер тематика Мира (Златног доба) „мотив је, у суштини, империјалне идеологије“<sup>89</sup>: подразумева и цветање и зрење. Тематика Мира и обиља натукнута је и самим текстом Орфелиновог панегирика, „*esopomia agricola*“, дакле, моменат је традиционалног *concetto*-а, оних обичаја тријумфа и империјалне иконографије који су, у Орфелиново време, посредством културе епохе Луја XIV, одређивали границе европског „визуелног панегирика“.<sup>90</sup>

<sup>87</sup> Hans Vlieghe, нав. дело, 195.

<sup>88</sup> Видети примере шпанског сликарства — Valdes Leal-a, на пример.

<sup>89</sup> Amadeo Beluzzi, *Carlo V a Mantova e Milano*, in: *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma 1980, 49.

<sup>90</sup> Thomas Da Costa Kaufmann, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II*, New York and London 1978 (Doct. Diss.), 98. — Све то, разуме се, под водећом темом Премудрости, основне врлине владикине и разлога божанске милости у одбиру за спровођење мудре управе... „per tanti benefici“... што изискује захвалност града и у прошлости исказивану „олимпијским“ сценаријумом тријумфалног лука; упор. L'arco della Prudenzia Civile dedicata al Duca Cosimo I. L'apparato per la nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria, nelle narrazioni del tempo e da lettere inedite di Vincenzo Borghini di Giorgio Vasari... a cura del Principe Piero Ginori Conti, Firenze MDCCCXXXV, стр. 46.

Под Сунцем у врху вертикале портрета сам *рог обиља* надраста основно метафорично значење Церериног дара и природословну одредницу: *Abundantia*. Захвата га духовност целе композиције, мада — на средишњем нивоу установљене хијерархијске поделе оквира — он, на првом месту, значи политичку и моралну алегорију: *Felicitas*, *Fortitudo*, *Liberalitas*. У рукама дужда рог обиља старог венецијанског позоришта<sup>91</sup> добија друга места. На портрету Мојсеја Путника он, у склопу посебних тематских конвенција, улази у декоративни оквир портрета као аутономна одредница: знамен је земаљске среће, мира и плодотворне владавине (*Felicitas Publica*). Његов садржај: воће, новац итд., на симболичан начин тумачи празник — као дар, „спектакл који власт приређује грађанину у размену за поданичку послушност и поштовање“.<sup>92</sup> На доле окренут, он је знак преливања дарова природе и штедрога давања добара. И у овом детаљу зависност од лика „онаквог какав он жели да буде приказан“ доведена је код Орфелина до завршне тачке применом преузетих знања и закона европских симболографија. С формалне стране од помоћи су му могли бити прворазредни примери штампарства XVI и XVII века, талијанског и низоземског порекла. У неким нацртима насловних страна из руку Рубенса за Плантена издања Липсијусових дела рог обиља у оквиру пропраћеном натписом (код Орфелина меко моделиран оквир додирује натпис) симболише *ДОКТРИНУ*.<sup>93</sup>

На завршној лабиринтској вињети Орфелиновог дела Мојсеј Путник је поздрављен као „сјајно Сунце“.

Представа *Сунца* на портрету Мојсеја Путника, са персонификацијама *Fama* са стране, истинита је амблематска *pictura*. Није ретка у хералдици и у уметности „impresa“. Као „жива слика краљева“, у принчевским *entrées*-има, односи се на — „illustre personne“. Знак јаке иконолошке концентрације, и у Орфелиновој портретској композицији, испуњен је „техником моћи“, симбола коме је дато објашњење у теорији амблема и импреза. Сунце — *res picta* — непосредно упућује на *significatio*: на знамен врховне власти. Вербални и визуелни симбол оно, као и у Орфелиновом делу (већ виђено хералдичко Сунце астрологије кривих зрака — на залеђу персонификације Премудрости тријумфалног лука), окупира у карактеризацији *Civitas Solis* („d’un optimisme initial“) машту свих политичких настојања, пре-

<sup>91</sup> Bianca Tamassia Mazzarotto. *Le feste veneziane*. Firenze 1961, 169.

<sup>92</sup> Silvia Carandini, *Una società della festa: committenti, luoghi, occasioni, pubblico*. 3) *Il progetto della festa*, in: *L’Effimero barocco, Strutture della festa nella Roma del ‘600*, Vol. II, Roma 1978, 386.

<sup>93</sup> Неки други елементи у додиру са рогом обиља уздижу, на изглед природан, разумљив, чак и декоративно баналан знак у област сложеног и концептуалног.



ко Кампанеле до Корбизијеа.<sup>94</sup> Амблем Сунца је објумио све делове сликаних сентенција у чијем се средишту подразумева човек, Мојсеј Путник и његова идеализирана, укупна слика. Она, пак, барокна метафора која „non vuol conoscere, vuol far conoscere“ (С. Conti), зна се, поништава индивидуалност у корист социјалне намере.

У античкој лирици (Хорације) Сунце је панегирички мотив; односи се на императора. „Instar veris“, оно се надноси над светом као и владалац бригом за своје краљевство. Већ у антици тон општег места компарације тањи симболику моћи и заслепљујуће снаге Сунца са жељом да се истакне дистанца и углед „вољеног оца“ народа.<sup>95</sup> Хеленистички елементи садржани у симболизму Sol invictus разрађени су у иконографији готике. У бароку они су прешли из христијанизиране у профану варијанту и славе победу земаљских владара која надмашује све (Версај).<sup>96</sup> Према Sedlmayr-у, у XVII веку развијана симболика Сунца „обухвата две сфере“: њоме се отелотворује бог и даје иста вредност боговима и њима подобним људима.<sup>97</sup> Иде се у истом смеру са логиком нешто старије књижевности и позоришта.<sup>98</sup> Појава амблематског Сунца у ренесансној и барокној култури Европе стоји у присенку интересовања за астрални симболизам — веру у „моћ звезда у контроли људских судбина“. Од Фичинових дана соларни симболизам крије митске снаге које потхрањују наде у искуства „ab initio“ и радикални „inovatio“.<sup>99</sup> Са историјске тачке гледишта, међутим, тематика Sol Iustitiae — насупрот средњем веку — није била често коришћена у ренесанси.<sup>100</sup> Ренесанса је пак обогатила „политичку имажерију“ једначином владар-Сунце, постављеном на принципу: бог-Сунце-врлина-Христос. Разрада те теме од стране хуманиста и студије Отаца цркве донела је и очекивала иконографска одступања.<sup>101</sup>

На идеалном простору тријумфалног лука-сцене амблем Сунца има, дакле, прворазредна мисаона преимућства. „Operazione magica“ тог белега лако се може установити на портрету Мојсеја Путника ана-

<sup>94</sup> Robert Klein, *La forme et l'intelligible, XIII — L'Urbanisme utopique de Filarete à Valentin Andraea*, Paris 1970, 315, 317.

<sup>95</sup> Antonio La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963, 120, 121.

<sup>96</sup> Hans Sedlmayr, *Zeichen der Sonne*, in: *Epochen und Werke, Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Zweiter Band. Wien—München 1960, 250, 251, 253.

<sup>97</sup> Нав. дело, 255.

<sup>98</sup> Код Girada-е Сунце, упоређено са поезијом, топлотом својих зракова, тј. врлином, траје непосусталом снагом; упор. Christophorus Girada. *Icones Symbolicae*, Milano 1628, 93.

<sup>99</sup> Mircea Eliade, *The Quest. History and Meaning in Religion*. Chicago 1975, 90, 92.

<sup>100</sup> Carla Lord, *Solar Imagery in Filarete's Doors to St. Peter's*. Gazette des Beaux-Arts, Tome LXXXVII (April 1976), 146.

<sup>101</sup> Нав. дело и место.

логијом са знамењем истог амблема на сценографским нацртима старијих сликара зависних од херметичког и астролошког речника. Познато је да су се и песници — песници Плејаде у Француској, на пример — осведочили у декоративну целисходност планета и звезда. Њима су развијали — нарочито мотивом Сунца — првенствено политичку идеју победе, славе и моћи.<sup>102</sup> Не библијски (Sol Iustitiae) већ неоплатоничарски појам Сунца, уденут у постојећи религиозни симболизам, типичан је за Ронсарову ауличну поезију.<sup>103</sup> Привољени околностима, песници Плејаде су идеју о Краљу-Сунцу тумачили као — une Épiphanie (F. Joukovsky). Тиме је била утажена носталгија за централном власти. Из војно-политичких разлога амблем Сунца се јавља и на тријумфалним луковима дизаним у част Henri-ја IV.<sup>104</sup> Истим садржајем знака — доведеним до хиперболе („grande“, „nobile“, „delizioso“) — Луј XIV је на себе преузео соларне моћи.<sup>105</sup> Унутрашња сила соларног култа, идеални организациони и декоративни систем версајског двора послужили су политичкој култури — религиозној и профаној — и у германским земљама, па у српском бароку.<sup>106</sup>

Представа Сунца на неколико места у Орфелиновом делу, и у тексту који инструктивно допуњује слику, симболише појам владоаца (принца), наступање срећних дана и власти човека елите, снага пред којима измичу силе зла и неправде. *Сунце је код Орфелина метафора судбине хероја, политичке славе и идеализованог принципа националне историје.* На утврђеном теоријском плану, портрет Мојсеја Путника на тријумфалном луку — ефемерној грађевини „речите архитектуре“,<sup>107</sup> тј. домена власти остварене владичанском важношћу и личним врлинама — држи се сигурно неугасле традиције и једне иску-

<sup>102</sup> John T. D. Hall, *Ronsard et les fêtes de cour en 1520*. Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Tome XXXV, 1 (1973), 73, 74. — У вези са празницима на двору Charles-a IX, први пут су прављена поређења између краља и Сунца. Соларну тематику негује Ронсар управо са оваквим циљем (Chanson recité par les chanteurs).

<sup>103</sup> Gilbert Gadoffre, *Ronsard et le thème solaire, у: Le soleil à la Renaissance. Sciences et mythes*. Colloque international (1963), Paris 1965, 510.

<sup>104</sup> Riccardo Pacciani, »Heliaca«. *Simbologia del Sole nella politica culturale di Luigi XIV*. Psicon (ottobre—dicembre 1974), 70, 71.

<sup>105</sup> Нав. дело, 69, 71. — У епохи Луја XIV соларна амблематика, заснована на церемонијалу и култури талијанских дворова и римских тријумфа, наставља да негује „dignité royal“ на опробани начин; упор. Gilbert Gadoffre, нав. дело и место.

<sup>106</sup> У градитељству германских земаља, у XVIII веку, Версај је дао подстицај величању и панегирику. — Снагом „of a triumphant invocation“, Sol Iustitiae покреће и уметност проповеди и постаје честа метафора „еклезијастичке реторике“; упор. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, London 1970, 303.

<sup>107</sup> У ефемерном апарату представа — барокних манастирских олтара — амблематско Сунце се зауставља у свом небеском ходу „да би олакшало победу хришћана“; упор. Yves Bottineau, *Architecture éphémère et baroque espagnol*, Gazette des Beaux-Arts, Tome LXXI (April 1968), 219.

шане политичке технике: језика „демагошке реторике“. Амблемом Сунца Орфелин не следи само версајску иконографију, тј. „идеје“ (према позоришном термину XVIII века у Француској) већ и иконографски програм „пластичне визије Града Сунца“.<sup>108</sup> Из Историје Петра Великог Орфелин нам је познат као зналац француске историографије и културе. На овом месту он нас уверава у познавање соларног култа уопште, оног који стоји у центру култа лабиринта и игре — праве сакралне драме.<sup>109</sup>

У горњем регистру Орфелиновог портретског медаљона амблематско Сунце није усамљен, себи довољан мисаони параграф. Преко стилизованих зрака, над телом шкољке, оно је везано са представом *орла*. С њима ствара етичко-политичко једињење — *амблем*.

Изнад лика Мојсеја Путника, наткриљен малим балдахиним (балдахин над главом устоличеног!) — у равном и недовољно пластично пројектованом цртежу (стилски на бернинијевски начин чистом) — налази се представа орла раширених крила.

*Орао*, снажна птица, у новијој уметности има разуђено профано значење.<sup>110</sup> Интерпретације воде у далеку прошлост, а према новим истраживањима у иранску стару културу. У њој се већ опажа склоност да се, промишљено, цртеж сведе на графичку меру и идејну чистоту. Птица се удаљава од природног модела. Тежи се апстракцији — геометријској стилизацији птице лепезастог репа.<sup>111</sup>

Орао као атрибут Зевса у грчкој митологији, од самих почетака означава небо, светлост, Сунце. Изједначава се са богом.<sup>112</sup> У културама каснијих времена, амблематски орао грчко-римске цивилизације, на пример, птица је божанских својстава: симбол *моћи, победе, величине*. У иконографској пракси *нових времена орао велича личност*. Улази у девизе које сумирају победу над непријатељем (Gon-zaga). У многим композиционим варијантама *impresa* орао је заступник врлина: узвишености, постојаности, снаге, нада, бесмртности итд. Орлом маскирани владалац задржава и византијски утицај, који је у западноевропску симболографију рано пренет: безусловно владарско право на присвајање источњачког симболизма светлости. У *крунидбеним свечаностима* европског средњег века на овај је начин при-

<sup>108</sup> Robert Klein, нав. дело, 310, 311.

<sup>109</sup> Robert de Launay, *Les fallacieux détours du Labyrinthe* I, Revue Archéologique (1915), 122, 124.

<sup>110</sup> Rudolf Wittkower упозорава на опрез у тумачењу појма „орао“, птице победника змије, „најопаснијег рептила“, на промене у значењу симбола у зависности од историјских околности; упор. Rudolf Wittkower, *Eagle and Serpent, Allegory and the Migration of Symbols*. London 1977, 16.

<sup>111</sup> Assdullah Souren Melikian Chirvani. La coup d'Abu Sahle Farhad-Jerdi. Gazette des Beaux-Arts. Tome LXXI (Mars 1968), 139.

<sup>112</sup> Rudolf Wittkower, нав. дело, 26.

хваћена симболичка суштина појма орла.<sup>113</sup> У ренесанси такође.<sup>114</sup> Барокна позоришна машинерија располагала је, између осталог, прекрасним примерима империјалних орлова.

И као физичка слика, у хералдичком скраћењу (*орло* — кнез, велики господин, личност од ауторитета, али и са религиозним претпоставкама „обоготворења“ у служби апотеозе и *resurrectio*) орло би, и сам, могао да уђе у иконографију Орфелиновог позоришта. *Но ствар није тако једноставна.*<sup>115</sup>

Орфелинов орло, у сакривеним иконолошким дубинама, последњи је у хијерархији орлова — шести, онај „који покушава да гледа Сунце“. Он утеловљује филозофску снагу којом се досеже Сунце, светлост, пут — богатством теолошких врлина, нада, милости.<sup>116</sup> Слободу оваквог закључивања даје нам увид у амблематске пасусе посвећене птици. *Они нас упозоравају да Орфелинов орло не сме да буде изоловано посматран.* Јер, он је *комплексни амблем.* *Окренут је Сунцу и са њиме нераздвојно везан.* Спона орла, Сунца и снаге светлости позната је већ прастарим културама Истока (у новијој дефинисана је — амблематиком). Зраци Сунца дају моћ орлу у борби са чудовиштима (непријатељима), у борби са силама мрака и зла.<sup>117</sup>

Према Physiologus-у стремљење орла ка Сунцу симбол је неустрашивости и издржљивости. Тако је и у бароку.<sup>118</sup> Орфелинов орло (Мојсеј Путник), кога зраци Сунца подмлађују (... „Понавља се као у орла младост твоја“, Псалм 103,5) и јачају му чуло вида, подразумева слободно замишљен *motto* (на овом месту, формално поремећене амблематске целине): ... светлост господара у стању је да поднесе само његов прави слуга.<sup>119</sup> Стилизовани зраци Сунца на Орфелиновом

<sup>113</sup> Karl Spies, *Der Vogel. Bedeutung und Gestalt in sagtümlicher und biblischer Überlieferung.* Klagenfurt 1969, 119, 120.

<sup>114</sup> Код Мантење, Дирера, нпр. Апарат Диреровог Тријумфа Максимилијана II, заснован на хијероглифици, изједначава цара са Сунцем. Појам „Сунце“ Дирер замењује амблематским Сунцем; појам цара — орлом; упор. Ludwig Volkman, *Bilderschrift der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen (repr.).* Nieuwkoop 1969, 93, 94.

<sup>115</sup> Редак пример у ранохришћанској уметности, орло у овом положају — замена за крст и Христа — иконолошком силином сажима сва три лица св. Тројице, тј. другим лицем изражава јединство; упор. André Grabar, нав. дело, 112, 113; Стремљење орла ка „Сунцу правде“ — Христу тријумфатору над сатаном, протумачено је у византијској уметности као обнављање снаге и младости кроз патњу; упор. Rudolf Wittkower, нав. дело, 18, 31, 32.

<sup>116</sup> D. P. Walker, *The Ancient Theology. Studies in Christian Platonism from Fifteenth to the Eighteenth Century.* London 1972, 55, 56.

<sup>117</sup> Rudolf Wittkower, нав. дело, 17, 18, 26.

<sup>118</sup> Chr. Wolf. Wolfrans Adlerbild. *Zeitschrift für deutsches Altertum* 99 (1970), 213, 222.

<sup>119</sup> Grete Lesky, *Schloss Eggenberg.* Graz 1970, 185, 186. — Амблематска пиктура ове врсте среће се у уметности аустријског барока: у унутрашњој декорацији племићких дворца (Schloss Pommersfeld. Schloss Eggenberg). Амблемом се истиче однос дворјанина према владару: зависност његове „егзистенције“ од близине цара и подребеност осигурана строгим правилима („не случа-

цртежу, који су прешли преко шкољке и управљени ка орлу под балдахином — зраци су милости, гарант снаге и подршке у политичком надметању „царских саветника“ — властеле. Орао прати зраке у „настојању да спозна свет, неприкосновеном верношћу, и постојању“.<sup>120</sup> Преко њих стиче делотворну енергију, обнавља снагу. Дакле, приврженост и верност високог духовног лица, Мојсеја Путника, означена је односом племића (орао) и господара (бог-Сунце) у једној од основних амблематских „figura“ профане барокне иконографије власти. Овај је однос најбоље дочаран примерима етичко-политичке амблематике. Доследно је, на пример, обрађен у Саведрином делу (*Don Diego Saavedra Fejardo, Idea de un Principe politico cristiano ... En Monaco 1640*). Оно представља „књигу апсолутизма“; амблем у њој стоји у средишту иконографског програма *Fürstenspiegel*-а. Њиме се „отвара уџбеник управљања и политичке мудрости“ за хришћанског владоаца. То налаже загонетну форму знака: напуштање хералдичке једноставности у корист амблема.<sup>121</sup>

На вертикали портрета Мојсеја Путника, орао, Сунце, његова светлост помоћи и обнове истичу за Орфелинов спис карактеристичну мисао о *renovatio*. Уз помоћ политичког позоришта, оживела традиција симболографија XVI и XVII века сачувала је и за потребе Орфелиновог спектакла мотив *seculum povum*. Вишезначни амблем, у контексту празника уведен у основну портретску тему глорификације, делом је још у оквирима теологије. Његова паганска основа, међутим, претпоставља профану мотивацију: код Орфелина затечена амблематска целина — Сунце, зраци и орао — стари су иконографски аксиом испуњен политичким алузијама.

Обухваћена стилизованим лоровим (?) лишћем и палминим гранама (у рукама персонификација) — симболима мира, победе и снаге — представљена је *шкољка*. Без зрна бисера (и *не* бисерна љу-

---

јем, нити слободном вољом“). G. Lesky и A. Schöne су доказали на примерима аустријске барокне амблематике — политичку превагу симболичног тумачења извора светлости. Владалац-Сунце („апсолутистичког централизма“) зрачи милост, улива снагу црпену у врховној власти и Мојсеју Путнику, који је стиче и овим путем. Близина Сунца је залог успеха политичке борбе, а „амблематски ауторитет“ Сунца потхрањује наде и за будућност. Амблем је „оруђе захтева“ за њу. (Упор. Wolfgang Harms und Hartmut Freytag, *Ausserliterarische Wirkungen barocker Emblembücher*, München 1975, 137 и даље). *Орфелин слободно компоује делове амблема*, а његову сликовитост и етичко-политички садржај користи на начин политичког говора барока.

<sup>120</sup> Albrecht Schöne, über Grete Lesky, *Schloss Eggenberg*, *Kunstchronik* 23 (1970) 360. — Лет орла ка Сунцу, отворених очију, провера је спремности ступања у близину владара. Он исказује подрећеност, али и указану благонаклоност: подизање у највећу близину трона (упор. Grete Lesky, нав. дело и место).

<sup>121</sup> Albrecht Schöne, нав. дело, 357, 358. — И не само код Саведре. Исто је и са примером који налазимо код Juan de Borgia-e, Nicola Reuser-a и др. Орао губи старо и стиче ново перје. Очишћен и ојачан зрацима Сунца, исцрпени орао добија нов, неприкосновен живот.

штура врлине и награде за њу) и она је, чини се, уклопљена у идеју о (поновном) рабању, тријумфу и миру.<sup>122</sup> Мотив шкољке на врху портретског рама није немирни фрагмент рококо-декорације, пуки „Muschelwerk“ XVIII века (мада пракси уметности XVIII века, као што се зна, стоји на домаку руке богата грађа: књиге узорака типичне С и S-линије рококо-стила). Чест знак симболографија, нарочито исцрпних састава језуитских аутора, амблем са шкољком у себи улази у свет профане и религиозне тематике у бројним варијантама. Њима шкољка увек надраста стандардне ознаке моралистичке опомене. Поетска метафора је широко развијана од XII века — у ренесанси веома истанчано — до барокних и рококо-дана, када је карактеришу „две димензије“ типичне за време — експлицитна и имплицитна (G. Conti). Она је израз чисте, праведне душе блажених... чистоте уопште, и низа специфичних значења. Непосредно под амблемом Сунца на портрету Мојсеја Путника шкољка шири смисаоне оквире засноване на античкој јестественичној култури (Плиније Старији). У енциклопедијским збиркама ренесансе, међу бизарним предметима, она има своје место. То показују старе гравире. Објекат је и културе барока, у збиркама и ван њих; прати је за епоху типично нестајање граница између „naturalia“ и „artificialia“.<sup>123</sup> У основи свему лежи у XVI веку изграђени теоријски став (Francesco Patrizi, *Della poetica, la deca disputa*, 1586) — естетика „чудног, фантастичног, изненађујућег“, став прорачунатог деловања на посматрача, без вођења рачуна о реалном и нестварном, истини и неистини.<sup>124</sup> У шкољци на оквиру портрета Мојсеја Путника мора се препознати и веома старо значење непознатог порекла: унутрашња, подстицајна снага литургијског ритуала магичног смисла, алузија на васкрсење... на личне особине, и на идеалну слику. Јер, *шкољка је лабиринт*. Спирала њене љуштуре понавља лабиринтске превоје: унутрашње кретање ка непознатом.<sup>125</sup> Спирална линија шкољке, настала из „упрошћеног“ лабиринта, симбол је страдања, славе, васкрсења; она је управо *хијероглиф*.<sup>126</sup> Шкољка — и ушна — доводи се у везу са пећином (grotta). Овим симболичним обележјима — и законима рококо-стила нарочито — она преузима лабиринтску тему: тражење бесконачног у (парадоксалној) затворености (George Poulet). У XVIII веку у њој се крила и „носталгија за

<sup>122</sup> Hermann Mench, ed. *Flugblätter der Reformation und des Bauernkrieges* (2 vols.), Leipzig 1976, 371.

<sup>123</sup> Julius von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze 1974, 104, 105.

<sup>124</sup> Jan Bialostocki, *Y eut-il une théorie baroque de l'art?* у: *Barocco fra Italia e Polonia*, a cura di Jan Slaski, Warszawa 1977, 41.

<sup>125</sup> Robert de Launay, *Les fallacieux detours du labyrinthe* I. *Revue Archéologique* (juillet—décembre 1915), 119.

<sup>126</sup> Нав. дело, 119, 125.

природним и *првобитним*<sup>127</sup> (подвукла Р.М.). У језуитској амблематици шкољка је постала ознака воље којом сâмо небо одређује славу човека: његове заслуге и достојанство — услов за стицање тог неба.<sup>128</sup> На вертикалној оси портрета Мојсеја Путника шкољка је у присенку амблема Сунца — Христовог лика. Значење јој је, дакле, хелиоцентрично и христоцентрично.<sup>129</sup> Зрачним ореолом окружено Сунце преноси, преко шкољке, снагу и светлост на Мојсеја Путника. Однос шкољке и Сунца познат је ренесансној иконографији. Занимљиви су нарочито сусрети у космолошкој и есхатолошкој сфери. Утврђени број и квалитет праве линије зракова — према трактатима о ренесансном хералдичком Сунцу — има у исто време религиозне и политичке садржаје.<sup>130</sup> Слично Сунцу, које је *allegoria secreta*, и развијена шкољка је одраз „неоплатонске носталгије“ — оне која у бароку има темељну теоријску потку.<sup>131</sup> На друштвеном плану, преко ње и њеног места у барокној декорацији, ренесансни платонизам пропушта и „конзервативну концепцију класног друштва“.<sup>132</sup>

На портрету Мојсеја Путника шкољка је и метафора ходочасника, ходочасничког хода кроз лабиринт, који је — као што сад знамо — и шкољка. Она је знак путника-ходочасника за Mont Saint Michel и Santiago de Compostela.<sup>133</sup> Шкољка говори и о изузетности људске природе, о вршењу службе и духовним оружјем (св. Августин), о еклезијастичкој судбини Мојсеја Путника. Она је његово ходочашће . . . лабиринтом (шкољком!) ка „центру“ (Христу), повед о човеку луталици, госту у овом свету који треба схватити,<sup>134</sup> о странцу на земљи и тежњи ка повратку на почетке (небо).<sup>135</sup>

У саставу „ефемерне структуре“ декорације и апарата барокног празника, шкољка има особину аргумената у корист власти и цркве-

<sup>127</sup> Peter Ward-Jackson, *Some main streams and tributaries in European Ornament 1550—1750*, Victoria and Albert Museum Bulletin. Vol. III, № 4 (October 1967), 131—134.

<sup>128</sup> Jacobus Boschius, *Symbolographia, sive de Arte Symbolica Sermones Septem... Augustae Vindelicorum et Dilingae 1702*. Classis I, Complectens Sacra seu Christiana, et Apotheoses, Assumptae in Caelum, Embl. DLXXXI, Exuvijs debetur honos.

<sup>129</sup> Antonio Pinelli, *La «philosophie des images». Emblemi e impresse fra manierismo e barocco*. Il Seicento. Documenti e interpretazioni, 1—2, Roma 1976, 14.

<sup>130</sup> Francesco Negri Arnoldi, *L'iconographie du soleil dans la Renaissance italienne*, у: *Le Soleil à la Renaissance*. Colloque international (1963), Paris 1965, 535, 536.

<sup>131</sup> Antonio Pinelli, нав. дело и место.

<sup>132</sup> José-Antonio Maravall, нав. дело, 115.

<sup>133</sup> Colette Lamy-Lassalle, *Les enseignes des pèlerinage du Mont Saint Michel — sous la direction de Marcel Baudot*, Paris 1961, 275.

<sup>134</sup> Alanus ab Insulis. P.L. 210, 186, према: F. C. Gardner, *Pilgrimage of Desire*. A Study of Theme and Genre in Medieval Literature, Leiden 1971, 11 и даље.

<sup>135</sup> Према Devy-у, код J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbolism*, London 1962, 243.

ног ауторитета. Она представља „objet-temoignage“ обављеног пута-  
 -„неизбежног“ пред испуњењем завета и налога историје. Према ду-  
 ховној оријентацији средњег века и оновременог схватања земаљ-  
 ског ходочашћа, шкољком се прати кретање кроз апстрактну терито-  
 рију; *историјском се*, како је утврђено, *бави XVII век*.<sup>136</sup> На портрету  
 Мојсеја Путника, елеганцијом симболичног говора, она иде трагом  
 старијих идеја. У измаштаној машинерији свечаности, слично двор-  
 ским спектаклима ренесансе, шкољка покреће поетске енергије иско-  
 ришћене као барокна метафора са подразумеваном снагом трансфор-  
 мације. Преко симболизма шкољке Мојсеј Путник је у пастирској  
 делатности изједначен са Христом (Матеј, 4,22). Он је „Путник“ у  
 служби цркве — у ходу ка циљу који превазилази земаљски. Јер,  
 већ у ренесанси, стварност се морала потчинити политичкој утопији.  
 Шкољка се односи и на призивање следбеника (апостолâ) на зајед-  
 нички пут (лабиринт), на награду (зраци Сунца у непосредној функ-  
 цији барокног позоришта и симболичне машине „рабања Сунца“) за  
 успешни исход напора, и на ширење идеја (Јаков Старији, настављач  
 Христовог јеванђељског наука). Шкољка представља „божанску за-  
 штиту“ у ходу ка обетованој земљи (Риму, Компостели, Мон Сен Ми-  
 шелу... и Јерусалиму) тј. месту васкрсења, које је „la théophanie  
 ultime“ ходочасника.<sup>137</sup> Она је подсетник — према Грабару (*Les ampu-  
 les de Terre Sainte, Paris 1958*) — на „jardin de memoire“.<sup>138</sup> Шкољка  
 је, дакле, у вези са лабиринтским путовањем Мојсеја Путника ка —  
*renovatio*. Јер *iter* је историја: етапе на „путу“ испуњењем искуствима  
 и очекивањима peregrinus-а управљеног ка циљу.<sup>139</sup> Она је синоним  
 активног живота; фиксира садашње време, али и сећање, уметност  
 памћења као део политичког програма. Уз портрет Мојсеја Путника  
 присутан је осетно и мистичан слој амблема шкољке: тражење чи-  
 стоте — врлине „новог човека створеног током путовања“, једне од  
 карактеристика „пута“ већ у средњем веку — „унутрашње“ ходоча-  
 шће, живот подређен правилима, спиритуални живот.<sup>140</sup> Профани на-  
 нос, везан за ланчког првака, проширује пак иконографско читање

<sup>136</sup> Carlo Arturo Quintavalle, *Vie dei pellegrini nell'Emilia medievale*, Milano 1977, 19.

<sup>137</sup> E-R Labande, *Recherche sur les pèlerins dans l'Europe des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle, Cahiers de Civilisation médiévale, X<sup>e</sup>—XII<sup>e</sup> siècles*, 1<sup>er</sup> Année, № 2 (1958), 169; Исти, *Cahiers de Civilisation médiévale... № 3* (1958), 344. —У српској новијој уметности среди смо већ сливени појам „peregrinatio“ и „miles christianus“ у познатом дрворезу Кнез Лазар хаџија и кефалофор. Друкчија формална иконографија није оштетила тему коју наставља Орфелинов цртеж. И на том споменику тематика „peregrinatio“ везана, од XV и XVI века, „за сваку помисао на борбу“ илуструје — у мисаоној сфери — пут хришћанског ратника изједначен са путем ходочасника.

<sup>138</sup> Colette Lamy-Lassale, нав. дело, 275.

<sup>139</sup> Carlo Arturo Quintavalle, нав. дело, 19, 74.

<sup>140</sup> Исти, нав. дело, 19, 44, 74.



(методолошки прихватљиво с обзиром на тумачење симбола у литератури) на тему Златног доба итд.

На портрету Мојсеја Путника амблем шкољке упућује на религију и на крхке земаљске ствари. Његова вредност не зависи само од политичких околности; шкољка не тумачи само њих. Она се односи на природну врлину, на духовну везу са хришћанском филозофијом и жељу за надљудском истином и правдом. Она је, дакле, етичко-политички амблем, исказ посебног — NE TE QVAESVERIS EXTRA (Saavedra, *Idea Principis* . . . Simb. XXXII).

Хералдички нечитак картуш непосредно испод портрета заузима место сустицања скулпторалног репертоара рама. У сопственом стилском немиру он садржи представу на празном пољу штита која, по традицији позоришта, треба да брани личне успехе и врлине. И овај театарски штит односи се на личност Мојсеја Путника. У Европи XVI века поводом оваквих празника (The Accession Day Tournaments) носили су се слични хералдички грудобрани. Њима су истакнуте личности, учесници церемонија, обележавали „реалност дворске политике“.<sup>141</sup>

Улога *грба* под ликом Мојсеја Путника, активна и са упориштем у непосредној идеји коју брани, одређена је тачније фигуралном представом у језгру, коју је немогуће одгонетнути без консултовања оригиналног цртежа. Општа иконографска линија грба, породично-династичка, и у овом случају је вероватно указивала на друштвено-правни положај Мојсеја Путника: на признања, значај и хералдичко одређење домена власти. Инспирирано историјским догађајем, Орфелиново дело и грб у његовом саставу тачно показују потребу заштите, подршке и чувара. Концептуални карактер грба у свечаним уласцима (по George Kernodle, *From Art to Theatre*, Chicago 1944) условљава његово амблематско тумачење; циљ му је *regeneratio* — подстицање сећања на претке, на прохујала збивања и славу.<sup>142</sup> У свом саставу грб има оне делове који „свакодневну реалност своде на елементе од трансценденталног значења“.<sup>143</sup> Сваки његов члан, и он у целини, исказују својства власника: истичу циљ уско везан за његов живот.<sup>144</sup> Грб на портрету Мојсеја Путника налик је штитовима племства чија „икона“ опомиње на „ригудалистичку борбу у ауличној традицији“ и указује на носиоца или његове обнародоване, тј. хералдички изражене планове. Идеја француских „девиза“ коју

<sup>141</sup> Roy Strong, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, London 1977, 144, 145 и сл. 69.

<sup>142</sup> Holgar Romann, *Studien zum Emblematis des 16. Jahrhunderts*. Utrecht 1971, 85, 86.

<sup>143</sup> Elie Konigson, *L'espace théâtral medieval*. Paris 1975, 234.

<sup>144</sup> Исто.

доследно преузима Paolo Giovio, интерпретацијом талијанских састављача „импреза“, доспева у Орфелинову специјалистичку иконографију. У позоришном догађају са бокова Орфелиновог грба нестале су фигуре штитоноша, уобичајени носачи „des armes parlantes“ на сцени која поштује традицију турнира. Дакле, и у Орфелиновом случају траје важност теоријског закона „impresa“ да се грб није развио из амблема већ обрнуто.<sup>145</sup>

На цртежу Бачка епархија од пет градова, остало је непопуњено место над вратима тријумфалног лука. По традицији, оно припада грбу, неизоставном учеснику празника и тријумфалних поворки. Садржан у портрету Мојсеја Путника грб одређује место портрета над улазом лука, везује га са идејом града и са другим територијалним одредницама и ознакама религиозних права новоизабраног владике исказаним на тријумфалном луку. Сам тријумфални лук-замак од пет бастижона, симболизмом и архитектонским профилем гигантског грба, обухвата и домен власти који покрива грб као изоловани знак.

У бароку свет природе је мотив. Често чудесан и заведен маштом, он је предмет и амблематског коментара. У амблематици је одређенији у поређењу са тешко разлучивим симболичним вредностима декоративних елемената (животињског, вегетабилног, архитектонског порекла) у саставу арабески и гротески.<sup>146</sup> Симболизам биља, са додатним дефиницијама средњег века, заснива се на култури античког доба. Мудрошћу митологије вегетација постаје елегантна ристуга славе, поновног рађања, бесмртности.<sup>147</sup> У ренесанси, развијањем античке ерудиције, дрвеће и биље наговештавају нови живот. Метафору буђења биља са пажњом дограђује ренесансна иконографија власти (Cosimo I).<sup>148</sup>

Вегетабилни елементи, део „позорнице света“, образују богат и духовит инвентар барокне слике и речи. Алегоријски однос према природи траје дуго; у свечаностима поводом канонизација — у талијанској култури XVII века — о врлинама заслужних, на својствен начин, говориле су разлистале гране које су сликали „paesisti“.<sup>149</sup> Механичким апаратом празника биље, плодови и цвеће допринели су

<sup>145</sup> Holgar Homann, нав. дело и место.

<sup>146</sup> Gerhart B. Ladner, *Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance. Essays in honor of Erwin Panofsky. De Atribus Opuscula XL.* ed. by Millard Meiss, New York 1961, 321.

<sup>147</sup> Ch. Joret, *Les plants dans l'Antiquité et au Moyen Age.* Paris 1897. Tomes I et II.

<sup>148</sup> Gerhart B. Ladner, нав. дело, 304. — Указује се на радове J. Triera и K. Borinski-og, на њихово тумачење латинског термина *rinasci* и његове интерпретације у ренесанси — као израз свести о новој епохи (подвукла Р. М.) и тумачења идеологије; упор. Исти, нав. дело, 305.

<sup>149</sup> Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Dalla natura agli elementi, ovvero metamorfosi*, in: *L'Effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600.* Vol. II. Roma 1978, 165.

озбиљнијем коментару визуелног панегирика. Сматра се и у бароку да се моћ и врлине владалаца најподесније изражавају говором цвећа... бујањем и растом под слободним сунцем и благотворном кишом. Алгоритија једног света у цвату, метафора је политичко-династичког система.<sup>150</sup> Језиком драме, преко ових алгеорија и њихових замена, улази се лакше у полемику и са „теолошким грешкама“ туђих схватања. Тако су поступали и неоплатоничари, и песници француског језика XVI века, на пример — католици и протестанти. Биље и воће се не преплићу само са религиозном тематиком. Плодови који се очекују — они који ће тек доћи — омиљени су термини и „de la religion royal“.<sup>151</sup> Изданици класичног „живог врта“ стварају тако нов програм барокног „teatro degli Dei in terra“,<sup>152</sup> са идеализацијом стварности пренесеном у позоришну представу (Rosario Assunto). Никад без примеса меланхолије пролазности, цвеће, плодови, лозице и на оквиру портрета Мојсеја Путника говоре немужским језиком барокног полемичког жанра. Код Орфелина, чини се, преовлађује оптимистичка нота: поглед поверења на скривену тему (о Златном добу, као теоријској претпоставци). За апарат позоришне апотеозе типично је, на пример, место грозда уплетеног у лаку декоративну линију и везаног за култ персонификација, којима Орфелин, очигледно, поклања пажњу. Подршку пружа општи тон хвалоспева, који доприноси профаној, блиставој иконографији достојанства, успеха и регенерације.

Анализа Портрета Мојсеја Путника доноси можда нека нова виђења Орфелинове делатности везане за позориште. На жалост, не располажемо подацима о реализацији спектакла, ни о томе да је Орфелин био именовани „tecnico dell'immagine“ празника за који је написао „либрето“. Орфелиново дело, међутим, показује функционалност сценског механизма чији су односи доста поуздан знак сценографских и режисерских знања. Аналогије налазимо на ширем подручју: међу придворним сликарима и писцима, организаторима церемонија, што је, претпостављамо, био и сам Орфелин. Поред низа отворених питања остаје и оно које треба да одмери степен Орфелинових уметничких слобода у овом послу: надмоћ личне културе у дијалогу „дворјанин“ — образовани мецена. Моћна рука-водиља анонимног носиоца важне пропагандно-програмске схеме не може да буде само претпоставка. Са нашим познавањем интелектуалног профила Мојсеја Путника могли бисмо замислити веома хармоничну сарадњу у дуго-

<sup>150</sup> Marcello Fagiolo, *Il giardino come teatro del mondo e della memoria*, in: *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*. Roma 1980, 134.

<sup>151</sup> Emile Mâle, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris 1948, 169 и даље.

<sup>152</sup> Marcello Fagiolo dell'Arco, нав. дело, 135.

планираном послу који је захтевао обострану — и многострану — обавештеност, осећање историјског тренутка, али и познавање имаже-рија јавних парада и празника — владање техничким знањима о „типичном барокном“ театру. Човек цркве, Мојсеј Путник је одан стварима духа. Његов удео у церемонији морао је бити везан и за државничку идеју.<sup>153</sup> Орфелин је свакако био учени реализатор.

ZAHARIJA ORFELIN: SALUT À MOJSEJ PUTNIK  
— Portrait de Mojsej Putnik, évêque de la Bačka —

DR RADMILA MIHAILOVIĆ

L'étude est consacrée à l'analyse iconographique du portrait de Mojsej Putnik qui fait partie de l'oeuvre illustrée de Zaharije Orfelin, publiée sous le titre de »Salut à Mojsej Putnik«. Le portrait est un exemple du genre baroque qui substitue les termes allégoriques à la narration historique. Il suit la tradition européenne de ce type de portraits; de même que dans celle-ci, le portrait, dans l'oeuvre de Zaharija Orfelin, trouve, à son tour, sa place sur la pancarte de l'arc de triomphe, dressé en l'honneur de l'installation de l'évêque. Par son contenu et son style, le Portrait de Mojsej Putnik est comparable aux modèles figurant dans les livres qui rappelaient le souvenir des entrées joyeuses, cérémonies caractéristiques du passé européen; il s'agit des portraits exécutés suivant un programme précis et comportant des inscriptions et un appareil allégorique. Ce n'est pas là, par conséquent, un portrait réaliste. Se proposant la glorification pour but, il agit par la force de sa rhétorique et s'appuie sur »la conception abstraite de l'hierarchie sociale«. Dessiné avec attention, le Portrait de Mojsej Putnik se rapproche de l'iconographie des portraits des nobles et des souverains par sa forme et par sa signification intrinsèque de symbole. Il garde aussi le trait essentiel de ce genre de portraits: le cadre fait de signes allégoriques, floraux et héraldiques — contenu des vieilles cartouches d'une flatterie proche du panégyrique. En idéalisant le visage représenté et en ayant recours au »conchetto« pour en faire le cadre, — dont les éléments ont été soumis à l'analyse iconographique dans la présente étude — Zaharija Orfelin a créé, en se servant de la langue conventionnelle, caractéristique de la culture européenne des siècles précédents, un portrait-médaille de Mojsej Putnik, oeuvre destinée à énoncer des messages d'ordre politique et confessionnel.

<sup>153</sup> Познато је да су на ширем европском подручју у XVIII веку црквени великодостојници били увлачени у политички живот. Очекивало се да бискуп подржава неку од политичких партија, те је било „лакше одредити социјалну улогу свештеног лица него његова религиозна убеђења“; упор. G. R. Cragg, *The Churchman*, у: *Man versus Society in 18<sup>th</sup> Century Britain*, Cambridge 1968, 56 и даље.





Сл. 1. Захарија Орфелин, Мојсеј Путник, епископ бачки.



Сл. 2. Непознати сликар, Лорд Едвард Расел (Lord Edward Russel)

ВАЊА КРАУТ

## Стева Тодоровић

(1832 — 1925)

— Живот и цртачко дело —

(Поводом 150-годишњице рођења)

О Стеву Тодоровићу доста је писано. Поред његове „Аутобиографије“<sup>1</sup> постоји и више краћих или дужих студија, чланака и прилога о његовом животу и раду<sup>2</sup>. Они, међутим, не исцрпљују даље могућности проучавања његовог стваралаштва, поготово што је Стева Тодоровић за свог дугог живота много радио. Његови цртежи, на пример, веома бројни, остали су добрим делом непроучени. Још мање су познате и проучене такозване „цртане репортаже“, које је Стева Тодоровић као ратни дописник за време српско-турских ратова (1876. и 1877—78) радио за листове: „Univers“, „Graphic“, „Le Monde illustre“, „Свемирнаја илустрација“, „Uber Land und Meer“<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Аутобиографија Стеве Тодоровића, Нови Сад 1951, са предговором З. Симић-Миловановић. Прва верзија Тодоровићеве Аутобиографије штампана је у Годишњаку СКА XII, за 1898, 189—207.

<sup>2</sup> Избор литературе: В. Поповић, *Стеван Тодоровић, Српски сликари*, Српске илустроване новине, Нови Сад 1882; М. Кашанин, *Два века српског сликарства*, Београд 1942; Љ. Никић, *Аутобиографија Стеве Тодоровића*, Књижевност 8, Београд 1951, 167—176; З. Симић-Миловановић, *Изложба слика Стеве Тодоровића 1832—1925, поводом 25-годишњице његове смрти*, Нови Сад 1951, 14; П. Васић, *Прилог проучавању униформе српске војске у 19. веку*, Весник Војног музеја 4, Београд 1957, 215—252 и Весник 5, 1958, 123—148; Д. Медаковић, *Српски сликари, Стеван Тодоровић*, Нови Сад 1968, 203—214; Д. Медаковић, *Казивање Стеве Тодоровића о „хармоничном певању код Срба“*, Pro musica 44, Београд 1969, 8; Д. Медаковић, *Предлог Стеве Тодоровића за главну завесу Народног позоришта, Један век Народног позоришта у Београду, 1868—1968*, Београд 1968, 602; В. Ристић, *Литографија „Манасије“ Стеве Тодоровића*, Зборник Народног музеја VI, Београд 1970, 343; В. Краут, *Скице Стеве Тодоровића за „Таковски устанак“*, Зборник за ликовне уметности 7, Нови Сад 1971, 357—363; П. Васић, *Један непознати цртеж Стеве Тодоровића*, Годишњак града Београда 19, Београд 1972, 153—156; В. Краут, *Цртежи српских уметника из збирке Народног музеја (1830—1930)*, Београд 1972, 7—8; В. Краут, *Цртежи српских уметника 19. века (1800—1900)*, Београд 1974, 25—28; Н. Кусовац, *Српско сликарство у доба Стевана Мокрањца*, Неготин 1976.

<sup>3</sup> На жалост, било је могуће пронаћи само часопис Uber Land und Meer, Stuttgart 1876, 1877, 1878.



Иако је не мали број његових цртежа страдао у ратовима или се изгубио без трага, Народни музеј успео је да сакупи преко три стотине тих цртежа. Неки од њих рађени су на посебним листовима, а остали се налазе у цртачким блоковима. Колико је познато, то је и највећа збирка његових цртежа<sup>4</sup>.

Рађени у широком распону од 1850. године (најраније датирани) до 1903. (најпозније датирани), разноврсни по тематици и начину рада, ови цртежи осветљавају и допуњују сазнања о уметности и личности Стеве Тодоровића, који је својом свестраношћу, енергијом, полетом, пионирским подухватима и вишеструком даровитошћу дуго исписивао странице српске културне историје.

Стева Тодоровић је веома рано испољио сликарски таленат. Према његовим сећањима<sup>5</sup>, жеља, која потиче још од детињства, „да црта и слика воденим бојама“ испунила му се захваљујући његовом увиђавном стрицу, код кога је, у Београду, учио пиварски занат, а слободно време је користио да слика, тако да су „сви зидови били напуњени његовим радовима“. Стриц га је о свом трошку послао у Беч и он се фебруара 1850. године уписао на Сликарску академију. Из те године потичу и Тодоровићеве најраније сачувани цртежи. „Први цртежи по природи“ — како сам сликар каже — представљају портрете на којима су само ликови довршени: „Син Јанковића из Руме“, „Син Рогоулића из Вуковара“ и „Фрау Прантнерин“. Ти цртежи не показују никакве посебне особености цртачког рукописа. Међутим, како су рађени доста меко за почетника, сликарски, са нежним сенкама и изражајним очима модела, наговештавали су доброг портретисту<sup>6</sup>.

Тодоровић је у Бечу (са краћим одласцима у Београд, Сегедин и Сремску Митровицу) остао до 1854. године, али је врло брзо напустио Академију и прешао у приватну школу чувеног сликара Фердинанда Георга Валдмилера.

Главне особине Валдмилеровог сликарства су присуство дневне светлости и карактеристичан потез.

Међутим, анализом Тодоровићевих слика из тог раног периода, „може се закључити да је ретко када био заинтересован за проблеме осветљења“<sup>7</sup>. Овај исти закључак може се односити и на његова бројна цртачка дела. Међу Тодоровићевим најраније насталим, сачуваним цртежима налази се и један (из 1850. године) који представља уснулог

<sup>4</sup> Музеј града Београда и Галерија Матице српске имају у својим фондovima укупно око десетак цртежа Стеве Тодоровића, а понеки цртеж доскора се могао наћи и у приватном власништву.

<sup>5</sup> С. Тодоровић, *Аутобиографија*, 30.

<sup>6</sup> Према списку који је сачинио и објавио у *Аутобиографији* сликар је израдио 310 портрета у уљу. *Аутобиографија*, 71—80.

<sup>7</sup> М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, 180—181.

младића. На столу поред младићеве главе постављена је гасна лампа, која вероватно светли, јер је сликар танким, густо повученим линијама затамнио један дечаков образ. Да би постигао утисак да је други образ осветљен, сликар је линијом извукао само обрис лица и на недирнуту белину хартије нанео нежну сенку испод спуштених капака. Цртеж није довршен и показује доста почетничких неспретности. Међутим, у Тодоровићевом опусу, ово је једини рад на којем је сликар, додуше сасвим једноставно — сенчењем појединих партија — покушао да ухвати одблеске светла и њеном игром, евентуално, дочара једну одређену атмосферу.

Но, ако Валдмилер није утицао на Стеву Тодоровића да се овај почне занимати за проблеме светла, Тодоровић је, сигурно следећи учитељев пример, израдио 1852. године скицу за један групни, породични портрет. У традицији бечког цртежа, а што ће бити и Тодоровићева карактеристика, уметников интерес остаје концентрисан на лицу. И док се трудио да моделацију главе постигне тако што је графитом покушао да разради валерско степеновање, тело је занемарио и његове обресе само назначио сувом линијом. У истој бележници, поред ове, сачуване су још две скице за групни, породични портрет (један у овалу), које никада није извео у уљу.

Ови се радови налазе у цртачком блоку у којем је највећи број цртежа датиран и настао у периоду до 1854. године. На основу тих датираних радова може се закључити да је уметник од почетка показивао радозналост за разнородне сликарске теме. Поред портретног жанра, ту се налазе скице и студије за композиције са историјским, митолошким и религијским садржајем, и оловком забележена запажања са слика савремених или старих мајстора (на пример „Пијани Бахус“ са Рубенсове слике).

Све ове радове одликује жив, енергичан, краћи или дужи потез оловке, који описује форму и пластичност форме. Композицију не решава толико у плановима колико динамиком постављених група са фигурама, као и ритмом кретања, који постиже искључиво линеарно. Негде се његова линија приближава чак и барокној узнемирениости: „Бугари после Велбушке битке Дечанском подносе дарове и оданост“ (1852) и „Дечански показује Бугарима тело њихова краља Михаила“ (1852). Тема ове потоње композиције била је инспирисана драмом Борфа Малетића „Смрт бугарског краља Михаила“.<sup>8</sup> Но, ако се ови цртежи упореде са неким Раловим композицијама у Сали оружја бечког Арсенала, на пример „Карло Велики ослобађа Остмарк од Авара“, запазиће се да су стилски веома блиске, што говори да

је Тодоровића и пре ступања у Ралов атеље привлачило сликарство овог чувеног уметника.

Из 1852. године датира и његов први покушај да у ликовни језик пренесе стихове из народне песме „Свечи благо деле“. Сам сликар записао је испод цртежа „По народној песми Огњена Марија тужи се апостолима на проклету земљу Индију“<sup>9</sup>. Тодоровић је вешто распоредио групе са по две, три или четири фигуре у различитим положајима и ставовима. На тај начин створио је динамику унутар групе, и динамику група унутар композиције. Потез оловке му је слободан и жив. Сликаре смело описује форме, али није педантно дескриптиван, већ попут скулптора, испод провидне драперије наговештава снажна, мускулозна тела.

Наши су романтичари волели народну поезију двоструком љубављу: и као поклоници средњег века, витешког духа и народне књижевности, и као патриоте, јер су у народној поезији налазили потврду и одјек славне прошлости. Из те љубави, којој није одолео ни Тодоровић, настало је неколико оловком рађених скица. Скице су углавном инспирисане песмама из циклуса „Косовски бој“ или догађајима и легендама везаним за ту историјску битку, али исто тако и подвизима јунака из првог српског устанка. Тако су настале „Косовка девојка“ (две варијанте), „Милош убија Мурата“ (две варијанте), „Милош разгони Турке по Косову“, „Свети Сава мири браћу“, „Смрт Хајдук-Вељка“ (две варијанте: рани, први покушај са таквим садржајем, и решење идеје онако како се може видети на уљаној слици. Сачувано је и неколико припремних студија за фигуру Хајдук-Вељка). Поред наведених, има и других историјских композиција, али са неидентификованим садржајем. Ту би се могао убројати и један тондо са четири фигуре; једна фигура држи пушку и највероватније представља личност из првог српског устанка.<sup>10</sup>

И као што је литература у Србији тог времена, под утицајем родољубиве Дружине младежи српске (1847—1851), била чудна мешавина псеудокласичне поезије, старије немачке романтике и српске народне поезије, „... па свети Сава иде упоредо са Астрејом, а Краљевић Марко са Орфејом“<sup>11</sup>, тако и међу радовима Стеве Тодоровића, поред Милоша Обилића и Хајдук-Вељка, налазимо и цртеже са тематиком из немачке средњовековне историје и класичне митологије (на

<sup>9</sup> Ову песму В. Караџић је објавио у другом издању *Српских народних песама*, II, Беч 1845. За овај подухват Вук је од кнеза Михаила добијао новчану помоћ, на којој му захваљује у IV књизи (1862). Иако међу пренумерантима није забележено име С. Тодоровића, он је ову песму могао знати још из дана када се школовао у Сегедину.

<sup>10</sup> Цртежи се налазе у Народном музеју у Београду, Инв. гр. 262/34, 35; 262/11, 25; 738; 253/61; 262/31; 250/36.

<sup>11</sup> Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност*, Београд 1966, 31—34.

пример: Смрт Патрокла, Сократ и његови ученици). Радови су без натписа, па је тематика идентификована искључиво на основу садржаја. На исти начин цртежи су добили и наслове.

По начину на који сликар решава композиције и простор, као и на основу цртачког рукописа, цртежи са историјском тематиком могу се сврстати у две групе.

Прву групу би чинили линеарно рађени цртежи, неуједначеног и несигурног цртачког потеза, на којима су композиције „у страху од празног простора“ загушене мноштвом фигура у покрету.

Радови друге групе, међутим, далеко су успелији. Уметник смело и слободно распоређује фигуре, користећи цео простор композиције.

Разлика у знању и начину аранжирања, распореду фигура, покрета и маса у остварењима из прве и друге групе може се објаснити на једино могући начин. Павећи скице из друге групе он је користио и копирао композиције својих учитеља и старијих сликара, или<sup>12</sup> је код виђених уметника тражио узор за своја ликовна решења. Познато је, наиме, да се Тодоровић као зрео уметник служио фотографијама уметничких дела као помоћним средствима и предлошцима, са којих је квадрирањем преносио композиције на своја платна<sup>12</sup>. Према томе, још је логичније да је то исто чинио и кад је био млад и неискусан студент сликарства.

Поређењем недатираних и датираних цртежа из обе групе може се закључити да су композиције са историјским садржајем настале у приближно истом периоду, у шестој деценији. Дакле, у истом оном раздобљу у којем је косовска битка била основни мотив српске народне и уметничке поезије<sup>13</sup>, а коју налазимо и на Тодоровићевим цртежима.

Овим радовима из шесте деценије, како по тематици тако и по начину извођења, припада и цртеж са две фигуре: Његош седи насупрот барјактару<sup>14</sup>. Љубав према Црној Гори карактеристична је за идеје и душевно расположење омладинског нараштаја од 1848, као и оног од 1860. године. Око 1860. култ Црне Горе је на врхунцу. Године 1850, на пример, изашла је од М. Медаковића „Повесница Црне Горе од најстаријих времена до 1830“, а 1856. године „Историја Црне Горе“ од Д. Милаковића. Наши песници романтизма (Љ. Ненадовић, Л. Костић, С. Милутиновић и други) опевали су Црну Гору. Примера ради наводимо да је Стеван Каћански испевао „Граов-Лаз“, једну од нај-

<sup>12</sup> Д. Медаковић, *Графика, фотографија и слика у предлошцима српских сликара 18. и 19. века*, Дневник, Нови Сад, 17. III 1868.

<sup>13</sup> Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност*, 176.

<sup>14</sup> Власник цртежа Народни музеј, Београд, Инв. гр. 263/10.

лепших песама тога доба, а Бура Јакшић је написао драму „Јелисавета, кнегиња црногорска“<sup>15</sup>.

Од прве половине 19. века Црна Гора и Турци су водили више борби око Грахова. Граховљани и Петровићи су 1836. ударили на табор Смаил-аге Ченгића. Поновни сукоби око Грахова били су 1852—53, а у великој бици 1858. године удружени Црногорци и Херцеговци, предвођени војводом Мирком Петровићем, однели су победу над турском војском. Дакле, неки од тих, Тодоровићу савремених, догађаја, понели су га да оловком допринесе општем одушевљењу за слободарску Црну Гору. Са овим цртежом Тодоровић је уједно започео и низ касније настављених цртаних „хроника“ о догађајима, са којима ће у ратовима 1876/7. и 1877/8. стећи улогу и углед ратног дописника.

Међу цртежима са историјским садржајем посебно су занимљиве интерпретације другог српског устанка. Скице су начињене 1853. године. Претпоставља се да су оне служиле као предрадње за истоимену литографију штампану у Бечу, и представљају први пут обрађену тему устанка у српском сликарству<sup>16</sup>. Уметник је израдио шест припремних цртежа за ову композицију, који дају изворне податке за проучавање поступка овог сликара. По овим листовима тачно се може пратити како је рођена идеја о једној слици, како уметник развија ту идеју, како је оформљује и ликовно транспонује.

Овај низ цртежа је скоро јединствени примерак анатомије поступка, какав се једва може наћи у опусу других наших старијих мајстора. Непосредни подстицај за њихову израду био је један политички манифест који је 1853. издао кнез Михаило, док му је као мотив послужио Вуков текст о Милошу<sup>17</sup>.

Дакле, прожимање историјских догађаја, народних песама, литературе и уметничких остварења у ликовној, музичкој или сценској области, тако карактеристично за романтичарски нараштај, и у овим примерима је нашло своју потврду.

Уметник је уобичавао да композиције рађене оловком пренесе у другу технику, углавном уљем на платну. И то не би било ништа необично или неубичајено да је правио скице, разрађивао идеју и тражио решења непосредно пре приступања штафелајном сликарству. Но, за његов рад и поступак управо је карактеристично да су скице и цртежи најчешће настајали много пре истоимених уљаних слика (на пример: Манасија, Смрт Хајдук-Вељка). У прилог овој констатацији говоре и следеће чињенице. Слика у својој „Аутобиографији“, на пример, наводи да је портрет Корнелија Станковића насли-

<sup>15</sup> Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност*, 205—211.

<sup>16</sup> Таковски устанак су радили: 1859. Б. Јакшић, 1865. В. Кацлер, 1896. а и касније П. Јовановић, и 1900. у скулптури П. Убавкић.

<sup>17</sup> В. Краут, *Скице Стеве Тодоровића за „Таковски устанак“*, 359.

као између 1855. и 1857. године. Приликом истраживања његовог сликарства формирало се мишљење да је Корнелије Станковић позирао Тодоровићу пре јула 1856. године<sup>18</sup>. Из обе тврдње произилази закључак да је портрет у уљу настао око 1855. године.

За овај портрет, међутим, постоје два, до сада непозната, припремна цртежа. То је цртеж главе Корнелија Станковића, минуциозно и прецизно изведен, и скица попрсја у ставу и са положајем руку истим као и на платну. Ови цртежи нису датирани, али се кроки целог портрета налази у скицен-блоку у којем је аутор, на већем броју радова, забележио 1851. и 1852. годину, дакле, ону исту годину из које датира и почетак нераскидивог пријатељства са Корнелијем Станковићем, када је са њим становао, друговао и учествовао на његовим певачким приредбама. Према томе, смемо закључити да су идеје и визије Станковићевог портрета оловком забележене већ негде између 1851. и 1852. године, а да је исти портрет дорађен и остварен уљем тек око 1855. године.

Поновни долазак Тодоровићев у Беч уследио је крајем јула 1856. године. У Ралов атеље одлазио је Степа Тодоровић до краја априла 1857. године, марљиво цртајући, што му је до краја живота остала навика. Репертоар тема још увек је исти, а разиграни, темпераментни потез оловком се не мења. Линеарно рађене цртеже допуњује онима на којима сенчење постиже растрљавањем графита (Херкулес, Распеће). Ту су и недовршени допојасни портрети Станковића и Ружичке (1857). Сликарев интерес је и овде концентрисан на лик, који ради ситним, педантним потезима, као на минијатури. Вредно бележи личности и сцене из немачке литературе, црта појединачне наге античке фигуре, или у простору вешто распоређује више фигура. Он то чини тако што их прстенасто или пирамидално поставља према централној личности, или их дели у групе, стављене једна насупрот другој. Његова композициона решења су скоро беспрекорна, а сигурно је да је узоре тражио у сликарству назарена<sup>19</sup>. Свака фигура, ма како распоређена, у другој је, различитој пози или покрету, што са његовом вибрантном, полукружном линијом подвлачи динамичност и неку унутрашњу снагу која зрачи са тих композиција.

Са овим цртежима, насталим у току Тодоровићевог другог боравка код Рала, може се закључити прво раздобље његове цртачке уметности. У овом периоду он не само да је показао живо интересовање за решавање композиција са темама које су карактеристичне за сликаре романтизма него и његов цртачки рукопис одражава ње-

<sup>18</sup> М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, 193.

<sup>19</sup> Д. Медаковић, *Графика, фотографија и слика у предлошцима наших сликара*.

гово романтичарско расположење. И не само то. Тодоровић цртежом правремено прати и изражава актуелне и карактеристичне идеје и идеале омладинског покрета. Према томе, цртежи из овог раздобља, и стилски и садржајно, илуструју романтичарски покрет у нас. После овог периода долази до застоја, иза којег почиње опадање.

Са скицама и студијама начињеним на положајима у ратовима 1876—1878. почиње његово друго раздобље, које ће носити другачије одлике и карактеристике. Главно обележје тог раздобља биће рационалност без интимнијег односа према моделу и ретки тренуци уметничке искрености или правих узбуђења.

Вучен „давнашњом жељом“, Тодоровић маја 1857. долази у Београд, са намером да се ту стално настани. Ускоро постаје „душепопечитељ“ српске младежи и окупља је око себе. Сви ти млади већ су били, или ће постати виђени људи: Милан Кујунџић, Љубомир Каљевић, Владан Борђевић, Чедомиљ Мијатовић, Стојан Новаковић и многи други. Он их је подучавао нотном певању, цртању, читао им и објашњавао лепоте стихова „Илијаде“ или Шекспирових трагедија<sup>20</sup>. Његов долазак поздрављен је на насловној страни Србских новина „... Код нас овде у Београду од неког се времена бави Стеван Тодоровић. То је млад и смирен вештак одани душом и телом занату великог Рафаела. Који би год ушао у његову саморану собу, дивиће се, а као Србин и радовати, видећи како је природа у тој струци обдарила Србина. Испитујући помњиво композиције овога младог вештака Србског, сваки ће признати истинитост речи, које је писмено о њему изразио споменицима обесмрћени професор Рима, славни Рал „Тај ће бити понос своје народу“. — Ја вам ово саопштавам не би ли се и код нас потстакла мисао о установљењу какве живописне школе, којом бисмо по времену могли претходити осталим народима у турском царству...“<sup>21</sup>

И заиста, он успева да „установи сликарску школу“. Међу његовим ученицима су и браћа Радован и Никола, синови Распопа Милије Марковића, који ће се посветити сликарству и постати Тодоровићеви сарадници и извођачи многих његових црквених послова, да би га млађи, Никола, после више од две деценије сарадње, тужио Министарском савету и Народној скупштини због шпекулисања и искоришћавања. Но, на тим полетним почецима, то се није могло наслутити.

Тих шездесетих година прошлог века, већ формирано грађанско друштво, посебно млади интелектуалци, тежили су да од Београда, оријенталне балканске вароши, начине европски град. Процес евро-

<sup>20</sup> Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност*, 345.

<sup>21</sup> Србске новине, бр. 77 од 9. јула 1857.

пеизације, међутим, текао је споро. Тодоровић, романтичарски васпитан, европски образован, патриота по осећањима, желео је у сваком погледу да ради на просвећивању и подизању општег културног нивоа својих суграђана. Са подједнаким еланом подучавао је ученике у певању и у гимнастици. Нису га обесхрабривале ни потешкоће које су му — по његовим сведочанствима — стварали родитељи деце окупљене у његовом гимнастичком друштву. Неуки и примитивни, у страху да ће деца приликом мачевања или гимнастиком сломити руку или ногу, тражили су да му полиција забрани рад. Но, потешкоће су превазиђене, бојазан отклоњена, а физичка култура у Србији — захваљујући Тодоровићевим настојањима — почела је свој неповратни развој. Групни портрет „Прво гимнастичко друштво“ остварен уљем, ведро конципиран, остаје трајан спомен о почецима физичког васпитања у нас. За наше сликарство, међутим, ова слика је далеко важнија по томе што представља прву профану композицију, на којој је тема исечак из грађанског живота старог Београда на путу европеизације.

Тодоровић улаже своју младалачку енергију исто тако и у решавању других проблема културног живота престонице. Тако се, ступивши у Београдско певачко друштво (1857), упорно трудио да истисне немачке хорске песме.

Поред ових активности Тодоровић сарађује са дилетантским позориштем, слика им завесу, наступа као глумац, али не заборавља ни свој главни позив — сликарство. Он ради низ портрета виђених личности и грађана. Тражен је и свуда присутан, али и умешан. Портрет потпуковника грофа Павла Бранковића, на пример, шаље на дар „Читалишту београдском“, па „Србске новине“ доносе „јавну благодарност од стране управитељства реченог читалишта“<sup>22</sup>. Само који месец касније исте новине<sup>23</sup> доносе опширан опис испита у његовој школи, којем је присуствовао и кнез Михаило. На испиту су били изложени цртежи и акварели ученика и певане су хорске песме Корнелија Станковића.

Почетком те, 1859. године Београд се припремао да свечано дочека повратак кнеза Милоша. У низу припрема да се овај догађај

<sup>22</sup> Србске новине, бр. 47 од 21. априла 1859.

<sup>23</sup> „... г. Тодоровић велим, сакупио бијаше неколицину најбољих ученика из овдашњих већих школа, па их обучаваше хармонијском певању и црквеном и световном, и то бесплатно, што но кажу из чисте родољубивости, „да свом народу буде од користи чим год може“ ... После певања прегледасмо ликове и прилике ... Цртање је тако рећи тек започето, јер нема више од два месеца (исти сваки дан и приљежно) како деца уче, али при свему томе види се, да ученици, одмах с почетка навикнути на масе ... врло брзо напредују ... Ја као извештач узимам ту пријатну дужност, на се да се захвалим јавно г. Тодоровићу на његовом великом и некористољубљивом труду ...“, Србске новине, бр. 74 од 15. јуна 1859.



што велелепније и свечаније обележи, привремена влада је ангажовала Стеву Тодоровића да изради транспаренте са сликама „патриотске садржине“ за тријумфалну капију која је била подигнута на Теразијама. У овом раду Тодоровићу су помагали његови ученици, а „највише Марко Вуковић и Радован Марковић“.<sup>24</sup> Но, Тодоровић се није задржао само на овоме. Са већ показаном склоношћу за ликовне репортаже и хронике, он је оловком забележио и како је тај повратак изгледао (24. I 1859). Цртеж је очигледно рађен по природи и на месту догађаја. У кочији седи гологлав кнез, а прате га њлани. Док се кочија приближава градској капији, окупљени народ маше и поздравља поворку. И овај цртеж има карактер недовршене скице, а рукопис је веома сличан са оним на цртежима из времена његових студија и претходног боравка у Бечу.<sup>25</sup>

Тако је Тодоровић пратио збивања и укључивао се и као уметник и као јавни радник у све битне догађаје у животу престонице, и тиме опрезно, и без журбе, изграђивао своју каријеру. Београдска штампа му је била наклоњена и пратила је његов рад, па тако у чланку под насловом „Лепе уметности“ популарише његову тек изашлу литографију манастира Манасије.<sup>26</sup>

На почетку лета 1860. Тодоровић се поново нашао код Рала<sup>27</sup>, ослањајући се на кнежево обећање да ће добити потпору за предузетак студија у Риму. Међутим, како му је та потпора изостала, он се одлучи да даје часове гимнастике и цртања љннцима Мише Анастасијевића и да са Корнелијем Станковићем дели стан. Из сачуваног писма које је 26. јуна 1860. године упутио Јовану Бошковићу<sup>28</sup> ништа се више ни детаљније не може дознати о тадањем његовом животу и раду, осим онога што је већ познато из његове „Аутобиографије“. О томе, међутим, шта је за Тодоровића значило учење код Рала, већ је аналитички оцењено и речено.<sup>29</sup>

Повратком у Београд, 1861. године завршио се и период Тодоровићевог учења и сликарског формирања. Он са собом, у Београд, доноси глидер женску и мушку фигуру, доста платна, боја и четкица и гипсане анатомске моделе рађене по Микеланђелу, са амбицијама да настава у његовој живописној школи буде што озбиљнија. У истој намери, у цртачком блоку, те године црта схематизоване очи, носеве,

<sup>24</sup> С. Тодоровић, *Аутобиографија*, 53.

<sup>25</sup> Власник цртежа Народни музеј, Београд, Инв. гр. 252/1.

<sup>26</sup> Србске новине бр. 39 од 26. марта 1860, 157.

<sup>27</sup> Његов поновни одлазак у иностранство пропратили су питомци Кн. срп. лицеја дирљивим речима растанка и дивљења, објављеним у Србским новинама бр. 44, 1860, 179, под насловом: За спомени г. Стевану Тодоровићу, живописцу и уметнику од питомца Кн. Срб. Лицеја.

<sup>28</sup> Архив СРС, Пок. кут. 59, р. 1452.

<sup>29</sup> М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, 183—184.

уста, очигледно да послуже његовим ћацима као предложак за вежбање.

У међувремену мењао је и стан. Из куће Милије Марковића-Распопа, где је својевремено отворио сликарску школу, био се преселио у Турски хан. Ту је имао више соба и салу у којој је 1859. био приредио и познати јавни час. Овог пута он се настањује у хотелу „Круна“, јер му је гостионичар био уступио просторије погодне за рад школе. Међутим, ћаци су се осипали, зараде није било, па му је гостионичар дуговање наплатио тако што је његове сликарске студије, гипсане моделе и прибор за наставу изложио јавној продаји. Да невоља буде још већа, сукобљава се и са доктором Пацеком око замерке упућене кнезу због неиспуњеног обећања за његов одлазак у Рим. Но, ускоро долази до обрта који ће бити пресудан за даљи ток Тодоровићевог живота. Он постаје васпитач ванбрачног кнежевог сина Велимира, а са њим и Живка, сина Антонија Радивојевића, јер су оба детета расла заједно. Добија удобно намештен стан и пружа му се могућност да путује ван земље. Доскора се веровало да се чак и за време бомбардовања Београда 1862. налазио се својим васпитаницима у Венецији.<sup>30</sup> Међутим, утврђено је да је он тада био у Београду и да се склонио заједно са својим васпитаницима, Антонијем Радивојевићем и његовом супругом, на брду, код Матије Бана. Тек потом, после 15. јуна отишао је на пут у Италију.<sup>31</sup> Из времена бомбардовања потиче и један његов цртеж на коме су приказани „ћаци у школи цртања као добровољци“. Скица представља редак и првокласан документ о једној појави у време бомбардовања Београда — о ћачкој легији — која се више веселила и наздрављала него што се борила.<sup>32</sup>

Тодоровић је две године (јануар 1862—август 1864) био васпитач Велимира Теодоровића и Живка Радивојевића.<sup>33</sup> Сачувана али веома оскудна преписка са доктором Пацеком открива да је дужност обављао брижљиво и да је домаћински економисао са новчаним средствима. За време летњег распуста 1863. пропутовао је са дечацима Аустрију и Немачку; дуже су боравили у Швајцарској, а при повратку су се задржали у Италији и Мађарској. Иако о томе сликар не пише, претпоставља се да је и на овом путовању користио слободно време да бележи своје доживљаје и уметничка запажања. На то указује и портрет Николаја Аркадија Цукермана, рађен оловком.

<sup>30</sup> Архив СРС, Пок. кут. 35, 275; С. Тодоровић, *Аутобиографија*, 41.

<sup>31</sup> Архив СРС, Пок. кут. 35, 274.

<sup>32</sup> О овом цртежу писао је П. Васић, *Један непознати цртеж Стеве Тодоровића*, Годишњак града Београда, XIX, Београд 1972, 153—156.

<sup>33</sup> Архив СРС, Пок. кут. 35, р. 278, 279, 280.

Лице је моделирано сигурно и меко, а минуциозним линијама постигнута су сликарски ефекти. Истовремено уметник је успео да извуче карактерне и физичке особине портретисаног. Међу Тодоровићевим цртежима налази се само неколико портрета, и то неједнаке вредности. Због тога је овај успели портрет драгоцен и значајан за проучавање његовог ликовног стваралаштва.

Идуће, 1864. године жени се својом ученицом Полексијом Бан, ћерком једног од најугицајнијих људи у Србији. Са њом креће на свадбени пут у Италију. Кнежев поклон од 2000 дуката омогућава им да у Фиренци остану скоро годину дана. Боравак у овом граду уметности, од септембра 1864. до пролећа 1865. године, испуњен је, судећи по наводима самог сликара, искључиво копирањем.<sup>34</sup> Овај период Тодоровићевог бављења у Италији оцењује се као „она тачка у Тодоровићевој уметничкој биографији на којој престаје успон и где се окончао период трагања и откривања“ и као „међа између периода формирања и будућности која ће бити испуњена поруцима“.<sup>35</sup>

Овај закључак може се односити искључиво на његово сликарство. У цртежу ствар стоји другачије. Наглашено је већ да су у овој дисциплини код Тодоровића утврђена два периода: време учења, формирања и успона и раздобље стагнације и опадања. У цртежу је граница између ова два периода померена скоро за деценију унапред у односу на међу постављену у сликарству, односно та граница је померена на време после његовог доласка у Београд, 1857. године. Према томе, развој његовог сликарства и његовог цртежа није ишао ни упоредо ни истом узлазном линијом.

По повратку из Фиренце његова каријера тече непомућено и у сталном је успону. Сликарска и друштвена активност допуњују се и никада једна другу не искључују. Ускоро га бирају за председника Београдског певачког друштва. Затим, године 1865. Тодоровић постаје доцент Велике школе и на његову молбу дозвољава му се да „може у заведенију Велике школе ученицима а и другима предавати цртање а и моловање“.<sup>36</sup> Истовремено он постаје и професор цртања у београдској гимназији, полугимназији и реалци, да би већ од 1867. на овој потоњој проширио предавања на краснопис, дескриптивну геометрију и калуповање. Међутим, од 1869. напустиће полугимназију, а на реалци ће допунити наставу часовима из историје трговине и заната и предаваће све до 1894. године, када одлази у пензију по сопственој

<sup>34</sup> С. Тодоровић, *Аутобиографија*, 42.

<sup>35</sup> М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, 184—186.

<sup>36</sup> Архив СРС, Мин. Прос. 1865, I, 131; Велика школа, 1865, 7.

молби<sup>37</sup>. Међу тадањим његовим приватним ученицима су Борђе Миловановић и Борђе Крстић. С амбицијом да наставу цртања подигне на виши ниво, он пише уџбеник „Слободоручно цртање за први разред гимназије“, литографисан у 1000 примерака<sup>38</sup>, за који га Министарство просвете награђује са 200 дуката<sup>39</sup>, а „Вила“ доноси опширан и веома похвалан приказ овог уџбеника.<sup>40</sup> Он тада већ увелико ужива углед првог сликара престонице и културног радника без којег се не може.

Педесетогодишњица другог српског устанка била је свечано обележена у Београду. За ту прилику, Доменико и Наталин Д'Андреа и синови Распопа Милије Марковића извели су и декорисали воденим бојама тријумфалну капију у Топчидеру по нацртима Стеве Тодоровића, који се потрудио да за прославу уради још и неколико слика са тематиком везаном за догађаје из 1815. године<sup>41</sup>.

Крајем 1866. „Обчество љубитељеј јестествованија при императорском универзитету у Москви“ позвало је Српско учено друштво да „подејствује да из Србије на етнографски излог у Москву пошаљу разне Србима својствене ствари“. Српско учено друштво за овај задатак добило је од Државног савета помоћ од 200 дуката и одлучило је да Србија на Свеславенској изложби у Москви, априла 1867. године, буде заступљена „са једним девојачким и удовичким оделом, као и мушким за младића и човека средовечна“. Затим закључује да су та одела најкарактеристичнија у ваљевском, ужичком, чачанском, рудничком, крагујевачком и јагодинском округу и да у те крајеве треба да оду С. Тодоровић и М. Б. Милићевић.<sup>42</sup> Захваљујући овом послу, Тодоровић је био упућен и у Русију, где је на изложби учествовао са својим скицама и студијама рађеним акварелом. У знак признања за рад и учешће на овој изложби, изабран је за почасног члана Академије хуманитета у Петрограду. Осим тога ова изложба му је обезбедила да у историји српског сликарства буде забележен као први уметник Кнежевине Србије који је излагао своје радове у иностранству<sup>43</sup>.

Година 1867. је значајна у историји Србије по једном догађају. Априла месеца кнез Михаило је на Калемегдану из руку турског ве-

<sup>37</sup> Календар са шематизмом српског књажества за 1866—1869. годину; *Педесетогодишњица сликарског рада Стеве Тодоровића*, Бранково коло, св. XXVI, 1900, 802—811.

<sup>38</sup> Архив СРС, Мин. Просв. 1865, Ф. VIII, 1778.

<sup>39</sup> Detto, Делов. протокол за 1865. Министарства Просв. бр. 2461 од 14. аугуста.

<sup>40</sup> Ј. Бошковић, *Цртање слободном руком за први разред гимназије од Стеве Тодоровића*, Вила, Београд 1865, бр. 49, 606.

<sup>41</sup> С. Тодоровић, *Аутобиографија*, 53.

<sup>42</sup> Архив СРС, Мин. Просв. 1866, Ф. VIII, 1627; 1867, Ф. I, 83.

<sup>43</sup> В. Ристић—Н. Кусовац, *Стеван Тодоровић*, Опово 1967, 3.

зира примио кључеве Београда. Моменат предаје кључева Тодоровић је скицирао у две варијанте, да би једну разрадио у овалну композицију са доста фигура, које су распоређене у неколико статичних група. Предаја кључева била је 6. априла, а Тодоровић је отпутовао за Москву тек крајем тог месеца, те је вероватно био очевидац догађаја. Но, судећи по овој цртаној композицији, симболичан чин ослобођења земље као да га се није дубоко дојмио. У њој нема оне стваралачке доживљености због које се праштају занатски пропусти. Овим цртежом он је само наставио раније започети низ ликовних хроника о догађајима везаним за Београд или савремену историју, које је започео још 1853. године. Међутим, док у његовим раним цртежима наилазимо на извесну понетост и присуство емотивног подстицаја да забележи одређени догађај и дочара расположење или атмосферу, дотле његови познији цртежи, у које спада и овај, само су сведочанства неутралног посматрача.

Те исте, 1867. године, августа месеца, Тодоровић се са супругом Полексијом и кћерком Зорицом исписује из аустријског поданства и постаје „природни сажитељ србски“<sup>44</sup>. Неколико месеци касније он добија веома значајан задатак од Српског ученог друштва, а који је проистекао из Статута самог друштва, „да начини списак од свију слика из Топчидера и из Музеја. Ту да буде шта која слика представља, је ли ориџинал или копија, и с чијег је ориџинала копирана“<sup>45</sup>. Овај задатак, међутим, упућује га на шира размишљања о оснивању галерије за уметнички живопис, која објављује под насловом „Колико и каквих живописних слика има у Београдским јавним збиркама“<sup>46</sup>. По његовом предлогу галерија би била подељена у два одељења: за страну и српску уметност. Од изузетне је важности Тодоровићево одређивање за периодизацију српске уметности, коју дели на четири епохе, од којих би трећа обухватила време од 18. до половине 19. века, а у четврту би ушла дела најновије, савремене српске уметности. Он је најме веровао, а што су савремена проучавања потврдила, да је генерација школована у Бечу донела новине у дотадашњем развоју српског сликарства. Овај његов предлог — који је постао претеча неке врсте „musée imaginaire“ — у сваком случају говори о Тодоровићевом искуству, знању и зрелости у сагледавању одређених ствари и способности оцењивања одређених појава. Те особине, међутим, нису биле стечене школовањем већ искључиво његовом природном обдареношћу да поима и усваја искуства из цивилизованијих и културнијих средина, у којима је — као ниједан наш

<sup>44</sup> Архив САНУ, бр. 13699.

<sup>45</sup> Архив СРС, Мин. Просв. 1867, Ф. VI, 1176.

<sup>46</sup> Гласник Српског ученог друштва, књ. VI, св. 23 (старог реда), Београд 1868, 50—73.

уметник пре њега и ретко који после њега — боравио и у које је путовао безмало сваког лета. На тај начин он се духовно богатио и та сазнања преносио у нашу средину. У једном блоку сачуван је и цртеж тлоцрта који одговара његовој замисли о распореду одељења и просторија галерије.

Међутим, из времена између 1857. (време доласка у Београд) и 1876. године (време одласка у први српско-турски рат) има најмање сачуваних цртежа. То се може протумачити пре свега чињеницом што је као јавни радник био много ангажован различитим активно-стима. Поред тога радио је бројне портрете истакнутих личности, и то из два разлога: да би зарадио за живот и зато што је то био начин да стекне углед и изгради каријеру. Према томе, времена за цртање није било.

Утолико је драгоценија његова сачувана, нереализована, скица из 1870. године за главну завесу Народног позоришта<sup>47</sup>. Тодоровић је, наиме, био живо ангажован у Одбору (формиран 1869) за подизање сталне зграде Српског народног позоришта у Београду. Одбор одлучи да Тодоровић, који је ишао у Беч ради литографисања пројекта Михаила Осиповича Микјешина за споменик кнезу Михаилу, истом приликом потражи тамо и „уметника за декорацију“. Тодоровић је за овај посао погодио Н. Отта и Hofmanna за 3100 форинти. Међутим, председник Одбора, Филип Христић, промени одлуку и пошаље друге преговараче у Беч. Тодоровић, увређен због тога, „одрече се живописања главне завесе са васкрснућем Истока на њој по својој слици и ако му је за тај посао 500 форината од Одбора обећано“<sup>48</sup>.

Скица је изведена лавираним тушем на хартији. При дну је сликарев потпис и легенда „Предлог за г(л)авну завесу Народ. позор: Уједињено српство пред Пантеоном прошлости. Кнез Михаило представљен виљом скупу као месена позоришта“<sup>49</sup>. Скица је по идеји романтичарски конципирана и носи неке карактеристике Тодоровићевих раних цртежа, али у целини је хладна и декоратерска. Велики број фигура распоређен је по групама, које живе својим посебним животом, па остављају утисак „живе слике“.

Премда је Тодоровић био везан за подизање и оснивање позоришта, није било могуће утврдити да ли је и колико радио декоре по сопственим нацртима. У једном блоку, додуше, сачинио је попис

<sup>47</sup> Власник скице Музеј позоришне уметности СРС, Инв. 17123.

<sup>48</sup> Б. Малетић, *Грађа за историју српског Народног позоришта у Београду*, Београд 1884, 432—449.

<sup>49</sup> Д. Медаковић, *Предлог Стеве Тодоровића за главну завесу Народног позоришта*, Један век Народног позоришта у Београду, 1868—1968, Београд 1968, 602—604.

декора потребног за Малетићеву драму „Картање“ („кафана турска; шума у њој крчма; итд“). Међутим, да ли је тај попис правио ради израде или набавке декора, не може се утврдити. За сада се располаже само једним сигурним податком и то из „Инвентара декора главне контроле за 1890. годину“. Ту стоји да је Domenico D'Andrea израдио „село северо-западних крајева“ за декор српске драме, а по нацрту С. Тодоровића<sup>50</sup>.

Ускоро његову успешну каријеру крунише једно изузетно признање. После скоро пуне две деценије неуморног рада, за своје стране активности и непрекидну културну мисију, у коју можемо убројати и његове заслуге што су у Београд дошли глумца Алекса Бачвански и композитор Даворин Јенко, Тодоровић је 6. фебруара 1869. изабран за редовног члана Српског ученог друштва<sup>51</sup>. Међутим, он и даље усавршава свој занат и не седи скрштених руку.

Још у току припрема за етнографску изложбу у Москви 1867, Српско учено друштво учинило је први покушај снимања и прикупљања етнографске грађе. Цртежи које је том приликом направио Стева Тодоровић охрабрили су и подстакли да се овај посао настави. Одсек за историјске и државничке науке предложио је да се на терен шаљу живописци и да се тако спасе од пропасти живопис по манастирима и црквама.

Било је замишљено да тај посао преко лета обављају сликари Тодоровић и Марковић, и архитекте Валтровић и Милутиновић. Међутим, због ангажованости на другој страни, сликари нису учествовали на првој научној екскурзији 1871. године, а пошто су архитекте те, па и следећих година успешно обавили и њихов део посла, С. Тодоровић и Н. Марковић су потпуно одустали од снимања средњовековног живописа<sup>52</sup>.

И поред свих друштвених активности, Тодоровић је стизао и да слика. Послови су му ишли добро. Припремао се да наредних година преузме низ извођачких и предузимачких послова на изради икона и иконостаса, са супругом Полексијом и групом сликара сарадника, које ће временом све више искоришћавати. Најбоље, међутим, пролази као сликар портрета. Скоро да нема виђенијег грађанина или богатије грађанке чији портрет није израдио. Зачудо, међутим, у његовој богатој цртачкој оставини једва да је сачуван који портрет. Претпоставља се да их није ни било, јер ако су сачувани цртежи

<sup>50</sup> В. Краут, *Сценографи Народног позоришта у Београду до 1914*, Годишњак града Београда, књ. XIV, 1967, 327.

<sup>51</sup> Архив САНУ, бр. 13700.

<sup>52</sup> Опширније: С. Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић као истраживачи српских старина*. Излози Српског ученог друштва, Београд 1978, из САНУ, књ. 34, 24—29.

предела са његових бројних и честих путовања, зашто би пропали баш листови са портретима. Ипак, ово питање остаје отворено.

Неуморни радник, који је имао велику потребу да се свега прихвати и да све покуша, конкурише са другим уметницима за идејно решење споменика кнезу Михаилу и ту доживљава први неуспех<sup>53</sup>. Свој пораз није лако примио. Велимиру Теодоровићу, са којим је остао у добрим односима, вајкао се у писму 1873. године: „Била би малодушност а да не рекнем да ми је неправда учињена“<sup>54</sup>. Он ће, пак, са њему својственом пословношћу гледати и да из тог неуспеха извуче неку корист. У истом писму предлаже Велимиру да откупи од њега бронзану фигуру коју је за тај споменик излио у Минхену, код професора Халбиха, и да је онда поклони Народном музеју. „Вас је ова ствар достојна — наговара га — а поклонивши је Народном музеју, учинили би место једном уметничком делу, а свом оцу вечити спомен на достојном месту поставили“. Колико је познато, Велимир му није ову жељу испунио.

Поред свих обавеза, сликања, педагошког рада и друштвене ангажованости, Стеван Тодоровић је пратио и догађаје у ликовном животу европских метропола. Јула 1869. са супругом Полексијом отишао је у Минхен ради велике Интернационалне изложбе и остао скоро пуне две седмице<sup>55</sup>. Овом изложбом, иначе, бележи се у историји уметности почетак превирања и сукоба старог и новог у ликовном стваралаштву. Француско сликарство, Гистав Курбе и ангажована уметност реалиста сматрају се непосредним чиниоцима за такво стање. Оно је најављивало ново доба и агонију умирања романтизма. Стеву Тодоровића, међутим, а ни његово дело, није дотакла уметничка атмосфера Минхена. Он је већ био формирани уметник великог угледа и романтичар по свом васпитању и по целокупној својој дотадањој делатности. Није се ни могао мењати. Остао је доследан себи. Квалитет његовог сликарског дела постепено ће опадати, као што ће се његов романтичарски, национално-просветитељски занос полако претварати у осмишљену и хладну пословност, али се неће мењати. Због свега тога, крај те седме деценије, који се поклапа и са годинама одумирања романтизма, могао би се узети и као почетак уметничке стагнације Стеве Тодоровића.

Речено је да уметничка превирања са којима се срео у Минхену нису утицала на Стеву Тодоровића у смислу новог ликовног или

<sup>53</sup> Конкурс за овај споменик је био расписан два пута — 1869. и 1873. О томе опширније: М. Валтровић, *Пројекти за споменик почившем књазу Михаилу Обреновићу III*, Београд 1874; *Пројекат за споменик кнез Михаилу од професора Стеве Тодоровића*, Српске илустроване новине бр. 5, 1881, стр. 79.

<sup>54</sup> Архив СРС, Пок. Отк. кут. 35, бр. 286.

<sup>55</sup> Архив СРС, Пок. Отк. кут. 35, р. 283.



садржајног квалитета у његовом сликарству. И не само да су остала без трага и утицаја него, штавише, после две године (јануара 1873) он тражи да му се одобри одсуство из школе, у трајању од шеснаест месеци, да би се усавршавао у Италији. Сâм каже да „тежећи за што већим савршенством у живописној уметности осећа потребу да још неко време проведе у Италији, те поцрпи на изворима тамошње класичне школе, оно више образовање које овде постићи не може“<sup>56</sup>. Дакле, у време када ће, само једну годину касније, 1874. првом изложбом импресиониста у Паризу европска модерна уметност започети свој револуционарни поход, Тодоровић жели да се врати изворима класичне италијанске школе, у којој су његови учитељи назарени видели свој сликарски идеал. Тодоровић је очито био ван матице уметничких збивања. Одсуство му, међутим, није одобрено јер школске власти нису сматрале Борба Миловановића способним да предаје предмете које је Тодоровић предавао у Реалци.

У међувремену му је београдска општина једногласно поверила да изради нацрт за „столни украс од сребра у виду споменика који би представљао историјски важније моменте народног ослобођења и напретка у погледу будућности народа српског за владе његових владалаца из породице Обреновић“<sup>57</sup>. Наиме, 10. августа 1872. кнез Милан је требало да преузме владавину и тим поводом општина је желела да му учини дар. Тако је ову „мисију“ поверила „вештаку у цртању“ који је „највише успеха показао“. Међутим, док скица за столни украс није сачувана, сачуван је нацрт за корице албума, који је официрски хор поклонио краљу Милану приликом ступања на престо (1882)<sup>58</sup>. Нацрт је рађен тушем и оловком. У сваком углу листа налази се по једна фигурална композиција са личностима обученим у српску униформу из „устанка 1804. и 1815, народне и редовне војске 1876. и у првобитном оделу српске војске“. Композиције су праћене објашњењима о роду војске и боји појединих делова одеће. Ови нацрти и натписи представљају драгоцене изворе за изучавање српске униформе. У том периоду, непосредно пред српско-турски рат, Тодоровић је направио и неколико цртежа, занимљивих више по тематици него по обради. То су два нацрта за композицију „Последњи сабор пред Косовску битку“ (1872), коју је касније, око 1899. године, извео као уљану слику. За то га је инспирисао позоришни комад „Кнез Лазар“, његовог таста Матије Бана<sup>59</sup>. Разлика у идејном решењу композиције и у распореду фигура између две скице је минимална. Оно

<sup>56</sup> Архив СРС, Мин. Просв. 1873, Ф. II, 180.

<sup>57</sup> Архив СРС, Мин. Просв. 1872, Ф. IV, 10.

<sup>58</sup> С. Тодоровић, *Аутобиографија*, 89.

<sup>59</sup> М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, 198.

што их чини различитим је вредност изведбе, и то у прилог скица без натписа, коју одређује цртачки нерв. Други цртеж, међутим, и поред дорађености детаља, делује суво и хладно. Затим, ту су још три крокија, који представљају венчање кнеза Милана и Наталије у Саборној цркви 1875. године. Рађене брзо и фрагментарно, осим документарности, представљају и три фазе, три уметникова размишљања о једном доживљају.

Цртежом „Испраћај брода Делиград“ Тодоровић је иницирао у Србији тзв. „ратни цртеж“. Сликара је иначе учествовао у српско-турским ратовима 1876—77. и 1877—78. године као ратни дописник српских и страних листова. Радио је на самом фронту документарне цртеже, који су потом објављивани у листовима „Орао“, „Graphic“, „Le monde illustré“, „Uber Land und Meer“ и другим. На тај начин он је отворио једну значајну страницу наше уметности и постао родоначелник ратног цртежа, који ће потоње генерације српских сликара и Тодоровићеви савременици у време балканских и у првом светском рату употпунити и развити у ратно сликарство. Ови сликари ће, опет, имати своје наследнике у низу уметника из народноослободилачке борбе. Но, док ће сликари балканских ратова и из два светска рата бележити потресна сведочанства и страшне људске патње, брижљиво уписивати ликове анонимних протагониста и безимених хероја, трудећи се да на тим цртаним документима ништа не изгубе од карактера и атмосфере — дотле ће Степа Тодоровић највећу пажњу обраћати топографском цртежу кота, варошима у којима су смештени гарнизони, зградама у којима се налазе команде. Без надахнућа, хладноћом неутралног посматрача, он, рекло би се, безвољно прави фактографске цртеже. Човек-носилац и патник стравичних ратних догађаја појављује се на његовим цртаним репортажама само као силуета, као статиста у ратном мизансцену. Чак и на композицији „Опело и сахрана погинулих војника“ он је цртао ратнике са пушкама поред мртвих другова скоро схематски, са једином бригом како да реши распоред фигура у композицији. Међутим, управо о тој сахрани оставио је потресна писана сећања Димитрије-Мита Петровић<sup>60</sup>, један од бивших ћака сликарске школе Стеве Тодоровића, који се после „десет година растанка“ поново сусрео са својим учитељем, али у измењеним, тешким, ратним околностима. Погинули војници, без глава и распорени, нађени су у близини утврђења на Самокову и недалеко одатле су и сахрањени. Кад се детаљније погледа цртеж, примећује се да су тела погинулих без глава. Међутим, онај ко није прочитао Петровићев текст, никада на основу цртежа не би могао да

121 <sup>60</sup> Д. М. Петровић, *Борбе у Топлици 1877—1878*, Београд 1979, 6, 209, 237—239.

открије ужасну драму и потресни prizor. Исто тако, тврдо и безлично, забележио је и лик „Драгутина Петровића, главног коморције“ и „Жене устаничког вође Коле Рашића — у Нишу за време рата турског“ (1878). Међутим, његови цртежи објављени у листу „Uber Land und Meer“ за 1876. годину,<sup>61</sup> по вредности одскачу од оригинала, као на пример репродукција цртежа „Испраћај брода Делиград“, која у листу носи наслов „Одлазак кнеза Милана у рат“. Ово се може објаснити једино тиме да је ксилограф, преносећи његове цртеже у графичку технику, својом даровитошћу и занатском умешношћу, цртеже оплемењивао.

Стеву Тодоровића је новостечено искуство ратног дописника и цртача изгледа још више учврстило у уверењу о корисности и неопходности владања цртачком дисциплином. Можда због тога овај дугогодишњи покретач разних видова образовања, 1877. године, предлаже Министарству просвете да исправи неке „аномалије у предавању цртања техничког и уметничког“. Те измене, по његовом мишљењу, допринеле би да настава буде систематичнија, јер „предвиђајући важну будућност коју имају техника и живопис не само у Србији него и у оближњим провинцијама нашег народа, увек сам желио да Кнежевина постане центрум из којег ће се техничко цртање и живописна вештина распростирати на све крајеве у Турској“<sup>62</sup>. Међутим, његове идеје нису усвојене, а како Тодоровић више никада, ни на који начин није покретао питање цртања по школама, то се овај предлог може сматрати његовим последњим напором да се млади нараштаји што солидније цртачки образују. Године које су долазиле усмериће његову активност у другом правцу, а његова предузимљивост и умешност све ће више добијати пословни карактер.

У међувремену, 1879. године, на предлог Матије Бана, Академија наука у Катанији бира га за почасног члана<sup>63</sup>.

Некако у то време Тодоровићу почиње нагло да слаби вид. Он све чешће и дуже одсуствује из школе, и у пар наврата тражи пензију. Једном приликом, највероватније поводом његовог поновљеног захтева за пензионисањем, пише 24. јануара 1887. и своју прву биографију, која до сада није била позната<sup>64</sup>. Коначно, када је потпуно ослепео на лево око, његовој молби је удовољено. Отишао је у пензију 22. септембра 1894. године<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> Uber Land und Meer, Stuttgart 1876, № 46 и № 47.

<sup>62</sup> Архив СРС, Мин. Просв. 1877, XI, 108.

<sup>63</sup> Архив САНУ, 13702.

<sup>64</sup> Архив САНУ, 7553/66—68. Ова биографија нешто допуњена и преправљена објављена је у 1887. у „Београдском дневнику“ са Тодоровићевим написом *Одговор г. Михаилу Валтровићу на његову књижницу „Православност у данашњем црквеном живопису у Србији“*.

<sup>65</sup> Архив СРС, Мин. Просв. 1894, 49, 11.

Упркос недаћама са видом, Тодоровић је своја дуга одсуствовања из школе користио да обилази наше крајеве и да путује ван земље. Сачувани цртежи бележе пределе и места у којима је бора-вио. Рађени суво, педантно и тако рећи калиграфски прецизно, са наводима о месту и времену, где и када су настали, за историчаре имали би скоро искључиво вредност путописне забелешке и ликовног дневника. На жалост, ови цртежи пружају и податке о силазној линији Тодоровићеве цртачке уметности. Можемо издвојити једино портрет његовог таста, Матије Бана, рађен оловком (1888) и делимично акварелисан цртеж „Сан Стефано, изглед са мора“ (1888): први, искључиво због упечатљивог лика (биста, руке и одећа рађени су тврдо), а други, што је послужио као предложак за потоњу слику у уљу.

Тих година, од 1883. па даље, у београдском сликарству почиње да прави уметничку каријеру даровити Ђак минхенске академије Борђе Крстић. Он ће привући на себе пажњу јавности и због свог посебног схватања православне иконографије. Са њим ће Тодоровић доћи у сукоб управо у вези са тим питањем.

Полемика Б. Крстића, М. Валтровића, С. Тодоровића и других око аутентичности уметничке представе, низ других појава у друштву, као и нове тенденције у уметности, најављивали су ново доба, двадесети век, у којем ће Стева Тодоровић бити само савременик и пратилац, а не више стожер и протагонист уметничких кретања. Из поштовања према његовим заслугама, као и због дуговечног и плодног рада, он ће задржати место међу првим именима српске културе и уметности, али само почасно место — као доајен — без значаја и утицаја који је имао протеклих година. Но, док је тај процес уступања првенства полако текао, он је, још крепак и радан, упркос недаћама са видом, активно учествовао у многим догађајима.

Лета 1895. године Словак Кирил Кутлик отворио је у Београду школу за цртање и сликање, а већ фебруара 1896. приредио је изложбу у школским просторијама, на којој је поред ђачких радова изложио и неколико својих слика. Новине и јавност су са добродошлицом поздравили ову изложбу<sup>66</sup>. Успех изложбе и годишњи извештај, у коме је описан њен историјат, изазвали су оштру реакцију међу члановима комисије (образоване од стране Мин. просвете), који су својевремено негативно оценили рад школе. У штампани су се појавили написи и чланци у виду полемике у којој се, поред чланова комисије и Кутлика, као учесник појавио и Стева Тодоровић. Тодоровић је у

<sup>66</sup> *Изложба*, Вечерње новости, 9. II 1896; *Са сликарске изложбе*, Вечерње новости 11. II 1896; *Цртачко-сликарска школа у Београду*, Бранково коло, Ср. Карловци 1896, 1310.

листу „Народ“<sup>67</sup>, у неколико наставака порицао све вредности ове школе, оцењујући је као „непотребну“, „штетну“, да „обмањује“ и да „нема никаквог система, већ просто само тумара без правца и метода“.

Није потребно говорити колико је Кутликова школа у датом моменту била неопходна за образовање занатлија у друштву чију је привредну основу чинило занатство, пољопривреда и трговина. Такође, нема сумње да је у настави примењиван метод сличан оном којим се и Стева Тодоровић служио у својој сликарској школи. Остаје дакле питање шта је подстакло Тодоровића да тако оштро и негативно пише о овој школи. Чини се да би се одговор могао наћи у следећим разлозима: — што је желео да пружи подршку Валтровићу (као председнику Комисије Министарства просвете), да му покаже да је на његовој страни и што је успех школе изазвао у њему љубомору, јер он није био заслужан за тај успех, а његове раније заслуге на том пољу заборављене.

Исте, 1896. године у Србији се увелико радило на припремама за учешће на Светској изложби у Паризу, о чему се старао посебан одбор. Српска влада је била одлучила да поред пољопривреде, индустрије, домаће радиности и просвете на изложби учествује и са уметничким делима. Са тим циљем упутила је позив многим уметницима, међу којима и Стеви Тодоровићу<sup>68</sup>. И премда су међу српским излагачима у Паризу доминирала дела са историјском и националном тематиком, Тодоровић (који је у међувремену, фебруара 1899, изабран за дописног члана Српске академије)<sup>69</sup> одазвао се портретом краља Александра I<sup>70</sup>.

Историјска тематика на Париској изложби није носила одлике романтизма, нити је била производ романтичарских идеја. У њеном садржају лежале су друге побуде, политичке природе, а платна пуна дневне светлости, у обради и третману, најављивала су нове тенденције — пленеризам — као логичан ток развоја наше уметности.

Тодоровић је 1898. и 1899. боравио дуже у Цариграду и са тог путовања, по сопственим речима, донео је мноштво студија споменика и места везаних за српску историју. Ови су радови украдени и нестали за време I светског рата<sup>71</sup>. Срећом, извештај брoј цртежа објавила је „Нова искра“, у којој је Тодоровић сарађивао и на тај

<sup>67</sup> С. Тодоровић, *Српска сликарска и црчачка школа Кирила Кутлика*, Народ, Београд 9—15. IX 1896.

<sup>68</sup> Архив СРС, 1900, Париска изложба, 668—1499.

<sup>69</sup> Годишњак СКА, XII, 1898, Београд 1899, 24.

<sup>70</sup> *Срби уметници на Париској изложби*, Бранково коло, Кр. Карловци 1899, 1651; *Српска уметност на Париској изложби*, Бранково коло, Ср. Карловци 31. VIII (13. IX) 1900, 1118.

<sup>71</sup> С. Тодоровић, *Аутобиографија*, 59.

начин што је писао коментаре и објашњења уз фотографије и репродукције својих и туђих уметничких дела.

Педесетогодишњица рада Стеве Тодоровића поклопила се са годином којом је почињао двадесети век. Његов јубилеј обележен је како је и доликовало — бираним речима и бројним написима у штампи<sup>72</sup>. Но и ту, између редова, може се уочити да је време његове уметности истекло. Поздрављајући његову прославу апологијом, „Босанска вила“ цитира најугледнија имена у историји српског сликарства — Д. Аврамовића, Н. Радонића, К. Ивановића и Б. Јакшића, па каже: „Он (Тодоровић) чини прелаз од тих неумрлих покојника новој школи и новим правцима у сликарству којима су достојни представници П. Јовановић, Буковац, Крстић, Мурат, Коен...“<sup>73</sup>.

Годину дана касније, 1901, у знак признања за његов неуморни рад и велике заслуге на културно-националном пољу, Српска академија наука бира га за свог редовног члана<sup>74</sup>.

Поводом стогодишњице првог српског устанка, на иницијативу Милоја Васића, великошколска омладина је покренула организовање Југословенске уметничке изложбе, која је отворена септембра 1904. у Београду. У низу догађаја који обележавају почетак српске модерне уметности узима се и ова манифестација, на којој је учествовало око стотину српских, хрватских, словеначких и бугарских уметника, са преко четири стотине и педесет дела<sup>75</sup>. Премда је организована из политичких и патриотских побуда, ова изложба је имала вишеструки културно-уметнички значај. Пре свега, то је била прва велика ликовна смотра у нас, која је истовремено пружала прилику да се сагледа пресек општег југословенског сликарства. Затим, она је носила у себи идеју југословенске културне заједнице и, што је важно кад се ради о Стеви Тодоровићу, она је обелоданила постојање две уметности: једне са компонентама прошлости и друге, авангардне, која је у себи носила схватања будућности. На овој изложби академизам је „засијао јаким сјајем, али нико није знао да је засијао последњи пут“. Ова смотра представљала је свечани и последњи опроштај од једне генерације на чијем су челу били Степа Тодоровић,

<sup>72</sup> *Слави педесетогодишњицу*, Вечерње новости, бр. 173, 25. јуна 1900; *Педесетогодишњица сликарског рада проф. Стевана Тодоровића*, Нова Искра, бр. 7, Београд 16. јула 1900; *Педесет годишњица сликарског рада Стевана Тодоровића*, Бранково коло, св. XXVI, 1900, 802—811; *Стеван Тодоровић — српски уметник*, Босанска вила, бр. 15 и 16, Сарајево, 15. и 30. августа 1900.

<sup>73</sup> Босанска вила, Сарајево, бр. 15 и 16, од 15. и 30. августа 1900, 203.

<sup>74</sup> Годишњак СКА, XV, 1901, Београд 1902, 74.

<sup>75</sup> Каталог изложених уметничких дела на I југословенској уметничкој изложби у Београду, Београд 1904; К. Амброзић, *Прва југословенска уметничка изложба 1904*, Историјски гласник бр. 2, Београд 1971, 87—109; К. Павловић, *Циљ отварања Прве југословенске изложбе*, Зборник за ликовне уметности 7, Нови Сад 1971, 371—379.

Паја Јовановић и Урош Предић. О Тодоровићевом учешћу на тој изложби критика пише са поштовањем, али и с отвореношћу: „... поменућемо прво, по старешинству г. Ст. Тодоровића. Он је изложио три лика ... Са својом познатом савесношћу он је изложио само радове из последњих година, који по нужности не могу имати свежину и чврстину његових ранијих радова. Али и на ликовима које је овога пута изложио може човек да види његове раније главне одлике у овој врсти сликарства, марљив и поуздан цртеж, сличност са обрасцем и добру карактеристику“<sup>76</sup>. Тодоровић је највероватније са истим радовима учествовао и на II југословенској изложби у Софији 1906. год.<sup>77</sup>

Следеће, 1907. године Србија учествује на Балканској изложби у Лондону производима индустрије, привреде, народних рукотворина и уметничким делима. По тадањој оцени изложба за Србију није имала само културни већ и политички значај, јер је представљала „доказ да је словенски Балкан добио у великом концепту енглеске светске политике једно важно место, нарочито Србија“<sup>78</sup>. Позиву за учешће, који је упутио Одбор за Балканску изложбу, одазвали су се и уметници, а међу њима и Стева Тодоровић. По оцени извештача са Балканске изложбе, пажњу посетилаца привукао је „добро моделирани и тачно нацртани портрет Ђенерала Хорватовића (рад Стеве Тодоровића)“<sup>79</sup>.

Те, 1907. године Тодоровић, иако је зашао у осму деценију живота, налази у себи још снаге и са ехом његове некадање агилности учествује у оснивању Српског уметничког удружења, чији је циљ био „узајамно морално и материјално помагање и договарано излагање својих радова у земљи и на страни“. Он се прихвата и дужности првог председника Удружења<sup>80</sup>. Ово удружење уложиће приговор Министарству просвете, а међу потписницима је и Стева Тодоровић, пошто „у конституисани Одбор за припрему изложбе у Риму није увршћен ни један члан (њиховог) Удружења“<sup>81</sup>. После овог захтева Министарство је одредило Стеву Тодоровића за члана Одбора. Непосредно после тога председник Одбора Михајло Валтровић поднео је оставку због болести, а после њега и Урош Предић, јер се противио

<sup>76</sup> Б. Поповић, *Прва Југословенска уметничка изложба*, СКГ, књ. XIII, св. 7, Београд 1904, 536.

<sup>77</sup> Љ. Никчић, *Лада 1904—1974*, Београд 1974, каталог изложбе, 32.

<sup>78</sup> *Свечано отварање балканске изложбе у Лондону*, Вечерње новости, 24. априла 1907, Београд, бр. 112, 2.

<sup>79</sup> *Српска уметност на лондонској изложби*, Вечерње новости, Београд 1. мај 1907, бр. 119, 4.

<sup>80</sup> М. А. Миловановић, *Поводом прве Изложбе Српског Уметничког Удружења*, Дело, Београд, књ. 48, 1908, 117—119.

<sup>81</sup> Архив СРС, Мин. Просв. 1911, 66, 78.

учешћу на изложби, сматрајући да „отуда нема никакве користи, ни моралне ни по нашу уметност“. Затим је уследила измена чланства у Одбору, тако да је после неких неспоразума, децембра 1909. формиран коначан Одбор, на чијем је челу стајао Степа Тодоровић, као председник<sup>82</sup>. Иако су га организациони и административни послови око ове изложбе много ангажовали, он је успео да у пролеће 1910. отпутује у Венецију и да учествује са две слике — „Аутопортретом“ и „Портретом Матије Бана“ — на IV изложби „Ладе“ у Београду<sup>83</sup>. Истовремено изабран је и за председника Савеза свесрпских Сокола<sup>84</sup>. Учешћем на Интернационалној изложби у Риму 1911. године бележи се и његова последња друштвена и уметничка активност. Са њим је у Риму излагала и његова супруга Полексија. Она је изложила један портрет, док је Степа Тодоровић учествовао са четири платна: „Моја ћерка“, „Портрет у српској ношњи“, „Улазак у манастир“ и „Крунисање Стефана Првовенчаног“<sup>85</sup>.

За време првог светског рата избегао је ван земље (од јула 1914). Преко Врања и Јужне Србије отишао је у Грчку, а потом у Рим. Сећајући се тих ратних дана, он помиње да је доста сликао, углавном воденим бојама. Његову пажњу и у тој дубокој старости привлачили су ликови људи са којима се сусретао и предели кроз које је пролазио. Са већ познатом наклоношћу према старинама, у акварелу је сликао споменике древне Грчке, док се у Италији бавио испитивањем „објеката који се Срба тичу“<sup>86</sup>. У земљу се вратио крајем јануара 1919. године.

Тодоровић је поратну Србију затекао другачију и много сложенију него што је оставио. Градио се нови свет. Стигла је нова епоха. Друштво се раслојавало, а политички живот је био разноврснији. Уметност је изашла из рата обogaћена многим и значајним делима и новим мотивима, који ће још дуго инспирисати уметнике.

Са ратом се завршило и велико импресионистичко поглавље нашег сликарства, које је своје зачетке имало у делима генерације школоване у Минхену и Паризу. У годинама између 1914. и 1919. импресионизам је био у зениту, јер су наши сликари, упркос ратним тешкоћама, били активни, а неки од њих остварили су и своја врхунска дела. Изложбом ратних сликара обележена је и 1919. година, а уметници-ратници још дуго су деловали у Београду, иако су нови људи и нове идеје већ водиле српску уметност другим путем.

<sup>82</sup> Архив СРС, Мин. Просв. 1911, 59, 105.

<sup>83</sup> Четврта изложба Друштва српских уметника „Лада“, Београд 1910, № 79, 80 (каталог).

<sup>84</sup> С. Тодоровић, *Аутобиографија*, 47.

<sup>85</sup> Esposizione di Roma 1911, Padiglione delle belle arti del Regno di Serbia, Загреб, № 128—132 (каталог изложбе).

<sup>86</sup> С. Тодоровић, *Аутобиографија*, 56—61.



Међу сликарима је Стева Тодоровић био најстарији по годинама и по схватањима. Још је живео, али се његово присуство више није осећало. Смрт је само физички обележила његово нестајање са позорнице уметности. Умро је 22. маја 1925. Јавност га је испратила како је и доликовало уметнику који је својим животом и делом прожео целу једну епоху и чија је делатност доследно носила печат те епохе.

Користим ову прилику да се срдачно захвалим на изузетној предусретљивости, помоћи и пажњи коју су ми указали сарадници Архива СРС и Универзитетске библиотеке, а посебно Ани Милојевић, Томиславу Петровићу, Јовану Борђевићу, Предрагу Бабићу и Милошу Чарапићу.

STEVA TODOROVIC  
— sa vie et ses dessins —

VANJA KRAUT

Steva Todorović nous a laissé de nombreux dessins. Le Musée National de Belgrade a réussi à en rassembler plus de trois cents, quoiqu'un bon nombre ait été égaré ou perdu pendant les deux guerres. Certains de ses dessins étaient exécutés sur des feuilles volantes, tandis que d'autres se trouvent dans des blocs. S'échelonnant sur une longue période comprise entre 1950 et 1903, traitant des thèmes variés et appliquant des méthodes différentes, ils complètent nos connaissances sur la vie et l'art de Steva Todorović.

Ces dessins nous font conclure qu'il y a eu deux périodes dans la production artistique de Steva Todorović: la première comprend les années d'apprentissage, de formation et d'épanouissement; y succèdent celles de stagnation et de routine froide où son dessin audacieux, plein d'élan et de fougue (sans être toujours correct) cède peu à peu la place à la ligne rationnelle, sèche et schématisée.

C'est sont établissement à Belgrade, en 1857, que l'on peut considérer comme borne séparant ces deux périodes de son art de dessin. (Quant à sa peinture, cette borne peut être reportée à l'année 1865, c'est-à-dire au lendemain de son retour d'Italie. L'essor et le déclin du dessin de Todorović, coïncident, par conséquent, du point de vue du style et du contenu, avec les dates du romantisme serbe.

Les dessins exécutés au cours de la première période, — c'est-à-dire avant 1857 — qui était celle d'apprentissage et de formation, montrent qu'à ses débuts l'artiste faisait preuve d'une vaste curiosité qui le portait à s'essayer dans les différents genres de la peinture. En plus des portraits, il faisait des esquisses et des études de compositions aux contenus historiques, mythologiques et religieux, et il prenait des notes — au crayon devant des

oeuvres de maîtres anciens et contemporains. Tous ces dessins se distinguent par un trait énergique décrivant la forme et les caractéristiques plastiques de celle-ci. La composition reposait sur une ordonnance dynamique des groupes, les figures y étant ensuite disposées dans des positions et attitudes différentes.

Steva Todorović a été, comme nous l'avons déjà mentionné, un des promoteurs du romantisme. Ses dessins montrent que, dès le début de la sixième décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, il portait un vif intérêt aux thèmes préférés des peintres romantiques. C'est ainsi qu'il a exécuté plusieurs esquisses en s'inspirant des chants du cycle intitulé »Bataille de Kossovo«, des exploits accomplis par les héros de la Première insurrection serbe, ainsi que d'événements historiques de son temps. Ce faisant, il exprimait l'état d'âme de la génération des années 60 du siècle passé, qui, en plus de l'affection pour le Monténégro épris de liberté, aimait aussi la poésie populaire où elle trouvait non seulement l'exaltation du Moyen âge, de l'esprit chevaleresque et de celui du peuple, mais aussi le témoignage et l'écho d'un passé glorieux dont se nourrissait le patriotisme des jeunes.

Les dessins consacrés aux sujets historiques peuvent être divisés en deux groupes, selon la manière dont l'artiste traitait l'espace et la composition, ainsi que selon l'écriture elle-même.

Le premier groupe pourrait être constitué par des dessins linéaires, au trait inégal et peu sûr, où la composition, par peur de »l'espace vide«, était encombrée de figures en mouvement.

Les dessins du second groupe sont beaucoup plus réussis et plus savants. L'artiste manie le crayon en toute liberté et même avec hardiesse, en disposant habilement les figures et en utilisant l'ensemble de l'espace de la composition.

La différence entre les deux groupes, quant au degré de connaissances, à l'arrangement et à la disposition des figures, des mouvements et des masses est facile à expliquer: en faisant des esquisses du second groupe, l'artiste utilisait et imitait les compositions de ses maîtres et de peintres anciens. En effet, on sait que Todorović, même en artiste parvenu à la maturité, avait recours aux photographies d'oeuvres d'art en tant que moyens auxiliaires et modèles dont il copiait la composition en se servant du procédé de quadrillage. Il est donc tout à fait naturel qu'il en fit autant lorsqu'il n'était qu'un jeune étudiant sans expérience.

De la période d'entre 1857 (date de son arrivée à Belgrade) et 1876 (date à laquelle il partit à la guerre serbo-turque), il ne nous reste que peu de dessins. Cela peut être expliqué surtout par le fait que, participant très activement à la vie publique, il était surchargé de divers engagements. En outre, il exécutait des portraits de nombreuses personnalités en vue: c'était là son gagne-pain, mais c'était aussi pour lui un des moyens qui lui permettait d'acquérir du renom et, en même temps, de faire carrière. Par conséquent, il n'avait pas le temps de s'occuper de dessin.

Les croquis et études effectués sur les champs de bataille pendant les guerres de 1876—1878, ouvrent la seconde période de sa production artistique: celle-ci devait revêtir des caractéristiques tout à fait différentes, dont la plus importante était constituée par la rationalité, à l'exclusion de toute attitude intime vis-à-vis du modèle à dessiner: les moments de sincérité artistique et d'émotions personnelles profondes étaient devenus de plus en plus rares.

Ces »dessins de guerre« sont importants surtout du fait que, en les abordant, Steva Todorović a tourné une nouvelle page de notre art. Ses contemporains, témoins des Guerres balkaniques et de la Première guerre mondiale, ont développé la peinture de guerre et ils auront leurs successeurs dans maints artistes de la Lutte nationale de libération, pendant la Seconde guerre mondiale.

De cette seconde période de la production de Steva Todorović date un bon nombre de dessins de paysages et de localités, exécutés lors des nombreux voyages du peintre. Ils sont secs, méticuleux, d'une précision calligraphique et comprenant des informations sur le lieu et la date où ils ont été faits; pour les historiens de l'art, ils ne pourraient avoir, à la vérité, que la valeur de notes de voyage, de journal plastique. Car, malheureusement, ces dessins témoignent aussi de la ligne descendante de son art.

Dans l'histoire de l'art serbe du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>, peu nombreux sont les peintres qui, comme Steva Todorović, ont cultivé le dessin parallèlement à la peinture et qui nous ont laissé un oeuvre aussi volumineux par le nombre de feuillets et par la variété de thèmes. En outre, une partie de ses dessins illustre le mouvement romantique serbe. Pour toutes ces raisons, les dessins qu'il nous a laissés représentent un apport précieux à l'histoire culturelle de la Serbie et à celle de la peinture serbe.



Сл. 1. *Стева Тодоровић*, композиција (1852/1853. год.). Вл. Народни музеј, инв. бр. 252/2



Сл. 2. *Стева Тодоровић*, Тајна вечера (1852. год.). Вл. Народни музеј, инв. бр. 253/25



Сл. 3. *Стева Тодоровић*, Пијани Бахус (1853. год.). Вл. Народни музеј, инв. бр. 251/9



Сл. 4. *Стева Тодоровић*, Скица за историјску композицију. Вл. Народни музеј, инв. бр. 250/36



Сл. 5. *Стева Тодоровић*, Станковић и Ружићка, скица (1857. год.). Вл. Народни музеј, инв. бр. 251/24

Сл. 6. *Стева Тодоровић*, Повратак кнеза Милоша (1859. год.). Вл. Народни музеј, инв. бр. 256/1



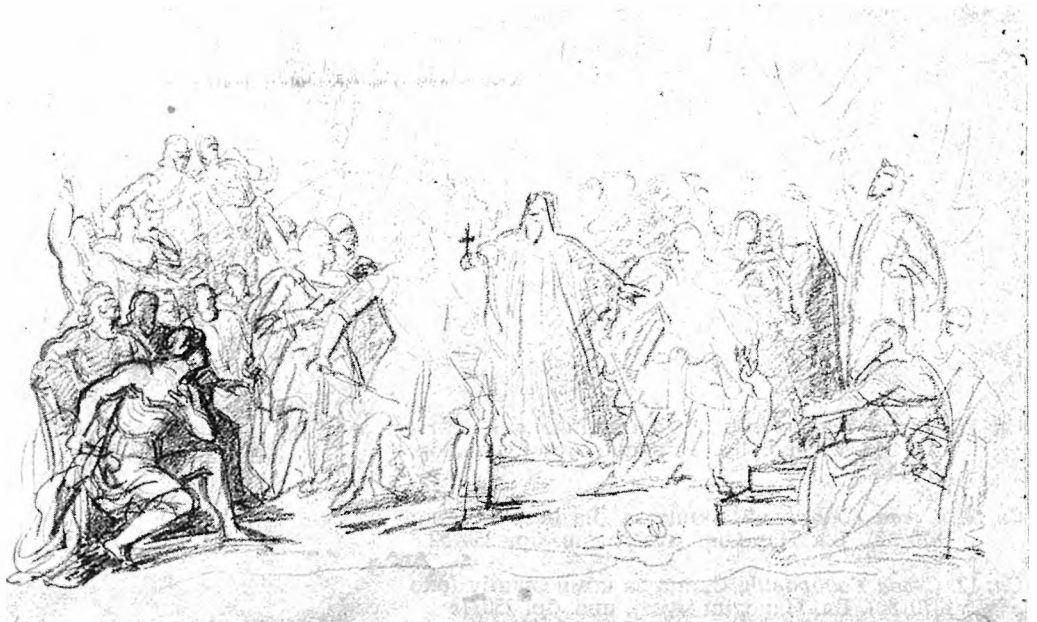


Сл. 7. *Стева Тодоровић*, Николај Аркадије Цукерман (1863. год.). Вл. Народни музеј, инв. бр. 581



Сл. 8. *Стева Тодоровић*, Предаја кључева (1867. год.). Вл. Народни музеј, инв. бр. 250/20

Сл. 9. *Стева Тодоровић*, Последњи сабор пред косовску битку (1872. год.). Вл. Народни музеј, инв. бр. 250/41





Сл. 10. *Стева Тодоровић*, Бенчање Милана и Наталије (1875. год.). Вл. Народни музеј, инв. бр. 250/14

Сл. 11. *Стева Тодоровић*, Скица за „Вазнесење“ (око 1870/80). Вл. Народни музеј, инв. бр. 250/52

Сл. 12. *Стева Тодоровић*, Скица за композицију (око 1870/80). Вл. Народни музеј, инв. бр. 250/16



## ПРИЛОЗИ





## Постанак и прошлост хиландарског метоха манастира св. Петра Коришког

### УВОД

Манастир св. Петра Коришког налази се у дивљем крају, смештен испод стеновите литице једног од огранака Шаре, који се постепено слива у плодно Призренско поље. Од Призрена је удаљен више од 10 км, а од села Корише један час пешачког хода. Приступ му је могућ само са источне стране, док је из клисуре Коришке реке, која протиче испод њега, немогућ.

Преко пута манастира у уској котлини и на планинском гробену изнад ње налазило се село Свети Петар. Под тим именом оно се се спомиње и у турским званичним документима из 1894. године („Св. Петре каријеси“). Данас се оно зове Кабаш. Ово име добило је по досељеницима из племена Кабаша (с. Албанија)<sup>1</sup>. Они су убрзо по своје досељењу отели земље манастира св. Петра Коришког и протерали српске становнике из тог села. Слично су учинили и са већином српских породица у селу Кориши, у коме се налазила црква старца Григорија „Св. Петар Нови“. Оне су услед пљачкања и насиља биле приморане да напусте своја прадедовска огњишта и да се иселе у друге крајеве. Тако је, по П. Костићу, после 1876. године у селу Кориши од 40 српских породица остало само 9<sup>2</sup>.

Прошлост манастира св. Петра Коришког значајна је за нашу науку из више разлога. Она је занимљива не само због начина постанка манастира већ и зато што је то јединствени споменик српске анахоретске архитектуре и сликарства из периода Немањића. Осим тога због знатног броја правних споменика везаних за Метохију, манастир св. Петра Коришког је занимљив и за изучавање имовинско-

<sup>1</sup> Петар Костић, *Црквени живот православних Срба у Призрену и његовој околини у XIX веку*, Београд 1928, 133.

<sup>2</sup> Исто, 131, 135—136, 137, 138, 140, 141—143, 147.

-правних односа у српској држави средњег века. Затим, за време турског ропства, његов метох манастир св. Марка био је до прве половине XIX века једина установа за припремање српских учитеља и свештеника не само из Призрена и његове околине већ и из других крајева Старе Србије<sup>3</sup>. Између осталог, он је од значаја и за проучавање историје монаштва код Срба у средњем веку, јер начин оснивања манастира и живот монаха у његовој околини доста подсећа на живот у првим монашким колонијама у Египту, Кападокији итд.

Наведене чињенице су разлог што је у нашој науци одувек постојао интерес за прошлост манастира св. Петра Коришког и што у вези са њиме постоји приличан број радова. Ти су радови различити, почев од оних који су путописног карактера<sup>4</sup> па све до оних у којима се расправља о времену када је живео св. Петар Коришки, о постанку манастира, као и о другим питањима везаним за његову прошлост. Већина њих била је обрађена према сазнањима са којима је наука располагала у доба њиховог писања. Од старијих радова нарочиту пажњу заслужују радови П. Костића, најбољег познаваоца прошлости призренског краја. Он је успео не само да нам сачува од пропасти врло драгоцену грађу за прошлост овога краја већ је истовремено и његов хроничар, јер је живео и активно учествовао у културно-просветном животу Срба у Призрену и Старој Србији, од почетка па све до краја XIX века. Затим треба споменути радове: Ст. Новаковића<sup>5</sup>, Д. Костића<sup>6</sup>, В. Бурића<sup>7</sup> и Р. Љубинковића<sup>8</sup>. Пошто смо резултате њихових испитивања користили за обраду појединих поглавља, овде их нећемо посебно приказивати.

Још као студент посетио сам 1930. године рушевине манастира св. Петра Коришког и направио снимке који су приложени у тексту. Све што сам том приликом доживео оставило је у мом сећању дубоке

<sup>3</sup> Исто, 4, 126.

<sup>4</sup> Милош М. Милојевић, *Путопис дела праве Старе Србије*, Београд 1887, III; И. С. Јстребов, *Стара Србија и Албанија*, Споменик, Српска краљевска академија XL, 36, Београд 1904, 62—109—110; Александар Ф. Хиљфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, превео с руског Б. Чулић, Сарајево 1972, 195.

<sup>5</sup> Стојан Новаковић, *Прилози к историји књижевности, V. Живот српског испосника Петра Коришког*, Гласник Српског ученог друштва, XII, Београд 1871, 308; Стојан Новаковић, *Teodosija tniha Hilandarca, djelo o Petru Koriškom*, *Starine, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti*, Zagreb 1884, 9.

<sup>6</sup> Драгутин Костић, *Када је Теодосије писао живот и службу светог Петра Коришког*, Богословље, XIX, 4, Београд 1934, 378.

<sup>7</sup> Војислав Бурић, *Најстарији живопис испоснице Петра Коришког*, Српска академија наука, Зборник радова, LIX, Византолошки институт, 5, Београд 1958, 174.

<sup>8</sup> Радосав Љубинковић, *Историја и живопис испоснице Петра Коришког*, Српска академија наука, Нова серија, књига VII—VIII, 1956—1957, Београд 1958, 93.

трагове. Тада су, упркос рушењу и утицају временских прилика, још били добро очувани неки делови живописа и архитектуре.

Значај овог споменика српске културе, као и чињеница да ће његови остаци ускоро нестати<sup>9</sup>, побудили су ме да прикупим све оно што се о њему зна и да у овом раду прикажем његову прошлост као целину. То је био једини циљ писања овога рада и никакве друге претензије он није имао.

## АРХИТЕКТУРА

У призренском крају као и у ближој околини манастира св. Петра Коришког остао је сачуван до данас знатан број пећина у којима су живели анахорети. Тако се у клисури Призренске Бистрице налазе две пећинске цркве, што се види по уклесаној часној трпези и жртвенику у њима. У једној, на самом улазу у клисуру, разазнају се и остаци живописа, док се у другој, удаљеној од ње око 1 км, он не налази. У близини манастира св. Тројице, у пећини испод једне стеновите литице постоји велика озидана испосница на два спрата звана Русиница, а у њеној близини на северној страни налази се још једна тешко приступачна анахоретска пећина<sup>10</sup>. Изнад села Мушутишта, у клисури Мушутишке реке, у пределу званом Матос, поред старог пута који је водио за Качаник налазе се остаци цркве посвећене непознатом светитељу, а изнад ње на вертикалној стеновитој литици и испосница. У близини манастира св. Марка постоји исто тако једна неприступачна испосница. Пошто је овај манастир био његов метох врло вероватно је и она улазила у састав пећинског комплекса манастира св. Петра Коришког. На жалост, све оне, осим испоснице св. Петра Коришког, остале су у нашој науци непроучене, што је уосталом случај и са комплексом на коме се налазио манастир св. Петра Коришког (осим цркве).

Наведене чињенице говориле би у прилог претпоставци да је пре и после св. Петра Коришког било анахорета у том крају, што се уосталом види и из житија св. Петра Коришког („пришдше и молише и, пријети се им, и от того постному научити се житију“)<sup>11</sup>.

Бурђе Бошковић је проучио архитектуру цркве манастира св. Петра Коришког. По њему основно језгро манастира је испосница св. Петра, уз коју је доцније било дозидано проширење, које се

<sup>9</sup> А. Ф. Хиљфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, 156, 159 (пр. 33), 175—6, 194, 250; П. Костић, *Црквени живот*, 133, 134, 135 и 136.

<sup>10</sup> П. Костић, *Црквени живот*, 132.

<sup>11</sup> С. Новаковић, *Житије*, 341, гл. XXXI.

ослањало на пет масивно засведених камених стубова. Цела архитекtonsка конструкција прислоњена је била уз вертикалну литицу висине од око 25 м. Сама пећина налази се на висини од 8—10 метара, док је ширина нешто више од 2,5 м. Некада је била споља озидана зидом, док се у њеном дну налази у стени исклесан гроб св. Петра Коришког (дужине 2 метра, ширине 0,90 м, а дубине 0,60 м). Доцније је уз овај основни део био подигнут додатак, који је држало пет камених стубова са луковима. Изнад њих налазио се свод који је изгледа спајао зид с платформом. На основу остатака зидних конструкција Бошковић сматра да се у горњем делу налазила нека грађевина. Неправилно повијен зид са источне стране указује на претпоставку да је у горњем делу могао бити изграђен неки параклис. Западно од пећине постоји један висок и дебео зид са вратима, који затвара једну просторију данас затрпану стенама. Са западне стране налазио се продужетак зида дуг око 25—30 метара, а висок 2,5—3 метра. Овај зид је придржавао западни део терасе која се ту налази. Према свему овоме прва грађевина била је споља озидана пећина св. Петра Коришког и тај део вероватно потиче из XIII века, док би се постанак осталог дела проширења уз пећину могао везати за XIV век. Овде је занимљиво поменути да се култне просторије нису налазиле само у просторијама око пећине већ и на спрату ове грађевине. Све ово може се утврдити на основу сачуваног живописа на лицу стене, као и на основу остатака делова порушене цркве<sup>12</sup>.

## ЖИВОПИС

На рушевинама цркве манастира св. Петра Коришког били су сачувани само неки делови живописа који су омогућили његово проучавање. Сви аутори слажу се да постоје два слоја живописа. Први је на ово указао М. Јовановић<sup>13</sup>, док су се у новије време његовим проучавањем темељније позабавили Бурић<sup>14</sup> и Љубинковић<sup>15</sup>.

Бурић је на основу иконографске и палеографске анализе ознака светитеља на остацима живописа пружио значајне елементе не само за одређивање времена његовог постанка већ и самог манастира.

Старији живопис сачуван је на северном и источном зиду пећине, а други, познији, углавном само у висини друге и треће зоне

<sup>12</sup> Бурђе Бошковић, *Испосница Петра Коришког*, Српска академија наука, Старијар, орган Археолошког института, нова серија, књига VII—VIII, 1956—1957, Београд 1958, 90—93.

<sup>13</sup> Мирко Јовановић, *Поводом питања наших старина*, Хришћанско дело, IV, 3, 1938, 217—221.

<sup>14</sup> П. Љубинковић, *Историја и живопис, исп. П. Коришког*, 93—112.

<sup>15</sup> В. Бурић, *Најстарији живопис испоснице Петра Коришког*, 174—203.

на западном и северном зиду. У пећини постоје три одвојене целине: група светих ратника, поворка архијереја и проширени Деизис. Последњи се налази на десној страни пећине иза Богородице. У дну пећине налази се и данас добро очувана фреска арханђела Михајла. Овај слој живописа по Бурићу „представља релативно очувану целину и због својих иконографских, палеографских и стилских особина је врло драгоцен“. По њему је он од значаја и за тумачење постојећих писаних извора, као и за одређивање времена постанка манастира<sup>16</sup>.

Од млађег живописа, који је настао у XIV веку, остало нам је мање и он се налазио у висини друге и треће зоне на западном и северном зиду пећине као и у њеном врху. У првој и другој зони, у тролисним цветовима, представљени су пророци, док се у трећој зони, издвојеној црвеним тракама, налазе делови божанствене литургије, од којих је остао сачуван у целини само један анђео са рипидом у рукама. У врху пећине, у медаљону је представа Христа. Иза монументалног попрсја св. Николе налази се фреска првомученика Стефана; у другој зони изнад св. Николе, на самој стени се разазнају остаци фреске Васкрса Лазаревог. Други део зоне је пропао и у њему се једино назире остаци фреске Благовести и Ваведења. У комплексу манастира св. Петра Коришког, на засеченим литицама стене, западно од пећине, сачувани су остаци још двеју неприступачних црквица, које су исто биле живописане, само је њихов живопис пропао. Овакво је било стање живописа када су га проучили Бурић и Љубинковић. По њима је најстарији живопис настао почетком XIII века. По Бурићу живопис испоснице св. Петра Коришког представља значајан и једини сачувани споменик нашег сликарства друге половине XIII века анахоретског карактера у оквиру монашког уметничког схватања. Због тога је он врло драгоцен и у нашем средњовековном сликарству нема блиске аналогије које би га објасниле. У његовим стилским схватањима могу се наћи сличности само у уметности пештера Кападокије, као и на иконама Синаја. Због горе наведених особина он представља јединствен примерак пећинског живописа и једини који тако изразито и са толико уметничке снаге указује на концепцију религиозног сликарства српских анахорета. Осим тога он говори да је код наших испосника постојало и схватање за уметност овакве врсте. Бурић сматра да је ктитор фресака најстаријег слоја сам св. Петар Коришки. Као доказ за своје гледиште он наводи чињеницу што се у проширеном Деизису налази слика његовог имењака апостола Петра без Павла, који се иначе у овој композицији редовно слика уз Петра. Што се тиче мешања грчких и српских натписа на

фрескама светитеља, по њему оно би се могло протумачити вероватноћом да је, и поред уласка призренске епархије у српску цркву (1219. г.), још био свеж утицај охридске цркве, на чијој су територији натписи били већином грчки. Сличну појаву сусрећемо и у другим црквама у Призрену из XIV века (црква св. Спаса) и у околини (црква св. Богородице Одигитрије у селу Мушутушту)<sup>17</sup>. Ако се узму у обзир политичке и културне прилике које су владале при укључивању ове епархије у српску цркву, наведена претпоставка Бурића би била исправна. Позната је чињеница да се охридски архиепископ није сложио са овим актом и да је због протеривања свог епископа из Призрена уложио протест оснивачу српске цркве и цариградском патријарху<sup>18</sup>.

За наведену појаву можда би пре требало тражити објашњење у претпоставкама да је било још свеже сећање на обичај када је грчки језик коришћен у ове сврхе, или да се радило о мајсторима сликарима из раније епохе који су наставили свој рад и у новим приликама и који се једноставно нису могли ослободити старих навика.

### ЖИВОТ СВ. ПЕТРА КОРИШКОГ

Свети Петар Коришки је живео пред крај XIII века. Он је једини Србин анахорет из периода владавине Немањића и једини Србин светитељ тога доба који није припадао духовној и световној хијерархији<sup>19</sup>. Његов живот је уско везан за постанак манастира св. Петра Коришког и о томе се говори у његовом житију<sup>20</sup> и служби<sup>21</sup>. Писац оба списа је Теодосије Хиландарац<sup>22</sup> и судећи по његовом казивању житије је написао на основу података које је добио од монаха савременика Петра Коришког („И испитах же от суштијих ту и от окрст-

<sup>17</sup> Исто, 186.

<sup>18</sup> Георгије Острогорски, *Писмо Димитрија Хоматијана св. Сави и одломак Хоматијановог писма патријарху Герману о Савином посвећивању*, Светосавски зборник, II, 1939, 97—99; Реља Новаковић, *О неким питањима границе Србије крајем XII и почетком XIII века*, Зборник Филозофског факултета, Београд 1967, IX, 1, 159.

<sup>19</sup> Првош Сланкаменац, *Легенде о јужнословенским анахоретима*, Гласник Скопског научног друштва I, Скопље 1926, 1—2, 220—224 и 232.

<sup>20</sup> С. Новаковић, *Житије*, 308—346.

<sup>21</sup> Stojan Novaković, *Teodosija mniha Hilandarca djelo o Petru Koriškom*, *Starine, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti*, XVI, Zagreb 1884, 9—35; Милан Бајчевић, *Св. Петар Коришки и његов манастир*, Скопље 1940; Милан Бајчевић, *Ко је писао службу св. Петра Коришког*, Гласник Југословенског професорског друштва, 1939, XX, 2, 130—134; Драгутин Костић, *Када је Теодосије писао живот и службу светог Петра Коришког*, Богословље, XIX, 4, Београд 1934, 378—395.

<sup>22</sup> С. Новаковић, *Житије*, 395, гл. XLI.

них јаже о житији јего хоте разумети јаже от оних инок иже преподобнаго погребших... сија о њем сказаше ми“<sup>23</sup>. По Теодосију он је био родом из села Уњемира, близу Пећи, које се и данас тако зове. Изгледа да је био син малог племића („благоверну же и благочствиву христијанину син“)<sup>24</sup> и да је као дете ишао у школу („вдаше и учити се књигама“)<sup>25</sup>. Доцније се бавио и читањем књига, што му је омогућило да упозна јеванђељске препоруке у вези са значајем монашког живота. Због тога одлучује да се замонаши<sup>26</sup>. После смрти свога оца он приводи своју намеру у дело и закалуђерио се у оближњој цркви св. Петра, поред које се настанио да живи у једној колиби<sup>27</sup>. Рүшевине те цркве описао нам је Јастребов. Даље следује казивање према укусу ове врсте средњовековне књижевности. Пошто су му рођаци почели досађивати својим посетама, он је заједно са сестром (која се исто одлучила да живи испосничким животом) побегао у планине у околини Призрена<sup>28</sup>. Ту напушта сестру, која ускоро умире<sup>29</sup>, и настањује се у једној неприступачној пећини<sup>30</sup>, где отпочиње свој испоснички живот<sup>31</sup>. Та пећина је била уточиште зверова<sup>32</sup>. Нечастиве силе у облику „бијеса“ и змајева стално га узнемиравају, али Петар успева да им одоли појањем псалама и молитвама<sup>33</sup>. За време те борбе он се за помоћ обраћа Богу<sup>34</sup> и он му шаље св. арханђела Михајла да му помогне у обрачуну са њима<sup>35</sup>. Ускоро почињу да га нападају демони у животињском облику и он успева да им одоли<sup>36</sup>. Затим се описује његово размишљање о небеском животу<sup>37</sup>, и на крају Петар се захваљује Богу што му је дао снаге да одоли искушењима. Затим наставља и даље да се „подвижава“, па зато као испосник постаје чувен у својој околини. Због тога суседни анахорети почињу да му долазе ради поучавања у аскетском животу<sup>38</sup>. Пред смрт Петар их моли да му припреме гроб у пећини, што они чине<sup>39</sup>. Предосећајући скору смрт, он моли испоснике који су дошли да га посете да се удаље од њега и оду у своје пећине. Затим се описује њихова визија како пред смрт

<sup>23</sup> Исто, 346, гл. XLII.

<sup>24</sup> Исто, 321, гл. III.

<sup>25</sup> Исто, 322, гл. III.

<sup>26</sup> Исто, 322, гл. IV.

<sup>27</sup> Исто, 324, гл. V.

<sup>28</sup> Исто, 324—325, гл. VI.

<sup>29</sup> Исто, 325, гл. VII и 326, гл. VIII.

<sup>30</sup> Исто, 327, гл. IX.

<sup>31</sup> Исто, 327, гл. X.

<sup>32</sup> Исто, 328, гл. XI и XII.

<sup>33</sup> Исто, 329, гл. XIII и 330, гл. XIV.

<sup>34</sup> Исто, 330, гл. XV.

<sup>35</sup> Исто, 330, 331, гл. XVI и XVII.

<sup>36</sup> Исто, 332—337.

<sup>37</sup> Исто, 338, 339, гл. XXVII.

<sup>38</sup> Исто, 338—341.

<sup>39</sup> Исто, 341, гл. XXXII.



Петрову виде пећину осветљену многобројним свећама и чују појање песама које се певају на полуноћници и јутарњем богослужењу. Када су испосници дошли ујутро да га посете, нашли су Петра мртвог<sup>40</sup>. Ускоро су се његове мошти почеле поштовати, због чега долазе болесници ради исцељења<sup>41</sup>. Због великог поштовања његових моштију неки њихови делови су доспели чак до Цариграда („овиј убо в Константин град же инамо разграбише отнесоше“)<sup>42</sup>.

Ово се казивање не може приписати пљачкању делова моштију за време ратовања између Срба и Византинаца, како то мисле неки аутори, већ највероватније уобичајеној трговини са моштима светитеља, која је била врло развијена у средњем веку. Овде треба имати у виду и то да је св. Петар Коришки био светитељ од локалног значаја. Докле су се његове мошти налазиле у манастиру св. Петра Коришког — тешко је рећи, а највероватније до пред његово напуштање, када су биле пренете у манастир Црну Реку. Тамо се у једном запису спомињу 1763. године, у коме се поред осталог каже „и ту бист свети Петар Коришки нема тепелука ни руку ни стопала“<sup>43</sup>. Занимљиво је да се ова констатација слаже са извештајем Теодосија о стању моштију св. Петра Коришког приликом његове посете, јер је и он установио да се споменути делови не налазе на моштима („главу бо јего светују и с прочими уди . . .“)<sup>44</sup>. Колико су мошти св. Петра Коришког биле поштоване потврђује и чињеница што је и цар Душан са царицом и сином ишао да им се поклони. Уосталом ово се види и из житија<sup>45</sup>, у коме се вели да му је и за време живота било указивано слично поштовање<sup>46</sup>, па су зато код њега били довођени болесници ради лечења<sup>47</sup>. У једној стихири коју је објавио Јастребов каже се да је он понос призренске митрополије („радуј се митрополије призренска“)<sup>48</sup>. На територији Пећке патријаршије, до њеног укидања 1766. године, био је раширен култ св. Петра Коришког. Најстарији његов портрет налази се у Добруну (1383. г.). Затим постоји у манастиру Матки (1491. г.), у Пећкој патријаршији (1561. г.) и у цркви св. Николе у селу Богошевцу (XVI век), у Средачкој жупи близу Призрена<sup>49</sup>. Култ св. Петра Коришког у Призрену и околини данас је

<sup>40</sup> Исто, 341 и 346.

<sup>41</sup> С. Новаковић, *Старине*, 23.

<sup>42</sup> С. Новаковић, *Житије*, 345—346, XLI.

<sup>43</sup> П. Костић, *Црквени живот*, 119.

<sup>44</sup> С. Новаковић, *Житије*, 346, гл. XLI.

<sup>45</sup> Исто, 342, гл. XXXIV.

<sup>46</sup> Исто, 343, гл. XXXV.

<sup>47</sup> Исто, 345, гл. XL.

<sup>48</sup> Иван Јастребов, *Податци за историју српске цркве*, Београд 1879, 85—86.

<sup>49</sup> Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству, О србљаку*, СКЗ, Београд 1970, 187.

сасвим ишчезао, па према томе остаци рушевина његовог манастира и сачувани лик у селу Богошевцу било би све што нас подсећа да је он у том крају некада живео.

Приказивање живота св. Петра Коришког могли бисмо закључити констатацијом да он није био само обичан испосник. Из његовог житија сазнајемо да је он био образован човек. Осим тога, сама чињеница што је успео да прикупи око себе и друге анахорете и да тиме створи услове за оснивање манастира — говорила би да је он имао и организационе способности.

Из наведених разлога сматрамо да је за правилно тумачење питања настанка манастира св. Петра Коришког био неопходно потребан овај кратак осврт на његов живот.

## ПОСТАНАК И ПРОШЛОСТ

Питање оснивања и пропасти манастира св. Петра Коришког представљају два најглавнија проблема у изучавању његове прошлости и они у нашој науци нису били потпуно решени. Још у почетку излагања морамо споменути да за проучавање првог питања остаје као најважнији писани извор *Житије св. Петра Коришког*, чији је писац Теодосије Хиландарац. Он је утолико значајнији што је написан на основу казивања монаха савременика св. Петра Коришког. Други важан извор за упознавање ближе и даље прошлости овог манастира био би поменик манастира који се данас налази у Архиву САНУ (РК бр. 123) у Београду. Када се говори о питању његовог постанка, онда се оно мора рашчланити на два дела, и то: на питање времена постанка пећинске цркве и питање времена постанка њеног проширеног дела на стубовима. Да су споменути делови манастирске цркве постали у различитим временским периодима потврдили су резултати испитивања делова сачуваног живописа која су извршили Бүрић и Љубинковић<sup>50</sup>. По њима постоје два слоја живописа: први, старији, из XII или XIII века, и други из XIV века. Наведене чињенице су за нас значајне јер оне јасно говоре да је први слој везан за постанак првог сакралног дела, за пећинску цркву, а други за доцнији период, када је дозидано проширење. Тада је највероватније и живопис у пећини и осталим деловима цркве био уједначен. Ову претпоставку потврђује и налаз Б. Бошковића, који је приликом проучавања комплекса цркве установио да је првобитна пећина била затворена зидом који је доцније, када је био дозидан део на стубовима, био уклоњен. В. Бүрић, полазећи од тога што се у Поменику св. Петар

<sup>50</sup> Р. Љубинковић, Старинар, VII—VIII, 1956—1957, 1958, 98.

Коришки назива ктитором („домени господи првог ктитора Петра пуштине житеља“)<sup>51</sup>; затим што се у глави XVIII житија каже: „лештеру же змијеву јако божију црков и светоје место вменив“, као и на основу иконографије Деизиса, тврди да је сам св. Петар Коришки поручио живопис првог слоја „и припреми овај простор за надгробну цркву“<sup>52</sup>.

Ми сматрамо да за време живота св. Петра Коришког није постојала црква, тј. да он сам није претворио пећину у цркву, већ је то било учињено убрзо после његове смрти. У прилог овоме ишло би казивање Теодосија, јер он нигде не говори да је св. Петар претворио пећину у цркву већ само да се она поштује као црква, зато што су се у њој налазиле његове мошти и што је ту живео човек који је још за време живота био поштован као светитељ. Овде се мора имати у виду још и то да је Теодосије за време посете манастиру св. Петра Коришког морао затећи дозидано проширење поред пећинске црквице и организован монашки живот. Према томе, из овога би се могао извести закључак да се св. Петар Коришки назива у Поменику ктитор не зато што је он претворио пећину у цркву већ због тога што је он први дошао у њу, што су ту биле његове мошти, и да је тиме створио услове за постанак пећинске цркве, односно манастира<sup>53</sup>. Ово се јасно види и из његове службе, као и из краја Житија (гл. XVII), где се каже: „јако божије место вменив по Авраму рек на месте сем Господ виде“<sup>54</sup>, што значи: место је постало свето слично месту на коме се Господ јавио Авраму, па је тако и пећина постала света зато што је он живео у њој и што се тамо налазе његове мошти. Ово потврђује и крај Житија и Службе. Тако се у гл. XLI Житија вели: „лештера же преподобного, в њеј же паче чловек ангелскиј поживе, црков богу створена бист, в њеј же гроб јего и светије моштеј останицији чудотворивиј предлежет“<sup>55</sup>, док се у Служби о овоме прецизније говори: „лештера твоја преподобне отче бесом первеје жилиште бившиј ниња честнаа светаа јест цркв божственаа, в њеј же памет твоју почитајуште болезнем исцеленије пријемљем“<sup>56</sup>. Овде се јасно истиче да је за време живота испосника она била пећина за његово становање у којој се он „подвизовао“, а да је у доба посете Теодосија била црква. Да Петар Коришки није претворио своју пећину у цркву види се

<sup>51</sup> Архив Српске академије наука и уметности, Београд, рукопис бр. 123. Ст. Новаковић, *Српски поменици XV—XVIII века*, Гласник Српског ученог друштва, XLII, 1875, 20.

<sup>52</sup> В. Бурџић, *Зборник Византолошког института*, 190.

<sup>53</sup> Ст. Новаковић, *Starine*, 25.

<sup>54</sup> Ст. Новаковић, *Житије св. П. Коришког*, 332, гл. XVII.

<sup>55</sup> Исто, 346, гл. XLI.

<sup>56</sup> Ст. Новаковић, *Starine*, 25.

и из главе XXXVII Житија, у којој је описана његова смрт. Ту се исто говори само о пећини а не о цркви („Взревше же на стену старчују и видеvше пештеру . . ., хотејаху же пештери доити и в њеј биваемоје уистинити“<sup>57</sup> и у гл. XXXVIII . . . „братија спешно пештеру постигоше . . . исходештиј гласи от пештере слишаху се“<sup>58</sup>. Из свега овога произилазило би да св. Петар Коришки није за време свога живота претворио пећину у цркву. То су учинили његови ученици, и то највероватније убрзо после његове смрти. Они и народ прогласили су га за светитеља, јер би у супротном испадало да се он сам прогласио за свеца. Према томе постанак првог сакралног објекта и самог манастира могао би се протумачити на следећи начин: св. Петар се уселио у пуну пећину и својим животом се ускоро прочуо као анахорет. То је привукло и друге испоснике да се населе у суседним пећинама и да долазе код њега да их поучава испосничком животу. Пред крај живота он их је умолио да му у пећини ископају гроб и да га сахране, што су они и учинили („многими же излитијем слзи надгробними псалми . . ., честное же и преподобное лице јего страхом целоваше, и тако саменијем каменниј покривше гроб плакаху, окаани же и погибшеје себе нарицаху лишенија ради светога старца, и тако плачујеште в своју пештеру в’звратише се“)<sup>59</sup>. На овај начин била је створена солидна монашка колонија, тј. услови за оснивање манастира. Пошто је све то било везано за његову личност и његов гроб, пећину су његови ученици претворили у цркву и украсили живописом. Из овога јасно произилази да је св. Петар Коришки ктитор пећинског сакралног дела не зато што је пећину у којој је живео он сам претворио у цркву већ због тога што је први дошао да живи у њој и што је, како се то каже у његовој служби, својим животом и својим моштима створио услове за оснивање цркве, односно манастира („светије же јего мошти в пештере лежеште исцеленија различними недуги болештем и вјерују приходаштим подајут“)<sup>60</sup>. Уосталом ово се говори и у Житију („пештера же преподобного в њеј же паче человек ангелски поживе, црков Богу створена бист“)<sup>61</sup>, што значи да је пећина постала црква зато што је у њој анђеоским животом проживео човек (Петар Коришки).

На питање када је пећина била претворена у цркву, као и када је била проширена црква, може се дати само уопштен одговор. Исто се ово односи и на питање када је живео св. Петар Коришки. Ако

<sup>57</sup> Ст. Новаковић, *Житије св. П. Коришког*, 344, гл. XXXVII.

<sup>58</sup> Исто, 344, гл. XXXVIII.

<sup>59</sup> Исто, 345, гл. XXXIX.

<sup>60</sup> St. Novaković, *Starine*, 23.

<sup>61</sup> Ст. Новаковић, *Житије св. П. Коришког*, 346.

се полази од Бурићевог гледишта да први живопис пећинске цркве потиче од краја XIII века, онда би се могло сматрати да је св. Петар Коришки живео у другој половини XIII века и умро пред крај истог, када је врло брзо, можда и одмах после смрти, дошло до претварања пећине у цркву од стране његових ученика и када је она живописана. Занимљиво је да се о метохији св. Петра Коришког не говори у повељи коју је издао Хиландару краљ Драгутин 1281. године.

Судећи по свему, мишљење В. Бурића о времену постанка живописа пећинске цркве било би исправно, без обзира на то ко је то учинио — да ли св. Петар Коришки или његови ученици, јер се ради о кратком временском периоду између смрти св. Петра Коришког и постанка живописа. Према томе, највероватније је пећинска црква настала крајем XIII века, док се проширење цркве са додатним делом на стубовима могло догодити у XIV веку, врло вероватно пре 1343. године.

Што се тиче питања старца Григорија, ктитора цркве „Св. Петар Нови“ у селу Кориши, коју је он поклонио Душановом манастиру св. Арханђела код Призрена, за њега данас можемо поуздано рећи да он није био игуман већ само иконом-јеромонах. Ово тврдимо на основу тога што се у поменику игуманâ манастира св. Петра Коришког не налази ниједан Григорије. Ово име не срећемо ни међу монасима већ само у поменику јеромонаха (л. 53а). Ту се налази име само једног Григорија, и то као трећег у списку. Из овога излази да је „старац“ и „брат“ Григорије иста личност. Према томе, иако му је цар Душан због његовог поклона оставио на вољу да може да бира где ће живети („али не по силе“), он је ипак завршио свој живот не у манастиру светих Арханђела већ у манастиру св. Петра, јер другачије не би био унет у манастирски поменик.

Манастир св. Петра Коришког по своме уређењу није био ананхоретски манастир. Истина, он је био основан као такав и могао је имати у околним пећинама монахе-ананхорете и доцније, као што је то уосталом случај и данас у Светој Гори. Судећи по Душановим повељама из 1355. године манастир св. Петра Коришког је био уређен по систему феудалног добра. Он је имао своје земље, људе са одређеним обавезама, воденице, пашњаке и друго. Иначе, судећи по прописима из „Закона целе метохије св. Петра“, њихове обавезе нису биле тако тешке. Они су били ослобођени од обавеза киријања („поноса“), држања ловачких паса, свих послова у жупи (зидања градова, обављања жетвених послова итд.), како то каже цар Душан у горњој повељи: „просто рекше од свих работ царства ми“. Пошто је манастир св. Петра Коришког био основан на земљишту које је Не-

мања 1198. године поклонио Хиландару<sup>62</sup>, он је био његов метох још од оснивања. Када је била организована метохија манастира — из сачуваних повеља не може се тачно установити. Судајући по томе што се у Душановим повељама из 1355. године спомињу повеље краља Милутина, може се претпоставити да је то учињено највероватније у његово доба, само, на жалост, оне су изгубљене.

Цар Душан је 1343. године дао овај манастир старцу Григорију<sup>63</sup> у замену за поклоњену цркву у селу Кориши његовом манастиру св. Арханђела, коју је он „с’здал в месте рекомом Кориши, с трудом, и откупи, пописал и украсил наредами црковними“. Заједно са црквом он је поклонио и све њено имање („паче с полатами, и с периром и двема виноградама и с млином“), дакле са целим газдинством<sup>64</sup>. У овој повељи било је предвиђено да право старца Григорија траје само док је он жив, а после да „онуј цркву стару не отнимам от Хиландара никако“<sup>65</sup>. Душан је својом повељом издатом на државном Сабору у Крупишту 17. маја 1355. године поклонио манастиру св. Петра и половину села Сиштевца (Шиштевац) у Гори и Орашка код Црнољева. Истом повељом он је потврдио и свој поклон манастиру св. Петра — село Скоробиште, „што је приложило царство ми поклонивши се чудотворним моштем Светога Петра, с възубљеном цариком кира Јеленом и с богодарованим сином нају краљем Урошем“<sup>66</sup>. Међутим, ускоро је избио сукоб између манастира Хиландара и цара Душана зато што су у рејону села Локвице и планине Често камење биле погрешно повучене међе између поседа Душановог манастира св. Арханђела и манастира Хиландара. због чега је последњи био оштећен. Судајући по томе што је цар Душан у вези са овим исте године издао две повеље, једну 17. маја, а другу 2. јула 1355. године, и што је извесне одлуке морао да мења, изгледа да је тај сукоб био доста оштар.

При тумачењу овога сукоба у нашој се науци приступало погрешно у вези са првим донатором, јер се сматрало да је краљ Милутин био први од владарâ Немањића који је поклонио спорне земље Хиландару. Међутим, оне се помињу у једној повељи краља Драгутина<sup>67</sup>. Према томе Милутин је својим повељама могао само да потврди неки раније учињени поклон. Судајући по Душановој повељи од 17. маја,

<sup>62</sup> Александар Соловјев, *Два прилога проучавању Душанове државе. Повеља цара Душана о метохији светог Петра Коришког*, Гласник Скопског научног друштва, Скопље 1927, II, 1—2, 27, 33.

<sup>63</sup> Исто, 27, гл. 9.

<sup>64</sup> Стојан Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, СКА, Београд 1912, 412, гл. I.

<sup>65</sup> Исто, 412, гл. II.

<sup>66</sup> А. Соловјев, Гласник Скопског научног друштва, 28, гл. XV.

<sup>67</sup> Исто, 26, гл. V.

у којој он спомиње повеље свога деда „царство ми виде хрисовуље деда ми“<sup>68</sup>, и од 2. јула 1355. године, у којој се позива на повељу прадеда („изнесе на потврденије хрисовул прародитеља царства ми“)<sup>69</sup>, могло би се претпоставити да су ти поседи били поклоњени Хиландару пре краља Драгутина, и то можда од стране краља Уроша I.

Да се спорне земље заиста помињу у повељи краља Драгутина види се из његове повеље издате 1281. године манастиру Хиландару, у којој се каже „село Локвицу светој Богородици светогорској с всеми мегоми како јест имала от прежде, а мега му како гредо от хрид од Древена Града . . . а планина Често Камење“<sup>70</sup>. Код тог истог села цар Душан је при додељивању земље своје манастиру светих Арханђела повељом од 1348—1353. године пореметио међе између посела његовог и хиландарског манастира („село Речане а међа му от Локвице“)<sup>71</sup>. Због овога се на државном Сабору у Крупишту 1355. године хиландарски игуман Доротеј жалио „како ми су отесали земљу и планину мегницу у Локвици и у Светога Петра криво“<sup>72</sup> и захтевао да се то исправи. Цар Душан је поменутом повељом од 17. маја изишао у сусрет молби Хиландараца и потврдио им власништво „все . . . што су држали како им пише хрисовул стари“<sup>73</sup>. Том приликом он је „учинио и прилог манастиру св. Петра Коришког“, наредивши да „цариник од царине призренске“ даје сваке године манастиру за празник св. Петра по товар масла и приход од два трга призренска; по „товар масла у кандила св. Петра“ дужан је био да даје и велики господар скадарски<sup>74</sup>.

За прошлост овога манастира уско су везана још два споменика и то: црква св. Петра Коришког („Св. Петар Нови“) у селу Кориши и његов метох манастир св. Марка, који се налазио у његовој близини.

Као што смо већ поменули, црква у Кориши први пут се помиње 1343. године, и то у повељи манастира св. Арханђела код Призрена<sup>75</sup>. Може се сматрати да она није била подигнута много раније пре овога времена и највероватније је подигнута почетком XIV века. Занимљиво је да се та црква у једној Душановој повељи издатој 26. априла 1348. године поново помиње као посед хиландарски<sup>76</sup>, док је по општој повељи манастира св. Арханђела, заједно са селом Коришом, Скоро-

<sup>68</sup> Исто, 30, гл. I.

<sup>69</sup> Исто, 29, гл. 127.

<sup>70</sup> С. Новаковић, *Законски споменици*, 388, гл. XII.

<sup>71</sup> Исто, 689, гл. LIX.

<sup>72</sup> Исто, 434, гл. I.

<sup>73</sup> Исто, 434, гл. I.

<sup>74</sup> Исто, 434, гл. II и III и А. Соловјев, *Гласник Скопског научног друштва*, 27, гл. IX и XIII.

<sup>75</sup> С. Новаковић, *Законски споменици*, 412, гл. II.

<sup>76</sup> Исто, 421.

биштем и Љубиждом, на крају опет припала манастиру св. Арханђела<sup>77</sup>.

Манастир св. Марка био је подигнут на почетку стеновите литице, испод које се мало даље (на пола часа хода) налази пећина св. Петра Коришког. По П. Костићу он је подигнут у XV и XVI веку. Да је био заиста метох поменутог манастира види се и из царског фермана издатог 1758. године, у коме се он означава као наследник земље манастира св. Петра Коришког<sup>78</sup>.

Прошлост манастира св. Петра Коришког може се пратити до близу пред крај XVIII века. Пошто је био далеко од главних путева, у неприступачном крају и са поседима у непосредној околини, без неких већих потреса, живот је у њему могао да тече уобичајено. Тако видимо да је он у XVI веку још био у добром стању. Тада је био поново преписан и његов поменик. Том приликом био је уписан у њега и митрополит Методије, који се 1596. године помиње као призренски митрополит. Затим се зна да је у њему 1573. године „грешни Јован“ преписао књигу *Животи светаца (Пролог за септембар—фебруар)*<sup>80</sup>. Судаћи по записима сачуваним у овој књизи он је постојао 1652. и 1760. године. То се види из записа Нићифора Дечанца, у коме се каже: „1760. вјестно да јест кога приде свештеномонах Нићифор Дечанац в манастир Коришки близ вароши Призрена“. Он је уписан у поменик манастира као последњи игуман. Судаћи по правопису, као и по томе што се у њему не помиње раније и доцније ниједан метох нити свештеномонах Нићифор, ово би се односило на њега. Према томе Нићифор је дошао у манастир св. Петра Коришког као игуман, где је и умро, јер иначе не би био унет у поменик. Вероватно да је тада због тешких прилика у манастиру св. Петра Коришког и његовом метоху морала постојати међу њима присна сарадња. То се види и из фермана султана Мустафе III из 1758. године, у коме се помињу манастирске земље за које смо рекли да су биле пренете на манастир св. Марка. Ово је сасвим разумљиво јер се у то доба на њега појачава притисак од стране досељеника из с. Албаније, који су почели да отимају манастирске земље па се зато игуман Серафим жалио султану и горњим ферманом добио заштиту<sup>81</sup>. У оваквој ситу-

<sup>77</sup> Исто, 686.

<sup>78</sup> П. Костић, *Црквени живот*, 132, 134.

<sup>79</sup> Ст. Новаковић, *Житије св. П. Коришког*, 311—314 и *Српски споменици XV—XVIII века*, Гласник Српског научног друштва, XLII, Београд 1875, 1—153.

<sup>80</sup> Народна библиотека СР Србије, Изложба српске писане речи, Београд, 1973, 70.

<sup>81</sup> П. Костић, *Црквени живот*, 134; Љ. Штављанин-Борђевић, М. Гвозденовић-Перић, Ј. Цернић, *Опис ћирилских рукописа СР Србије*, 1970 (припремљено за штампу); V. Mošin, *Cirilski rukopisi pisma Na-*



ацији његови преостали монаси склонили су се у манастир св. Марка. То се догодило највероватније после смрти игумана Нићифора. Тамо су пренели један део књига а други у призренску цркву св. Борџа (Руновића). Тамо је био пренет и *Пролог*, у коме нам је сачуван наведени запис. Највероватније да су у то време мошти св. Петра Коришког биле пренете у манастир Црну реку, јер оне се тамо помињу 1763. године. Тако је манастир св. Петра Коришког остао пуст и препуштен судбини јер у њему више није било ни услова ни безбедности за живот.

Његов метох манастир св. Марка постојао је са извесним прекидима до 1915. године.

Сматрамо да би наведене чињенице биле недовољно аргументоване ако се овде не бисмо осврнули и на прилике у којима се у то доба налазио српски народ у околини Призрена. Без овога приказа не би се могла добити јасна представа о узроцима који су довели до пропасти овога и других наших споменика у том крају. Главни разлог за то треба тражити у опадању броја српског становништва, чиме је могућност за очување наших средњовековних споменика била умањена. До овога је дошло услед помора изазваних великим епидемијама куге, због депортовања становништва и великих миграција на север које су се догодиле током XVII и XVIII века. То стање најбоље илуструје констатација монаха Пахомија из манастира св. Тројице близу Призрена, који у једном запису из 1575. године каже: „И в то време и лето бе крепка глад и насилованије љуто и погуби од Исмалитан јако же нест јазикју сказати можно таково зло и озлобљеније“. Какво је стање било у вези са смањењем броја нашег становништва најбоље се може видети из тога што је после укидања Пећке патријаршије од четири епархије (новобрдске, вучитрнске, хвостонске и призренске) била створена једна под називом Призренска митрополија<sup>82</sup>. Истина, хвостонска епархија је престала да постоји раније (1640. године) и стављена под власт пећког патријарха<sup>83</sup>. Године 1784. и рашка митрополија је била присаједињена призренској и добиле су заједнички назив рашко-призренска митрополија. До овога је дошло зато што услед смањеног броја Срба поменуте епархије нису могле да плаћају одређене дажбине царској благајни, које су биле врло високе и неуједначене. Због тих намета догађало се да су поједине

*ционалне свеучилишне библиотеке и Загребу*, radovi Staroslavenskog instituta, 5, 1964, 204; Љ. Штавланин-Борбевећ, *Стари ћирилски рукописи Народне библиотеке у Београду*, кратки опис, Библиотекар, 5, Београд 1968, 391—429.

<sup>82</sup> А. Ф. Хиљфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, превео с руског Чулић, Сарајево 1972, 127, прим. 10, и П. Костић, *Црквени живот*, 119.

<sup>83</sup> Р. Тричковећ, *Српска црква средином XVIII века*, Глас, СССХХ, САНУ, 2, 1980, 119.

епархије остајале деценијама непопуњене. Тако је по Р. Тричковић призренска епархија од 1624. до 1640. године била упражњена, што се догађало и доцније<sup>84</sup>. За илустрацију стања у вези са бројем нашег становништва у призренском крају најбоље ће нам послужити подаци из финансијске књиге Портине канцеларије из 1614. године, које је обрадила Р. Тричковић, а у коју су уношена примања свих епархија Пећке патријаршије. По њима је призренска епархија плаћала на име пешкеша (таксе за владичанство) царској благајни 7 дуката<sup>85</sup>, новобрдска 30 дуката<sup>86</sup>, а рашка 45 дуката<sup>87</sup>. Дакле, најнижу таксу плаћала је призренска епархија зато што је имала најмањи број верника, а од броја верника зависила је висина своте која се морала давати царској благајни. Та ће свота доцније услед проређења нашег становништва бити још више смањена<sup>88</sup>.

Колико су биле тешке прилике за наш народ у призренском крају од XVII—XVIII века потврдиће нам следеће чињенице. Године 1616. су разрушени Душанови св. Арханђели<sup>89</sup>; у времену од 1749—1756. године Милутинова катедрална црква св. Богородице Љевишке у Призрену је претворена у џамију<sup>90</sup>, док су метох св. Петра Коришког, манастир св. Марка и манастир св. Тројице Русинице 1731. године били пусти. Ово се види и из описа стања које је митрополит Исаија затекао на дан свога посвећења, за које каже следеће: „В лето 1731. месеца маја приход в село Муштутиште, непријаша мне. Обретох храм разорен св. Тројице. Пак приход в предели Хоришкија в черков храм светого апостола евангелиста Марка, неимүшти в'нем наставника и положи смотритеља и управитеља игүменом кир Серафо“ итд.<sup>91</sup> Споменуто стање постало је тешко нарочито после прве половине XVIII века<sup>92</sup>.

Наведене чињенице указују на врло тешке прилике у којима се налазио наш народ у призренском крају у поменутом периоду. Сасвим је разумљиво да су оне морале бити од утицаја на постојање и на одржавање наших споменика. Зато и видимо да су у Призрену и његовој околини у времену од 1681. до 1731. године сви манастири били опустели и да у том периоду није подигнута ниједна нова црква.

<sup>84</sup> Р. Тричковић, Глас, СССХХ, 2, 106 и П. Костић, *Црквени живот*, 18.

<sup>85</sup> Исто, 149.

<sup>86</sup> Исто, 150.

<sup>87</sup> Исто, 156.

<sup>88</sup> П. Костић, *Црквени живот*, 23.

<sup>89</sup> П. Костић, *Црквени живот*, 125.

<sup>90</sup> Исто, 76.

<sup>91</sup> Исто, 128 и 144 и Иван С. Јастребов, *Податци за историју српске цркве*, Гласник Српског ученог друштва, XLII, Београд 1875, 953—954.

<sup>92</sup> А. Ф. Хиљфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, 156, 175—176, 194, 195 (ред 23) и 250; И. С. Јастребов, *Стара Србија и Албанија*, 42, 82, 85; П. Костић, *Црквени живот*, 119, 131—138, 141, 143, 147.

Због свега овога може се сматрати да је манастир св. Петра Коришког сасвим опустео крајем XVIII века. Што се тиче цркве св. Петра у селу Кориши, по П. Костићу, она је постојала током XV—XVIII века и била је порушена 1885. године „од чувеног зулумћара Русте Кабаша“. По П. Костићу црква је имала једно кубе и била је покривена оловом. На њеном месту била је доцније подигнута турска школа која је порушена 1930. године, када је црква св. Петра била обновљена. Она је поново порушена 1941. године<sup>93</sup>.

Манастир св. Марка, метох св. Петра Коришког, постојао је са прекидима до 1915. године, када су га порушили становници села Кабаша. Ово уништење је било пропраћено покољем једне чете српских војника која је при повлачењу за Албанију свратила у манастир да се одмори. Ту је она била на превару разоружана и затим на зверски начин побијена. Тада је била уништена црква, њен стари иконостас, цео живопис заједно са свим старим и новим књигама и порушене све манастирске зграде осим звонаре. Између два рата он је био обновљен, а поново је порушен 1941. године и 1981. године спаљен<sup>94</sup>.

Овим би био завршен живот манастира св. Петра Коришког, некадашњег метоха манастира Хиландара. Његове рушевине са остацима живописа остаће да сведоче о постојању једног значајног споменика српске културе.

#### ORIGINE ET PASSÉ DU MONASTÈRE SAINT-PIERRE KORIŠKI, MÉTOQUE DE CHILANDAR

RELJA V. KATIĆ

Le monastère Saint-Pierre Koriški, métoque de Chilandar, se trouve à deux heures et demie de Prizren, dans une contrée difficilement accessible. Ce ne fut, à l'origine, qu'une église rupestre, fondée par les disciples — anachorètes de Petar (Pierre) Koriški, peu après la mort de celui-ci. A en croire Théodose de Chilandar, hagiographe du XVI<sup>e</sup> siècle qui a décrit la vie de Petar, ce dernier s'était installé dans une caverne presque inabordable pour attirer bientôt d'autres anachorètes qui vinrent habiter les cavernes situées à faible distance de la sienne. Après sa mort, ceux-ci creusèrent une tombe dans le roc de sa caverne et, selon son désir, l'y ensevelirent. Peu de temps après, ils décorèrent la caverne de peintures et la transformèrent en église. C'est ainsi qu'ils fondèrent, en réalité, un monastère qui porta désormais le nom de Petar Koriški. Etant donné que cet anachorète vécut vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIII<sup>e</sup>, la fondation du monastère devrait être située

<sup>93</sup> П. Костић, *Црквени живот*, 103, 128, 131, 133, 135—136, 137, 138, 140, 141—143.

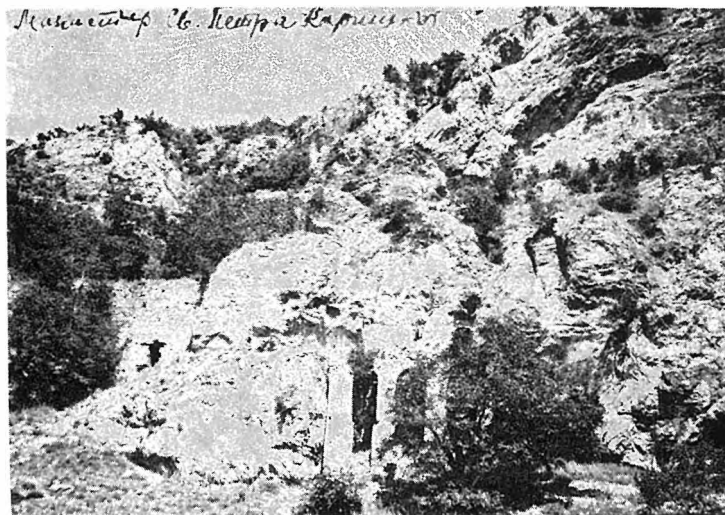
<sup>94</sup> Исто, 141—143, Експрес Политика од 31. октобра 1981.

dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIV<sup>e</sup>. Vers la fin du XIV<sup>e</sup>, l'église fut agrandie par une sorte de plate-forme, soutenue par cinq colonnes vigoureuses. Au cours de son existence, des locaux consacrés furent, selon Dj. Bošković, construits à l'étage et plusieurs des cavernes d'anachorètes furent transformées en églises, à leur tour, pour être ensuite décorées de peintures. Comme ce monastère était fondé sur le territoire du domaine le plus ancien que Chilandar possédait en Serbie — c'est Nemanja qui en avait fait don à Chilandar par sa charte de ktitor remontant à 1198 ou 1199 — il devint un des métoques de Chilandar. La vénération des reliques de saint Pierre Koriški y était aussi pour beaucoup: l'empereur Dušan devait y faire un pèlerinage avec son épouse Hélène et son fils Ouroch. Le métoque de Saint-Pierre Koriški semble avoir été bien organisé à l'époque du roi Milutin (XIV<sup>e</sup> siècle): une charte octroyée à Chilandar le 17 mai 1355 par l'empereur Douchan le confirme à son tour. Après la mort de l'empereur Douchan, le métoque recouvra son indépendance et exista presque jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le monastère Saint-Pierre Koriški, près de Prizren, — métoque de Chilandar, est un monument important du Moyen âge serbe. Les restes de sa décoration picturale représentent un exemplaire unique et précieux de la peinture médiévale serbe (V. Djurić); cela vaut aussi pour son architecture.

On dirait que le monastère fonctionna normalement jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi qu'à l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle il avait fondé, à proximité, en tant que son métoque, un monastère dédié à l'évangéliste saint Marc et c'est précisément à ce monastère que, peu avant sa destruction, il avait transmis sa fonction pour ne continuer d'exister que par celui-ci. Au cours des années suivantes il commença à péricliter du fait que les immigrés albanais usurpaient ses terres et les faisaient cultiver pour leur compte par les paysans serbes des environs. Ayant adopté l'Islam, ces Albanais étaient favorisés par les Turcs, de sorte que ceux-ci toléraient l'oppression albanaise sur la population serbe. Cette situation précipita la dégradation du monastère, c'est pourquoi l'higoumène de son métoque demanda au sultan que le reste des terres de Saint-Pierre Koriški fussent cédées au monastère Saint-Marc. Ce transfert de propriété fut exécuté en 1758, conformément à un ferman de Mustapha III. Dans la même période fut effectuée aussi la translation des reliques de saint Pierre Koriški au monastère Crna Reka, où elles furent mentionnées en 1763. C'est, par contre, de 1760 que date le texte où l'on fit mention, pour la dernière fois, du monastère Saint-Pierre Koriški. Son métoque, — le monastère Saint-Marc — exista jusqu'à 1915, année où il fut sauvagement détruit par les immigrés albanais qui avaient usurpé les terres du monastère Saint-Pierre Koriški. A cette occasion furent anéanties l'iconostase et les peintures précieuses de l'église, tous les vieux livres furent brûlés et les annexes du monastère furent ravagées et incendiées. Le même sort fut réservé aussi à toutes les tentatives de restauration et de conservation de ces monuments de la culture serbe, faites en 1941, 1981, et 1982.





Сл. 1. Општи изглед рушевина манастира св. Петра Коришког



Сл. 2. Улаз у пећински део цркве са западне стране



Сл. 3. Пећина у којој је живео св. Петар Коришки



**М**ИРОНА КѢ, ДНЬ СЫ

И ВЪ СХВАЛНЫИ ВРХОВНЫХЪ  
 АПЛѢ ПЕТРА И ПАВЛА. И ПРГО  
 И ПРПѢЖНА ШУА НАШЕГО ПРѢ  
 ПОУСТНИНОЖИТЕЛЯ. И ЖЕ ВЪ  
 ГОРЫ КОРИШКОИ ПОСТРИВШАГО.  
 НА МАЛЕН ВЕРНЫИ. СТЫИМЪ  
 АПЛѢ. СТРЫ. ГЛѢ. Д. ПОВНО.  
 ДА ЗАМЕНИЕ :-

Дальней хваления црквы твои  
 ги, чтимыи аплыи. Вѣже и про  
 сѣають, мисельни свѣтлани  
 ции. петровже и павль. яко

Сл. 4. Извод из Службе св. Петру Коришком (рукопис XVI века, Архив Српске академије наука и уметности, Рк. бр. 123)

митвами и моуще :  
 Страны оубо иже въ окрестии  
 Хвостинскихъ, състынвы.  
 Ослаже се пера немира на риза  
 емааро. благо въ роужь и благо  
 чтивахъ хртіаниноу роду и племю  
 сѣю. Яже и пороужь свѣтло.  
 стынмь крщениемъ просвѣ  
 тившай. и слаже оустра  
 бывшѣмоу. стынмь вѣда  
 шен, оутиписе кннгамъ.  
 Кротыкже сеи стѣлесъ и заѣтъ  
 ека отрокъ. и повѣсемъ пнхъ  
 шеразъ и правь и ибѣше, и про  
 стую и вѣлоеновою дшєю, и по  
 слѣди кажемъ боудящюю блг  
 то. звѣмъ възрастѣ бжїю  
 проявляше. миселци вѣога  
 мирскимъ желаню. на и гра  
 лица и позоры свѣрстаницѣ

Сл. 5. Почетак Житија св. Петра Коришког (рукопис XVI века, Архив Српске академије наука и уметности, Рк. бр. 123)

## Естетичка расправа Псеудо-Дионисија Ареопагита у преводу инока Исаије

Сложен унутарњи развој српског уметничког и духовног живота остварио је шездесетих година XIV века све услове за превођење обимног дела Псеудо-Дионисија Ареопагита. По жељи серског митрополита Теодосија истакнути и учени светогорски инок Исаија превео је са грчког на српскословенски све Ареопагитове списе. После Хилдуиновог и Ериугеновог латинског превода био је то у Европи први превод Псеудо-Дионисија на један, условно речено, народни књижевни језик.<sup>1</sup> У опширном и познатом запису инок Исаија вели да је књигу светог Дионисија почео „у добра времена“, а завршио је „у најгорим од свих злих времена“, то јест после маричке битке. Ако је Теодосије постао митрополит после октобра 1366. године<sup>2</sup>, Исаија је, значи, могао да ради на преводу четири до пет година.

У време када су исихасти, међу њима и митрополит Теодосије, оживели занимање за Псеудо-Дионисија, Исаији није било тешко да дође до доброг грчког предлошка. Ареопагитова дела тада су се најчешће јављала са богатим тумачењима Максима Исповедника (580—662).<sup>3</sup> Са једног таквог предлошка преводио је инок Исаија.

Изворни рукопис, аутограф, Исаијиног превода није се сачувао. Познат је, међутим, један препис који на основу водених знакова (до 1375), писма, правописа и читавог изгледа несумњиво припада Исаијином времену. Препис је пронашао Александар Фјодорович Гиљфердинг када је 1857. године посетио опустели манастир Светих Архангела на Тари, код Колашина.<sup>4</sup> После преласка Гиљфердингове збирке у Публичну библиотеку у Петрограду, односно данашњем Ле-

<sup>1</sup> Наводи и краћи одломци из Псеудо-Дионисија јављају се и раније у словенском преводу — у Свјатославовом изборнику 1073, код Јована Екзарха и бугарског патријарха Јевтимија. Упор. Н. Keipert, *Velikyj Dionisie sice napisa: Die Übersetzung von Areopagita-Zitaten bei Euthymius von Tarnovo*, Търновска книжовна школа, т. 2, Софија 1980, стр. 326—350.

<sup>2</sup> Г. Острогорски, *Серска област после Душанове смрти*, Београд 1965, стр. 105.

<sup>3</sup> W. Völker, *Der Einfluss des Pseudo-Dionysius Areopagita auf Maximus Confessor*, Studien zum Neuen Testament und Patristique, Berlin 1961.

<sup>4</sup> Потпуније о овом препису и рукописној традицији, о Исаијином животу и времену, о запису и неколико одломака из превода в. у књизи: Б. Трифунџић, *Писац и преводилац инок Исаија*, Крушевац 1980.



њинграду, међу рукописима се, под бројем 46, нашао и препис из Светих Архангела (називамо га — Архангелски).

Архангелски рукопис (329 листова величине 295 × 205 mm) садржи сва дела Псеудо-Дионисија Ареопагита у уобичајеном распореду. Сада на почетку нема једанаест листова (цео први табак и три листа из другог). Судаћи према другим преписима, на њима се свакако налазио — попис свих књига, предговор Максима Исповедника, преглед свих петнаест глава *О небеској хијерархији* и читава прва глава овог дела. После расправе *О небеској хијерархији* (до 65б), у целини следе — *О божаственим именима* (66а—213б), *О црквеној хијерархији* (213б—289б), *О мистичном богословљу* (289б—298а) и десет посланица (298б—328б: четири Гају и по једна Доротеју, Сопатру, Поликарпу, Димофилу, Титу и Јовану Богослову). У дну 328б стране исписан је наслов кратког списка (о светитељским венцима) филозофа Теодора Педијасима, Исајијиног савременика. На последњем листу (329), где би требало да почиње Теодоров спис, сада је залепљен лист из *Посланице Титу*, коме је место после садашњег 324. листа. Архангелски рукопис је, углавном, добро очуван. На почетку нема данас једанаест листова. И на крају су отргнути листови. Тешко је рећи колико их је било. Стога не знамо ни где је био Исајијин запис — да ли на почетку, као предговор, или на крају, као поговор. Касније је неко убацио и долепио садашњи 107. лист, на коме су познијом руком, вероватно у XVII веку, исписане прве строфе *Опште службе светом Сави*.

Посматрано у целини, Архангелски рукопис је писарски и визуелно складно обликована књига. Страница се у основи дели на два ступца. Према средини књиге писан је крупније основни, Ареопагитов текст. На великим бочним белинама исписана су ситнијим писмом тумачења Максима Исповедника. Писари су се трудили да везом бројева и разних знакова сва Максимова тумачења буду на истој страници са Ареопагитовим текстом који тумаче. Стога је Ареопагитов текст понекад сведен на врло мали простор да би уступио место великом и густом тексту Максимових тумачења.

Давнашње је било занимање православних Словена за Ареопагитова дела, што нам сведоче већ најстарији наводи Псеудо-Дионисија код словенских писаца.<sup>5</sup> Стога је Исајијин превод почео брзо да се шири кроз преписе и да се преноси са српске на бугарску и руску редакцију. Тако је превод Ареопагитових списа временом постао саставни и нераздвојни чинилац духовне традиције свих православних Словена. С. Смирнов је пре четири деценије нашао само десетак преписа.<sup>6</sup> Боњу Ангелову је познато двадесет пет<sup>7</sup>, а Красимиру Станчеву — седамдесет осам преписа.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> В. напомену 1.

<sup>6</sup> С. Н. Смирнов, *Сербские святыне въ русскихъ рукописяхъ*, Юбилейный сборникъ Русскаго археологическаго общества въ Королевствѣ Югославіи. Бѣлградъ 1936, стр. 161—164.

<sup>7</sup> Б. Ст. Ангелов, *Из старата българска, руска и сръбска литература*, II, София 1967, стр. 148—181.

<sup>8</sup> К. Станчев, *Коцещията на Псевдо-Дионисий Ареопагит за образното познание и нейното разпространение в Средновековна България*, Старобългарска литература, 3, София 1978, стр. 60—76; *Изграждане на човеешките образи в старобългарската агиографска проза*, София 1978 (автореферат); *Ареопагитският корпус в превода на Исаяя Серски*, Археографски прилози, 3, Београд 1981.

Исаијин превод у руском препису издан је пре више од једног столећа. На основу *Великих минеја за читање* сверуског митрополита Макарија (1528—1563), Археографска комисија је у оквиру серије „Памјатници славјано-руској писменности“ грађанским писмом штампала сва Ареопагитова дела под 3. октобром.<sup>9</sup> Издавачи су узели у обзир само три преписа, а један су као основни пренели у издање. Издање потпуно пресликава распоред текста у рукопису, што отежава повезано читање. Тако се у издању, после Исаијиног предговора, механички смењује Дионисијев текст са тумачењима Максима Исповедника. Приређивачи руских преписа, пак, први су у целини упоредили грчки текст са словенским преводом. У богатим напоменама испод текста навели су разлике и разлижења према грчком и упутили на пропусте и грешке. Тиме су први прокрчили пут будућем приређивачу критичког издања превода Псеудо-Дионисија Ареопагита.

Превод инока Исаије постао је познат научној јавности већ почетком четрдесетих година прошлога века, када је Александар Востоков описао један зборник са Ареопагитовим списима из Музеја Румјанцова.<sup>10</sup> Уз опис зборника А. Востоков је у целини штампао Исаијин запис, који се са још једним преписом записа из Бечке дворске библиотеке прештампавао до наших дана. Исаијин запис је ушао у научну литературу као знаменити књижевни и историјски извор. Сам превод, међутим, остао је неприступачан и за ширу научну употребу неупотребљив. И поред брижљиво припремљеног текста Археографске комисије, данас морамо имати пред собом критички приређено издање, које ће укључити у себе богату рукописну традицију свих словенских редакција.<sup>11</sup> Већ сада се може рећи да ће српском Архангелском рукопису, који показује непосредне везе са Исаијиним аутографом, припасти средишње место.

У очекивању будућег критичког издања Исаијиног превода, желели смо да из сложеног и обимног Ареопагитовог дела одаберемо једну краћу целину, која ће особено представити Псеудо-Дионисијева естетичка схватања. У историји западноевропске средњовековне естетике одавно је истакнуто да Ериугеновим преводом (од IX века) Псеудо-Дионисија „настаје права средњовековна естетика“.<sup>12</sup> У широким оквирима византијског духовног простора Ареопагитово дело је већ од времена свога постанка (вероватно крај V или почетак VI века) било уграђено у саме основе погледа на свет, филозофију, теологију, уметност и естетику. Духовна и уметничка историја византијског круга заправо се и не може тумачити без Ареопагитовог дела. Због тога смо се нашли у тешком положају када је требало да одаберемо један целовити део о Псеудо-Дионисијевом естетичком размагрању.

<sup>9</sup> *Великія минеи четіи. Октябрь. Дни 1—3.* Санктпетербургъ 1870, ступици 263—788.

<sup>10</sup> А. Востоковъ, *Описаніе русскихъ и словенскихъ рукописей Румянновскаго музеума*, Санктпетербургъ 1842, бр. 93.

<sup>11</sup> О потреби таквог издања: Б. Трифунџић, *Зборници са делима Псеудо-Дионисија Ареопагита у преводу инока Исаије*, *Cyrrillomethodianum*, V, Thessalonique 1981, стр. 166—171.

<sup>12</sup> Р. Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, Београд 1975, стр. 82.

На наш коначни избор највише су утицала најновија проучавања византијске естетике, која посебну пажњу посвећују другој глави из расправе *О небеској хијерархији*.<sup>13</sup>

Одлучујући се, дакле, за другу главу из расправе *О небеској хијерархији*, имали смо прилику да упоредимо Архангелски препис са још два преписа српске редакције.

Први препис припадао је некада збирци Воскресенског манастира (званог Нови Јерусалим), број 75, сада у Државном историјском музеју у Москви.<sup>14</sup> Ручкопис је писан, вероватно, на Светој Гори. Све до 1655. године био је у српском светогорском манастиру Светога Павла, када га је архимандрит Ананија с братијом послао у Русију, о чему сведочи данас тешко читљиви запис: „Лѣта 7163 июня въ 20 день прислал сию книгу Аѳонския горы монастыря с(ве)т(а)го Павла великомученика Георгия архимарит (!) Анания з братиею Деонисия Ареопарита (!)“. Слање ове књиге везано је за широку акцију руског патријарха Никона и боравак старца Арсенија Суханова на Светој Гори, када је само из манастира Светога Павла издвојено за Русију једанаест словенских рукописа.<sup>15</sup> Светопавловски препис је, вероватно, из средине XV века. Садржи 316 листова, писан је на пунијој и грубљој хартији. Испод заставице на 1а страни исписан је наслов читавог зборника, односно попис свих Ареопагитових књига („Глави књиги светаго Дионисија Ареопагита“). Ручкопис се завршава, као и Архангелски препис, чланком Теодора Педијасима о светитељским венцима. Последње речи Педијасимовог чланка („... от паче именованаго божества глаголати се удостојени бише“) завршавају се на половини последње странице (316б). Друга половина стране је чиста.<sup>16</sup> Ручкопис је, углавном, добро очуван. Недостаје само запис инока Исаије, који се налазио, вероватно, на крају. На основу пажљивог поређења само друге

---

<sup>13</sup> В., на пример, радове В. В. Бичкова — *Византийская эстетика. Теоретические проблемы*, Москва 1977, стр. 80, 83, 130—136; *Три тенденции понимания образа в ранней средневековой эстетике*, Martin—Luther — Universität Halle — Wittenberg, Wissenschaftliche Beiträge, 1981/31 (K6): Eikon und Logos, Band 1, Halle (Saale) 1981, стр. 15—26. — Српскословенски текст Исаијиног превода није био штампан ни у изводима ни у целини. Ми смо, колико нам је познато, први према Архангелском препису објавили шест краћих одломака из расправе *О божественим именима*, који се тичу појмова из естетике (Б. Трифуновић, *Писац и преводилац инок Исаија*, стр. 91—98).

<sup>14</sup> У описима рукописа Воскресенског манастира краће и дуже белешке о рукопису дају архимандрит Леонид (Чтенія въ Императорскомъ обществѣ исторіи и древностей російскихъ при Московскомъ университетѣ, 1, 1871, стр. 47, бр. 77) и архимандрит Амфилохиј (*Описание Воскресенской Новоіерусалимской библиотеки*, Москва 1876).

<sup>15</sup> С. Белокуровъ, *Арсеній Сухановъ*, часть первая, Москва 1891, стр. 407—410; Б. Л. Фонкич, *Греческо-русские культурные связи в XV—XVII вв. (Греческие рукописи в России)*, Москва 1977, стр. 76, 103. — Записи слични наведеним налазе се и у другим светопавловским рукописима послатим у Русију 1655. године. Упор. *Стари српски записи и натписи*. Скупно их и средио Љуб. Стојановић. Књига I, Београд 1902, бр. 1521, 1522; Књига шеста, Београд — Ср. Карловци 1926, бр. 10024.

<sup>16</sup> Судећи према издању у Великим минејима (вид. напомену 9), недостаје пасус у коме се развијено исказује слава Сведржитељу (стубац 788, редови 9—18 озго).

главе из расправе *О небеској хијерархији* у Архангелском и Светопавловском рукопису, није тешко закључити да су оба преписа готово без икаквих разлика. Преписи су веома блиски и у обликовању страница. Преписивач Светопавловског рукописа, рецимо, основни текст (Ареопагитов) и тумачења (Максимова) распоређује као што је то у Архангелском препису.

Други препис радио је познати преписивач јеромонах Висарион 1553. године у манастиру Светог Јована Продрома (Слепче), у области Битоља. Сада је у Народној библиотеци у Софији, број 1032, 333 листа, величине 310×220 mm. Ова лепо писана књига добро је очувана.<sup>17</sup> Поред Ареопагитовог зборника у целини (без Исаијиног записа), књига у наставку садржи спис Теодора Педијасима, слово Григорија Ниског о рајском дрвету и Дамаскинову посланицу Козми Мајумском. Висарионов препис се, углавном, слаже са Архангелским и Светопавловским. Врло ретко наилазимо на испуштена места или искривљено читање. Висарион је започео обликовање страница као у Архангелском и Светопавловском рукопису: основни Ареопагитов текст крупно и у средини, а тумачења ситнијим писмом на широком маргинама. Од 96 стране, међутим, напустио је овај начин и почео је да „укршта“ одломке основног текста (означене киноваром *лежешее*) са њиховим тумачењима (киноваром *тљѣѣ*).

Исаијин превод и језик још нису испитани. Текстолошка проучавања и издања читавог текста треба да отворе пут будућим вишестраним филолошким истраживањима. У богатој грађи Исаијиног превода Хелмут Кајперт је недавно први исцрпно обрадио један проблем — све придеве с наставком *-тељѣѣ*.<sup>18</sup> За потребе нашег издања поредили смо текст друге главе са грчким изворником.<sup>19</sup> Инок Исаија је, колико смо могли да запазимо, брижљиво пратио и преводио Ареопагитов текст. На два места само Исаија није исправно схватио грчки изворник. Тако, у српскословенском читамо израз *при скоромѣ* (76). У грчком је, међутим, било као што и данас налазимо у париском издању и како одговара смислу: *ἐπὶ τοῦ συντόνου* (стр. 82, 13). Преводилац је, пак, придев *σύντονος* („устремљен“ и др. значења) схватио или читао као *σύντομος* („брз“, „кратак“ и сл.). Грчку реч *πάνθηρ* (стр. 84, 47) Исаија је схватио као синтагму, коју чине чланови *πᾶν* (свака) и *θήρ* или *θηρίον* (звер), те је тако у преводу испало *всакого звѣра* (96), уместо *панѣѣра*, како би било исправно.

Инок Исаија је потпуно преводио Ареопагитов текст. Стога у српскословенском тексту врло ретко налазимо преузету или прилагођену грчку лексику. У Исаијиним преводу готово доследно је остварено начело реч за реч или „словнији превод“, како Ј. М. Верешчагин назива „статистичку, а не строгу законитост“ квантитативне

<sup>17</sup> Опис рукописа: Б. Ст. Ангелов, *Из старата българска, руска и сръбска литература*, III, Софија 1978, стр. 207—208.

<sup>18</sup> Н. Keiper, *Die Adjektive auf — teľeľe. Studien zu einem kirchenslavischen Wortbildungstyp*. I. Teil, Wiesbaden 1977. — Х. Кајперт се служио руским преписом, објављеним у Великим минејима (в. напомену 9).

<sup>19</sup> Denys l'Aréopagite, *La hiérarchie céleste*. Introduction par René Roques. Étude et texte critiques par Gunther Heil. Traduction et notes par Maurice de Gandillac. Paris 1970 (Sources chrétiennes, 58 bis), стр. 73—87.

и квалитативне замене грчког текста словенским.<sup>20</sup> Исаија је грчку лексиком замењивао постојећом српскословенском или је одмах дословно преводио (калкирао). Преводац је пред собом имао дело лексички веома богато и слојевито, од антике и Платона до времена знаменитих црквених отаца. У овом богатству нарочито се издвајао изузетно велики фонд сложеница, које представљају значајни чинилац Ареопагитовог језика и стила.<sup>21</sup> Већина ових грчких сложеница до тада није имала своје одговарајуће српскословенске вредности, те је Исаија морао први да их преноси и гради на српскословенском. Сложенице оригинала схватао је као јединство две или три речи и тако их увек преводио на српскословенски, као сложенице. Били су то дословни и тачни преводи делова сложеница, које су представљале, углавном, успеле калкове. У оквиру начела реч за реч Исаија је преносио и морфологију и синтаксу оригинала. Пошто чиста српскословенска лексика тешко испољава своја значења кроз морфологију и синтаксички распоред грчког изворника, савремени читалац се нашао пред тешко читљивим преводом. Средњовековни читалац, међутим, својим искуством (читалачким) и српскословенским образовањем био је много ближи језичком склопу грчког изворника. Рађен изворно и на домаћим основама, Исаијин превод је постао најбогатија ризница српскословенске духовне лексике.

За основу нашег издања друге главе из расправе *О небеској хијерархији* узели смо текст из Архангелског преписа (Гиљфердингова збирка, број 46, стр. 1а—11а). У напоменама доносимо само разлике према Висарионовом препису (В), пошто се Светопавловски готово дословно слаже са Архангелским преписом. Иначе, и овом приликом применили смо начела као у нашим ранијим издањима српскословенских текстова. Изостављени су надредни знаци. Задржани су изворни знаци у редовима (тачка, зарез, три тачке, црта). Скраћенице означене титлом разрешују се у полукружним заградама. Разрешења у угластим заградама показују да скраћенице у изворнику немају титлу. Само иницијално велико црвено („киноварно“) слово у препису (П) — штампа се као верзално (велико). На маргини бројеви са словима *a* и *b* означавају страну Архангелског преписа, а бројеви у загради — упућују на већ уобичајену поделу грчког текста на поглавља (Мињово и најновије париско издање). Уз издање смо приложили Српскословенско-грчки речник, који садржи све сложенице и друге речи значајне за област естетике и филозофије. Приликом правописног одређивања основног облика речи у Речнику чували смо, уколико је било могуће, изворно писање Архангелског преписа. Неколико приложених фотографија требало би да пружи потпунију слику о писму, је-

<sup>20</sup> Е. М. Верещагин, *Из историје возникнення првогo литературногo јазыка славян. Переводческая техника Кирилла и Мефодия*, Москва 1971, стр. 68. и др. — Односи грчког изворника уопште и словенског превода начелно су разврстани и прегледно изложени у раду: Z. Hauptová, *K otázce analýzy staroslověnského lexika*, Slavia, XXXVII, 2, Praha 1968, стр. 226—234.

<sup>21</sup> P. Scazzoso, *Ricerche sulla struttura del linguaggio dello pseudo-Dionigi Areopagita*, Milano 1967, стр. 46—51.

зику и правопису Архангелског, Светопавловског и Висарионовог преписа.

Пошто још не постоји превод Псеудо-Дионисијевих дела на савремени српскохрватски, сматрали смо да је било потребно да преведемо Ареопагитов текст на савремени језик. На мучном путу преводне држали смо се српскословенског и грчког текста и не баш увек дословног руског Синодалног издања.<sup>22</sup> Библијска места одређена су према најновијем париском издању грчког текста.

1а гла(а)ва .ѿ. јако под[о]внѣ в(о)жъствнаѧ и н(ѣ)в(ѣ)снаѧ, и штличными  
(1) знамен'ми изъавлѧема соутъ .: —

Потрѣва же нес(ть) оубо јако мно прѣвѣне изложити, коју оубо быти мысль  
всакого с(вѣ)щенноначельства непшоуѣмь. и что тогоже коеждо съликъственикы  
пол'зоуѣтъ. прочеѣ же, н(ѣ)в(ѣ)снаѧ с(вѣ)щенноначельствѧ въспѣти по ѣже тѣхъ  
въ словесѣхъ изъавлѧенноу. послѣдовател'нѣ же сѧмь рѣци, кыми с(вѣ)щенными  
вбражен'ми н(ѣ)в(ѣ)сныѣ изъвбражають доброты, словеснаѧ с(вѣ)щеннописаниѧ. и  
къ конѣ възвес'ти се под[о]баѣтъ, наздан'и ради простотѣ. јако да не и мы по-  
д[о]внѣ иными нес(вѣ)щеннѣ вънепшоуѣмь н(ѣ)в(ѣ)сныѣ | и в(о)говидныѣ оумъ-  
вѣ, многожонне быти нѣкыѣ и многоличныѣ, и къ воловь скотъствоу, или къ  
львовъ звѣровбразию въвбражен'ныѣ. и къ орловъ, погрѣбленнокът'ноу  
виду, или къ птиць, власовноу крилатоис(ть)ствѧю създаьныѣ. и кола нѣко-  
тора огньвидна на н(ѣ)в(ѣ)сы възьмчтаѣмь. и прѣстоле вещниѣ в(о)гоначелно  
къ сѣдению прикладныѣ. и конѣ нѣкыѣ многопъстротниѣ<sup>1</sup>, и съ копиями архѣ-  
стратигѣ. и велика инаѧ ѡт словесъ намь с(вѣ)щеннѣздательнѣ въ различноу,  
изъавител'ныхъ знаменѧхъ прѣданна выше. иво ѧвѣ, в(о)гословне творѣ-  
тел'ными | с(вѣ)щенноздан'ми на възьвразныхъ оумъвъ потрѣвова. иже оу  
насъ(ь) јакоже р(ѣ)че се оумъ съвыше присѣтивъ, и прискр'наго томоу и съис(ть)-  
ствнаго възвода промысливъ и томоу наздавъ възводител'наѧ с(вѣ)щеннописаниѧ.  
(2) аще ли же нѣкому мнит' се с(вѣ)щеннаѧ оубо приѣмати сложенѧ, простѣихъ ѡт  
себе, невѣдомныхъ(ь) же и незримыхъ намь бываюшѣихъ, неприклад'на же мнѣтъ  
ѧже с(вѣ)тѣихъ оумъвъ въ<sup>2</sup> словесѣхъ вбразописаниѧ, и сако јако рѣци ѡтлично  
само агг(ѣ)льскихъ(ь) именъ под[о]внѣ, и потрѣвно быти г(лаго)лѣть в(о)го-  
слов'цемъ(ь) на тѣлотворение нѣкако бесплътныхъ(ь) пришьдшѣмъ, ближними  
2б тѣхъ и<sup>3</sup> | јако моцно съродными наздавати же и изъавлѧати вбражен'ми, ѡт

<sup>22</sup> Святаго Діонисія Ареопагита, *О небесной іерархіи*. Переводъ съ греческаго. Перепечатано офсетомъ съ синодальнаго издаѧія 1898 года. Издаѧіе седьмое. Монреаль 1974.

<sup>1</sup> В нема много

<sup>2</sup> Нема В

<sup>3</sup> Нема В

- иже оу нас(ь) ч(ь)стнѣишїихъ и безъвещствьныхъ нѣкако и прѣвѣше лежещїихъ соущьствьвъ, а не н(е)б(е)снѣимъ и в(о)говиднѣимъ простотамъ, ꙗже на земли послѣднѣя налагати многообразїа. шво бо оубо нашихъ и възводител'но хотѣше быти, и ꙗже прѣмир'наѣ, изьвѣленїа не свести въ неприкладнѣя штлнчн'ствїа. шво же, и въ в(о)ж(ь)ствьныѣ неправ[е]днѣ досаждають силы. и нашъ негли заблуждають оумъ, въ нес(вѣ)щен'наѣ ть въгльблѣнїе сложенїа. и рѣкше, и възмнѣт' се прѣн(е)б(е)снаѣ льввь нѣконхъ и конь многых(ь) испль | нати се, и мр'кательнаго пѣснословїа, и птичинаго ꙗгначелїа, и животныхъ инныхъ, и вешїи безъч(ь)стнѣишїихъ ꙗлика къ без'мѣстїю и таинчїеству оуклонити се написоужють иже по в'сѣмъ штлнчнѣя васьнъ изьвѣител'ныхъ словесь оупод[о]бленїа. нь иже истинны ꙗкоже м'нїю прошенїе оуказоужеть юже въ словесехъ с(вѣ)щенноую прѣмоудрость въ н(е)б(е)снѣихъ оумовъ изьвѣраженїахъ, кожедо зѣло промысливъ. ꙗко иже въ в(о)ж(ь)ствьныѣ ꙗко р(е)четь кто досадити силы, иже оубо вънзоуносна нам(ь) стр(а)стнѣ въгльблѣнїа се въразь смѣренїа. а ꙗко оубо въ лѣпотоу | прѣдложише се безъвѣразных(ь) въразы, и зраци безрачнѣихъ, не единою виною р(е)четь кто оубо быти юже въ нас(ь) мѣроу. немогущоую непосредств[ь]нѣ на оумнаѣ възети се видѣнїа, и трѣвоужоую искрѣннѣихъ и сыес(ть)ств(ь)ныхъ възвѣженїи, иже ꙗже мощнаѣ намъ въраженїа прѣдлагають безъвѣразных(ь) и пачеис(ть)ствьныхъ видѣнїи, нь ꙗко и се таинствьным(ь) словесемъ ис(ть) под[о]внѣише, иже недовѣдомыми и с(вѣ)щенными гаданьми, съкривати, и не въход'ноу многымъ полагати с(вѣ)щенноую и съкрѣвенноую прѣмирнѣих(ь) оумовъ истинноу. ис(ть) во не всакъ с(вѣ)щеннъ, иже всѣх(ь) ꙗкоже слова рѣше разоумъ. аще | ли же неприкладнѣя въразописанїа виновѣстоужеть кто, стѣдно быти г(лаго)лѣ възлагати ꙗже сице стоудна соутъ изьвѣраженїа в(о)говиднѣимъ и с(вѣ)тѣишїимъ доврѣтамъ, лѣпо ис(ть) къ томоу рѣши. ꙗко два соутъ с(вѣ)щеннаго изьвѣленїа въраза. швъ оубо, ꙗко под[о]внѣ под[о]внѣими происходе, с(вѣ)щеннозрачнѣими въразн. шв' же, штлнчнѣими въразотворен'ми, въ штноудъ неоупод[о]бленнѣ и неприклад'нѣ сътварѣемъ. сего ради и ч(ь)стное прѣсоущьствнаго в(о)гначелїа вл(а)жен'ство, изьвѣител'ныхъ словесь таинаѣ прѣданїа, когда оубо ꙗко слово и оумъ и соущьство въспѣвають, в(о)гопод[о]вноѣ | словесн'ство и прѣмоудрость того ꙗвляюще, и въ истинноу соущѣ бытїе, и иже соущїихъ вытнѣ виною истинноую. и ꙗко свѣтъ то наздавають, и животь наричють. таковыимъ с(вѣ)щеннымъ назданїамъ, ч(ь)стнѣишїимъ оубо соущїимъ, и тлнчнѣихъ въразь прѣвъсходити нѣкако мнѣшїимъ се, не достатьчьствоужоим' же и сице в(о)гначел'наго къ истинѣ под[о]внѣа. ис(ть) во паче всакого соущ'ства и живота. ни<sup>4</sup> единомоу оубо то свѣтоу начрѣтаюцю<sup>5</sup>, всакомоу же словоу и оумоу под[о]внѣа того безъсъсоужденїа не достатьчьствоужоимъ. когда ли же, и штлнчнѣими изьвѣлен'ми шт т'ѣх(ь)жде словесь прѣмир'нѣ поют' се. невид[и]мо то и непо-стижно и невѣмѣстїмо | нарицающїимъ, и шт их(ь)же не, что ис(ть), нь что нѣсть

<sup>4</sup> В: ни къ

<sup>5</sup> В: наставаляющъ

знаменает<sup>1</sup> се. сие во тако мню и истѣнше иес(ть) на томь. понеже такоже и скръ-  
венное и с(ве)щеннич(ь)ское прѣдание наоучѣи. еже оубо не быти по нечесомь  
соущѣихъ то, истин'ствоуемь. не разоумѣваем<sup>1</sup> же еже прѣсоущьственное того и  
недомыслное и неизр(е)ченное неопрѣд[ѣ]леніе. ел'ма же оубо штреч(е)ннѣ  
при в(о)ж(ь)ствныхъ истинна соутъ, на нь реч(е)ннѣ же неприлич'на съкръвенію  
5б неизреч(е)ннѣихъ, влижнѣше паче иеть при невид[и]мыихъ еже штрличными  
наздан'ми изыашніе. почитают<sup>1</sup> бо а не | стоудд испльняють н(е)в(е)снаѣ  
оудовреннѣ, паже с(ве)тѣих(ь) с(ве)щеннописаниѣ, шличными таа швразотворен'ми  
изыавлающе, и сими оуказоюще веществ'ныхъ всѣх(ь) прѣмир'нѣ изышдшаѣ.  
а такоже и нашъ оумь възводитъ паче неприкладьствнѣ штрличнствѣвъ, не мню кого  
штр вл(а)гомощьствоующѣихъ соупротивъ рещи. въ чьст'наѣ бо оубо с(ве)щенно-  
заданнѣ, лѣпо иес(ть) и завлоудити, златовидна мнѣшѣмь быти н(е)в(е)снаѣ соущь-  
ства, свѣтovidннѣ нѣкторіе моужи и блистающе се<sup>6</sup> вл(а)голѣпот'ми, шдѣла-  
ннѣе рызѣми свѣтлыими, и шгньнѣ неврѣд'нѣ блистающеи се. и келкыми инными  
6а под[о]бовразьнымии зраци в(о)гословнѣ | н(е)в(е)сныиѣ изышврази оумшве. неже  
да не пострадаоуть иже ничесоже видимыхъ добротъ въшше. разоумѣшеш,  
паже пр[ѣ]под[о]вьныхъ в(о)гослов'цьъ въиспрѣпростирательнаѣ прѣмоудрость  
и къ неприкладным<sup>1</sup> штрличн'ствомь с(ве)щен'нѣ сводит<sup>1</sup> се. не попоущаючи  
еже тилѣннѣе наше въ стоуд'ныѣ шврази, шстанемо почивати. въставляющи же  
горѣсноѣ д(оу)ше, и построѣквощи<sup>7</sup> зловразнѣмь сложеннѣихъ, тако ниже пра-  
вед'но ниже истинно мнѣти се быти ниже соущнѣмь зѣло тилѣннѣим(ь), тако снѣ  
6б стоуднѣмь под[о]вна въистинноу соутъ, <sup>8</sup>прѣн(е)в(е)сны|е и<sup>8</sup> в(о)ж(ь)ств(ь)ныиѣ  
позоры. инакоже, и се разоумѣти потрѣва иеть, еже ниже едино штр соущѣихъ быти  
по всемь добраго причестнѣ оулишенно. понеже такоже и паже словесъ истина рече,  
(4) всѣ добра зѣло. иеть оубо штр в'сѣхъ разоумѣти добрыиѣ позоры, и оумнымь  
и мыслнымь штр веществныхъ наздати г(аго)лемѣаѣ штрличнаѣ оупод[о]влениѣ,  
инѣмь швразомь оумнымь имоущѣимь, паже чюв'ствнымь инако подана въше.  
нво іарость, оубо бесловеснымь, штр страстьнаго оустрѣмленнѣа бываеть. и всакого  
7а бесловеснѣа испльнѣ, іаростновид'но ихъ движениѣ. нь при оумь|ныхъ, инѣмь  
швразомь под[о]ваеть іаростьноѣ разоумѣти. іавлаемо тако мню еже моужьствное  
ихъ словесн'ство, и неоумек'чанемо имьство въ в(о)говидныхъ и непрѣвратныхъ  
въдрожениѣхъ. такожде похотѣвател'ное оубо быти г(аго)лемь при бесловесных(ь),  
несмотренное нѣко и тилѣнное штр иес(ть)ствнаго движениѣа или швчлѣа въ измѣ-  
ниющѣих(ь) се неоудръжател'нѣ бываемо пристр(а)стнѣ. и еже бесловесноѣ те-  
леснаго пожеланиѣа оудръжаниѣ, всако животно порѣвающаго на еже по чюв'ствоу  
7б похотѣннѣ. егда же штрличнаѣ оупод[о]влениѣа оумнымь наложнѣше, похотѣннѣ  
имь | г(аго)лемь, рачительство в(о)ж(ь)ствно то разоумѣти под[о]ваеть, паче  
слова и оума невеществнѣа. и неоуклонно и нес'ходно<sup>9</sup> желаниѣ прѣсоущьствнѣ

<sup>6</sup> В: швлистающе се

<sup>7</sup> В: построѣквоущѣи

<sup>8</sup> Нема В

<sup>9</sup> В: неисходно



чистаго и непорѣльнаго видѣннѣа, и къ шномоу чистомоу и кон[ь]ч'номоу снѣннѣю,  
 и нельстномоу и доврѣтворномоу бл(а)гоулюбѣннѣю вѣчнаго вѣстиноу и оумнаго при-  
 чещениѣа, и еже неоудръжател'ное да разоумѣннѣмь, при скоромь и невъзвратномь,  
 и шт ничесого же штсѣщи се могоушоу, ради несмѣснаго и неизмѣннаго, в(о)ж(ь)-  
 ственнѣе доброты рачител'ства, и еже штноудѣннѣе оуклонѣннѣе, на вѣстиноу  
 8а желаемо. нь и само то бесловеснѣе же и нечювьство, при бесловесных(ь) | оубо  
 животных(ь), или вез'доушных(ь) вѣщехъ, оулишение слова и чювьства, искрѣннѣ  
 нарицаемь. при невещствных<sup>1</sup> же и оумныхъ соуш'ствахъ, с(вѣ)толѣп'нѣ еже  
 прѣвсходимое ихъ тако прѣвнор'ныхъ исповѣдоуемь нашего прѣходител'наго и  
 телеснаго слова, и тмѣннаго и чоуждаго бесплътнымь оумшвом(ь) чювьства.  
 есть во оубо не неприклад'ннѣе наздати н(ѣ)в(ѣ)сннѣмь зраки, и шт безъчест'нѣи-  
 шнѣхъ вѣщи честен. понеже и та шт соуш'аго добра бытиѣ имоуши, по всакомь іеіе  
 8б вѣществномь оудоврѣннѣи, оупод[о]вляеннѣа нѣкаа оумнаго благоулюбѣннѣа имоути.  
 и мощно есть тѣмнѣи възводити се<sup>10</sup> къ невещствннѣмь начеловразнѣмь, штличнѣ  
 такоже р(ѣ)че се, под[о]внѣмь разоумѣваннѣмь. и тѣм'жде, не такожде. сьгожден'нѣ  
 (5) же и искрѣннѣе, на оумных<sup>1</sup> же и чювьственнѣхъ своіствохъ шпрѣд[ѣ]леннѣмь.  
 9а снѣа же таннѣств'ннѣе в(о)гослов'це шбрѣщемь, не тьк'мо соушнѣмь н(ѣ)в(ѣ)с-  
 ннѣхъ оудоврѣннѣи свѣтло тамь с(вѣ)щеннѣе наздаваюшнѣхъ, нь и самнѣмь есть когда  
 в(о)гоначел'ннѣмь изьавленнѣмь. и когда оубо то шт вид[и]мнѣхъ чьстнѣишнѣхъ  
 въспѣвають. тако сл(ь)нце правды. тако звѣздоу въсточноу въ оумь с(вѣ)щеннѣе  
 въснѣваюшоу. и тако свѣтъ, неприкривател'нѣе и оумнѣе шснѣваннѣе. когда ли же,  
 шт срѣдннѣхъ, тако шгнь неврѣднѣе просвѣщаннѣе, тако вода жизнѣнаго испльнѣннѣа  
 9б подател'на, и шобразнѣе рѣци въ чрѣво въходѣщи, и рѣкы истачающи неоудръжаннѣе  
 текоушнѣе. когда же ли, шт послѣдннѣхъ, тако мурѣ бл(а)гоушанно. тако | камнѣ  
 краіеоугльннѣи. нь и звѣрошобразнѣе томоу налагають. и львовѣ томоу и всакого  
 звѣра своіство вълагають. и пардала то быти рѣше, и медведицоу гоувител'ноу.  
 приложоу же и еже всѣхъ везьч(ь)стнѣишнѣе быти и паче неприкладно лнѣ се, тако  
 и чрѣвнѣа видѣ то севѣе наздаваемѣе, иже ш в(о)ж(ь)ственнѣхъ приклад'ннѣи прѣдаше.  
 снѣе в'си иже в(о)гомоудрын и ськрѣвеннаго въдѣхнѣтнѣа пр(о)р(о)ци, несъврѣ-  
 шенннѣхъ и нес(вѣ)щенннѣх(ь) прѣчистѣе раздѣлають с(вѣ)таа с(вѣ)тнѣхъ, и штлич-  
 нѣе с(вѣ)щеннозданнѣе почитаютъ. тако ниже в(о)ж(ь)ствнаа сквѣрнннѣмь бл(а)-  
 10а гонароушна быти, ниже с(вѣ)щенннѣхъ шобразъ любовзрнѣтелнѣмь<sup>11</sup>, тако въ истнннѣхъ  
 шстатнѣ шразѣхъ. и того ради в(о)ж(ь)ствнаа почитати се истннннѣи штреч(ѣ)-  
 ньннѣи, и таже къ послѣдннѣмь искрѣннѣхъ подражаннѣи инѣмнѣи оупод[о]вляен'ннѣи.  
 ничтоже оубо везьмѣстно аще и н(ѣ)в(ѣ)сннѣа соуш'ствѣннѣа шт неприкладннѣх(ь)  
 штличнѣнствннѣхъ оупод[о]вляеннѣи наздавають, по реч(ѣ)нннѣх(ь) внахъ. не  
 во оубо негли ниже мы въ исканнѣе оубо шт неооумѣннѣа, въ възводѣннѣе же извѣ-  
 стнаго ради с(вѣ)щенннѣхъ испльтаннѣа пришли выхшм(ь), аще не еже зловидное  
 насъ сьмоутило въ агг(ѣ)льскаго изьавител'наго назданнѣа, не шставланнѣе нашъ

<sup>10</sup> В: изводити се

<sup>11</sup> лютозрнѣтелнѣм(ь)

- 106 оумь встати въ | неприличныхъ вобразотворенияхъ, нь бл(а)го въчиняе отрицати се тимѣнныхъ пристрастїи, и подвиже с(вє)щенникѣ въиспрѣпростирати се видимыхъ ради на прѣмир'ныне възводе. толика оубо нами рекоше се вещными и неприкладными с(вє)щенныхъ словесъ агг(є)ловиднага вобразописания. прочее же впрѣд[ѣ]лати под[о]банеть, что то выти с(вє)щенноначелие <sup>12</sup>непшоуемь, что ли же вт того с(вє)щенноначелиа<sup>12</sup> пол'зевати имать иже с(вє)щенноначелию оудостовишен се. наставник же словоу воудеть х(ристо)с, аще оубо мнѣ льза есть
- 11а рещи, мои, всакого с(вє)щенноначелнаго изьявления въдхноутне. ты же | в дѣте по прѣпод[о]внома иже оу насъ с(вє)щенничьскаго прѣдания оуставоположению, сам' же с(вє)щеннолѣпник слыши иже с(вє)щенник г(лаго)лемыхъ(ь), в(о)ж(ь)ствьнь вожьствьныхъ оучениемь быване, и иже въ оумѣ скрвнениемь с(вє)тага скоутавь, вт нес(вє)щеннаго множества, тако единовидн'наа съхрани. не во праведно такоже словеса рѣше въ скнии поврѣщи иже оумьныхъ висуерь, чистоие и свѣтввидное и довротвор'ное бл(а)гооукрашение. : —

СРПСКОСЛОВЕНСКО — ГРЧКИ РЕЧНИК

Аггеловидань 10б, ἀγγελοειδής 86  
 Бездоушьнь 8а, ἀψυχος 82  
 безрачнь 3б, ἀσχημάτιστος 76  
 безъвещьствьнь 2б, ἄυλος 75  
 безъвобразнь 2а, 3б, ἀσχημάτιστος 74; ἀμόρφωτος 76; ἀτύπωτος 76  
 безъчьствьнь 3а, 8а, 9б, ἄτιμος 76, 83, 84  
 бесловесие 7б, ἀλογία 82  
 бесловесьнь 6б, 7а, 7б, ἀλογος 81, 82  
 беспальтьнь 2а, 8а, ἀσώματος 75, 82  
 благолѣпие 7б, 8б, εὐπρέπεια 82, 83  
 благолѣпота 5б, εὐπρεπής 80  
 благомоудрѣствовати 5б, εὐφρονέω 79  
 благонароучьнь 9б, εὐχείρωτος 85  
 благооукрашение 11а, εὐκοσμία 87  
 благооуханьнь 9а, εὐώδης 84  
 блажен'ство 4а, μακαριότης 78  
 боговидань 1б, 2б, 4а, 7а, θεοειδής 74, 75, 77, 81  
 богомоудрь 9б, θεόσοφος 84  
 богоначелие 1б, 4а, θεαρχία 74, 77  
 богоначельнь 4б, 9а, θεαρχικός 78, 83  
 богоподовьнь 4а, θεοπρεπής 78  
 богословие 1б, 5б, θεολογία 74, 80

богослов'ць 2а, 6а, 9а, θεολόγος 75, 80, 83  
 вожьствьнь 2б, 3а, 5а и др., 11а, θεῖος 75, 76, 79 и др.; ἐνθεος 86  
 вытинь 4б, 8а, ὑπαρξίς 78, 83  
 вѣщєствьнь 5б, 6б, 8а, ὑλικός 79; ὑλαῖος 81, 83  
 вещь 3а, 8а, ὕλη 76, 82, 83  
 вещьнь 1б, 10б, ὑλαῖος 74; ὑλικός 86  
 видимь 6а, 9а, 10б, φαινόμενος 80, 83, 86  
 видѣние 1б, 9б, εἶδος 74, 84  
 видѣние 3б, 7б, θέαμα 76; θεωρία 76, 82  
 вина 4б, αἰτία 78  
 въдхнѣтне 9б, 10б, ἐπίπνοια 85, 86  
 възвожденние 3б, ἀναγωγή 76  
 възмьчтати 1б, φαντάζομαι 74  
 възнепщевати 1а, οἶμαι 74  
 въиспрѣпростирательнь 6а, ἀνατακικός 80  
 въиспрѣпростирати 10б, ἀνατείνω 86  
 внизоуносьнь 3а, χαμαιζηλος 76  
 въспѣвати 4а, 9а, ὑμνέω 78, 83  
 въспѣти 1а, ὑμνέω 74

κωβραжень 1б, τετυπόμενος 74  
 Горѣноснь 6а, άνωφερής 80  
 Доврота 1а, 4а, 6а, 7б, διακόσμησης  
 74, 77; καλόν 80; καλλονή 82  
 довротворьнь 7б, 11а, καλλοποιός 82,  
 8б  
 добрь 6б, 8а, καλός 80, 81, 83  
 Звѣроразинѣ 1б, 9б, θηριομορφία  
 74, 84  
 златовидьнь 5б, χρυσοειδής 79  
 зловидьнь 10а, δυσειδής 85  
 зловразинѣ 6а, δυσμορφία 80  
 знаменати се 5а, σημαίνομαι 78  
 знаменни 1б, σύμβολον 74  
 зракъ 3б, 5б, 8а, σχῆμα 76; μορφή 83  
 Изложити 1а, ἐκτίθημι 73  
 изобразити 1а, σχηματίζω 74  
 изображенни 3а, 4а, μόρφωσις 76;  
 μόρφωμα 77  
 изьвразити 6а, σχηματίζω 80  
 изьмвитель'нь 1б, 4а, 10а, ἐκφαντο-  
 ρικός 74; 78; ἐκφαντικός 8б  
 изьмвлати 2б, 5б, ἐκφαινω 75, 79  
 изьмвлиени 1а, 2б, 4а, 9а, 10б,  
 ἐκφαντορία 74, 75, 77, 83, 8б  
 изьмшени 5а, ἐκφαντορία 79  
 истина 3а, 3б, 4б, 5а, ἀλήθεια 7б,  
 77, 78, 79  
 истин'ствовати 5а, ἀληθεύω 78  
 истиннь 6а, 10а, ἀληθής 80, 85  
 Кракоугльнь 9б, ἀκρογωνιαίος 84  
 крилатоистьствени 1б, πτεροφυία 74  
 Дѣпо (иеть) 5б, εἰκός 79  
 дѣпота (въ) 3а, εἰκότως 76  
 любовзритель 9б, φιλοθεάμων 85  
 Многоличнь 1б, πολυπρόσωπος 74  
 многоножнѣ 1б, πολύποδας 74  
 многопъстротьнь 1б, πολυχρώματος 74  
 многовразинѣ 2б, πολυμορφία 75  
 мысль 1а, σκοπός 73  
 мысльнь 6б, νοερός 81  
 мѣра 3б, ἀναλογία 7б  
 Наздавати 2а, 2б, 4б, 6б, 9а, 10а,  
 ἀναπλάσσω 75, 78, 81, 85; περιπλά-  
 σσω 83  
 наздани 1а, 4б, 5а, 10а, πλάσμα 74;  
 ἀνάπλασμα 78; ἀνάπλασις 79, 8б  
 наздати 8а, ἀναπλάσσω 83  
 налапати 9б, περιτίθημι 84  
 начеловразинѣ 8б, ἀρχέτυπον 83

начрътати 4б, χαρακτηρίζω 78  
 невеснь 1а, 2б, 3а и др., οὐράνιος  
 74, 75, 76 и др.  
 невестствени 7б, αὐλία 82  
 невестствень 8а, 8б, αὐλος 82, 83  
 невидимъ 4б, 5а, άόρατος 78, 79  
 неѣдомъ 2а, άγνωστος 75  
 недомысльнь 5а, άνόητος 79  
 незримъ 2а, άθεώρητος 75  
 неизречень 5а, άπόρητος 79  
 нельстьнь 7б, άφανής 82  
 неприклад'нь 2а, 2б, 4а, 6а, 8а, 9б,  
 10а, 10б, άπεμφαίνων 75, 77, 80,  
 84, 85, 8б; άπάδων 83  
 неприлич'нь 5а, 10б, άνάρμοστος 79;  
 άπάδων 8б  
 нещевати 1а, οἶομαι 73  
 нещевениѣ 1а, άνιέρως 74  
 нещевень 2б, 9б, 11а, άνιερος 75,  
 85, 8б  
 ноуподобленъ 4а, άπεικώς 77  
 неупрѣдѣлиени 5а, άοριστία 79  
 нечювьство 7б, άναισθησία 82  
 Пачеистьствень 3б, ύπερφύης 7б  
 погръвлиенонокът'нь 1б, άγκυλοχείλης  
 74  
 подовни 2а, 4б, 8б, σκηνή 75; ἐμφέρεια  
 78; όμοιότης 78, 83  
 подововразнь 5б, όμοίотυπος 80  
 подовнь 4а, 6а, όμοίως 77; ἐμφερής  
 80  
 подражани 10а, άπήχημα 85  
 позоръ 6б, θέαμα 80; θεωρία 81  
 правед'нь 6а, θεμιτός 80  
 простота 2б, άπλότης 75  
 прѣвшеележати 2б, ύπέρχεμαι 75  
 прѣдлагати 3б, προτείνω 7б  
 прѣмнр'нь 2б, 4б, 5б, 8а, 10б, ύπερ-  
 κόσμιος 75, 78, 79, 82, 8б  
 прѣмоудрость 3а, 4б, 6а, σοφία 7б,  
 78, 80  
 прѣневеснь 2б, 6а, ύπερουράνιος 7б,  
 80  
 прѣсощъствень 4а, 5а, 7б, ύπερού-  
 σιος 77, 79, 82  
 прѣходител'нь 8а, μεταβατικός 82  
 пѣснословни 3а, ύμνολογία 7б  
 пѣти 4б, ύμνέω 78  
 Разоумъ 3б, γνῶσις 77  
 рачительство 7б, ἔρως 82

- Светолѣп'нѣ 8а, ἀγιοπρεπῶς 82  
 свещенничѣскѣ 5а, ἱερατικός 78  
 свещеннозданиѣ 2а, 5б, 9б, ἱερο-  
 πλαστία 74, 79, 85  
 свещеннозрачѣнь 4а, ἱερότυπος 77  
 свещеннолѣпнѣ 11а, ἱεροπρεπῶς 86  
 свещенноначелнѣ 10б, ἱεραρχία 86  
 свещенноначелнь 10б, ἱεραρχικός 86  
 свещеннописаниѣ 1а, 2а, 5б, ἱερο-  
 γραφία 74, 75, 79  
 свещеннѣздательнѣ 1б, ἱεροπλάστως  
 74  
 свещень 1а, 2а, 3а, 3б, 4а и др.,  
 ἱερός 74, 75; ἱερώτερος 76, 77,  
 78 и др.  
 свещенноначелство 1а, ἱεραρχία 73,  
 74  
 свонство 8б, 9б, ἰδιότης 83, 84  
 свѣттовидѣнь 5б, 11а, φωτοειδής 80,  
 87  
 сила 2б, 3а, δύναμεις 75, 76  
 снпаниѣ 7б, διαφγεια 82  
 словѣсньство 4б, 7а, λογιότης 78, 81  
 сложениѣ 2а, 2б, σύνθεσις 75  
 стоуд'нѣ 6а, αἰσχρός 80  
 со҃щѣ 4б, 6б, 8а, ὄντως 78, 80, 83  
 со҃щѣствнѣ 2б, 4а, 4б, 5б, 8а, 10а,  
 οὐσία 75, 78, 80, 82, 85  
 сѣкрѣвеннонѣ 5а, 9б, κρυφία 78, 85  
 сѣликѣствѣннѣ 1а, θιασώτης 74  
 сѣродѣнь 2б, συγγενής 75  
 сѣтварати 4а, πλάττω 77  
 сѣнѣствѣнь 2а, 3б, συμφυής 74, 76  
 Таннствѣнь 3б, 9а, μυστικός 76, 83  
 таннѣ 4а, μυστικός 78  
 творител'нѣ 1б, ποιητικός 74  
 телеснь 7а, 8а, σωματικός 82  
 тимень 4б, 6а, 7а, 8а, 10б, πρόσυλος  
 78, 80, 82; ὑλικός 86  
 тѣлотворениѣ 2а; σωματοποιία 75  
 О҃добрениѣ 5б, 8а, 9а, διακόσμησης  
 79, 83  
 о҃гнь 1б, 2а, 2б, 3а, 3б и др., νοῦς  
 74, 75, 76, 77, 78 и др.  
 о҃гньнь 3б, 6б, 7а, 7б, 8а, 8б, νοητός  
 76, 81, 82; νοερός 81, 82, 83  
 о҃гподовлениѣ 3а, 6б, 7а, 8а, 10а,  
 ὁμοιότης 76, 81, 82, 85; ἀπήχημα  
 83; ἀφομοίωσις 85  
 о҃гставоположениѣ 11а, θεσμοθεσία 86  
 Ображеннѣ 1а, 2б, 3б, μόρφωσις 74;  
 σχηματισμός 75  
 образнѣ 9а, συμβολικῶς 84  
 образописаниѣ 2а, 4а, 10б, εἰκονογ-  
 раφία 75, 77, 86  
 образотворениѣ 4а, 5б, 10б, μορφο-  
 ποιία 77, 79, 86  
 образъ 3а, 3б, 4а, 4б, 6а, 6б, 7а,  
 9б, 10а, εἰκῶν 76, 77, 80; τύπος  
 76, 85; τρόπος 77, 81; μόρφωσις  
 78; ἀγαλμα 85  
 огнѣвидѣнь 1б, πυρώδης 74  
 о҃тличнѣ 8б, ἀνομοίως 83  
 о҃тличнь 3а, 4а, 4б, 5а, 5б, 6б, 7а,  
 9б, ἀνόμοιος 76, 77, 78, 79, 81,  
 82, 85  
 о҃тличнь'ствнѣ 2б, 6а, ἀνομοιότης  
 75, 80  
 о҃тличньствѣнь 10а, ἀνόμοιος 85  
 о҃тречениѣ 10а, ἀπόφασις 85  
 Чѣствѣнь 2б, 4а, 4б, 9а, τίμιος 75,  
 83; σεβάσμιος 77; σεμνός 78  
 чюв'ство 7а, 8а, αἰσθησις 82  
 чюв'ствѣнь 6б, 8б, αἰσθητός 81, 83  
 И҃ростновид'нѣ 6б, θυμοειδής 81  
 и҃ттоначелнѣ 3а, ἀγελαρχία 76  
 И҃диновидѣнь 11а, ἐνοειδής 86

## Г л а в а II

### КАКО СЕ БОЖАСТВЕНО И НЕБЕСКО НА ОДГОВАРАЈУЋИ НАЧИН ПРЕДСТАВЉА ЧАК И СЕБИ НЕСЛИЧНИМ СИМВОЛИМА

165 (1) Треба, дакле, како ми се чини, прво изложити какву сврху свакој хијерархији намењујемо и шта од тога сваки заједничар добија. Затим, изложити небеску хијерархију према томе како је у

Писму изнесено. И на крају уз ово рећи — каквим свештеним облицима Свето писмо представља небеску уређеност и до којих облика треба доћи ради једноставности [схватања]. Да не бисмо и ми, слично другима, несвето замислили небеске и боголике умове који имају много ногу и много лица и што носе животињски лик волова или зверињи облик лавова са кривокљуним изгледом орлова<sup>1</sup> или са птичијим пернатокриластим обликом<sup>2</sup>; и точкове неке огњенолике на небесима да не замишљамо<sup>3</sup>, ни стварне престоле прикладне за седење Божије власти<sup>4</sup>, ни неке коње многобојне<sup>5</sup>, ни архистратиге са копљима, нити било шта друго од видљивих симбола што нам је Писмо свештеносаздано предало. Јер, јасно је да је Божија реч употребила свештеносаздане песничке [облике] за [описивање] безликих Умова, имајући у виду, како је више речено, наш разум — да се узвишава од доњег ка горњем и да надграђује свештене представе.

(2) Уколико неко сматра да ове свештене описе треба примати као просте [и] саме од себе непознате и нама невидљиве, тај нека зна да ликовне представе светих Умова у Писму нису сличне са њима и да је свака, може се рећи, представа Анђелских имена само груба [представа]. И нека говоре — богослови приказујући телолоким оно што је бестелесно, морали су блиско томе [бестелесном] и колико је могуће сродно да га надграђују и представљају ликовима, те да позајмљују од најдражих бића као да су нетварна и виша, а небеску и боголику једноставност да не одевају у земаљску и ниску многоликост. Јер у једном случају ми бисмо се узнели ка горњем и надземаљске представе не би имале потпуно никаква неслагања [са представљаним]. У другом, пак, случају божаствене Силе неприлично се руже и наш разум заводе док се налазе у несвештеним представама. Можда ће други помислити да је небо испуњено мноштвом неких лавова и коња, шумећег песмословља, јата птица и других животиња и најбезвреднијих ствари — и уопште свега што Писмо ради објашњења представља у својој сличности, која је, наиме, различна, и што води ка недозвољености, незаконитости и страсноме. Али, по моме мишљењу, испитивање истине показује да је из Писма свештена Премудрост, што представља небеске Умове, обоје добро смислила — ни божаствене Силе, рецимо, да се не руже, ни ми да се не упуштамо у ниске и земаљске представе. Стога није без основе што се безоблико представља обликом и безлико ликом. Узрок овоме, с једне стране, јесте у сагласности коју носимо у нама — што не можемо непосредно допрети до духовних предмета и што треба у својственом нам и природном начину да спознамо који би нам облици представили безлике и ванприродне предмете; с друге стране — то што Писму испуњеном тајнама приличи да скрива свештену и сакривену истину надземаљских Умова под непроницљивом и свештеном тајанственошћу, што је неприступачно многим [људима]. Јер није свако посвећен [у тајне], нити сви, као што каже Писмо, имају знање.<sup>6</sup> Ако би неко

<sup>1</sup> Књ. пр. Јез. 1,5—10; Књ. пр. Дан. 7,4; Откр. Јов. 7,4.

<sup>2</sup> Књ. пр. Јез. 1,11.

<sup>3</sup> Књ. пр. Јез. 1,15; Књ. пр. Дан. 7,9.

<sup>4</sup> Књ. пр. Јез. 1,26; Књ. пр. Дан. 7,9; Откр. Јов. 4,4.

<sup>5</sup> Књ. пр. Зах. 1,8.

<sup>6</sup> I Кор. 8,7; Матеј 13,11; Лука 8,10.

порицао да су ликовне представе одговарајуће и говорио како је зазорно да се недолични облици дају боголиким и најсветијим створењима, томе треба рећи да за свештено излагање постоји двојаки начин:

(3) Један — у доличном представљању сличности [предмета] са свештеноликим представама, а други — у несличним ликотворењима, потпуно различним и неподобним са предметом. Тако, Писмо описује видљивим начином часно блаженство превечне Божије власти. Понекад [Писмо] именује [Бога] као слово<sup>7</sup>, ум<sup>8</sup> и суштаство<sup>9</sup>, показујући на тај начин да су разум и премудрост богоподобни и изражавајући да он који јесте — постоји и да је истински узрок свих бића, те га изједначује са светлошћу<sup>10</sup> и животом га назива.<sup>11</sup> Овакве свештене представе превазилазе све што постоји и пропадљиве облике, иако саме не могу показати истинску сличност са Божијом влашћу. Јер [Божанска власт] је изнад сваког суштаства и живота, те никаква светлост не може бити њена слика, а свака реч и ум нису у стању да јој буду слични. Понекад, пак, Писмо неодговарајућим представама описује што је надземаљско. Оно то назива невидљивим, недостижним и несместивим<sup>12</sup>, чиме не означава оно што јесте, већ оно што није. Ово је, чини ми се, својственије томе [надземаљском], јер, према тајном и свештеном предању, ако и не познајемо превечност тога [надземаљског], недостижност и неизрецивост, истинито утврђујемо да то није слично ничему што постоји. Ако је према божаственим [предметима] неслична представа ближа истини од потврдне, тада, приликом описа невидљивог и недостижног, боље је употребљавати несличне представе. Јер, свештени описи приказујући небеска створења несличним облицима, придају им више части и показују да су ови надземаљски изнад свега тварног. А да ово узноси наш ум изнад неједнакости сличности — мислим да нико од доброразумних не може оспорити. Иначе, неко би се могао обманути у часним свештенооблицима, замишљајући небеска суштаства као златолика, као неке мужеве светлолике, блиставе, леполике, одевене у светле ризе што сијају безопасним огњем<sup>13</sup>, или као друге подобне ликовне помоћу којих је богословље представило небеске Умове. Да не би трпели они који у својим схватањима не иду даље од видљивих лепота — свети богослови су у својој узвишеној премудрости свештено прибегли несличној неједнакости да не би допустили нашој тварној природи да остане у недоличним представама, да би уздигли устремљеност душе и неким који су везани за тварно да би се показало како то није ни одговарајуће ни истинито, а да су небеске и божаствене ствари ваистину тако сличне ниским представама. Иначе, и ово треба разумети — да на свету нема ничега што не би било савршено у својој врсти. Јер као што Писмо истинито рече — све је добро веома.<sup>14</sup>

<sup>7</sup> Књ. пр. Јер. 1,4; Јован 1,1.

<sup>8</sup> Посл. Рим. 11,34; I Кор. 2,16.

<sup>9</sup> II Мојс. 3,14; Откр. Јов. 1,4.8.

<sup>10</sup> I Јов. посл. 1,5.

<sup>11</sup> Јован 1,4; 5,26; 11,25; 14,6.

<sup>12</sup> Кол. посл. 1,15; Јован 1,18; I Тим. 6,16.

<sup>13</sup> Књ. пр. Дан. 7,9; Матеј 28,3; Марко 16,5; Дела ап. 1,10; Откр. Јов. 4,4.

<sup>14</sup> I Мојс. 1,31.

(4) Из свега се, дакле, могу извући добра сазнања и разумне и духовне твари надградити такозваном несличном сличношћу, зато што духовне [твари] имају све што и чулне, али дато на други начин. Тако, јарост у неразумним [тварима] настаје од навале страсти и њихово јаросно кретање испуњено је неразумношћу. Али код духовних [твари] на други начин треба схватити јарост. Она, како сматрам, изражава мужевну разумност и сурово стање у боголиким и непроменљивим саздањима. Исто тако похотом код неразумних ми зовемо неко безумно и грубо природно кретање или обичај у правцу променљивих неумерених страсти и неразумне стеге телесне жудње, која чулно гони животињу према похоти. Када приликом [описа] несличне сличности духовним [тварима] придамо похоту, тада то треба схватити као божаствену жудњу изнад речи и нетварног ума и као непоколебиву и чврсту жељу која је вечно изнад чистих и неварљивих предмета и [стремљење] ка чистој и највишој светлости и истинитој и лепотворној красоти вечног, ваистину, и умног заједништва. Неуздржаност у њима треба схватити као непрекидно стремљење које ничим не може бити задржано на путу чисте и непроменљиве жудње према божаственој лепоти и васцеле наклоности према жељеноме. Саму ту неразумност и неосетљивост код неразумних животиња или бездушних ствари — називамо лишеношћу речи и осећаја. Код нетварних, пак, и духовних суштатава светодолично прихватамо њихову надземаљску изванредност преко наше преносне и телесне речи и [преко] тварног осећаја бестелесних умова. И тако, од маловажних ствари могу се градити не баш неприлични небески облици, зато што овај [свет], стекавши постојање од истинске лепоте, у читавој својој стварној уређености представља одраз духовне красоте, који нас може узнети до нетварних праликова, само, као што је речено, ако неслично сличност сватимо и, такође, ако складно и ваљано разлучујемо духовна и чулна својства.

(5) Код посвећених богослова наћи ћемо да ово не чине само са очитом небеском уређеношћу, већ и са самим описима Божије власти. Тако, према узвишеном видљивом описују [Бога] као сунце правде<sup>15</sup>, као звезду источну<sup>16</sup> што нам у уму божаствено изгрева, као светлост што нескривено и духовно сија; понекад [описују Бога] према неузвишеним предметима — као огањ што неповредиво светли<sup>17</sup>, као утољујућу воду живота<sup>18</sup> што, сликовито речено, утиче у чрево и као река непрестано тече<sup>19</sup>; понекад [описују Бога] према најнижим предметима — као миро добромирисно, као камен крајеугаони<sup>20</sup>. Осим тога, они га [Бога] описују зверолико, придодајући му својства лава и пантера, риса и уцвелене медведице<sup>21</sup>. Додаћу да њему [Богу приписују] и све што је презрено и неприлично, да је он сам себи дао и црвљи лик<sup>22</sup>, као што уче они у божаственим [списима] искусни. Тако,

---

<sup>15</sup> Књ. пр. Мал. 4,2.

<sup>16</sup> II Петр. 1,19; Откр. Јов. 22,16.

<sup>17</sup> II Мојс. 3,2; V Мојс. 4,24; Јевр. посл. 12,29.

<sup>18</sup> Књ. пр. Јер. 2,13; Пр. Сол. 16,22; Откр. Јов. 7,17; Књ. пр. Јез. 47,1.

<sup>19</sup> Јован 7,38.

<sup>20</sup> Песма 1,3; Ефес. посл. 2,20.

<sup>21</sup> Књ. пр. Ос. 5,14; Књ. пр. Дан. 7,4—6; Откр. Јов. 13,2.

<sup>22</sup> Псалми 21,7.

сви богомудри и скривеног надахнућа тумачи чисто разлучују несавршене и несвештене [ствари] од „Светаја светих“ и неслична свештено-творења примају, те нису оскрнављени ни вешто рађени божаствени [предмети], ни радо гледани свештени украси, као у истинитим облицима да су остали. Због тога се веће поштовање даје божаственим [предметима] када се [описују] истинитом несличношћу и када се помоћу ниских [ствари приказују] у несличним представама. Неће, дакле, бити ништа необично, према већ реченим узроцима, ако се небеска суштаства описују помоћу другачијих несличних сличности. Јер и ми због недоумице да се не упуштамо у трагања, да се не узносимо до свештених [предмета] брижљивим истраживањем, чак кад нас противуречност представа, запажена у опису анђела, не би изненађивала, не дозвољавајући уму нашем да се задржава на несличним ликотворењима, већ да нас подстиче одбацавању каљавих страсти и да нас учи узношењу до ванземаљског преко видљивог.

Толико смо рекли о стварним и несличним ликовним представама анђелских ликова, [што се срећу] у Светом писму. Затим, треба одредити шта то подразумевамо под хијерархијом и каква је корист од хијерархије онима што су се ње удостојили. Нека вођа у речи буде Христос, ако могу рећи, мој [Христос], надахнуће за свако тумачење хијерархије. А ти, дете моје, сходно установљењу свештеничког предања, сâм како доликује слушај свештене речи, надахнут бивајући од надахнутог учења и у уму сакривши свету [истину], од несвештеног мноштва као једнолико сачувај. Јер, као што каже Писмо, пред свиње не треба мећати чисте, светлолике и лепотворне украсе умних бисера.<sup>23</sup>

## AN AESTHETIC TREATISE OF PSEUDO-DIONYSIUS AREOPAGITA TRANSLATED BY THE MONK ISAIJA

DJORDJE TRIFUNOVIC

Isaija, the well known monk of Athos, translated in 1371 all the writings of Pseudo-Dionysius Areopagita from Greek into Old Serbian literary language (srpskoslovenski). The translation became very popular and it was soon transferred from Serbian into other Slav languages (Bulgarian, Russian). Areopagita's work, which is rich both lexically and in content, was translated by the monk Isaija well and correctly. The second chapter of Areopagita's treatise *De coelesti hierarchia* is published in this paper, and translated by the monk Isaija. The example provided by this chapter, which is very characteristic for medieval aesthetics, clearly shows that even the most involved theological and philosophical works could have been translated into Old Serbian literary language. Together with the Old Serbian Cyrillic text of the second chapter we enclose a translation of Areopagita's writing into modern Serbo-Croatian, and we also provide a Serbian-Slavonic — Greek Glossary (Srpskoslovensko-grčki rečnik).

















...  
 ...  
 ...

прашаю тебе, якоже не боишися, якоже не боишися, якоже не боишися...  
 прашаю тебе, якоже не боишися, якоже не боишися, якоже не боишися...  
 прашаю тебе, якоже не боишися, якоже не боишися, якоже не боишися...

1  
 4  
 6  
 7  
 8  
 9  
 10

Аще же иже...  
 Аще же иже...  
 Аще же иже...  
 Аще же иже...  
 Аще же иже...  
 Аще же иже...  
 Аще же иже...  
 Аще же иже...  
 Аще же иже...  
 Аще же иже...

Сл. 7. Народна библиотека у Софији, бр. 1032, стр. 96



нстава да гле и прадмаго бытирши и  
мѣ двѣ дшд гдѣнне пшд . приможѣ же нѣ  
вбѣ вѣ стѣтѣжнше ебыти . и сѣтѣ не нѣ о гдѣмо  
мѣше : гдѣх . О шеннѣ же нне пдгдѣн . гдѣ пе  
повѣстѣ прѣмаюте се . прѣмнѣ стѣ влѣдѣ свое вѣ  
гдѣе жнмаго . нѣ прѣмаюте се прѣмнѣ оу влѣоше .  
гдѣ нѣ же . и ковѣ сѣдѣ вѣшь перѣ рѣ гдѣмнѣ . прѣ  
тегнѣ вѣ вѣ гдѣмнѣ гдѣ шннѣ . пѣ бо ннѣ оу мѣ .  
гдѣ оу пдѣлн мѣ жнѣ влѣмнѣ . и жѣ вѣ вѣ рѣ гдѣ мѣ  
вдѣ пдгдѣн . гдѣ нѣ . сѣмнѣ рнѣ гдѣ мнѣ . и ковѣ ннѣ  
нѣ вѣ гдѣ . нѣ сѣ рѣ ннѣ . шгдѣ ннѣ оу гдѣ . ннѣ оу  
сѣкннѣ . и ковѣ ннѣ рѣ . ннѣ мнѣ гдѣ мнѣ . и ковѣ гдѣ  
рѣ ннѣ рѣ мнѣ . и ковѣ прѣ вѣ вѣ . ннѣ вѣ ро ннѣ гдѣ мнѣ  
мѣ ннѣ оу пдѣ вѣ шнѣ . и жѣ вѣ жѣ вѣ шнѣ . ннѣ жѣ вѣ  
шнѣ мнѣ же . ннѣ рѣ мнѣ ннѣ шнѣ мнѣ : гдѣ ннѣ же . сѣмнѣ  
гдѣ рѣ днѣ мнѣ мнѣ ннѣ мнѣ оу гдѣ . вѣ жѣ ннѣ пнѣ жѣ ннѣ  
гдѣ вѣ вѣ оу рѣ гдѣ оу пдѣ мнѣ . до гдѣ жѣ dѣ nннѣ  
вѣ гдѣ ннѣ вѣ рѣ шнѣ хвдѣ шнѣ . ннѣ рѣ m . сѣмнѣ оу ннѣ  
вѣ вѣ оу mнѣ . жѣ вѣ dѣ . мнѣ vнѣ жѣ вѣ сѣ гдѣ мнѣ  
шгдѣ рѣ ннѣ оу жѣ nнѣ . сѣ жѣ ннѣ вѣ рѣ жѣ ннѣ оу вѣ  
шнѣ . гдѣ рѣ mнѣ жѣ вѣ оу dѣ mнѣ . мнѣ ннѣ dѣ гдѣ шнѣ ннѣ  
сѣтѣ nнѣ сѣ вѣ dѣ жѣ nнѣ . ннѣ nнѣ mнѣ же . nнѣ mнѣ . ннѣ  
рѣ sнѣ ннѣ рѣ вѣ dѣ oу nнѣ sнѣ oу гдѣ жѣ nнѣ шнѣ nнѣ . сѣ  
oу mнѣ mнѣ жѣ вѣ nнѣ sнѣ oу гдѣ rнѣ rнѣ . mнѣ vнѣ  
ннѣ sнѣ шнѣ mнѣ оу жѣ nнѣ sнѣ . вѣ вѣ жѣ nнѣ rнѣ sнѣ  
гдѣ sнѣ vнѣ mнѣ . dѣ vнѣ rнѣ vнѣ sнѣ sнѣ . жѣ sнѣ mнѣ rнѣ vнѣ  
nнѣ шнѣ sнѣ vнѣ mнѣ . жѣ nнѣ sнѣ sнѣ .

Гдѣ оу ннѣ rнѣ vнѣ vнѣ dѣ oу sнѣ sнѣ mнѣ dѣ vнѣ mнѣ . и жѣ sнѣ  
жѣ nнѣ sнѣ nнѣ rнѣ sнѣ dѣ mнѣ nнѣ rнѣ dѣ mнѣ . sнѣ vнѣ vнѣ

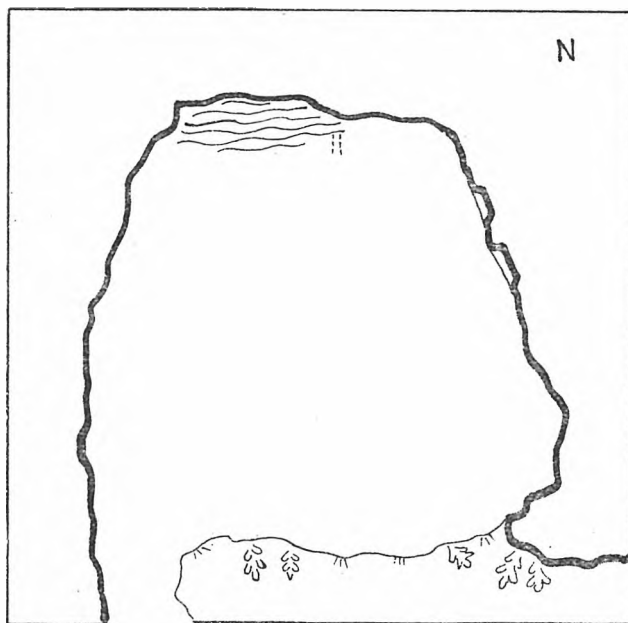
## Лесновска испосница св. Илије

Непосредно изнад манастира и села Леснова, на Илијиним врху (Илијин крст, 1118m) — једној од пет лесновских чука које окружују село и чине оквир угашеног вулканског кратера<sup>1</sup> — налази се до сада неистражена испосница св. Илије. Смештена је на јужној страни стеновитог, купастог врха, на удаљености од око 1,5 km од манастира (сл. 1). Невелика, али прегледна пећина је у основи неправилног квадратног облика, с отвором на јужној страни (црт. 1). У правцу исток—запад дуга је око 5—6 m, од југа према северу 6,40—6,90 m, а свод је на просечно 2,5 m од земље. Претежно константна висина свода и јединствен простор омогућују несметано кретање у свим деловима пећине, осим дужином читаве јужне стране, где се свод спушта и сужава отвор. У окомитој стени, на источној страни, уклесане су две полукружне нише правилног облика, на висини од нешто више од 1 m од тла. У већој (висине 1,20 m, ширине око 1 m) налази се фреска допојасне Богородице са Христом у медаљону на грудима (сл. 2, 3), а у мањој, лево од поменуто (сл. 4, 5), фреска архиђакона Стефана (90×70 cm). Поред њих су још и три сасвим мале грубо исклесане нише. На северној страни, у подножју стене, приметни су трагови клесарске обраде којом је, у северозападном углу, начињен усек висине око 50 cm од пода; у овом делу под представља заравњена стена, која је нешто виша од поравнато, земљаног пода у осталом делу пећине. Тај простор на стени, у углу, највероватније је некад коришћен да се ту намести асура или лежај од дрвета. Десно, на истом зиду пећине, постоји једно кружно удубљење (пречника 50 cm) с малим отвором у средини, у чему се могу препознати остаци жрвња којим се служило за мљење зрневља. Отприлике испод овог удубљења, у поду стене исклесан је плитки (5—6 cm) усек, дужине 60 cm, ширине 15 cm, равних ивица, вероватно за углављивање дрвене греде или преграде. Неки други трагови клесарских интервенција у пећини нису примећени.

Нише удубљене на источној страни пећине одговарају олтарским нишама апсиде и проскомидије у мањим храмовима и садрже иконограф-

<sup>1</sup> Ј. Цвијић, *Основе за географију и геологију Македоније и Старе Србије*, књ. I, Београд 1906, 163, 172.

ски одговарајуће представе. Богородица, приказана допојасно и са медаљоном Христа Емануила на грудима, иконографског је типа Богородице Знамења<sup>2</sup> (црт. 2, сл. 2, 3). Обучена је у тамноцрвени мафорион оивичен златним (окерним) тракама, са којих се, испод рамена, одвајају беле украшне ресе. Доња хаљина, хитон, је светлоплава. На Богородичиној глави, испод мафориона, делимично је очувана светлоплава капа. Лице Богородице готово је сасвим ишчезло, али се издужени овал, контуре очију, носа и уста распознају у траговима боје. Незнатно сачувана зелена боја на инкарнату одговара инкарнату св. Стефана у другој ниши. Од полуфигуре Христа Емануила у светлосном медаљону очувани су делови нимба и



Црт. 1. Испосница св. Илије, основа (1 : 100)

Христова лева рука, с гестом благослова, што значи да је он био приказан како благосиља обема рукама. Обучен је у белу хаљину украшену малим круговима и тачкама, са траком смеђе боје око рамена. Кружна мандорла око Христовог попрсја је плава, у спољњем делу, и светлоплава, према средини; на плавом, спољашњем појасу мандорле исцртани су цветлики мотиви од белих тачака. При дну фреске је црвена бордура, а у горњем делу, око Богородичиног нимба и рамена, плава позадина. Натписи нису сачувани.

Фигура архиђакона Стефана, у мањој ниши, боље је очувана (црт. 3, сл. 4—6). Архиђакон је, као и Богородица, насликан на плавој позадини и

<sup>2</sup> О иконографском типу Богородице Знамења и њеним идејним основама, са прегледом ових представа у српском монументалном сликарству од XII до XV века и у грчкој провинцијској уметности — М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, Зборник за ликовне уметности 13 (Нови Сад 1977), 3—26.

као допојасна фигура. Натпис поред његовог лика сачуван је непотпуно и само у траговима слова: (С)ΤΥΙ С(ΤΕΦΑΝ). Као и увек, св. Стефан је насликан млад, без браде, са кратком косом раздељеном на праменове и са тонзуром на темену; изнад чела два прамена раздвајају се у раздџлак. На лицу се разазнају делови очију, обрва и уста, цртани тамним окером, а јасно се уочавају уши и овал лица. Нешто више боје остало је на челу и на левом образу. На тим местима се наслућује подсликани окер и интензивна зелена боја, постављена преко њега,<sup>3</sup> а на образу је и светао, скоро бео лазур, којим је у завршном поступку био обрађен инкарнат. Нимб је исликан окером и овичен, као и код Богородице, једном белом и двома паралелним тамносмеђим линијама приближно једнаке дебљине. Одећа архиђакона је бела, са тамносмеђим украсима у виду кругова окружених тачкама. Набори су означени потезима светлоплаве боје. Широки спољни оковратник стихара је светлосмеђ. Његов украс чине плави искошени квадрати омеђени тамносмеђим линијама и крупним белим тачкама (бисерима). Орар који се спушта са левог рамена такође је светлосмеђ. Дуж њега су тамним окером два пута исписана слова „трисагиона“ с очигледном правописном грешком; сликар је оба пута изоставио исто слово (Ι), те је уместо αγιος исписао αγος.<sup>4</sup> На црвеном плашту пребаченом преко левог рамена и руке местимично су распоређене беле тачке, у групама од по три. У подигнутој левој руци архиђакон држи дарохранилницу светлосмеђе боје, која је највећим делом уништена, а у десној кадионицу исте боје, која виси на три ланца. Кадионица има облик издужене куполе са тролисним ободом при дну, а украшена је паралелним тамносмеђим и белим таласастим линијама. На поклопцу, који се завршава у шиљак, има три кружна отвора а са стране и на врху три карике за ланце.

Природна пећина на Илијином врху, која је мањим преправкама преуређена у испосничко обитавалиште, само је један од бројних култних објеката из околине лесновског манастира. Без претеривања се може рећи да у близини Леснова постоји велики број испосница, остатака параклиса и храмова, као и једног манастира (Пирог), и да ће, извесно, будућа топографска и археолошка истраживања овог терена дати знатне резултате. На извештајном броју храмова у околним селима, претежно сасвим новог датума, већ је указано у литератури,<sup>5</sup> док о већем броју старијих култних места има вести у писаним изворима или су она и данас, у одређеној мери,

<sup>3</sup> Зелена боја на лицу св. Стефана данас је највероватније потамнела и, под утицајем влаге из стене, постала интензивнија. На местима на којима је фреска оштећена јавља се зелени оксид на стени.

<sup>4</sup> О употреби ђаконског орара у одређеним моментима литургије и симболици орара као анђeosких крила, због чега се по њему и везу речи којима анђели славе Бога (према Исaiји VI, 3) — Л. Мирковић, *Православна литургија*, I, Сремски Карловци 1918, 126, II, Сремски Карловци 1920, 93, 110. О ђаконском орару cf. — S. Salaville—G. Nowack, *Le rôle du diacre dans la liturgie orientale*, Paris — Athènes 1962, 126—129 (о „анђeosкој“ улози ђакона — стр. 34—35; литургијска употреба орара осведочена је средином IV века, на Лаодикијском сабору — стр. 129; прва позната представа ђаконског орара потиче из V века — стр. 127—128) и Δ. Ι. Παλλάς, *Μελετήματα Λειτουργικά-ἀρχαιολογικά*, I. Το ὄραριον τοῦ διακόνου 'ΕΒΣ τ. XXIV (Ἀθήναι 1954), 158—184, ειμ. 12. О месту сликања и атрибутима ђакона cf. — J. D. Stefanesco, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, II, *Annuaire de l'institut de philologie et d'histoire orientales*, T. III (Bruxelles 1935), 455—456.

<sup>5</sup> К. Балабанов, *Спомениците на културата во регионот на Злетово*, Злетовска област. Географско-историски осврт, Скопје 1974, 635—640.

очувана. Остала је, тако, незапажена обрүшена, једнобродна црквица св. Петке на гробљу, свега 200 м изнад лесновског манастира, са полукружном апсидом на источној и улазом на западној страни и са великом фреском св. Николе „Помоћника“ на западној фасади (можда из XVI или XVII века).



Црт. 2. Испосница св. Илије, Богородица с Христом у медаљону

Када је реч о испосницама — од којих је код двојице од најстаријих истраживача Леснова — Ј. Каранова и С. Симића забележен и делимично описан мали број<sup>6</sup> — недавно је детаљније публикована и датирана тек једна,

<sup>6</sup> Е. Карановъ, *Материјали по етнографјата на нѣкои мѣстности въ Сѣверна Македония, които сѣ смежни съ Бѣлгария и Сърбия*, Сборникъ за нар. умотворенія, наука и книжнина, кн. IV, София 1891, 301—311; С. Симић, *Лесновски манастир Св. оца Гаврила, задужбина српскога деспота Јована Оливера*, Београд 1912, 72—73.

Богородичина, на месту Коларско,<sup>7</sup> у којој је фреска Богородице Заступнице и Христа, из пете или шесте деценије XIV века.<sup>8</sup> У најскорије време, на тешко приступачним падинама у клисури Лесновске реке наишли смо на остатке насеобина у пећинама и на трагове веома старог насеља, са темељима грађевине или цркве непознате посвете. Археолошка и друга сведочанства о трајању живота и делатности људи у овом региону треба и надаље очекивати. Овом приликом посветићемо пажњу испосници са очуваним траговима анахоретског живота на Илијином врху више лесновског манастира, чији смо положај и изглед већ описали.

Испосница на стеновитом врху посвећена је пророку Илији у складу са старим хришћанским обичајем, по коме су култни објекти под покровитељством овог светитеља подизани на самим врховима планина, стена или брда. Обичај је установљен према детаљима из испосничког живота св. Илије, који је — као и Мојсије — носио епитет „боговидца“, сведока божанске присутности на земљи, а чија су се најстарија култна места налазила у пећинама Хориве и Кармела, у Палестини.<sup>9</sup> У нашим областима веома је присутна илијинска топономастика.<sup>10</sup> У разним крајевима Маке-

<sup>7</sup> За назив места Коларско — cf. А. Апостолов, *Злетовска област — историски осврт*, Злетовска област, 307—308.

<sup>8</sup> Како се из тешко читљивог натписа исписаног испод фреске успело сазнати, у овој пећини се подвизао монах Серапион у време злетовског епископа Арсенија — Д. Годоровић, *Лесновска испосница свете Богородице*, Зограф 8 (Београд 1977), 59—62. Омашком, у наведеном чланку је поменути злетовски епископ, у сигнатури поред његовог портрета у припрати лесновске цркве, означен као „лесновски“ (ibid, 61, сл. 6). Остаци слова у том делу натписа, међутим, поуздано сведоче да је овај део титуле гласио „злетовски“.

Злетовски епископ Арсеније (1349. или раније — 1353. вероватно и касније) насликан је 1349. године у југозападном углу припрате лесновског храма заједно са својим претходником, злетовским епископом Јованом (устиличен 1347) и, што је до сада остало неуочено, св. Гаврилом Лесновским, утемељивачем манастира Леснова. Данас, оштећена и обезглављена фигура Гаврила Лесновског налази се на западном зиду, тачно између портрета двојице злетовских епископа. Гаврило је насликан у одећи великосхимника, како једном руком благосиља а у другој држи отворени свитак. Текст свитка одговара оном који држи овај исти светитељ у наосу, тј. у пролазу за баконикон. Према томе, у припрати Леснова насликана је поворка локалних епископа, што је обичај који је српска црква неговала почев од XIII века [о том питању в. студију Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха у зидном сликарству (XIII—XVI в.)*, Сава Немањић — Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 319—342, где се, не знајући за, уосталом, непубликован лик Гаврила Лесновског из лесновске припрате, дошло до погрешног закључка о непостојању низа архијереја у овој цркви и избегавању сликања поворки прелата цркве у време након проглашења Српског царства (стр. 329—330)].

<sup>9</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, Paris 1956, 248—249. На Кармилу је и први српски патријарх Јоаникије, према сведочењу његовог биографа, сазидао цркву св. Илије — Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских* (превео Ј. Мирковић), Београд 1935, 288.

<sup>10</sup> Неистражене цркве св. Илије налазе се, на пример, на највишем врху Паштрика, у близини Призрена, и на једном стрмом брегу између Ариља и Ивањице (М. Waltrovitz, *O Prodromos, Mittheilungen über neue Forschungen auf dem Gebiete serbischer Kirchbaunkunst*, Wien 1878, 5). Забележено је и постојање више цркава св. Илије у Црногорском приморју; у селу Мокрине код Херцеговог, на Црвеном брду, налази се црквица св. Илије, у приморском селу Загора, код Костовића постоје две цркве св. Илије и у Каштелу Ластви, у Боки Которској, једна [С. Накићеновић, *Бока*, Српски етнографски зборник XX (Београд 1913), 461, 552, 614]; црква св. Илије у Вељем Селу налази се на узвишеном брегу Радомиру [А. Јовићевић, *Црногорско приморје и Крајина*, Српски етнографски зборник XXIII (Београд 1922), 16].

доније, посебно, срећемо се са великим бројем цркава и манастира св. Илије. Та бројна и мало позната светилишта, за које није увек забележен и тачан географски положај, махом се налазе изван села и, често, на узвишењима.<sup>11</sup> И лесновска испосница на врху једног од огранака Осоговске планине станиште је „Громовника“ Илије, коме се, према библијском тек-



Црт. 3. Испосница св. Илије, архиђакон Стефан

<sup>11</sup> У Скопској Црној гори мала црква манастира св. Илије Бањанског припојена је уз некад тешко приступачну стену [П. Поповић, *Прилог за историју старе српске архитектуре*, Старинар III сер. књ. 1 за 1922 (Београд 1923), 97]. У околини Куманова, у селу Белановцу постоји на врху Карадага „манастириште св. Илије“ а у селу Орашцу, на „Големом риду“, остаци манастира св. Илије, који је обновљен почетком XX века (Ј. Хаци-Васиљевић, *Јужна Стара Србија I*, Скопље 1909, 470—472). Изнад села Крапа, у Поречу (средњи део слива реке Треске) налази се мала црквица „Илиница“, подигнута на старим темељима (П. С. Јовановић, *Порече*, Српски етногр. зборник LI, Београд 1935,

сту, Бог јављао на горама Хориву (I књ. о царевима XIX, 8—18) и Кармилу (I књ. о цар. XVIII, 19—46). У њој се на дан св. Илије служило пре четрдесетак година, у време игумана лесновског манастира Виталија, а ту и данас, 2. августа у години, обавља службу садашњи старешина манастира архимандрит Гаврило Светогорац. За историју уметности значај лесновске испоснице лежи у чињеници да су овде очуване и фреске научној литератури до сада сасвим непознате.

Једина писана вест о овој пећини — која, међутим, не садржи и помен њених фресака — налази се у својеврсном, недатираном додатку Житија св. Гаврила Лесновског, које је преписано 1868. године. Додатак под насловом „Изјаснително писаније“ писао је непознати калуђер, по свој прилици у другој половини XIX века, с намером да подстакне пренос моштију св. Гаврила Лесновског из „једне цркве“, тада цамије, у „Великом Трнову“ у Лесново. У „Опису“ се набрајају скитови, параклиси, храмови и испоснице, наводи се удаљеност ових места од Леснова, затим и број монаха — можда преувеличан, који у њима обитава. Лесново се приказује као монашки центар у коме се недељом и црквеним празницима окупља, ради заједничке службе, близу две стотине монаха. Ту се наша испосница помиње као једна од четири испоснице св. Гаврила Лесновског, управо као „трета постница преподобноу . . . пререкаемъ сватин Илиа“.<sup>12</sup> Како нема података о монасима-пустињацима у овим испосницама, очигледно је да ни пећина св. Илије у време писања овог списка (непосредно после 1868. године ?) није била настањена. У самим житијима Гаврила Лесновског, наша пећина се не убраја у испоснице овог пустиножитеља, нити се на други начин помиње.<sup>13</sup> Издавач „Изјаснителног писанија“ и једног од преписа Житија св. Гаврила Лесновског, Ј. Каранов, који је крајем прошлог века боравио у Леснову и који говори о неким храмовима у долини Злетовске реке, ову пећину не помиње.<sup>14</sup> С. Симић, у својој монографији о лесновском манастиру, само је навео како је на „Илинском Врху . . . издубљена и једна доста велика испосница“,<sup>15</sup> из чега се може закључити да пећину није посетио, јер о њеним фрескама не говори, како то иначе чини за неколицину других пештера.

Фреске у испосници св. Илије данас су у прилично лошем стању. Премда нису прекривене слојем прашине и чађи, несумњиво су изгле-

321). У средњем Повардарју, на једном од врхова који окружују село Дрен стоје остаци црквишта св. Илије (В. С. Радовановић, *Тиквеш и Рајец*, Српски етнографски зборник XXIX, Београд 1924, 510). -

<sup>12</sup> Према „Изјаснителном писанију“ прва испосница „преподобног оца Гаврила“ је на растојању „8 стадија“, на пола дана од Леснова, друга је у Градишту, на растојању од 9 стадија, где је исписан „образ“ Успења Богородице, трећа је на растојању од 12 стадија и зове се Св. Илија, а четврта је „велика пештера“ у гори Облово, на два часа од Леснова — Е. Карановъ, *op. cit.*, 302. [Удаљеност пећине св. Илије изражена у стадијима одговара њеној стварној удаљености од Леснова (1,5—2 km). Cf. — С. Ђирковић, *Мере у српској средњовековној држави*, Мере на тлу Србије кроз векове (каталог), Београд 1974, 46, 48].

<sup>13</sup> У опширнијим Житијима Гаврила Лесновског наводе се три испоснице овог светитеља. Прва је „некои скитъ, близкъ прѣмо манастирѣ, въ долъ прѣмо Злетово“, друга је на брду Луково („Луково, малѣи девѣрѣ“), а трећа на врху Облово — Е. Карановъ, *op. cit.*, 308; И. Ивановъ, *Сѣверна Македония*, Софија 1906, 102—103.

<sup>14</sup> Е. Карановъ, *op. cit.*, 303.

<sup>15</sup> С. Симић, *op. cit.*, 5.



деле, а на појединим местима су и сасвим страдале. Чини се и да првобитно нису биле нарочито добро изведене, те да су се и одржале углавном захваљујући томе што су смештене у удубљења. Фреске би свакако требало што хитније општити, а оштећена места испунити малтером.



Црт. 4. Испосница св. Илије, Богородица с Христом у медаљону, детаљ (калк)

Оштећења на инкарнатима фигура, узрокована пропадањем бојеног слоја или нестанком читавих делова фреско-малтера, разумљиво је да знатно отежавају одређивање старине ових фресака. Ликовна обрада, видљива једино на лику св. Стефана — и то само делимично — не може бити довољна. Отуд је као полазиште и основни показатељ за датирање иконографија ових представа.

Међутим, и поред ограничене могућности за стилску анализу, треба претходно нагласити да, гледане у целини, ове фреске не остављају утисак сликарства XIV, још мање XIII века, док о старијем времену не може ни бити речи. Појединости ликовне обраде, у мери у којој су видљиве, говоре да треба помишљати на дело млађег доба. Изведба је упрошћена, колорит сиромашан, а пластичност материје није изражена. Сликару се, додуше, не може приписати неумешност, штавише, његова се остварења могу означити као просечно успела. Фигуре имају анатомски правилне облике и пропорционално изведене делове, само што је обрада поједно-

стављена и сведена на једну раван. Слика је, уз то, располагао са свега неколико некавалитетних боја, користећи их више да би обојио цртеж — јасно наглашених контура — него да би моделовао материју. Они делови инкарната и главе где је видљив и нешто помнији рад сликареве кичице на жалост су готово сасвим страдали. До типологије ликова долази се тек пошто се за фреске уради цртеж, односно калк, на коме се од стране оштећења. На тај начин постаје видљив типолошки израз који карактерише неправилна форма доње половине главе код Богородице (црт. 4), док су очи примакнуте корену носа, што углавном не наликује ликовима сликаним у XIV веку, нити у ранијем времену. Најзад, као додатна могућност за хронолошко одређивање — која би такође указивала на млађе раздобље — била би, чини се, и једна технолошка појединост. Наиме, обе фреске су урађене на дебелом слоју (местимично до 3 cm) белог крупнозрнастог малтера препуног сламе или плеве, какав се, када је реч о боји и структури састава, не среће у зидном сликарству XIV века. По технолошкој изведби оне, исто тако, знатно заостају и за фреском из поменуто Богородичине испоснице Коларско, израђене средином XIV века, која и данас савршено чврсто налаже на подлогу. Ипак, претпостављену могућност треба узети у обзир крајње опрезно будући да се ради о фрескама рађеним на стени пећине, а не на зиду храма.

Богородичина фреска, иконографски гледано, није од већег значаја. Ова представа орантне Богородице са Христом у кружном медаљону, у целини и у појединостима, ни по чему не одступа од најчешће примењиване схеме, те нема карактеристичних елемената за датирање. Може се само указати на то да Христова бела одећа, када је украшена кружним или тачкастим орнаментима, као у овој испосници, није уобичајена и ретко се јавља на делима старијим од средине XIV века.

Фреска архиђакона Стефана пружа далеко више података. Основну хронолошку одредницу представља одећа у којој је св. Стефан као ђакон тј. архиђакон насликан.<sup>16</sup> Како ћемо касније видети, промене у украшавању одеће овог светог ђакона веома јасно показују границу пре односно после које је фреска ове иконографије морала настати. Ваља приметити да се потпуно исте промене примећују и на одећи осталих светих ђакона или анђела-ђакона, чиме је наш упоредни материјал знатно проширен.

Свети ђакони су у сликарству од XI до XV века приказивани у једнобојном, белом стихару и са једнобојним, црвеним плаштем пребаченим преко једног рамена. Ови делови одеће, по правилу, нису украшавани. Међу многобројним примерима наведимо само оне из Водоче,<sup>17</sup> Св. Софије у Охриду,<sup>18</sup> Св. Николе у Прилепу,<sup>19</sup> Сопоћана,<sup>20</sup> Жиче,<sup>21</sup> Богородичине и

<sup>16</sup> Осим као архиђакон, у ђаконском оделу, св. Стефан је приказиван и као првомученик, у хитону и химатиону. О св. Стефану као првомученику и светитељу заштитнику средњовековне српске државе, сликаном у владарским задужбинама немањихке династије — М. Ђоровић-Љубинковић, *Одраз култа св. Стефана у српској средњовековној уметности*, Старинар, н. с. књ. XII (Београд 1961), 45—62.

<sup>17</sup> П. Миљковић-Пепек, *Водоча*, Скопје 1975, Т. X, XI.

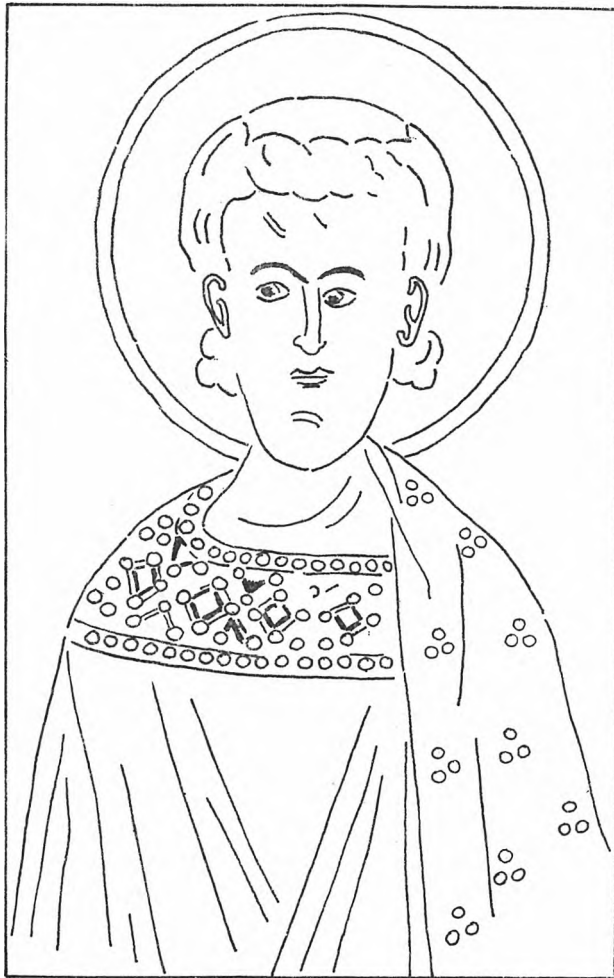
<sup>18</sup> G. Millet—A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, I, Paris 1954, pl. 10, 4.

<sup>19</sup> Ibid., pl. 28, 1.

<sup>20</sup> Ibid., pl. 42, 1; 43, 1.

<sup>21</sup> М. Кашанин, Б. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, црт. на стр. 120, 127, сл. на стр. 132.

Краљеве цркве у Студеници,<sup>22</sup> Заума<sup>23</sup> или Марковог манастира.<sup>24</sup> У овом периоду само на малом броју примера ђаконски бели стихар је украшаван (Богородица Љевишка, Андрејаш),<sup>25</sup> и то орнаментима изведеним уну-



Црт. 5. Манастир Никољац, архиђакон Стефан, друга половина XVI века (цртеж према фотографији)

<sup>22</sup> М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 88.

<sup>23</sup> Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, сл. 73.

<sup>24</sup> G. Millet—T. Velmans, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, pl. 79, 151.

<sup>25</sup> Д. Панић—Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 53, црт. 10; 116, црт. 1; Р. Грујић, *Скопска мигрополија*, Скопље 1935, сл. 91.

тар правоугаоних, ромбоидних или крстоликих поља. Као пример оваквог, дакле старијег начина украшавања одеће светих ђакона наведимо фреску архиђакона Стефана (?) из проскомидије у Леснову, насликану 1346/47. године (сл. 7).<sup>26</sup> Овакве апликације разликују се од оних на представама из млађег периода и по месту на одећи и по карактеру и врсти декоративних мотива.

У сликарству прве деценије XV века још су, понекад, ђакони сликани у белим, неукрашеним стихарима (Руденица,<sup>27</sup> Богородица Милостива на Великој Преспи<sup>28</sup>), а приближно после тог времена стихар, као и плашт ђакона, редовно су украшавани орнаментима у виду кругова, ромбова и на различите начине груписаних тачака (расутих по целој одећи), а окрватник стихара је широк и прекривен разноврсним геометријским, ређе биљним мотивима. Тако у цркви Св. Константин и Јелена у Охриду (крај XIV века)<sup>29</sup> и у низу споменика XV века из Македоније (Св. Никола у Долгацу, Лешани, Св. Стефан Панцир, Св. Никола у Веви, Матка итд.),<sup>30</sup> затим у Св. Николи у Озрену у Босни (1508—1509),<sup>31</sup> цркви св. Петра и Павла у Дубници код Врања (1576—1577),<sup>32</sup> Липљану (слој сликарства с почетка XVII века)<sup>33</sup> или цркви св. Теодора Тирона у Доњој Битињи код Призрена (друга половина XVI — почетак XVII века).<sup>34</sup> Најбоље паралеле нашој фресци по начину украшавања одеће и врсти декоративних мотива пружају фреске архиђакона Стефана из цркве манастира Никољца у Бијелом Пољу, из седамдесетих година XVI века (црт. 5)<sup>35</sup> и из цркве св. Николе у селу Штрпце код Призрена, из 1576/77. године (црт. 6).<sup>36</sup> Према наведеним примерима може се закључити да се иконографске карактеристике уочене на одећи архиђакона Стефана из лесновске испоснице св. Илије не јављају на представама овог или других ђакона које су старије од краја XIV — почетка XV века.<sup>37</sup>

Представа св. Стефана у лесновској испосници садржи и једну појединост у којој касније датирање фреске такође добија потврду. Реч је о висећој кадионици са поклопцем коју архиђакон држи у десној руци

<sup>26</sup> Св. Стефан из проскомидије Леснова — поред чијег лика није очуван натпис — представља, колико ми је познато, једини пример на коме овај архиђакон у левој руци, уместо дарохранилнице, држи путир.

<sup>27</sup> Ј. Мирковић, *Руденица*, Прилози за КЈИФ 11 (Београд 1931), сл. 3, 5.

<sup>28</sup> Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 34, црт. 15, сл. 13.

<sup>29</sup> *Id*, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 52, црт. 5.

<sup>30</sup> *Id*, *Охридска сликарска школа XV века*, црт. 32, 49, 56, 68, 108.

<sup>31</sup> З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 231, сл. 176.

<sup>32</sup> С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије (1557—1614)*, Нови Сад 1965, 177, сл. 55.

<sup>33</sup> Р. Љубинковић, *Историја живопис, Истраживачки и конзерваторски радови на цркви Ваведења у Липљану*, ЗЗСК X (Београд 1959), 80, сл. 5.

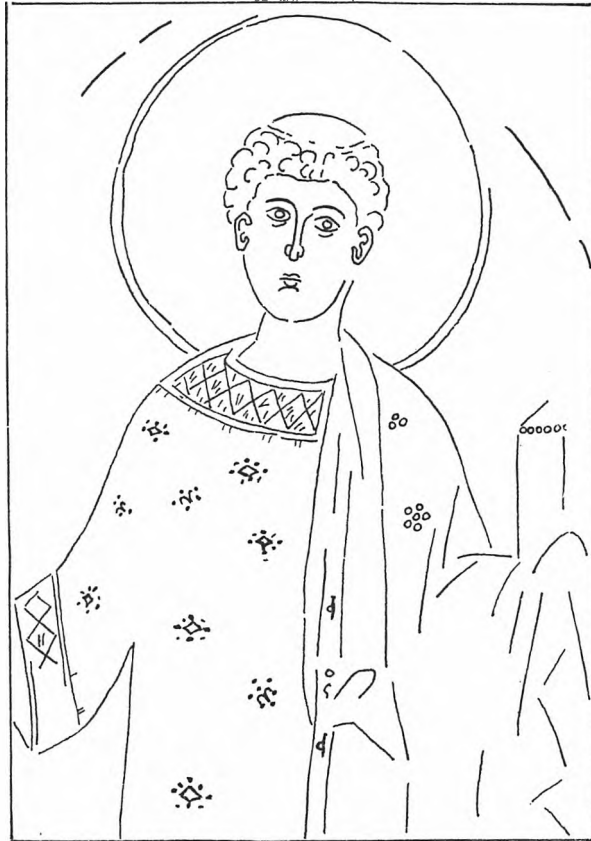
<sup>34</sup> П. Пајкић, *Цркве у Сирничкој жупи*, Старине Косова и Метохије IV — V (Приштина 1968—1971), 357, сл. 6.

<sup>35</sup> С. Петковић, *Зидно сликарство*, 177, сл. 54.

<sup>36</sup> *Ibid*, 181, сл. 64.

<sup>37</sup> Иста промена карактеристична за украшавање одеће светих ђакона приметна је и на делима са осталог подручја византијске уметности (Бугарска, Грчка, Албанија, Кипар); стихар је најпре само бео, а у млађем периоду прекривен је разноврсним орнаментима.

(црт. 7). Пратећи типове viseћих кадионица претежно у нашем монументалном сликарству или иконопису — на представама светих ђакона и анђела-ђакона, неких старозаветних личности и сцена, појединих композиција из Богородичиних циклуса, као и на фрескама сахрана — показује се да кадионице које имају поклопац нису примерене раним представама. Први

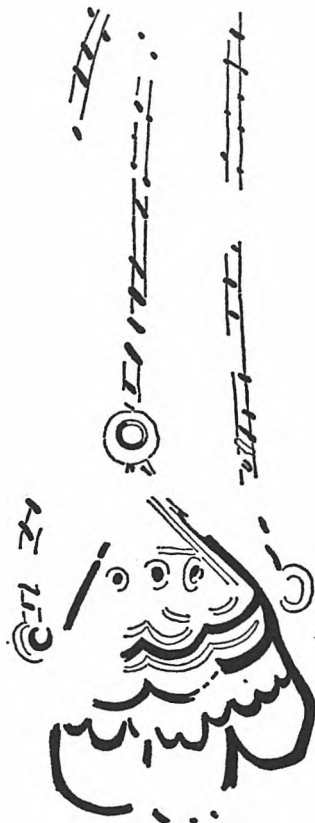


Црт. 6. Штрпци, црква св. Николе, архиђакон Стефан, 1576/77 (цртеж према фотографији)

пример налазимо у Сопоћанима (1263—1268), у руци ђакона Флора насликаном на јужном зиду проскомидије (црт. 8),<sup>38</sup> затим више од пола века касније, у Богородичиној цркви у Пећкој патријаршији (пре 1337) у сцени Сахрана архиепископа Арсенија, у проскомидији, где је у рукама једног

<sup>38</sup> В. Ј. Бурџић, *Сопоћани*, Београд 1963, сл. на стр. 85. Занимљиво је да се у Сопоћанима, у сцени Успења Богородице, налази и најранији пример насликане ручне кадионице. О ручним кадионицама в. — Д. Милошевић, *Бронзана кадионица у Народном музеју*, Зборник Народног музеја IV (Београд 1964), 283—287.

епископа (црт. 9).<sup>39</sup> Кадioniце насликане у Сопоћанима и у Богородичиној цркви у Пећи састоје се од два полуплоптаста дела — од чаше (посуде за жар) и поклопца, а при дну имају стопу. Једна недатирана кадионица пронађена у Пећкој патријаршији (црт. 10)<sup>40</sup> има полуплоптасту посуду, са



Црт. 7. Испосница св. Илије, кадионица са фреске архиепископа Стефана (калк)



Црт. 8. Сопоћани, кадионица са фреске св. Ђакона Флора (1263—1268)

ножицом, а поклопац у облику купе, по чему би могла представљати прелазан облик ка млађим кадионицама. Кадioniце са поклопцем сликане у млађем раздобљу имају, најчешће, осим чаше и ножице, издужен и према

<sup>39</sup> В. Ј. Бурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, ЗРВИ 11 (Београд 1968), црт. 8. (На једној руској икони Успења Богородице из друге половине XIV века насликана је кадионица са поклопцем веома слична поменутој кадионици из Богородичине цркве у Пећи — В. Н. Лазарев, *Византиске иконе XIV—XV веков*, Византиская живопись, Москва 1971, сл. после стр. 340).

<sup>40</sup> М. Вуловић, *Црноречка бронзана кадионица*, ЗЛУ 8 (Нови Сад 1972), 402, црт. 1/В.

врху истањен поклопац (Морача, фреске из 1642, црт. 11;<sup>41</sup> икона Деисиса са српским светитељима и св. Стефаном из 1676, приписана Авесалому Вујичићу, црт. 12;<sup>42</sup> икона св. Николе и архијакона Стефана из 1645/46, рад Андрије Рајичевића, црт. 13<sup>43</sup>), а рећи је случај да је поклопац завршен на неки други начин — пирамидалан и заравњен у горњем делу (Гријебањ, фреска из прве половине XVI века, црт. 14)<sup>44</sup> или купасто-овоидан а са шиљатим врхом (Мостаћи, фреска из 1623, црт. 15).<sup>45</sup>

Да би се приближили добу настанка фреске уз помоћ ове иконографске појединости, неопходно је поћи од тога да се viseћа кадионица „затвореног типа“ — какву налазимо у испосници св. Илије — није могла приказати пре него што су кадионице поклопац уопште и добиле. Истина, не може се говорити о потпуном поклапању изгледа очуваних и оних насликаних или на други начин приказаних кадионица. Почев од друге половине XIV века очуване кадионице одликују западњачки, готски елементи са вишеспратно обрађеним поклопцем, редовно рашчлањеним и богато декорисаним (розетама, бифорама, контрфорима, крстовима итд.).<sup>46</sup> Са савремених предмета на ликовна дела овог периода пренета је само општа издуженост облика, без одређенијег стилског израза, док је перфорација метала опонашана доста упрошћено. Но, када се занемаре стилске особености, лако се примећује да је конструкција кадионица у току вековног трајања византијског уметничког израза на нашем подручју претрпела само две измене. Код viseћих кадионица приказаних на делима ликовне уметности основна промена се огледа у томе што су, у прво време, кадионице приказиване у облику плиће или дубље чаше и без поклопца („отворене“) — као што је, на пример, она у Леснову, на фресци из 1346/47. (сл. 8) — а затим су, напореда са овима, представљане и кадионице са поклопцем. Отворене кадионице сликане су у старијем раздобљу, од XII до XV века, и касније, а затворене, према нашем најранијем примеру, тек од седме деценије XIII века. Млађи тип кадионица најпре се јавља само у ретким изузецима, а касније, веома распрострањен, траје напореда са старијим.

Кадионицу из лесновске испоснице, будући да обликом не одговара поменутиим кадионицама са полуобличастим поклопцем из XIII и XIV века (Сопоћани, Богородичина црква Пећке патријаршије), не треба сврстати међу ране примере приказивања овог, затвореног типа viseћих кадионица. Њен истањен поклопац поуздано је сврстава међу кадионице млађег доба, на којима је тело поклопца постепено издужено и завршено на шиљак. При том, неуобичајени тролисни завршетак ове кадионице и изостанак

<sup>41</sup> С. Петковић, *Зидна декорација параклиса св. Стефана у Морачи*, ЗЛУ 3 (Нови Сад 1967), 135, сл. 14.

<sup>42</sup> Г. Томић-Тривунац, *Икона са представом српских светитеља*, Зборник Народног музеја IV (Београд 1964), 346, сл. 1, 3.

<sup>43</sup> С. Петковић, *Манастир Света Тројица Пљеваљска*, Београд 1974, 105—106, сл. 35. (Кадионице код којих је поклопац завршен на шиљак срећу се и у црквеном везу XV и XVI века — cf. G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantine*, Paris 1947, pl. CIV—CV, CVII—CIX, CLXIV.

<sup>44</sup> З. Кајмаковић, *Зидно сликарство*, 160, сл. 74.

<sup>45</sup> Ibid, 277, сл. 237.

<sup>46</sup> О кадионицама сачуваним на нашем подручју — Б. Радојковић, *Српско златарство XVI и XVII века*, Нови Сад 1966, 20—21, 94, 125, сл. 11, 12, 77—80, 83, 85—87; id, *Метал средњовековни*, Примењена уметност код Срба, I, Београд 1977, 85—86, сл. 51—63.



Црт. 9. Богородичина црква у Пећкој патријаршији, кадионица са Сахране архиепископа Арсенија (до 1337)



Црт. 10. Кадионица из Пећке патријаршије



Црт. 11. Морача, кадионица са фресака у параклису Св. Стефана (1642)



Црт. 12. Кадионица са иконе Деисиса (1676)



Црт. 13. Кадионица са иконе св. Николе и архиепископа Стефана (1645/46)



Црт. 14. Тријебањ, црква св. Николе, кадионица са Успења Богородице (прва половина XVI века)



Црт. 15. Мостаћи, црква св. Климента, кадионица са Успења Богородице (1623)



ножице (стопе) могу бити последица стилизоване изведбе и недостатка простора, услед близине доње бордуре фреске.<sup>47</sup> Тролист (у ствари чаша кадионице) као облик је вероватно изведен из сегментасте чаше тако што су њени делови раздвојени и при дну размакнута, уместо да се сакупљају у дно.

Размотривши расположиве податке на представама Богородице с Христом у медаљону и св. Стефана из лесновске испоснице св. Илије долази се до закључка да ове фреске свакако нису старије од XV века, односно да припадају тзв. поствизантијском или турском периоду. Како је показано, у прилог таквом датирању говоре иконографске особености фреске архиђакон Стефана — начин украшавања одеће и тип затворене кадионице — као и ликовна обрада, у оној мери у којој је доступна анализи код оваквог стања очуваности фреске. Лик св. Стефана, по начину ликовне обраде и по типолошким карактеристикама, има много сличности са неким ктиторским портретима из друге половине XV века (Матка, црква Вазнесења у Лескоецу).<sup>48</sup> Међутим, услед оштећења лика ово поређење, лишено целовитог увида, остаје без чвршћег ослоња. С друге стране, фреска св. Стефана, по систему украшавања одеће и употреби одговарајуће врсте декоративних мотива, најближа је представама истог архиђакон из помених цркава у Штрпцима и Никољцу, које су настале у седамдесетим, односно осамдесетим годинама XVI века, али, у поређењу са њима, поседује веће ликовне квалитете. То је без сумње један од периода у коме су фреске у лесновској испосници могле настати — тим пре што је друга половина XVI века раздобље веће активности лесновског манастира. Међутим, без поузданијих индикација и ближњих аналогја то се не би смело и тврдити. Према томе, настанак ових фресака и преуређење пећине св. Илије као новог култног објекта лесновског манастира треба ставити у распон од друге половине XV до краја XVI века.

(Цртежи и фотографије С. Габелић)

## L'ERMITAGE SAINT-ELIE

SMILJKA GABELIC

L'ermitage Saint-Elie se trouve en Macédoine, en haut du monastère Lesново et du village de même nom. Sa décoration est constituée par une fresque de la Vierge portant, sur sa poitrine, un médaillon avec la représentation du Christ, et par une autre qui évoque l'archidiacre Etienne. Jusqu'ici, ces fresques étaient inconnues dans la littérature scientifique.

Le fait que cette grotte, creusée dans un sommet rocheux, est dédiée au prophète Elie cadre tout à fait avec une ancienne coutume slave, selon la-

<sup>47</sup> Кадионица мајстора Данила из манастира Прохора Пчињског, која је датирана у XVI век [Б. Бабик, *Средновековно културно богатство на СР Македонија*, Прилеп 1974 (каталог), 66, реп. 187] показује да кадионице млавег периода нису обавезно имале стопу.

<sup>48</sup> Фотографије код — Г. Суботић, *Охридска сликарска школа*, 145, црт. 107, фот. 104, 105; 97, црт. 74, фот. 67, 68.

quelle les lieux cultuels où l'on rendait hommage à saint Elie étaient situés aux sommets des montagnes, des collines ou des rochers. En Macédoine il existe de nombreux sanctuaires de saint Elie, construits sur des hauteurs (note 11).

Etant donné que les fresques de cet ermitage sont gravement endommagées, surtout les carnations, il est difficile d'en préciser la date d'exécution. C'est l'analyse iconographique qui a fourni le plus d'éléments à la datation, en particulier celle de la fresque de saint Etienne. En citant plusieurs exemples (notes 17—36), l'auteur affirme que l'ornementation de l'habillement de l'archidiacre montre que cette fresque n'a pas pu être exécutée avant la fin du XIV<sup>e</sup> ou le début du XV<sup>e</sup>, car c'est seulement à partir de cette date que le vêtement des saints diacres — modestement paré dans la peinture de l'époque précédente — commençait à être agrémenté de toute sorte de menus ornements. Qu'il s'agisse d'une période plus récente, c'est, entre autres, l'encensoir suspendu qui en témoigne: son couvercle se termine en pointe, alors que les encensoirs des époques précédentes avaient des couvercles en forme de demi-cercle (dessins 8—10).

Les caractéristiques iconographiques de la fresque qui représente l'archidiacre Etienne — le mode d'ornementation du vêtement dont les parallèles les plus proches ne remontent qu'au XVI<sup>e</sup> siècle (dessins 6—7) et le type d'encensoir, datant certainement d'une époque moins ancienne que le XIV<sup>e</sup> siècle (dessins 11—15), ainsi que les analogies stylistiques les plus proches — nous portent à conclure que l'exécution des fresques et la rénovation de la grotte doivent être situées dans la période comprise entre le milieu du XV<sup>e</sup> siècle et la fin du XVI<sup>e</sup>.





Сл. 1. Манастир у Леснову и испосница св. Илије



Сл. 2. Испосница св. Илије, Богородица с Христом у медаљону (XV—XVI век)



Сл. 3. Испосница св. Илије, Богородица с Христом у медаљону, детаљ



Сл. 4. Испосница св. Илије, архиѠакон Стефан (XV—XVI век)

Сл. 5. Испосница св. Илије, архиѠакон Стефан, детаљ

Сл. 6. Испосница св. Илије, кадионица на фресци архиѠакона Стефана



Сл. 7. Црква манастира Леснова, архиџакон Стефан у ниши проскомидије (1346—1347)



Сл. 8. Црква манастира Леснова, јужни зид ђаконикона, св. ђакон Евлло, детаљ (1346—1347)

## Живопис зографа Радула у цркви села Дреновштице код Никшића

На петнаестом километру новог пута од Никшића према Титограду у селу Дреновштици налази се стара гробљанска црква, која раније није проучавана. Од штурог податка који је изнео П. Шобајић<sup>1</sup> није се много даље отишло. Исто тако ни у *Прегледу црквених споменика* Владимира Петковића<sup>2</sup> не може се наћи ништа више од оног што је узгред поменуо Шобајић, да би се на основу тога могао донети поузданији суд о старини цркве и њеним уметничким вредностима.

Црква у селу Дреновштици по свом архитектонском склопу припада типу малих једнобродних грађевина правоугаоне основе са полукружном апсидом на источној страни (сл. 1 и 2). Са западне стране храма накнадно је саграђено прочеље са звоником на преслицу. Уз подужне зидове са унутрашње стране изведена су по четири дубока прислоњена лука (цртеж 1). Горњу конструкцију грађевине чини подужно постављен полуобличаст свод, ојачан са по три попречна лука испуштена из равни зидне масе. Свод цркве и полукалота апсиде прекривени су ћерамидом. Подужни зидови, прислоњени лукови, пиластри, апсида и сводни лукови сазидани су од ломљеног камена прилично грубо и неуједначено. На подужним зидовима налазе се симетрично распоређена по два прозора исте величине. Један мањи прозорчић такође се налази на апсиди. Сви отвори, прозорски и отвори улазних врата, лучно су засведени и оперважени лепо клесаним каменом.

Црква је са спољне стране, не рачунајући испуст олтарске апсиде, дугачка 10,70 m, а широка 4,15 метара. Дебљина зидова на подужним странама и апсиди износи 55 cm, а на западном зиду 70 cm. Дубина прислоњених лукова креће се од 30 до 34 cm на три пара са источне стране, док је дубина најзападнијег нешто већа и износи у просеку 45 сантиметара.

<sup>1</sup> П. Шобајић, *Бјелопавлићи и Пјешивци*, Насеља и порекло становништва СКА, књ. 15, Београд 1923, 306.

<sup>2</sup> Влад. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, САН, посебна издања, књ. CLVII, Одељење друш. наука, нова серија, књ. 4, Београд 1950, 107.



Под цркве образују грубо клесане камене плоче које су неједнаке величине. Олтарски простор уздигнут је од нивоа пода у наосу за два степеника, тј. за 25 см. У централном делу олтара налази се камена часна трпеза.

Западно pročеље са звоником на преслицу накнадно је дограђено. Сазидано је од мајсторски клесаних камених квадера, који су поређани у низовима подједнаке висине. Улаз на pročељу засведен је добро обрађеном архиволтом. Изнад архиволте уграђен је један камени квадер, очигледно намењен за урезивање натписа о обнови храма. На жалост овај натпис никад није уклесан. Повише овог у равни зидне масе уграђен је још један овећи камени квадер, на којем је изведена једна вешто клесана слепа розета. У угловима овог каменог блока изведена су четири орнаментална украса. Два на доњој ивици чине кружна удубљења, која својим декоративним мотивом опонашају велику, централну розету, а друга два, они из темених, горњих углова, по мотиву представљају руже које рељефно искачу из равни зидне масе. Западно pročеље завршава се склопом камених греда, које формирају једноделни оквир за смештај звона. Теме звоника украшавају три камене печурке. Судаћи по техници израде, архитектонској конструкцији и стилском изразу испољеном на порталу, тј. pročељу, чини се да је то дело спретних каменара који су деловали крајем прошлог и почетком овог века, мајстора клесара који су радили, у највећој мери, за потребе књаза Николе Петровића, великог обновитеља и градитеља сакралних објеката на подручју Црне Горе и оног дела Херцеговине који је присаједињен црногорској кнежевини.

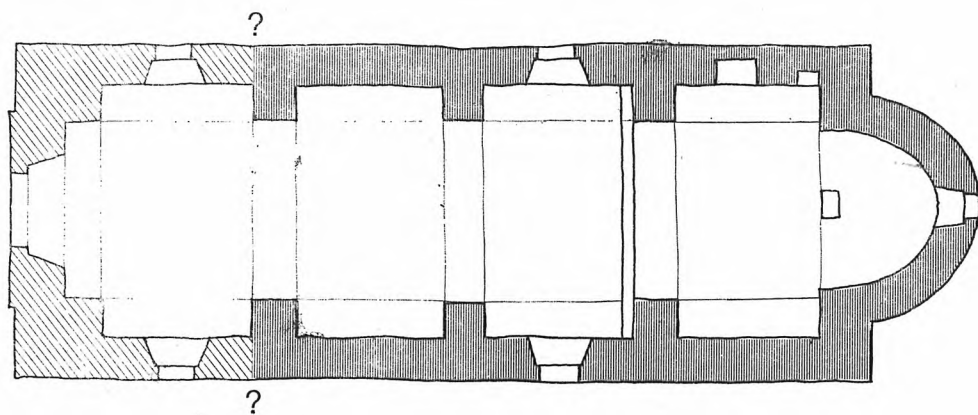
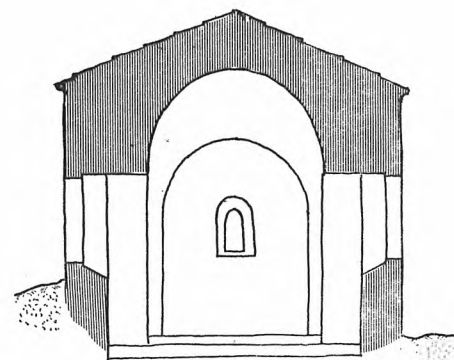
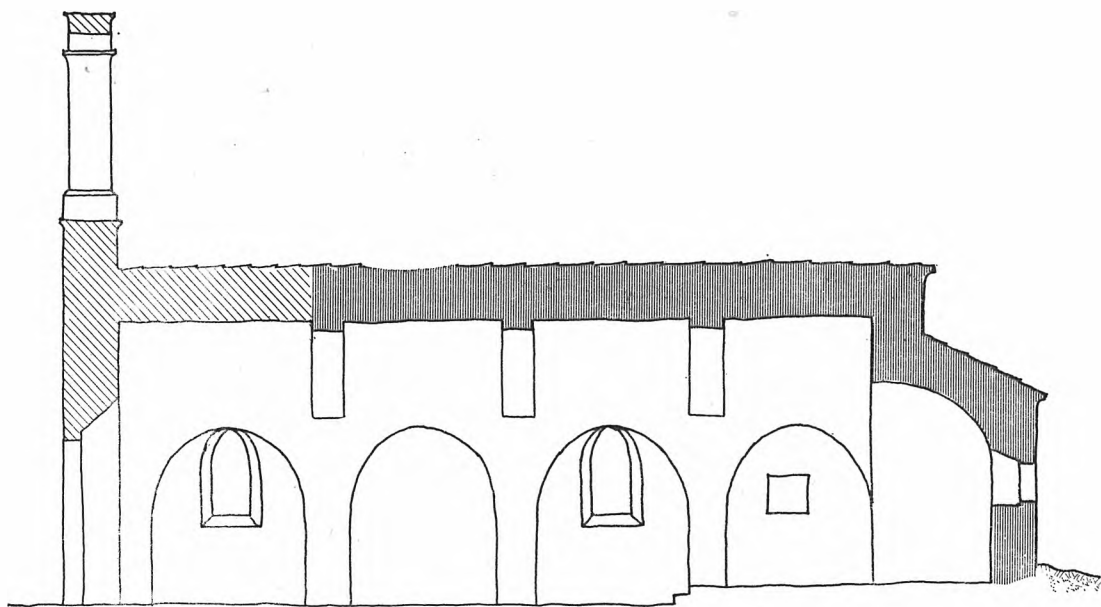
Што се тиче старине цркве, она се може приближно одредити на основу архитектонске типологије, технике зидања, фреско-декорације, а делимично и на основу народног предања. Овај тип грађевине као редовна појава ушао је у градитељство Црне Горе и Херцеговине посредством приморских мајстора врло давно, а његов континуитет може се пратити још од XV века.<sup>3</sup>

Црква у Дреновштици по свом архитектонском концепту темељи се на познатој архитектонској формули малих сеоских храмова са овог подручја. Она је једнобродна, има полукружну апсиду на истоку, бачваст свод, ојачавајуће сводне и прислоњене лукове уз подужне зидове. Примећено је да је то „партски и сасанидски или месопотамски, старохришћански начин да се олакша засвођење једног простора сводом смањенога распона“.<sup>4</sup> Таква архитектонска формула заснива се на једном типу храма који је врло рано био познат византијској архитектури и као такав давно се и одомаћио на Приморју<sup>5</sup>, тј. средоземном подручју. Тај стари тип цркве делимично је саображен укусу поручилаца у толикој мери да се скоро није мењао све до XVII, а врло мало и до почетка овог века.

<sup>3</sup> В. Кораћ—В. Ј. Бурџић, *Цркве с прислоњеним луковима у старој Херцеговини и дубровачко грађитељство*, Зборник Филозофског факултета, књ. VIII, 2, Београд 1964, 561—599; С. Раичевић, *Црква св. Николе и стеџци у Грахову*, Старине Црне Горе, V, Цетиње 1975, 208.

<sup>4</sup> А. Дероко, *Неколико црквица приморског типа*, Гласник Скопског научног друштва, књ. XIV, Скопље 1935, 213.

<sup>5</sup> В. Кораћ, *Споменици средњевековне архитектуре у Боки Которској*, Споменик САН, СIII, Београд 1952, 115.



Црт. 1. Црква у селу Дреновштици, основа, подужни и попречни пресек (Слободан Витковић, конзерватор).

Црква у селу Дреновштици поседује четири травеја уједначене величине и четири пара прислоњених лукова уз подужне зидове са унутрашње стране. Прислоњени лукови уз подужне зидове уједначени су и по ширини и по висини с том разликом само што је западни пар дубљи од осталих за десетак сантиметара. Каснији обновитељи постојећи храм са три пара прислоњених лукова продужили су са западне стране за још један, четврти пар. Тиме је објекат несразмерно добио у дужини у односу на његову ширину. Нема сумње да једну традиционалност облика показује и овај храм, и то у време када се стари обрасци оживљавају не само на подручју старе Херцеговине и Црне Горе него и у другим крајевима Средоземља током турског периода. Занимљиво је да су суштински архитектонски елементи, полуобличаст свод, попречни сводни ојачавајући лукови, пиласстри и прислоњени лукови уз подужне зидове доживели велику популарност код православних верника у време робовања под Турцима.<sup>6</sup> У XV веку у Србији су подизане цркве сличног решења као и у осталим пределима Балкана.<sup>7</sup> То је свакако потврда да је овај облик сакралне грађевине проишао из непрекинуте традиције византијске архитектуре.

С обзиром на одсуство сигурнијих историјских извора који би говорили када је црква у Дреновштици подигнута, то ћемо установити на основу неких других чињеница од значаја за поузданије датирање. У том смислу, поред осталог, занимљиво је навести и једно народно предање. Оно говори да је по добијању на управу источнохерцеговачке епархије митрополит Василије прешао из Тврдоша (манастира код Требиња) у околину код Оногоста (Никшића)<sup>8</sup> и тада се почео носити мишљу да оснује један манастир у Пјешивцима. Поводом тога за локацију манастира митрополит је узимао у обзир један плато код Милића пећине и једно црквиште поред села Дреновштице.<sup>9</sup> Из овога може се извести закључак да је црквиште поред села Дреновштице било занимљиво као место за његов, у оно време, амбициозни градитељски подухват, иако је касније, како то вели предање, „одустао“ од те локације. Намеће се питање није ли ипак митрополит Василије обновио храм на том старом црквишту, и то у складу са важећим турским правним прописима.<sup>10</sup> Имајући делимично то у виду, архитектонски тип грађевине, као и стилске особине сачуваног живописа, храм у селу Дреновштици највероватније је обновљен средином XVII века.

Црква у Дреновштици делимично је украшена зидним сликама. Оне су сачуване само на зидним површинама олтарског простора. У осталим деловима храма не могу се запазити трагови живописа, што упућује на

<sup>6</sup> С. Раичевић, *Црква у Драговољћима код Никшића и њене зидне слике*, Зборник за ликовне уметности 12, Матица српска, Нови Сад 1976, 142.

<sup>7</sup> В. Кораћ—В. Ј. Бурић, наведено дело, 539.

<sup>8</sup> Св. Василије, тј. митрополит Василије Јовановић управљао је требињском, односно захумском епархијом више од тридесет година, од око 1639. до 1671. године (Б. Слијепчевић, *Хумско-Херцеговачка епархија и епископи-митрополити од 1219 до краја XIX века*, Богословље, књ. XIV, св. 3 и 4, Београд 1939, 283.

<sup>9</sup> Б. Б. Михаиловић, *Манастир Острог и св. Василије Острошки*, Цетиње 1965, 5.

<sup>10</sup> С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 46

претпоставку да осим олтара црква у целости никад није ни била осликана. Зна се да су понекад били живописани само олтарски зидови.<sup>11</sup> Разлози за то су најчешће материјалне природе. Тако је у манастиру Жежевици 1609. године, очигледно због несташице приложника, декорисан у први мах само олтарски простор.<sup>12</sup> Понеки пут амбициозни, али сиромашни ктитори нису успевали ни касније да доврше украшавање своје задужбине. Такав је случај са црквом св. Петра и Павла изнад села Дубнице код Врања, чији је само олтарски део осликан 1576/77.<sup>13</sup> Живописање цркве отпочињало је од олтарског простора, што показује пример Брезовица код Плава у Црној Гори, где је наос осликан касније, 1567, што могу потврдити натписи од којих се један налази изнад врата, а други у олтару.<sup>14</sup> Изгледа мислило се на то да се, у случају недостатка средстава да се цела грађевина ослика, заврши посао бар у најважнијем делу храма.

Распоред тема живописа у Дреновштици је следећи: у конхи апсиде приказан је допојасни лик Богородице шире од небеса са малим Христом на грудима (сл. 8). Ниже овог, у средишњем делу апсиде, око прозорчића, представљена је часна трпеза, а са стране по један архијереј у стојећем ставу. Са јужне стране приказан је св. Јован Златоусти (сл. 10 и 13), а са северне св. Василије Велики. Испод њих, четрдесетак сантиметара од пода, насликан је сокл са уобичајеним мотивом палмете, који је радо примењиван у зидном сликарству XVI и XVII века код нас (Грахово, Петровићи, Драговољићи и у другим споменицима).

На површини источног зида, од темена полукалите до полуобличастиг свода, насликана су три попрсја светитеља. У централном делу, у анфас-ставу, приказан је св. Никола, одевен у богати, златом извезен сакос, како у левој руци држи јеванђеље, а десном благосиља (сл. 16). Са северне стране, уз св. Николу приказан је један младолики мученик (вљкофљ), представљен са косом која досеже скоро до рамена, заогрнут богато извезеним и постављеним огртачем (сл. 7). Мученик са јужне стране св. Николе није очуван.

На сводном простору источног травеја насликан је горњи део сцене Вазнесења Христова. Христос је приказан у мандорли како седи на дуги и благосиља, а носе га четири анђела (сл. 4). Јужно од ове представе смештена је фрагментарно очувана сцена Рођење Христово. Ова композиција стављена је на одговарајуће место и има уобичајене иконографске детаље. Као пандан Рођењу Христову, на северном зиду налази се сцена Распеће Христово (сл. 3, 5 и 9). Композиција је делимично сачувана. У добром су стању горње партије сцене. У средини је распет Христос на крсту, а лево од њега је стојећи лик Богородице. Десно, у склопу композиције, приказани су апостол Јован и војник Лонгин. Апостол Јован је насликан са спуштеном главом, а Лонгин са уздигнутом руком и главом управљеног погледа према Христу (сл. 5). Детаљи сцене садржани су у тексту јеванђеља по Јовану (19, 27, 37). На осталим зидним површинама у олтару живопис није очуван.

<sup>11</sup> С. Петковић, наведено дело, 53.

<sup>12</sup> В. Петковић, *Српски споменици XVI—XVII века*, Старинар, н. с., VI, Београд 1914, 192.

<sup>13</sup> С. Петковић, н. д., 53.

<sup>14</sup> Исто.

Тематика зидног сликарства олтарског простора цркве у Дреновштици у суштини је уобичајена. Аутор овог живописа није био неук, без сликарског искуства и даровитости. С обзиром на мале димензије храма, тј. скучене зидне површине, а поготову кад је осликан само олтарски простор, извођач је био принуђен да прибегне сажимању и одабирању тема. Стога у олтарском простору из циклуса Великих празника приказује оне најважније, Рођење и Распеће Христово. Судајући по овоме, зограф је желео да што потпуније представи и логичније распореди ове и друге сцене у олтарском простору. Та његова намера нарочито се испољила при сликању композиције Вазнесења. Уместо доњег дела ове сцене, где се приказују апостоли, анђели и Богородица, што се обично сликало на источном зиду још од почетка XVI века<sup>15</sup>, или на своду са јужне и северне стране од мандорле са Христом који се вазноси, што је чешћи случај, живописац је приказао у централном делу св. Николу, вероватно као патрона. То је, чини се, усамљена појава, мада у иконографском смислу има и своје оправдање. Приказујући св. Николу на овом централном, највидљивијем месту у цркви на овај начин ктитор је хтео да истакне светитељев посебан значај и његову чудотворну моћ. То упућује на помисао да је поручилац овом светитељу и на овај начин указивао посебно поштовање.<sup>16</sup>

У олтарском простору представљено је Распеће Христово, што је такође реткост. Можда је сликар оценио да може приказати ову сцену у олтару уместо доњег дела Вазнесења или Васкрсења Христово, што се по правилу приказивало на том месту. Живописац је овај распоред засновао на једној логици коју је темељио на старим предлошцима.<sup>17</sup>

Пажљивом анализом овог по обиму малог, али по вредностима значајног ансамбла зидног сликарства у Дреновштици, може се закључити да он својим стилем припада сликарству XVII века. Ако сагледамо боље очуване ликове, приметимо да они не пате од цртачких мана. Три попрсја сликана на источном зиду (сл. 7 и 16), затим лик св. Јована Златоустог (сл. 10), Христа и анђела из Вазнесења (сл. 4), цртежом и волуменом одају једну брижљиву обраду. Врло зналачки насликан је лик Богородице Оранте (сл. 8). Њен лик, пун узвишене мирноће, изведен је у идеалној сразмери свих детаља. Боје које доминирају на инкарнатима сведене су на светло-окераст тоналитет. Слободним, смелим потезима од кречног белила истакнута су осветљена места, а на самим ивицама, врло одмерено, дата су природна засенчења кроз мрк тон. Физиономије представљених светитеља изведене су на традиционалан византијски начин, са делимично потцртаним типолошким карактеристикама. Јајолики облици главе, особен начин чешљања, систем осветљавања лица, врло реалан однос одеће према облицима тела, као и доследна употреба белих линија, изведена хитрим потезима киста на истакнутијим местима инкарната, битна су обележја овог сликарства. Системом nanoшења белих линија на најизбоченијим местима откривених делова тела уметник је испољио склоност за експресивност,

<sup>15</sup> С. Раичевић, *Црква св. Николе и стећци у Грахову*, 227, цртеж 6.

<sup>16</sup> Уп.: Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 137.

<sup>17</sup> Уп. *Хиландар* (монографија — група аутора), Београд 1978, стр. 160, слика 128.

што је реткост за зидно сликарство XVII века. Овакав начин сенчења и осветљења није био непознат средњовековним сликарима, а ни ствараоцима из прве половине XVII века.

Непостојање записа који би говорио ко је и кад ово дело урадио за даје извесне тешкоће да се тачно установи аутор и време настанка овог ансамбла зидног сликарства. Судаћи по стилу живописа намеће се закључак да га је извела личност чије су вредности несумњиве. Он пружа прилику посматрачу да сагледа једно сликарско схватање које доследно негује традицију византијске зидне слике. Живопис цркве у Дреновштици својим садржајем, а нарочито стилем, логичан је наставак зидног сликарства прве половине XVII века. По својим иконографским и стилским особеностима он се неодвојиво везује за живопис друге половине XVII века, посебно за зидне слике оближње горње пећинске цркве манастира Острога<sup>18</sup>, које су довршене 1666/67. године.<sup>19</sup> Имајући у виду стилску анализу живописа горње испоснице у Острогу, коју је извео С. Петковић, без сумње, може се прихватити да је то дело зографа Радула настало од 1. септембра 1666. до 31. августа 1667. године.<sup>20</sup> Због велике сличности зидних слика у Острогу и Дреновштици могло би се са сигурношћу закључити да су и зидне слике у Дреновштици дело истог мајстора — Радула.

На први поглед сликарство цркве у Дреновштици стилски и иконографски везује се и за живопис св. Борба у Шишићима, дело даскала Димитрија из 1692. године<sup>21</sup>, што може лако да заведе. И поред уочљивих сличности, скоро истоветности сликарских рукописа испоњених у живопису Шишића и Дреновштице, брижљивија анализа је показала да ово није дело Димитријево. Поставља се питање — откуд толика сличност? Већ је познато да се бококторска сликарска школа формирала под непосредним утицајем Пећке сликарске радионице из друге половине XVII века, коју предводи Радул.<sup>22</sup> Да је програм декорације за цркву у Шишићима Димитрије преузео од Радула показује морачка икона св. Борба са житијем коју је урадио Радул<sup>23</sup>, а нарочито зидна декорација олтарског простора цркве у селу Дреновштици, који је скоро до појединости послужио као образац и у стилском и у иконографском погледу. Велика сродност живописа који је Радул извео у Острогу (1666/67), Црколезу (1673), Пећи (1673/74), Прасквици (1680/81), с једне, и Димитријевог сликарства, с друге стране, упућује на претпоставку да је Димитрије, родоначелник бококторске сликарске школе, учио занат сликарства управо код Радула.

<sup>18</sup> С. Петковић, *Зидне слике у Острогу из 1666/67 — непознато дело зографа Радула*, Зограф, 2, Београд 1967, 32. На овом месту натпис је тачно и у целости објављен.

<sup>19</sup> Зна се да је митрополит Василије 1666. године походио патријарха Максима у Пећи (Н. Милаш, *Св. Василије Острошки*, Дубровник 1913, 101—102). Који су све разлози због којих је митрополит путовао у Пећ, тешко је са сигурношћу рећи. Није искључено да је Василијев пут у Пећ 1666. био и прилика да се утаничи долазак једног зографа из патријаршијске сликарске радионице, која је могла тада постојати у Пећи.

<sup>20</sup> С. Петковић, наведено дело, 32.

<sup>21</sup> Уп.: П. Мијовић, *Бококторска сликарска школа XVII—XIX вијека*, Историјски институт НР Црне Горе, Титоград 1960, 17.

<sup>22</sup> М. Боровић-Љубинковић, *Пећко-дечанска иконописна школа од XIV до XIX века*, каталог Народног музеја у Београду, Београд 1955, 14.

<sup>23</sup> П. Мијовић, наведено дело, 21.

Ово у приличној мери може да потврди стилска анализа Димитријевог живописа у Шишићима и Пелинову, с једне, и Радуловог у Пећи, Дреновштици и Прасквици, с друге стране. То је основни разлог што смо каткад склони да зидни декор цркве св. Тројице у манастиру Прасквици припишемо мајстору зидног сликарства цркве у Шишићу и Пелинову, јер у појединостима показују изузетну сродност. Димитрије је, по свој прилици, као ђак зографа Радула испомагао свог учитеља приликом декорисања цркве у Прасквици. Судећи према индивидуалности сликарских рукописа који се могу уочити у Прасквици, Димитријева помоћ Радулу, чини се, састојала се превасходно у осликавању зоне стојећих фигура, што цртежом и стилем јако подсећа на светитеље прве зоне у Шишићу и Пелинову.

У прилог тврдњи да су зидне слике у Дреновштици Радулово дело могу се навести, осим сродности са горњом црквом Острога, и други докази. Непосредне пандане фрескама у Дреновштици налазимо такође и у зидном сликарству Св. Јована Претече у Црколезу (1673)<sup>24</sup>, Св. Николе у Пећи (1673/74)<sup>25</sup> и цркви св. Тројице манастира Прасквице код Будве (1680/81)<sup>26</sup>. На пример, начин на који је приказан св. Јован Златоусти у Дреновштици (сл. 10 и 13) готово је истоветан са представом овог архијереја у Црколезу (сл. 11), Пећи (сл. 12) и Прасквици (сл. 14). Исто тако, горњи део сцене Вазнесења Христовог у Дреновштици до детаља преузима образац истоимене композиције из Црколеза и Прасквице. Уопште узев, не наводећи друге примере, може се са сигурношћу рећи да је представљање ликова у Дреновштици изведено на скоро истоветан начин као и у Радуловом зидном сликарству у Острогу, Црколезу или Пећи. У његовом свеукупном делу зидног сликарства карактеристичан је начин шематског приказивања покрета и простора, осветљења и затамњења<sup>27</sup>, као и појачано интересовање за пластичност, експресивност и декоративност. У зидном сликарству Дреновштице испољен је, међутим, и један нов начин осветљења који није, бар у толикој мери, испољен у Радуловом до сада познатом живопису. Реч је о оном завршном сликарском поступку којим стваралац постиже коначну ликовност и израз код представљених личности. У Дреновштици је сликар постигао експресивност акцентујући најосветљеније делове инкарната белим линијама нанетим кратким поте-

<sup>24</sup> В. Петковић, *Два натписа из Дренице*, Прилози КИФ, књ. 7, Београд 1927, 224; В. Ђоровић, *Прилози за нашу стару књижевност и историју II, Цркве у Црколезу*, Зборник за историју јужне Србије и суседних области, I, Скопље 1936, 96; Р. Љубинковић, *Стварање зографа Радула*, Наше старине, I, Сарајево 1953, 128; Мирјана Ђоровић-Љубинковић, *Пећко-дечанска иконописна школа*, Београд 1955, 14; С. Петковић, *Енциклопедија ликовних уметности I*, 1959, 671; П. Мијовић, *Пећка патријаршија*, Београд 1960, 29; Д. Милошевић, *Иконе — Бокототорска иконописна школа у Народном музеју*, Београд 1971, 7.

<sup>25</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, бр. 1682; Исти, IV, бр. 6992; Р. Љубинковић, *Стварање зографа Радула*, 128; С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 94; М. Ђоровић-Љубинковић, нав. дело, 14; С. Петковић, *Енциклопедија ликовних уметности I*, Загреб 1959, 671; П. Мијовић, *Пећка патријаршија*, 29; Ј. Радојановић, *Црква св. Николе у Пећкој патријаршији*, Гласник Српске православне цркве, бр. 12, Београд 1962, пос. отисак; Д. Милошевић, нав. дело, 7.

<sup>26</sup> Види напомену 24.

<sup>27</sup> Р. Љубинковић, *Стварање зографа Радула*, 130.

зом киста. То је постигнуто оном слободом потеза који је карактеристичан само за сликаре са искуством и даровитошћу. Имајући то у виду, сликарство Дреновштице је дело које се може везати за најбољу фазу стварања зографа Радула. Изгледа да је Радул у најзрелијој фази стварања био склон начину сликања што га показује живопис цркве у Дреновштици, а њега карактерише изражена пластичност, коју је у нешто смиренијој форми наставио да негује његов ученик и настављач Димитрије током последње деценије XVII века. Тај начин потенцирања осветљења и израза помоћу белих линија карактеристичан за сликарство Дреновштице резултат је, по свој прилици, уметничког угледања на манире сликања старих мајстора, а посебно оних који делују у првој половини XVII века, међу којима се издваја зограф Јован.<sup>28</sup>

Са живописом Дреновштице број споменика са Радуловим зидним сликарством повећава се са четири на пет, што сведочи о његовој по обиму плодној стваралачкој активности. Радулова делатност у зидном сликарству временски се може пратити од 1666/67. (Острог) до 1680/81. године (Прасквица). Радул је сликао задужбинска дела патријарха Максима (Пећка патријаршија), а и друга изван Пећи: у Црколезу на путу од Титове Митровице према Пећи, у Херцеговини (Острог и Дреновштица код Никшића) и Приморју (Прасквица). Од пет објеката који имају сачувано зидно сликарство три се налазе на данашњем подручју СР Црне Горе. Ово у приличној мери говори о томе колики је био Радулов допринос одржавању старинске, византијске традиције у сликарској уметности на територији источне Херцеговине и јужног Приморја крајем XVII и у XVIII веку.

Постоји више разлога због чега црква у Дреновштици заслужује већу пажњу. Очувано зидно сликарство у њој испољава такве вредности да се она с једне стране може уврстити у ред нашег најбољег сликарства друге половине XVII века, а с друге стране оно се налази у таквом стању да му прети свакодневна опасност од пропадања. Садашњи услови, с обзиром на то да је кровна конструкција пропала, а осликани малтер се потклубучио, захтевају хитну интервенцију. Основна заштита-превентива конзерватора је неодложна. У противном остаће се без једног ансамбла зидног сликарства који је од посебне важности за потпуније сагледавање дела зографа Радула.



## LA PEINTURE DU ZOGRAPHE RADUL DANS L'ÉGLISE DU VILLAGE DRENOVŠTICA, PRÈS DE NIKŠIĆ

SLOBODAN RAIČEVIĆ

A quinze kilomètres de Nikšić, dans le village de Drenovštica, situé sur la route de Titograd, se trouve une église de cimetière au sanctuaire décoré de peintures murales qui, jusqu'ici, n'a pas fait l'objet de recherches.

Construite probablement vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, l'église appartient, par son architecture, au type courant de petites églises à une nef, en forme de rectangle, comportant, à l'Est, une abside demi-circulaire. Le long des murs longitudinaux sont accolés quatre arcs profonds de chaque côté. À l'ouest, l'église a été agrandie plus tard, probablement vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

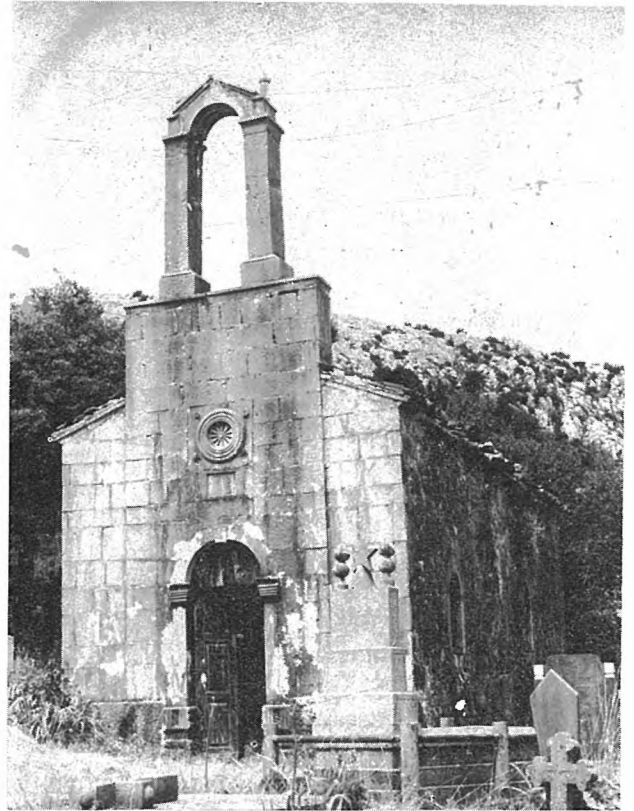
De toutes les parties de l'église, seul le sanctuaire a été décoré. La disposition des fresques est la suivante: dans la demi-calotte est représentée la Vierge plus large que les cieux (fig. 8) et, au-dessous d'elle, Basile le Grand et Jean Chrysostome adorant l'Agneau (fig. 10, 11). Sur le mur oriental figure saint Nicolas, flanqué d'un martyr (fig. 16, 17), tandis que dans la voûte il ne subsiste plus que la partie supérieure de l'Ascension (fig. 4). Sur le mur méridional se trouve la Nativité du Christ et, sur le mur septentrional, la Crucifixion (fig. 3).

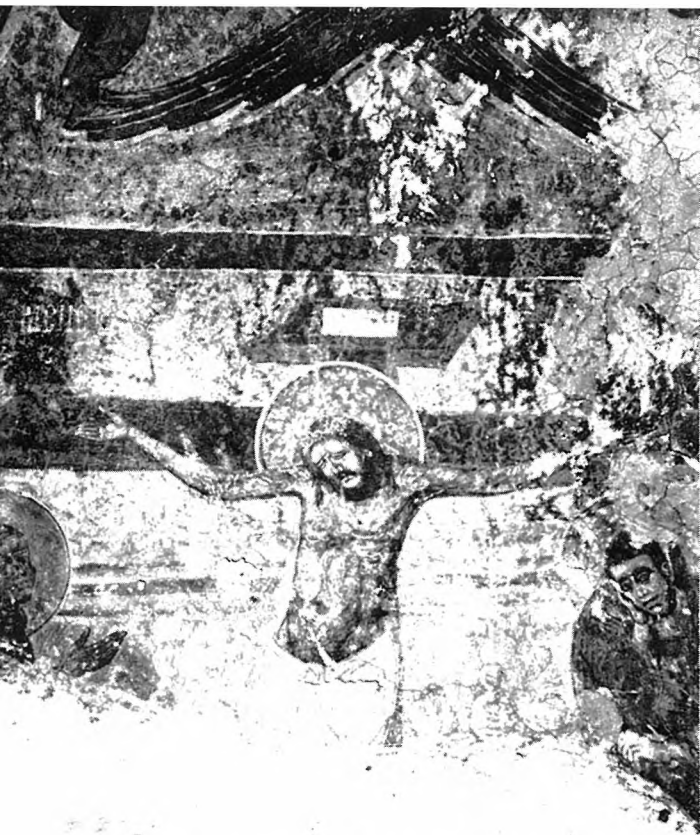
Étant donné l'exiguïté des surfaces murales décorées de fresques, le peintre a dû procéder à la sélection des thèmes et à une certaine contraction des scènes, ce qui est le cas de celle de l'Ascension. Il est curieux que la scène de la Crucifixion ait été située dans le sanctuaire.

Une analyse détaillée de cette peinture murale, modeste par son répertoire, nous porte à croire que son auteur disposait d'une formation théologique et artistique solide. Compte tenu de certaines caractéristiques, surtout de celles du style, cette peinture murale peut être rattachée avec certitude à la peinture murale de plusieurs églises de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, en particulier de celle du monastère Ostrog, près de Nikšić (1666/67), de Crkolez de Metohija (1673), de la petite église Saint-Nicolas de Peć (1673/74) et de Praskvica près de Budva (1680—81). Toutes ces églises que nous venons de mentionner ont été décorées de fresques par le zographe Radul, un des peintres les plus doués de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et l'on pourrait conclure qu'il a été aussi l'auteur des peintures murales de Drenovštica.

Сл. 1. Црква у Дреновштици, поглед с југо-запада

Сл. 2. Црква у Дреновштици, поглед с југо-истока





Сл. 3. Дреновштица, Распеће Христово, олтар, северни зид



Сл. 4. Дреновштица, Распеће Христово, детаљ, северни зид олтара



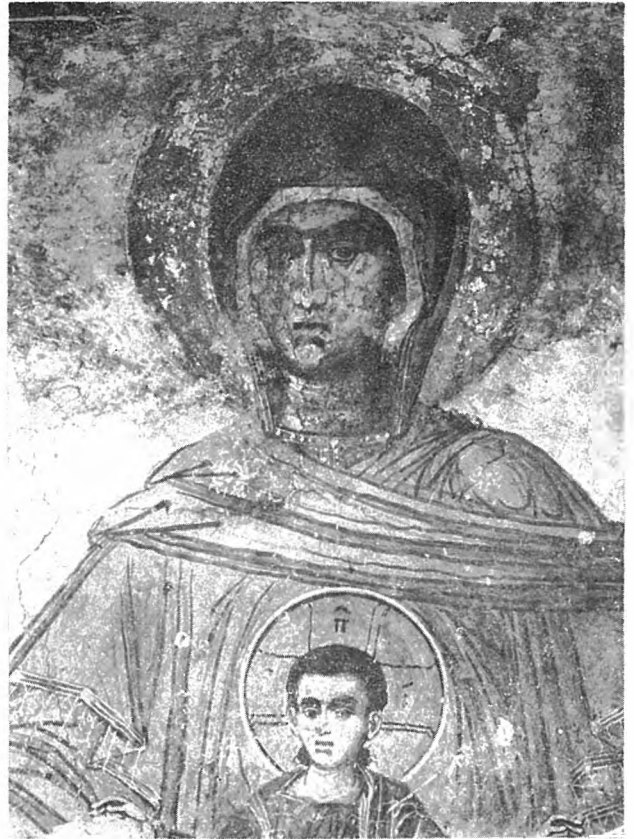
Сл. 5. Дреновштица, Распеће Христово, детаљ, олтар, северни зид



Сл. 6. Дреновштица, Вазнесење Христово (горњи део сцене), свод

Сл. 7. Дреновштица, Вазнесење Христово, детаљ, свод олтарског простора





Сл. 8. Дреновштица, непознати мученик, источни зид

Сл. 9. Дреновштица, Богородица шира од небеса, полукалата апсиде

Сл. 10. Дреновштица, св. Јован Златоусти, апсида



Сл. 11. Дреновштица, св. Јован Златоусти, апсида

Сл. 12. Црклез, св. Јован Златоусти, апсида (1673)

Сл. 13. Пећка патријаршија, Капела св. Николе, св. Јован Златоусти, олтарски простор (1673/74)

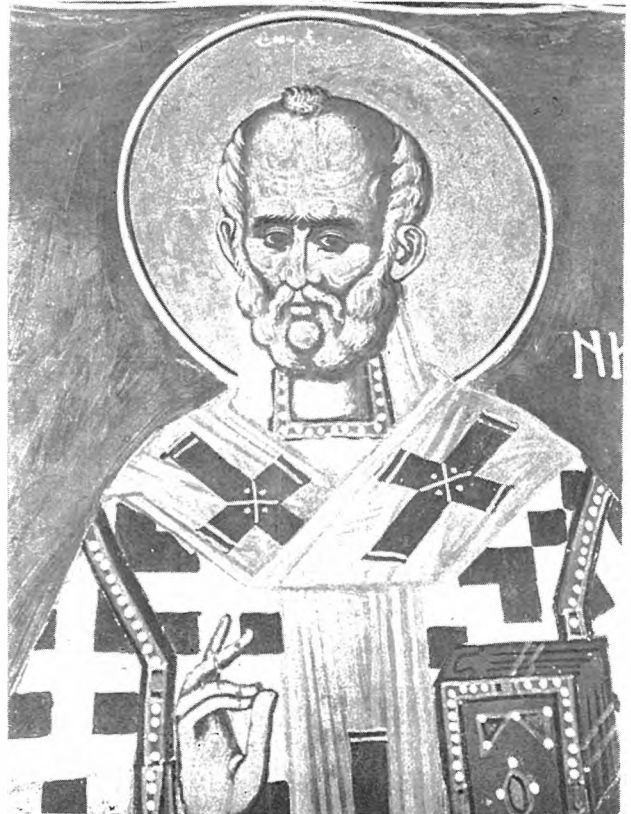


Сл. 14. Прасквица код Будве, св. Јован Златоусти, апсида (1680/81)

Сл. 15. Дреновштица, св. Никола, источни зид — тријумфални лук

Сл. 16. Острог код Никшића, св. Никола, западни зид (1666/67)

Сл. 17. Црклез, св. Никола, наос, северни зид (1673)



## Уметност у Срба Северне Далмације у XVIII столећу

— Прилог историји српске уметности у XVIII веку —

Развитак уметности у Срба Северне Далмације у XVIII столећу није још довољно проучаван, премда се на томе пољу доста одмакло последњих година. Наши историчари уметности с правом су запазили да се „не води довољно рачуна о свима областима у којима је живела српска уметност, на пример, на подручју Северне Далмације, старе Славоније и Хрватске, јужног Приморја, Санџака, Босне и Херцеговине“.<sup>1</sup> Међутим, у најновијим аналитичко-синтетичким делима из историје српске уметности XVIII столећа дотакнуто је, поред других области, и „подручје млетачке Далмације“. Истакнуте су посебне одлике архитектуре тзв. „ускочких“ или „хајдучких“ цркава, затим из области ликовних уметности уметнички успела остварења иконостаса у Ервенику, а из области примењених уметности кожни повези српских ћирилских књига.<sup>2</sup>

Међутим, у српским православним манастирима Северне Далмације, у Крки, Крупи и Драговићу чува се невелика количина до сада непознате, односно неискоришћене грађе која баца доста нове светлости на уметност Срба у севернодалматинским пределима Буковице, Равних Котара, Книнске и Цетинске крајине и Загорја. Државни архив у Задру такође пружа драгоцене податке за нашу тему. Све одлике изворне грађе има рукопис др Лазара Мирковића, универзитетског професора у Београду, под насловом „Иконе Далмације“. Рукопис се чува као грађа у Архиву Српске академије наука и уметности у Београду. У историографском смислу до сада није коришћено ни знаменито дело мемоарског карактера „Споменак Милорадов“ Спиридона Алексијевића, сликара, писца и учитеља. Својевремено је на значај овог дела указао др Никодим Милаш, а др Тиме и др Ф. Бекер унели су Алексијевића у свој знаменити *Општи лексикон ликовних уметника*.

<sup>1</sup> Д. Медаковић, *Пугеви српског барока*, Београд 1971, 30.

<sup>2</sup> Исти, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980 (издање Српске књижевне задруге, коло LXXIII, књ. 486), 177, 201—202, 218. — Др М. Колабрић, *Српска уметност XVIII века*, Београд MCMLIV, pass. — З. Јанц, *Кожни повези српске ћирилске књиге*, Београд 1974.



Поред споменуте архивске грађе, настојали смо да искористимо сву значајнију стручну литературу ради бољег сагледавања ликовних вредности уметности Срба у Северној Далмацији.

Православни Срби и Грци (који током XVIII века нестају на томе подручју) у Далмацији негују током XVIII века религиозно неимарство, сликарство, вајарство и примењену уметност.

Религиозно неимарство огледа се у низу једнобродних црквених грађевина са полукружном олтарском апсидом која је засведена полуобличастим сводом. Звоник „на преслицу“ на западној страни грађевине чини једну архитектонску целину са лабом цркве. То су грађевине махом мањих размера зване „ускочке“ или „хајдучке“ цркве. Зидане су без наглашених стилских архитектонских украса.

Неговано је религиозно и профано сликарство.

Од дела ликовног сликарства до сада су релативно највише проучаване иконе, а мање иконостаси. Иконе су сликане у Италији, на Балкану, на Истоку до Египта и до Синаја, у Русији и на острвима Крфу, Криту и др. У нас их има највише на Јадранском приморју по разним православним и римокатоличким црквама и приватним збиркама. Рађене под утицајем позновизантијске уметности, оне су претрпеле током XV—XVIII века извесне западне утицаје. Познате су под називом критских, односно итало-критских, итало-грчких и итало-византијских радова, односно сликарске школе.<sup>3</sup>

Позната су имена неколицине сликара или зографа Грка и Срба, али има икона чији су сликари непознати и обратно. Најомиљеније теме на иконама Исуса Христа јесу: Рођење, Тајна вечера, Распеће, Полагање у гроб и друге; затим, на иконама Богородице: Умиљенија, Животворни источник, Одигитрија, Страсна, Прослављање, О Тебје радујетсја; потом теме Страшног суда, Моштију св. Спиридона и друге.

Од Константина Контаринија (Κωνταρίνης), родом са Крита, сачуване су две иконе из првих година XVIII века, које се налазе у Галерији слика у Сплиту: Распеће — са сценама из историје страдања Христа, и Мошти св. Спиридона. У православној цркви Успенија Богородице у Шибенику, која са својих стотинак икона представља најбогатију збирку, налази се икона св. великомученика Георгија (1767), а у манастиру Крки чува се Полагање Христа у гроб (1746); обе су рад Грка Спиридона Рапсоманића (Ραφομανική, Ραφομανικός, Rapsomanichí), свештеника у Задру. Од Димитрија Номика, Грка, вероватно из Закинта, који је сликао крајем XVII и у XVIII веку, чува се у споменутој цркви у Шибенику велика икона Богородице Умиљенија. Претпоставља се да је Номик такође насликао иконе великих празника у тој цркви. Икону Прослављање Богородице у манастиру Крупи насликао је 1720. године у Венецији Константин Димитрију. У манастиру Крки чува се његова икона Тајна вечера. Од Ливанона Спиридона постоје две иконе у Дрнишу, а можда је његов рад и Васкрс (1750) у истој цркви. У збирци др И. Тартаље у Сплиту налази се икона О Тебје радујетсја, рад грчког сликара Теодора Пулакија, с краја XVIII века. Од Михалака Георгија постоји икона у Задру (1787). Он је насликао у мана-

<sup>3</sup> Архив Српске академије наука и уметности у Београду, И. бр. 14159 (Скраћено: АСАНУБ): Др Лазар Мирковић, *Иконе Далмације* (рукописна грађа), 75, напомена 1. — Исти, *Старине, Старе цркве у Сарајеву*, Споменик Српске краљевске академије (скраћено: СКА) LXXXIII, Београд 1936, V—VI, 360. — Др Вој. С. Бурџић, *Иконе у Југославији*, Београд 1961, 53.

стиру Крупи Богородицу. Од Спиридона Рома има икона у манастиру Крки и у Дрнишу.<sup>4</sup>

Омиљену тему зографа XVIII века представља тип Богородице Живопријемни источник, Источник исцељенија, Источник живота. Тај тип Богородице радо су сликали бококторски зографи Димитријевићи — Рафајловићи. Чувају се у цркви св. Арханђела у Рисну, у Музеју Српске православне цркве у Дубровнику (овде је насликан и св. Спиридон). Једна таква икона пренета је 1940. године из села Кожловца, код Бенковца, у манастир Крку. Њој је композиционо слична икона која се налази у српској православној цркви у Шибенику. Имају их и неке приватне збирке.<sup>5</sup> Герасим Зелић добио је 1787. године у Русији од Марије и Ане Јаковљеве из Петрограда на поклон две иконице оковане сребром па позлаћене — Живопријемни источник и икону св. Николе.<sup>6</sup>

У православној цркви св. Илије у Задру постоји леп број икона грчких (критских) мајстора. Непознатим грчким сликарима приписују се иконе св. Илије из XVII—XVIII века, затим иконе Богородице Страсне, са златном основом из XVII или XVIII века, Страдање и васкрсење Исуса Христа, на златној основи, барокни рад са барокним оквиром из XVIII века, икона Мошти св. Спиридона са рамом из XVIII века; Тајна вечера рађена је по угледу на један бакорез (Marcantonio Raimondi) из XVIII века и Успење Богородице с краја XVII или почетка XVIII века. Такође нам је непознато име грчког зографа на Крфу код кога је проигуман манастира Драговића Викентије Стоисављевић провео читав месец април 1789. године, чекајући да му један поп иконописац, на основу утврђене погодбе, наслика литијну икону и четири престоне иконе које је, у ствари, поручио хаџи Марко Димитровић за цркву на Радошићу, више Кастела.<sup>7</sup>

Сачувано је неколико радова провинцијских домаћих мајстора, као што су, на пример, тип Богородице Одигитрије у православној цркви Успења Богородице у Шибенику, Рођење Христово и Богородица и св. Петар, обе у српској православној цркви у Дубровнику. У пинакотеци дубровачког бискупа чува се српска икона Марије Јаковљеве, свакако код крста приликом Распећа.<sup>8</sup>

Позната су имена неколицине Срба зографа. У библиотеци манастира Крупе чува се један псалтир штампан 1638. године у штампарији Марка Гинама. На унутрашњој страни задњих корица пронашао сам, до сада непознат, запис презвитера Спиридона, зографа, који гласи: *Сій Ѳалтирѣ г(оспо)д(и)на кирѣ пресвѣтера Спиридона зографа зовома Ѳалтирѣ 1753.*<sup>9</sup>

<sup>4</sup> АСАНУБ, И. бр. 14159: Др Лазар Мирковић, *Иконе Далмације*, 13—51, 38—39, 56—57, 60. — Исти, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 343, сл. 109; сл. 100—101, 104; 342 и сл. 108. — М. Радека, *Прилози о споменицима културе код Срба у Сјеверној Далмацији*. Објављено у Алманаху Срби и православље у Далмацији и Дубровнику, Загреб 1971, 197, 202, 208, 204—205.

<sup>5</sup> Д. Медаковић, *Путеви српског барока*, 166—173.

<sup>6</sup> Г. Зелић, *Житије Герасима Зелића*, св. I, Београд 1897, 209.

<sup>7</sup> Др Л. Мирковић, *Иконе и други предмети у цркви Св. Илије у Задру*, Старинар САН (Српска академија наука), књ. VII—VIII/1956—57, Београд 1958, 359—370. — С. Алексијевић, *Споменак Милорадов*, Гласник Православне далматинске цркве за 1904, година дванаеста, у Задру 1904, 103.

<sup>8</sup> АСАНУБ, И. бр. 14159: Др Л. Мирковић, *Иконе Далмације*, 19, 53—54, 70—72.

<sup>9</sup> Архив манастира Крупе (Скраћено: АМКру), Библиотека, бр. 7. — Манастир Крупу посетио сам и у њему провео два дана, недељу и понедељак, 30.

Вуко Сударевих, молер (маляр), израдио је 1765. године за манастир Крку икону Сабор св. Архистратига Михаила, са барокним елементима, а за манастир Драговић насликао је 1767. године икону св. архангела Михаила. Иконе св. Тројице израђене за православну цркву у Дрнишу (1764) и за манастир Крку такође су његов рукотвор. Претпоставља се да је он насликао престоње иконе у Голубићу.<sup>10</sup>

Године 1766. манастир Крка потрошио је у Венецији 3551 либру и 13 солди за кујунџијске послове, осим новца који је архимандрит потрошио (не наводи се колико) „за дешене од икона (*disegno* = слика, цртеж) и за остале багателе“.<sup>11</sup>

У време мога краткотрајног студијског боравка у новом манастиру Драговићу (1959) налазило се пет икона окованих сребром: Богородице, Христа, Тајне вечере, св. Јована Крститеља и св. архангела Михаила. Њих ми је љубазно ставио на увид сада већ покојни Рувим Штрбац, тадашњи настојатељ манастира.<sup>12</sup> Из натписа на икони Богородице види се да је насликана у Венецији 1775. године, док је икона св. Јована Крститеља насликана 1783. године у манастиру Драговићу, са натписом „Монастырь Драговичъ 1783“. Сабрат манастира Драговића Партеније Бურიћ, родом

и 31. августа 1959. године, захваљујући гостопримству игумана Павла Козлице. Према казивању господина Козлице архив манастира Крпе десеткован је у последњем, другом светском рату. Остаци архива, за мога боравка, налазили су се на хору манастирске цркве. Уз указану помоћ, прегледао сам и изнова препаковао, завезао свежњеве докумената чију сам предметну садржину означио (преписка, рачуни, проповеди итд.). Већина архивске грађе односи се на XIX и XX столеће. На другу половину XVIII века односи се свега двадесет докумената, од којих сам неке преписао ради личне употребе студијске природе.

<sup>10</sup> Д. Медаковић, *Српска уметност у Северној Далмацији*, Музеји, 5, Београд 1950, 191. — М. Радека, *Прилози о споменицима*, 199, 202, 208.

<sup>11</sup> Архив манастира Крке (Скраћено АМК): Либер, фасц. 3, бр. 12. — Манастир Крку посетио сам од 9. до 19. јула 1958. године. Захваљујући љубазности и предусретљивости, сада већ покојног, настојатеља Никодима Опачића, успео сам да за десетак дана испишем, прецртам, снимим односну грађу која се чува у сребреном архиву манастира, као и драгоцену библиотеку.

Љубазношћу оца Никодима користили су се и други истраживачи тих година. „Крку су тих година посјећивали“, — пише Радека — „поред проф. Грујића: Дејан Медаковић, Рајко Веселиновић, Владимир Мошин, др С. Радојчић, др Душан Кашић, Федор Моачанин, Бранко Сучевић, др (РВ: Георгије) Михаиловић из Старе Пазове, Душан Берић, Божо Ковачевић — неки и по више пута.“ (Радека, Архимандрит Никодим Опачић у Алманаху Срби и православље у Далмацији и Дубровнику, Загреб 1971, 60).

<sup>12</sup> У манастиру Драговићу провео сам ради студија пуна два дана, 26. и 27. октобра 1959. године. Непосредно пред мој долазак у манастир Драговић, његов игуман Рувим Штрбац пренео је из Врлике у нови Драговић (стари манастир је потопило акумулационо језеро) Књижницу и Архив. Услед сеобе у Врлику и назад у манастир, и Књижница и Архив били су несређени, измењани са старим, шкартираним световним и богослужбеним књигама и њиховим деловима. Споразумно са игуманом Штрпцем, издвојио сам сву архивску грађу, распоредио је на пет група, повезао у посебне свежњеве, означивши њихову садржину овако: *I свежањ*: Инвестита на манастирску земљу и неке синфелије (17 комада); *II свежањ*: Разна акта црквених и политичких власти (142 ком.); *III свежањ*: Највише је Мутибарићевих дописа, потом „Записник или Либер црквени“ за 1856—1859. годину (90 ком.); *IV свежањ*: Разни списи из XX века (124 ком.) и *V свежањ*: Непребројани листови, односно остаци манастирских деловодника и записника XIX—XX века. Осим тога, преписао сам пет нових натписа. Подробније податке у вези њихове садржине дао ми је у уторак 27. октобра 1959. године сам Штрбац.

из Плавна, израдио је за свој манастир икону св. Спиридона. Симеон Вукојевић из Оџестова, који је, иначе, учио сликарство у сликарској школи Кијевопечерске лавре, насликао је Покров за иконостас цркве у Книну 1786. године. Иконостас је уништен у току другог светског рата. Вукојевић је сликао и у црквама у Бенковцу и Кули Атлагића.<sup>13</sup> Пој Семеон Лазовић из Бијелог Поља (1754?—1817) насликао је икону св. Василија Великог 1785. године, која се налази у Галерији умјетнина у Сплиту.<sup>14</sup>

Почетком деведесетих година ХВИИ века у Далмацији се осећала потреба за иконописцима. Герасим Зелић, као јеромонах манастира Крупе, умео је да реже крстиће по угледу на светогорске и „поњешто лаписом (= камичком; писаљком) чертати иконе“. Спиридон Симић и братство манастира одобрили су Зелићу да отпутује у Русију „за постигнути питуру“, пошто осим Грка Матеје Веје, свештеника из Шибеника, родом са Крфа, „у нашим земљама, нарочито у Далмацији, немамо иконописца који би сликали иконе потребне црквама“.<sup>15</sup>

Сликарска школа у Кијевопечерској лаври, у Кијеву, била је тада најчувеније сликарско училиште за словенски иконопис на висини западноевропских школа и академија — по својим програмима и по нарочитим западноевропским приручницима и посебним свескама званим „кушбуки“ (Kunstabuch), са приручницима за студију анатомије и композиције (Natura artis studio или Абецедало) и др.<sup>16</sup> Јеромонах Теофан, иконописац и учитељ те школе, имао је у време Зелићевог доласка двадесет и пет ученика у тој школи. Одмах на почетку учења, новембра 1782. године, Теофан је дао Зелићу „прописе од различитије фигура и састава тијела чловјеческог у самој кости, а после и у одјејанију“. Зелић је радио ноћу при свећи, јер су сви ученици морали сваког јутра предавати своје прописе учитељу ради оцењивања. Зелић је морао после пет месеци по савету свога учитеља да напусти „рисовање“ јер су му очи почеле сузити и засењивати се. Спиридон Алексијевић, пак, тврди да је Зелић прекинуо учење „не будући способан за иконописаније“.

Спиридон Алексијевић (Житомислић, 14. децембар по старом календару 1766—1841 ?) стекао је основно образовање у манастирској школи у Житомислићу, потом у Мостару и Сарајеву. Новембра 1785. године рукоположен је за јеробакона, а за јеромонаха септембра 1808. године. У лето 1787. године претрпео је „љуго турско насиље и опачину“, те се заједно

<sup>13</sup> Д. Медаковић, *Српска уметност у Северној Далмацији*, 185. — Радека, *Прилози о споменцима културе*, 207—208. — Алексијевић, *Споменик Милорадов*, 120.

<sup>14</sup> Д. Берић, *Нови прилози о умјетнинама сплитске Галерије*, Сплит, 1955, 23. — Ц. Фисковић, *Три иконе из Сплита*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, књ. 11, Нови Сад 1975, на страни 251—252 налази сличности између ове иконе и иконе св. Јована, евангелисте у Musée provinciale у јужноиталијанском граду Лессе, коју је насликао Димитрије Атињанин, премда на тој икони, по Фисковићу, на полећини „хирилска слова на књизи јеванђеља и около главе упућују да је била насликана за неку православну цркву“.

<sup>15</sup> Д. Медаковић, *Једно неостварено сликарско школовање Герасима Зелића*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, ХХ, св. 3—4, Београд 1954, 292. — Упореди: Исти, *Путеви српског барока*, 292. — Опширније о Грку Матеју Веји (1752—1809) види у: др Д. Кашић, *Светли гробови православних Шибеничана*, Шибеник 1975, 16. — Зелић, *Житије*, I, 61, 89.

<sup>16</sup> Д. Давидов, *О украјинско-српским уметничким везама у ХВИИ веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, св. 4, Нови Сад 1968, 217—219.

са извесним бројем Срба пребацио у Далмацију, која је била под млетачком влашћу. У Далмацији је живео двадесет и једну годину, радећи као свештеник, учитељ и сликар.

Алексијевић се дуго надао да ће га манастир Драговић „дати учити иконопиство за које сам премного наклон био“. Крајем марта (по старом календару) 1789. године он је стигао у Крф заједно са проигуманом Викентијем Стоисављевићем, који је нашао „мјесто да ме остави код иконописца да се научим иконоизображенију“. Међутим, проигуман, односно манастир Драговић није могао плаћати годишње 30 цекина у злату за његово учење. Изгубивши наду да ће у Крфу научити „иконпиство“, грчки и талијански језик и да ће га игуман, ипак, „дати куд учити иконописаније“, Алексијевић је отишао из манастира Драговића, у коме је насликао Тајну вечеру. По савету својих пријатеља, Алексијевић се прихватио учитељског позива у Врлици. Овде је између 1790. и 1792. године, према упутству Анастасија Бурића, капелана, „питурао“ олтарске иконе у цркви св. Николаја. Исто то насликао је и у цркви у Косову. За време учитељевања у Дрнишу и Скрадину издржавао се „средством иконописанија свјатих образов којего нест совсјем невјежа“ (РВ: незналица). Сликао је „по виду греческом“, односно, у духу позног византијског црквеног сликарства.<sup>17</sup>

За време свог другог путовања у Русију — на пут је кренуо из манастира Крупе 2. септембра 1786. године — Зелић је провео више од две године у Петрограду, Москви и другим местима, скупљајући за манастир Крупу и друге православне манастире у Далмацији богослужбене књиге, округе и слично. Јесен и зиму, па све до августа 1788. године, провео је код генерала Срба, у Малој Русији и Новој Србији, а највише у Новомиргороду, код мајора Јована Скорића. „У то вријеме дошле су ми из Кијева наручене од Гаврила Петровића три иконе и царске, од дрвета изрезане двери за мој манастир Крупу, с живописнијем фигурама четири еванђелиста, и озгор благовјешченије пресвете Богородице“.<sup>18</sup> Царске двери, поклон Гавре Петровића, Зелићевог пријатеља из Задра и Венеције, представљају занимљив пример украјинског сликарства XVII и XVIII века. У том међувремену на царским дверима сликано је шест медаљона: у два горња приказане су Благовести, а у другом архангел Гаврило; у преостала четири медаљона насликан је по један јеванђелист, баш као и на царским дверима манастира Крупе.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Алексијевић, *Споменац Милорадов*, 103, 118, 120, 172. — Зелић, *Житије*, I, 86—88. — Dr Thieme und Dr F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Erster Band, Leipzig 1907, 272.

<sup>18</sup> Зелић, *Житије*, II, 16—17; 31, 34: „Тврђење неких историчара уметности да је Зелић направио 1789. године у Кијеву царске двери, које се налазе у манастиру Крупи не стоји због тога, јер су те царске двери биле поклон који је наручио тај његов пријатељ, Петровић; друго, на дверима пише година 1789, а те године Зелић се није налазио у Кијеву. Он се, наиме, кренуо из Новомиргорода за границу на конак у Золотопоље 22. јулија 1788, те је 10. септембра стигао у Броди, а 30. октобра исте године у Беч у коме је остао, т.ј. боравио седам месеци.“ (О томе на другом месту).

Нису нам позната имена сликара тих трију икона које је Гаврило Петровић, из Венеције поручио у Кијеву. Иначе, преко Кијева, односно преко Украјине долазили су нам утицаји барокне уметности. О томе: Д. Медаковић, *Иконостаѕ Јоакима Марковића у селу Дишнику*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, књ. 5, Нови Сад 1969, 142.

<sup>19</sup> Ст. Таранушенко, *О украјинским иконостаѕима XVII и XVIII века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, књ. 11, Нови Сад 1975, 135—136. — Радека, *Прилози о споменицима културе*, 195.

У манастиру Драговићу царске двери раздвојене су такође на шест медаљона, али се уместо четири јеванђелисте у њима налазе цареви Давид и Соломон и двојица старозаветних пророка, Данил и Исаија. У манастиру Крки исти је распоред фигура на царским дверима као и у манастиру Крупи. Изнад царских двери распоређено је 38 икона руске израде.<sup>20</sup> Тзв. Бусовићеве двери Петрове цркве у Биовичину Селу представљају својеврсну драгоценост. Занимљиве су такође царске двери у Билишанима Доњим, Бјелини, Биовичићу, Врбнику, Ивошевцима, Јагодњи (коване двери), Крки, Трибању и Шибенику.<sup>21</sup>

Веома занимљиву целину српског сликарства XVIII века у Далмацији представља велики иконостас цркве св. Борба у селу Горњи Биљани, у Равним Котарима, са 56 слика. Непознати сликар уноси на своје слике извесне новине на устаљени традиционални начин сликања: он претвара позадину слике у пејзаж, у чијем дну слика грађевине барокне архитектуре; драпирање тканина такође је својствено барокном сликарству, док „смисао за лепоту колористичких хармонија живих боја“ представља „једну од најлепших врлина овог сликарства“.<sup>22</sup> Непознат је и сликар царских двери цркве св. Петра и Павла петровоцрквенске парохије у Буковици. Двери су насликане 1704. године трошком Мојсеја Даниловића, игумана манастира Крке.<sup>23</sup>

Фреско-сликарство на свеже омалтерисаним равним површинама зидова знатно мање је неговано и проучавано него што је то случај са иконама зографа. Из XVIII столећа познате су нам само фреске у олтару православне цркве св. Спиридона у Скрадину: Деисис на источном олтарском зиду и иконе Исуса Христа и Богородице у два нишама. Насликане су вероватно 1754. године приликом обнове цркве.<sup>24</sup>

Мало је познато профано портретно сликарство. Извесно је да су се портретисали имућнији појединци и народне старешине. Народне старешине одевали су се веома раскошно. О укусу са којим су израђивана њихова одела може се судити, по Фортису, према портрету његовог домаћина, војводе Первана из села Кокорића. У манастиру Крки чувају се портрети Јоаникија Болгарина (1771), архимандрита Саватија Васиљевића и Макарија Крнете.<sup>25</sup>

До данас је сачуван изванредан број дела из области примењене уметности. Та грана уметности заступљена је радовима израђеним од племенитог метала, дрвета, скупоцених тканина и слично.

Златарске радионице појединих мајстора из Венеције, Петрограда, Беча и неких других градова примале су током XVIII столећа разне поруџбине од стране српских православних манастира и парохијских цркава.

<sup>20</sup> Радека, *Прилози о споменицима културе*, 196—197.

<sup>21</sup> Исти, 193—195; на страници 194 налази се снимак Бусовићевих двери.

<sup>22</sup> А. Сковран, *Непознати мајстор иконостаса цркве Св. Борба у Горњим Биљанима*. Прилог православној уметности далматинских Срба у XVIII веку. Споменица „Далматински епископ Симеон Кончаревић и његово доба“, Београд 1970, 57—60.

<sup>23</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. II, Београд 1903, запис бр. 2131.

<sup>24</sup> Д. Медаковић, *Српска уметност у Северној Далмацији*, 191. — А. Сковран, *Уметнички споменици манастира Крупе*. Споменица „Манастир Крупа 1317—1967“, Београд 1968, 23.

<sup>25</sup> Voyage en Dalmatie par l'abbé Fortis traduit de l'italien. Tome premier. Avec figures, Berne MDCCLXXVIII, 83; tome II, 195.

Известан број дела те врсте уметности набављан је у Русији. Израђени предмети, намењени потребама православног богослужења јесу тзв. свети сасуди (путири, дискоси, звездице, антимињси и др.) и освећени предмети (полијелеји, кандила, свећњаци, звона, крстови: престони, ручни, напрсни, на кубетима, односно „преслицама“ цркава и др.).

Истраживањем смо утврдили да су неке цркве наручивале израду разних предмета код домаћих златара. Поред већ у науци познатих сасуда и црквених предмета, захваљујући јеромонаху Георгију-Дуји Љесковцу, сабрату манастира Крупе, прегледали смо и описали три уметнички обрађена метална предмета који се чувају у храму рођења св. Јована Претече у Медку, у Лици.

Први предмет представља овећи бакарни тањир за просфоре, познат под именом антидор (антидоръ). Украшен је са спољашње стране урезаном комбинацијом геометријског преплета и стилизоване лиснате гране. Натпис гласи: СМ АѢКЅ. Из те надсловне скраћенице, тзв. просте титле, сазнајемо почетна слова имена мајстора радионице — С. М. из 1726. године, године израде тога тањира.

Други предмет јесте тзв. свети ђивот начињен од сребра па позлаћен. У основи је пирамидалног облика. При врху се завршава четвоространом барокном куполом, на чијем се врху налази равнокраки крст (сгук граеса). Из натписа сазнајемо да је тај св. ђивот приложио „народ села Медка у храм Рождества св. Јована Крститеља настојањем оца Георгија Клеута, пароха Медка, љета Господња 1797“:

ПРИЛОЖИ НАРОДЪ СЕЛА МЕДКА У ХРАМЪ РЖТВА СТОГО ИОАННА  
КРТЛА НАСТОЈАНЕМЪ ОЦА ГЕОРГИЈА КЛЕУТА ПАРОКА МЕДКА ЛЪТА  
ГДНЯ: 179(7).

У св. ђивоту налази се трећи предмет, тзв. дарохранилница, у којој се чувају дари за причешћивање болесних. Израђена је од сребра техником искуцавања. Спољашња површина раздељена је на зоне. По површини горње, шире зоне налазе се урезани барокни геометријски и вегетабилни украси, а у доњој, ужој зони угравиран је натпис из кога се види да је дарохранилницу израдио Илија Марић у Задру, по поручбини свештеника Николе Брујића 9. маја 1763. године:

+ САКОВА ПОПЪ НИКОЛАЕ БРѢИЧЪ 8  
ИЛИЕ МАРИЃА ЗЛАТАРА 8 ЗАДР8  
НА: 1763: МАИѢ НА :9:

На основу наведених натписа можемо закључити да су током XVIII века радиле за српску клијентелу две златарске радионице. Једна се спомиње 1726. године, са за сада непознатим именом мајстора радионице, сем што знамо иницијале његовог имена С. М. У другој половини XVIII века постојала је у Задру златарска радионица Илије Марића, који је за српску православну цркву у Медку израдио горе споменуте предмете 1763. године. Извесно је да је сасвим могућа претпоставка да је Марић радио и за српску клијентелу у Северној Далмацији, а не само у њој суседном Медку, у Лици.

Задру?

Трећи по реду, а до сада непознати златар, јесте Никола Буровић, чија се радионица такође налазила у Задру, као и Марићева. Он је према поруџбини манастира Крке израдио један сребрни путир (*calire d'argento*), који је позлаћен, и један дискос или плитуцу са крстом, односно звездом (*Patenna e croce*). Према рачуну који је златар Буровић доставио манастиру Крки 15. септембра 1792. године, за те предмете плаћено је 15 цекина ... Српски натпис на једној звездици ХVII—ХVIII столећа, коју су поклонили кнез Андрија Рајић и кнегиња Нилија (?) манастиру Крки, наводи нас на помисао да је и то уметничко дело израђено, можда, у једној од српских златарских радионица у Задру.<sup>26</sup>

Герасим Зелић донео је са своја два путовања по Русији, из Цариграда и Свете Горе, доста поклона у металу и текстилу. Михаил Јаковљевић из Петрограда био је ктитор једног путира од позлаћеног сребра израђеног у Москви 1786. године, редак производ златарске израде у стилу руског касног барока. Уз тај путир чува се дискос (плитица) са звездом. Дискос је украшен изразито ранокласицистичком розетом у округлим медаљонима. Звезда је такође позлаћена. На њеним крацима угравирани су ликови св. Василија Великог, Григорија Богослова, Јована Златоустог и св. Николе. Сваки лик уоквирен је угластим завојицама (волутама) с лиснатим наставцима. Сматра се да је гравира израђена врло добро, а да је такође добар и сликарски рад у медаљону.<sup>27</sup>

Нарочито много приложили су чланови породице Николаја Јаковлева из Петрограда. Николајев син Михаил ктитор је једног сребрног и позлаћеног ћивота (дарохранилнице), једне жртвенице или кадионице која је била „с фигурама, такођер од емалта (финифта) од сребра позлаћена и с рубини околу финифта накићена“. Један велики литијни крст, направљен од жутог бакарног лима с филигранима од емаља, израђен је трудом и настојањем Зелића.<sup>28</sup> Самуел Релка са супругом Наталијом, из Никопоља, приложио је преко Зелића 1. августа 1783. године у Малој Русији један ручни крст за манастир Крупу. Јуна 1785. године Зелић је добио на поклон неколико крстића од цариградског патријарха Гаврила.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> АМК: Либер, фасц. 3, бр. 11. — С поштовањем и захвалношћу сећам се, сада већ покојног, Георгија-Дује Љесковца, пароха у Метку, иначе сабрата манастира Крупе, са којим сам заједно допутовао из Крупе преко Жегара и Паћена у Медак, где смо аутобусом и (од Паћена) возом стигли 31. августа 1959. године увече.

Љесковац ми је омогућио да 1. септембра прегледам и опишем предмете које је израдио златар Марић и, вероватно, неки други мајстори. — Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. II, натпис, 4708.

<sup>27</sup> Dr I. Vach, *Ruski zlatarski radovi 18. i 19. stoljeća u crkvi Sv. Ilije u Zadru*. Radovi Instituta JAZU u Zadru, sv. IX, Zadar 1962, 313—325 са снимцима путира (сл. 1), дискоса са звездом (сл. 2—3), све из 1786. године.

<sup>28</sup> Зелић, *Житије*, I, 205. — Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. II, натпис бр. 3593—3594. — Герасим Зелић је 12. јуна 1790. године израдио металну плочу са свим именима петроградске породице Јаковљевих, ради спомињања на проскомидији. Уз споменути чланак Vachа, *Ruski zlatarski radovi* уклопљен је од стр. 326 до 328 текст проте М. Радеке, професора, са подацима о Зелићевим дародавцима Јаковљевићима из Петрограда. На слици бр. 10 донео је снимак те бакарне плоче. Снимак је објавио и епископ моравички (сада западноевропски) Лаврентије Трифуновић, Герасим Зелић у зборнику „Манастир Крупа 1317—1967“, Београд 1968, на стр. 54, сл. 31. — О изради плоче и именима споменути породице Јаковљевић види: Зелић, *Житије*, I, 208—209.

<sup>29</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. II, натпис бр. 3530. — Зелић, *Житије*, I, 141.



Крстови у манастиру Драговићу израђени су у филиграну. Престони крст у тој уметничкој техници израдио је „рукоделац Панто“.<sup>30</sup>

Кандила су ливена или су, пак, кујунцијски рад, који је скупљи. Манастир Крка платио је октобра 1768. године у Венецији преко 122 цекина за израду два полијелеја или цвета (= велико коло), а за два сребрна кандила у једној кутији (кросница) плаћено је преко 415 цекина. Исте године манастир је наручио у Венецији свећњаке преко трговца Спиридона Руџерија, Грка. Јеромонах Јоаникије Кричка, родом из села Кричака, приложио је два велика сребрна свећњака манастиру Драговићу (1765). Свећњаци манастира Крупе на часној трапези, са барокним елементима, направљени су такође у Венецији 1777. године.<sup>31</sup>

Црквена звона наручивана су и изливана у Венецији, судећи по натпису изливеном на звону манастира Крупе из 1767. године.<sup>32</sup>

Окови на иконама (или такозвано обложеније) рађени су, чини се, највише у златарским радионицама Венеције. То су прецизно израђени кујунцијски радови, украшени стилизованим геометријским, биљним и другим барокним украсима, изведеним техником искуцавања. Христова икона у манастиру Крупи обложена је сребром у Венецији 1767. године о трошку манастира. Обложене су и остале иконе. У Далмацију су доношене из Русије иконе облагане сребром и позлаћене. Зелић је добио, јуна 1785. године, од васељенског патријарха Гаврила на поклон „седефли иконице“.<sup>33</sup>

Израда радова у металу била је доста скупа. Према рачуну споменутог Спиридона Руџерија од 23. октобра 1766. године, манастир Крка платио је „за две иконе велике и трећу од двери од сребра“ 3551 либру и 13 солди. Манастир Драговић је, за време настојатеља Георгија Адамовића, оковао у Венецији сребром Христову и Богородичину икону за 114 цекина и 30 либара.<sup>34</sup>

У шимшировом дрвету резани су крстови разних величина и за разне богослужбене потребе (престони и др.). Зелић је за време свога детињства „од дрвета крстиће градио, гледајући на светогорске крсте“. Касније, јула 1785. године, он је, боравећи у Кареји, купио за 80 гроша један повећи светогорски крст, на коме је техником дубореза израђено дванаест празника. Тај крст му је касније оковао у сребро и украсио у Бечу један златар, по народности Чех (1789). Према Зелићевом нацрту златар је оковао тај крст техником филиграна, украсио га рубинима, дијамантима и

<sup>30</sup> Д. Медаковић, *Српска уметност у Северној Далмацији*, 186. — Писац ових редова претпоставља да је тај исти „делорукац Панто“ сковао једну петохлебницу манастира Добрићева између 1761. и 1769. године. Види: Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. III, Београд 1905, натпис бр. 5872.

<sup>31</sup> АМК: Либер, фасц. 3, бр. 10. — АМД: Бр. 19. — Архимандрит Герасим Петрановић, *Повѣсть о Светорождественскомъ манастиру Драговићу у православној епархији далматинској*, Задар 1859 (у манастиру је сачуван и рукопис те књиге), 17а. — Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. 2, бр. 3463. — Радека, *Прилози о споменицима културе*, 193.

<sup>32</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. II, натпис бр. 3300.

<sup>33</sup> Исти, бр. 3299. — Зелић, *Житије*, I, 141, 209. — Мирковић, *Иконе и други предмети у цркви Св. Илије у Задру*, 364: Икона Богородице Умиљенија, рад српског сликара, окована је сребром са натписом на окову: М R С.

<sup>34</sup> АМД: Инвентар књига, бр. 19. — Петрановић, *Повѣсть*, 28. — О оковима види у: проф. Радека, *Прилози о споменицима културе*, 186—187.

другим различитим драгоценим камењем, те је тако окован тежио пет фунти.<sup>35</sup>

Дуборез се налази понајвише на иконостасима. На цркви св. Борба у Биљанима Горњим иконостас се састоји од уврнутих (тордираних) и перластих трака израбених на аркадама рамова, у које су уметнуте престоне иконе, а богати циклус слика распоређен је на иконостасу у три реда. Царске двери „од дрвета изрезане“ наручио је Зелићев пријатељ из Венеције Гаврило Петровић у Кијеву, у Русији, и послао их по Зелићу манастиру Крупи. Својим барокно изведеним лозицама грожђа које зобљу шест птица, ове двери представљају скупоценији уметнички рад украјинског дубореза друге половине XVIII столећа.<sup>36</sup>

Обичне и скупоценије тканине, израбене срмом и златном жицом, набављене су у Венецији или су добијене као поклон из Русије. Коришћене су за израду разних богослужбених одежди и других богослужбених предмета, као и за профане потребе. Неки од тих радова представљају значајне производе црквеног уметничког веза и ношње имућнијих слојева. Јеромонах Силвестар послао је из Косова у свој постриг, манастир Крку, 18 цекина, 5 либара и 6 газета црквеног новца да му се направе лепе одежде — „да буде свила за фелон, и епитрахиљ и наруквица липа ... штикате срмом или жутом или билом, а стихар како будете вид'ли; галун (gallone — ширит, фини трак) фини немојте метати већ ординарни, само да је лип гледати“. Георгије Миљевић је, као јеромонах манастира Крке, замолио свога архимандрита-егзарха Никанора Богунуовића писмом од 20. фебруара 1784. године — који је, иначе, чешће путовао у Венецију — да му купи пет аршина пане и један свилени пас.<sup>37</sup>

Јуна 1785. године Зелић је добио на поклон један златовезени надбедреник (прибедреник) од цариградског патријарха Гаврила. Чланови милионарске породице Николаја Јаковљева у Петрограду поклонили су му, осим металних предмета, четири вреће, укупне тежине преко 200 килограма, са неколико комада златоткане и друге свиле различитих боја, као и различите златне и сребрне „пашамане“ (passamano = гајтан) и траке за фелоне и стихаре. Од свих тих тканина Зелић је током јесени и зиме 1787/88. године, све до августа 1788. године, за време боравка у Новомиргороду, у Новој Србији, у кући мајора Јована Скорића, искројио фелоне, епитрахиље, нарукнице, стихаре, ораре, златоткану завесу за царске двери и прекривач за свету трапезу.<sup>38</sup>

Црквени уметнички вез заступљен је извесним бројем антиминос (четвороугаоног платна са сликом полагања Христа у гроб), на којима се обавља литургија. По далматинским српским православним манастирима чува се много антиминос које су осветили пећки патријарх Арсеније III Црнојевић, патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабенда, односно с његовим допуштењем освећење је извршио Павле Ненадовић. Има их у Бискупији, Врбнику, Голубићу, Карину, Кистању итд. Манастири Крка, Кру-

<sup>35</sup> Зелић, *Житије*, I, 141, 151—152; II, 38.

<sup>36</sup> Сковран, *Непознати мајстор иконостаса*, 60. — Иста, *Уметнички споменици манастира Крупе*, 47. — Зелић, *Житије*, II, 17, 32.

<sup>37</sup> АМК: Либер, фасц. 3, бр. 16.

<sup>38</sup> Зелић, *Житије*, I, 204—205. — Михаило, син Николаја Јаковљева био је ктитор фелона и епитрахиља који су направљени Зелићевим трудом. — Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. II, натпис бр. 3593.

па и Драговић имају их по неколико. Неки од њих издвајају се својом уметничком изградом. У цркви св. Илије чувају се два антиминос. Антиминсу Крушедолске, потоње Карловачке митрополије, били су ктитори карловачки митрополит Исаија Баковић (1708) и архиепископ и митрополит београдски Мојсије Петровић (1728). Други антиминос, руског порекла, израђен је на свили, са штампаним текстом по наређењу руске царице Јелисавете. Осветио га је с благословом руског Св. Синода црногорски владика Сава Петровић (1774). Откупила га је Јована Недић и поклонила цркви у Биочићу, за време капелана Саватија Крчанина (1781). У манастиру Крупи чувају се антиминоси јерусалимског патријарха Теодосија (1701), пећког патријарха Арсенија IV (1743) и антиминос манастира Крупе, израђен трудом Константина Дмитровића, а осветио га је Данило Љуботина, епископ горњокарловачки (1739). У манастиру Драговићу чува се један антиминос патријарха Арсенија III (1692), док други представља уметнички барокни вез Христифора Жефаровића, бакроресца који се веома успешно огледао у уметности примењеној на везу.<sup>39</sup>

Посебну грану примењене уметности, односно уметничког заната представљају манастирске књиговезачке радионице, као и књиговезнице појединаца лаика. Књиговесци су, сем коричења књига и рукописа, уобличавали и украшавали тврде кожане корице разним стилизованим геометријским и биљним украсима, раније са приметним утицајима ренесансне уметности, а од XVIII столећа претежан је, чини се, руски утицај са елементима из уметности Средње Европе. Иконографске теме су махом новозаветне композиције. У нас су у XVIII столећу познати као књиговесци Мандићи, пореклом из старе свештеничке породице из Горњег Грачаца, у Лици. Тома Мандић увезао је један псалтир манастира Крупе (1783). Један псалтир у Шибенику поправио је лички књиговезац Константин Дошеновић, син попа Атанасија из Почитеља.<sup>40</sup>

У науци се знало да су књиге коричене у другој половини XVII столећа у манастиру св. Тројице, код Пљеваља. Тешко је утврдити да ли је та манастирска радионица радила непрекидно и током XVIII столећа. На основу архивске грађе, међутим, утврдили смо да је у томе манастиру постојала књиговезачка радионица, у којој се монах Јевтимије бавио повезивањем књига. После извесног времена прешао је у манастир Крку, у коме се бавио повезивањем књига. Ту је, најзад, вероватно већ у дубокој старости, начинио свој тестаменат 30. августа 1787. године, којим је завештао манастиру св. Тројице, код Пљеваља „оно што сам изнио из њега, то јест злат од књиге сав“; саме, пак, књиге оставио је ћаку Шпири „ако би био свештеник“.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Мирковић, *Иконе и други предмети*, 272—273. — Радека, *Прилози о споменицима културе*, 183—184. — Сковран, *Уметнички споменици манастира Крупе*, 48. — Б. Стрика, *Далматински манастири*, Загреб 1930, 129. — Цело Х. Жефаровића, Каталог изложбе, Нови Сад 1961. У томе каталогу посебно види чланак Д. Стојановић, *Везови Х. Жефаровића*. — Упореди: Д. Медковић, *Српски сликари XVIII—XX века. Ликови и дела*, Нови Сад 1968, 19.

<sup>40</sup> Радека, *Прилози о споменицима културе*, 238. — Упореди: Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. V, Срем. Карловци 1925, записи бр. 8469—8470. — Јанц, *Кожни повези*, 67.

<sup>41</sup> АМК: Либер, фасц. 3, бр. 39. — О алату за коричење в. Z. Јанс, *Povezi i okovi knjiga iz jugoslovenskih kolekcija*, Beograd 1973, 76—77.

\*

Посматран у целини, развитак уметности у Срба севернодалматинских предела Буковице, Равних Котара, Книрске и Цетинске крајине, те сплитске Загоре представља занимљиву појаву у културном и уметничком погледу, у ширем смислу те речи. На томе релативно љском простору који је током ХVIII столећа настањивало између четрдесет и педесет хиљада православних Срба са нешто Грка, односно Цинцара, који су се у томе веку налазили у опадању и нестајању, развијала се архитектура, ликовне уметности и примењена уметност.

Наручиоци уметничких дела јесу српске црквене општине по селима, градовима и већим местима, као и појединци. Што се црквене архитектуре тиче највише су зидане цркве мањих размера, већином без посебно наглашених стилских особености. Познате су под општим називом „ускочке“ или „хајдучке“ цркве. Бројни су захтеви, односно молбе српских православних црквених општина упућиване властима Млетачке Републике за зидање нових и обнову, проширење и сл. постојећих цркава. У првој половини ХVIII века такве молбе подносили су: Неретва-Читлук, Ервеник, Карин, Скрадин, Модрино Село, Опүзен, Ковачевићи, Баљци, Церање итд. У другој половини тога века млинари на реци Крки тражили су дозвољу за грађу, затим становници Смоковића и других места. Молбе за своје проширење, односно повећање, оправке и слично тражили су Тешљух, односно Кланац, Жегар, Бенковац и Дрниш у првој половини тога века, а у другој половини истог века Бргуд, Бискупија, Ислам Грчки, Церање, Книн (*Ristaurò della chiesa di rito Serbiano, intitolata S. Pietro in quel territorio*), Косовски Кланац и друга места.<sup>42</sup> Грађевинске послове изводили су домаћи зидарски и други мајстори, а било их је и из тадашње Турске, из Мостара.

Као сликари религиозних портрета и композиција по наведеним и другим црквама спомињу се Грци и Срби чешће под општим именом зографи или иконописци, а ређе као молери или маљари (маљарљ). Сви ти зографи раде у традицијама позновизантијске уметности. Њихова дела позната су под разним сличним називима, као под именом критских, односно итало-критских, итало-грчких и итало-византијских радова, или сликарских школа. Осим већ познатих имена зографа, писац ових редова открио је једно ново име — презвитера Спиридона, зографа (1753).

Сликарска дела зографског иконописа расүта су у знатном броју по парохијским црквама Северне Далмације. У манастиру Крупи, на пример, изнад царских двери распоређено је 38 икона, у цркви св. Ђорђа у Биљанима Горњим има их 56. Најбогатија од свих црквених збирки јесте она у православној цркви Успења Богородице у Шибенику, са стотинак икона. Налазе се такође у Музеју Српске православне цркве у Дубровнику, Гале-

<sup>42</sup> Државни архив у Задру: Сваки генерални провидүр водио је посебне индексе и књиге аката. Према томе, видети односне индексе њихових аката под насловом *Indice degli Atti de' Provveditori Generali ex Veneti in Dalmazia ed Albania*, односно у тим индексима њихова имена и поред имена означене молбе, жалбе, решења и слично. Посебно видети документацију за управе следећих генералних провидүра: V. Vendramini, C. Pisani, Z. Grimani, G. Boldu, F. Diedo, A. Mocenigo, A. Renier, D. Condulmer, G. Gradenigo и других из ХVIII века.

рији умјетнина у Сплиту, у Пинакотечи дубровачког бискупа, Збирци др И. Тартаље у Сплиту и другде.

Међутим, доста рано назире се на подручју Северне Далмације утицаји једног новог, барокног, стилског правца. Но, и поред тога, неки српски сликари покушавали су још и у другој половини XVIII столећа да на Крфу добро изуче касновизантијско сликарство по грчком узору, то јест „по виду греческом“, како је писао Спиридон Алексијевић. Уопште узевши, међутим, то доба увелико се одликује напуштањем тога правца у сликарству.

Знатно је мање фреско-сликарства, на пример, у српској православној цркви у Скрадину, али нам име сликара није познато.

Осим религиозног сликарства, неговано је и профано портретно сликарство истакнутих лаика и свештенства.

Српска клијентела, посебно управе српских православних манастира, јављају се током XVIII столећа, нарочито у његовој другој половини. Они троше знатне своте новца за израду слика — за „дешене од икона“ — које им израђују сликари у Венецији. Низ дела из области примењене уметности израђено је током XVIII столећа за ту исту клијентелу, како то произилази из архивске грађе. Но, златарске, односно кујунцијске (колџичке) послове добијале су и српске златарске радионице у Задру. На основу архивалне грађе и израђених предмета, писац ових редова утврдио је постојање трију златарских, односно кујунцијских радионица. Једна се помиње 1726. године са за сада непознатим именом мајстора радионице, сем што су нам позната почетна слова имена С. М. Није сигурно да се налазила у Задру. За друге две радионице то се зна сигурно. То су златарска радионица Илије Марића, који се помиње 1763. године, и Николе Буновића, који се помиње половином септембра 1792. године.

Чини се, ипак, да су веће поруцбине добијали венецијански мајстори. То је разумљиво јер је Венеција била не само главни град и седиште дужда Млетачке Републике него и једно од најзначајнијих уметничких средишта на северном Јадрану. Захваљујући извршним техничко-пловидбеним предностима источне обале Јадрана и добро уређеном поморском саобраћају на њој, Срби у Северној Далмацији су имали добре могућности за одржавање непосредних веза са својом тадашњом метрополем, а преко ње и са осталим светом у Европи, све до Русије и Цариграда. Тиме су омогућена, поред осталог, нова стилска струјања и утицаји венецијанског барока током XVIII столећа. То је омогућило да га и српска клијентела у Северној Далмацији почиње релативно брзо прихватати.

Преко Венеције и Беча путовало се у једноверну Русију ради сакупљања помоћи за српске православне манастире у Северној Далмацији. Током XVIII столећа, посебно у његовој другој половини, те везе одржавао је манастир Крупа. Из Москве, Петрограда, Кијева и других места Украјине добијане су поклоном или набавком иконе, царске двери у дуборезу, сасуди, одежде и златоткане тканине за њих и други предмети израђени у стилу касног руског, односно украјинског барока. Међу тим предметима, израђеним у Петрограду, налази се и један дискос украшен изразито ранокласицистичком розетом и округлим медаљонима.

Иначе, у српском сликарству, уопште узевши, утицај класицизма осећа се крајем ХВИИ столећа и по својим темама и по схватању и изради слика. Он ће доћи до изражаја нарочито у првој четвртини ХИХ столећа.<sup>43</sup>

## L'ART DES SERBES DE LA DALMATIE DU NORD AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

RAJKO L. VESELINOVIC

En utilisant les documents d'archives conservés aux monastère Krka, Krupa et Dragovići, ainsi qu'aux Archives d'Etat de Zadar et à celles de l'Académie serbe des sciences et des arts, et en corroborant le tout par la littérature technique, l'auteur a cherché à jeter une lumière nouvelle sur le développement de l'art des Serbes de la Dalmatie du Nord, en vue de mieux éclairer les valeurs plastiques des oeuvres d'architecture, de peinture et d'art appliqué.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, le nombre des Serbes établis dans la Bukovica, les Ravni Kotari, dans les marches de Knin et de Cetina, ainsi que dans le Zagorje, variait entre 40.000 et 50.000 habitants. Ils bâtirent, reconstruirent ou agrandirent, pour leurs besoins et avec l'autorisation de l'administration vénitienne, un nombre considérable d'églises, pour la plupart à une nef, à l'abside demi-circulaire, à la voûte en berceau et au clocher accolé à l'église et faisant partie de la nef. On les appelait «églises d'ouskoks» ou de «héidouks». Elles ne comportent pas d'ornements architecturaux de style nettement défini.

De nombreux peintres, Grecs ou Serbes, connus sous le nom de «zographes» décoraient ces églises de paroisse ou de monastère en exécutant des peintures dont les thèmes étaient puisés dans le Nouveau Testament. Parmi ces peintures, les plus nombreuses sont les icônes, réalisées sous une forte influence de l'art byzantin tardif. L'auteur cite toute une série de peintres connus et inconnus, en y ajoutant un nom ignoré jusqu'ici, celui du pope Spiridon, «appelé zographe» (1753). Cependant, le style byzantin tardif de la peinture commence à s'enrichir de certaines innovations par rapport à la facture traditionnelle pratiquée jusque-là: le fond des peintures se transforme en un paysage contenant un édifice d'architecture baroque; la représentation de tissus drapés développe le goût de «la beauté des harmonies faites de couleurs vives».

Les fresques sont beaucoup moins nombreuses, de même que les portraits profanes.

Les influences baroques provenaient à la fois de l'Ouest (Venise et Vienne) et de l'Est (Russie, dont la population professait la même religion).

Ces influences sont évidentes dans la peinture et, encore plus, à ce qu'il semble, dans les arts décoratifs, — ouvrages d'orfèvrerie, riches tissus, objets en bois et en d'autres matières. On dirait que, pour les travaux de ce genre on engageait plus souvent les artisans de Venise, avec lesquels la clientèle

<sup>43</sup> Др М. Кашанин, *Два века српског сликарства*, Београд 1942, 17—18. — Д. Медаковић, *Српска уметност у ХВИИ веку*, Београд 27. I 1982. год.

serbe entretenait des relations d'affaires directes, et, beaucoup moins souvent, les artisans du pays. L'auteur a établi, sur la base des documents d'archives, qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, sur le territoire de la Dalmatie du Nord, il y avait eu trois ateliers serbes; du plus ancien (1726) on ne connaît que les initiales du propriétaire; quant aux deux autres, l'un appartenait à Ilija Marić (1763) et l'autre à Nikola Đurović (1792); ces deux derniers travaillaient à Zadar.

C'est par Venise et Vienne que l'on partait de la Dalmatie du Nord pour la Russie, en vue des collectes au profit des églises serbes. Ces relations, surtout dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, étaient maintenues par le monastère Krupa. De Moscou, de Petersbourg, de Kiev et d'autres villes arrivaient, à titre de dons, ou acquis contre paiement, des icônes, des portes royales, de style baroque, gravées sur bois, des vases sacrés, des robes du prêtre ou de moine, des tissus brochés et autres objets de style baroque russe ou ukrainien. Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cependant, les objets dits sacrés commencent à présenter, dans l'ornementation, des éléments du classicisme, rosettes et médaillons. Généralement parlant, l'influence du classicisme dans la peinture serbe est perceptible aussi bien dans le choix des thèmes que dans la conception et dans la facture des peintures. Cependant, ce n'est que dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle que cette influence se fera sentir dans sa plénitude, mais c'est là une époque qui dépasse le cadre de notre présente étude.

## Uz četiri nacrti Korčulanina Josipa Zmajića

Josip Zmajić, sitnoslikar i graditeljski projektant iz prve polovice 19. stoljeća, potomak je stare korčulanske porodice. Njeni se članovi spominju u 18. i 19. stoljeću kao pomorci, brodograditelji i brodovlasnici<sup>1</sup> određene društvene i privredne moći tako da je po njima dobila naziv i jedna ulica u gradu Korčuli.<sup>2</sup> Josip je bio sin brodograditelja Dimitrija, koji je krajem 18. stoljeća gradio i veće jedrenjake tipa brik<sup>3</sup>.

Odojjen u takvoj obitelji gdje su se izrađivali i nacrti brodova, Josip je pravio nacрте za nadogradnje kuća građana, mostova, crkava i kuća, istupajući u javnosti kao vješti građevni tehničar određene likovne naobrazbe.

Bavio se uspješno i sitnoslikarstvom, pa je u gradu i na otoku Korčuli, gdje je uglavnom proveo svoj život (1801—1859), portretirao i nekoliko građana, ponajviše u okruglim medaljonima<sup>4</sup>. Slikao je uz to oltarne slike, akvarele narodne korčulanske nošnje, nacрте za crkve, crkvene žrtvenike i predmete te oslikavao kulise za kazališne predstave<sup>5</sup>.

Pored toga Zmajić je zaslužan i za upoznavanje korčulanske kulturne i umjetničke baštine jer je on u svojim nacrtima prikazao i nekoliko starih spomenika, sklop srušenog Kneževa dvora, gradskog mosta i nekih starih kuća u izvornim oblicima. Sačuvalo se naime i nekoliko njegovih potpisanih nacрта za preinake i nadogradnje građevina i kuća koji su prilagani molbama pojedinih građana upućenih upravi korčulanske općine pri traženju odno-

<sup>1</sup> V. Ivančević, *Prilog drevnoj brodogradnji u gradu Korčuli*, Pomorski zbornik 15, Rijeka 1977, str. 630.

<sup>2</sup> C. Fisković, *Urbanističko usavršavanje Korčule Kanavelićeva vremena*, Zbornik otoka Korčule 3, Korčula 1973, str. 63; V. Ivančević, *Prilog poznavanju kamenih grbova u gradu Korčuli*, Rad JAZU 381, Zagreb 1978, str. 119, 120.

<sup>3</sup> Ц. Фисковић, *Стара Корчуланска бродоградилница*, Годишњак Поморског музеја у Котору XX, Котор 1972, стр. 82—85; А. Карог, *Градитељ и сликар Јосип Змајић*, *Peristil* 18, 19, Zagreb 1976, стр. 129.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> C. Fisković, *Slikar Vicko Poiret*, Prilozi povijesti umjetnosti, 11, Split 1959, str. 166; C. Fisković, *Kazališne i glazbene priredbe u Korčuli*, *Mogućnosti*, 1, 1975, str. 13; C. Fisković, *Franjevačka crkva i samostan na Orebićima*, Spomenica Gospe anđela na Orebićima, Omiš 1970, str. 78, 79; I. Matijaca, *Povijest Bratovštine sv. Roka u Korčuli*, Omiš 1975, str. 156.



snih dozvola za te radove. Ti su Zmajićevi nacrti stoga sačuvani u starom arhivu korčulanske općine, gdje ih je našao i skupio Jozo Fazinić, predavši ih zatim Muzeju grada Korčule, u kojem se sada čuvaju.

U tim Zmajićevim građevinskim nacrtima izvedenim perom, u tušu i akvarelu laganih svijetlih boja, rumenom, žutom i sivom, koje označavaju postojeće zgrade ili njihove preinake prema ondašnjem običaju, primjećuje se točnost u postavi i mjerenju, jasnoća u razradi pojedinog plana, u kojem je potanko označenim mjerama gradnja prikazana u uspravnim presjecima i tlorisima. Ponegdje je obilježen i njen smještaj u prostor urbaništičke cjeline gradskog plana.

Tim nacrtima Josip Zmajić se predstavlja kao vješt i točan crtač i mjernik koji poznaje zakone projektiranja. Ti nacrti otkrivaju i uredno izvršenje zakonskih propisa u traženju i izdavanju građevinskih dozvola za određivanje položaja i smještaj pojedine novogradnje ili za izgled novogradnje i promjene koje su izvršene na postojećim, starijim zgradama i njihov odnos prema susjednim kućama. Ta pravilnost postupka ujedno pokazuje kako je onda nova austrijska vlast nakon nemirnog ratnog razdoblja i političkih promjena ipak uspjela u novooblikovanim općinama dobivene pokrajine učvrstiti građevinske zakone i pravilnike, koji su i ranije postojali u statutima dalmatinskih gradova za vrijeme mletačke uprave.

To potvrđuju i tri nacrti Josipa Zmajića koje mi je ostavila u svojoj ostavštini rodica Fanica Giunio, koja je umrla u rujnu 1980. godine, kao zadnji potomak korčulanskog odvjetnika stare plemićke obitelji Giunio. Njezini preci su kroz stoljeća vršili različite upravne dužnosti u Korčuli, pa je i Dominik Giunio bio načelnik te općine od 1847. do 1856. godine<sup>6</sup>.

Iz tog su vremena u njegovoj kući ostali navedeni nacrti. Vjerojatno su bili popraćeni dopisima i molbama upućenim općinskoj upravi, ali oni među arhivskom građom nisu sačuvani, a možda ih se nađe među spisima stare korčulanske općine koji se čuvaju u arhivu Muzeja grada Korčule ili među onima koji su dospjeli u Historijski arhiv u Dubrovniku.

Sva tri nacrti proširuju prikaz djelatnosti graditelja i crtača građevnih nacrti Josipa Zmajića, njegovim potpisom jamče svoju vjerodostojnost, i još jednom otkrivaju slikarsku razgovjetnost i tehničku vještinu rada. Nijedan od njih nije označen nadnevkom postanka jer je taj bio označen na popratnom spisu, ali se po vještini i čistoći iscrtavanja mogu smatrati radom njegove zrele dobi, unutar koje ne možemo utanačiti vremenski redoslijed.

Najvažniji nam je nacrt za gradnju lože u morskoj uvali Luci<sup>7</sup>, na jugoistočnom dijelu predgrađa Korčule.

<sup>6</sup> M. Gjivoje, *Otok Korčula*, II izdanje, Zagreb 1969, str. 57.

<sup>7</sup> Na nacrtu je Luka nazvana Porto Pedochio, ali je bila poznata i pod imenom Luka. Jakov Španić piše 1617. godine: Valle Grande e lo stesso che Luka ossia Porto Pedocio. Successi appartenenti alle cose di Curzola dall anno 1617 sin all 1623 registrati di Giacommo di Vincenzo Spanich nobile Curzolano. Rukopis iz ostavštine Petra Dimitri. Spisi Giunio u arhivskoj zbirci C. Fiskovića na Orebićima od sada AFO.

O Luci: M. Gjivoje, *Otok Korčula*, Zagreb 1968, str. 19 i slika. U starim portolanima i zemljovidnim kartama javlja se ime Pedochio (P. Coronelli, *I Mari, golfi isole... del Istria, Quarner, Dalmazia*, Venezia 1678, t. 90; G. Rieger, *Panorama della costa e delle isole di Dalmazia*, Trst 1853). Korčulani je danas zovu Luka (V. Foretić, *Nekoliko napomena o stanovništvu i naseljima otoka Korčule*, Zbornik za narodni život i običaje 45, Zagreb 1971, str. 312). Stariji

Nacrt je urađen na tvrdom papiru bez vodenog znaka i nosi naslov na onda službenom talijanskom jeziku:

*Tipi per una Loggia che si progetta all' estremo della Strada che conduce alla riva del Porto Pedocchio — con sua lapide che verrà imurata.*

Nad nacrtom pročelja lože je natpis:

*Progetto sopra A, B.*

a nad odgovarajućim tlocrtom:

*Pianterreno.*

Uz tloris su s boka označene krajne točke slovima A B, a pod njim je dato mjerilo i zapisana mjera u bečkim metrima: 1'' = 1° di Vienna.

Pri dnu lista je zapis da je plan izveden po nalogu načelnika Giunia:

*Il detto progetto vennè eseguito per ordine del sig.<sup>r</sup> Podestà Giunio.*

U desnom uglu je Zmajičev potpis uz oznaku da je on zamislio nacrt:

*Giuseppe Smaich*

*Progettò.*

Ovaj nacrt s njegovim potpisom, poznatim i sličnim onima sa drugih njegovih nacrtu u arhivu spomenutog muzeja, važan je jer se u njemu Zmajič pojavljuje kao sastavljač plana vlastite građevne zamisli.

Prvi put ga, dakle, upoznajemo kao izvornog projektanta utoliko važnijeg što je tu zamislio javnu zgradu spomeničkog izgleda u onda suvremenom umjetničkom slogu.

On je na traženje načelnika Domenika Giunija, koji mu je vjerojatno i preporučio oblik i veličinu zgrade, izradio nacrt lože potpuno u ondašnjem klasicističkom slogu. To je vjerojatno u gradu Korčuli bila onda prva zgrada tog sloga nakon gradnje kamene prostrane klupe sagrađene uz početak ceste za selo Lumbardu 1815, za vrijeme engleske okupacione vlasti otoka<sup>8</sup>.

Iako je ta loža malena, jednostavno oblikovana i prvenstveno namijenjena sklanjanju putnika, ipak ona ima spomenički izgled, koji prevladava nad njenim svrsishodnim rješenjem.

Oblik joj je potpuno pravilno i skladno odmjereno. Na pročelju su dvojna izdužena vrata nadsvedena lukom i svodom. Nemaju tradicionalnih dovratnika u jednom istaknutom kamenom komadu, niti je polukružni luk istaknut reljefnim vijencem, već je sve oblikovano izravno nizom poredanih i sklopljenih kamenova. U tome se, osobito u poretku i oblikovanju savinutih sa-

iaako ne redoviti naziv Pedoč iščezava. U nekim našim zemljovidnim kartama preveden je taj naziv prema talijanskoj riječi il pedochio = uš i prozvana je luka Uš, što je potpuno pogrešno. Naziv joj dolazi od riječi pedocia, pedochia, koje spominje hvarski i dubrovački srednjovjekovni zakonik, a znače peljarinu, odnosno pristojbu koja se davala za voženje broda na opasnim položajima. Uporedi: Z. Herkov, *Grada za financijsko-pravni rječnik feudalne epohe Hrvatske II*, str. 233, Zagreb 1956; *Rječnik srednjovjekovnog latiniteta Jugoslavije II*, Zagreb 1978, str. 827. U posljednje vrijeme prihvaća se ime Luka. *Peljar po Jadranu I*, Split 1952, str. 364; Pomorska karta Hvar—Korčula, Hidrografski institut Jugoslavenske ratne mornarice, novo izdanje 1952. Godine 1868. u Korčuli se nazivlje jedan bastion i kula Pidochio. A. Fazinić, *Izgradnja grada Korčule od XVI do početka XX stoljeća* (rukopis, u kojemu je autorica objavila mnogo arhivskih podataka).

<sup>8</sup> C. Fisković, *Engleski spomenici i umjetnine u Dalmaciji*, Peristil XXII, br. 22, Zagreb 1979, sl. 20, str. 87.

stavnih kamenova luka, ističe klasicistički slog stran dotadašnjoj izradi otvora u korčulanskom graditeljstvu 15—18. stoljeća, u kojem su i vrata i prozori bili uokvireni posebnim, istaknutim okvirom. Jednako su tako riješeni i do-vratnici obaju ulaza, koji nemaju uobičajene reljefne poluglavice gotičkog biljnog ukrasa ili renesansnih, manirističkih te baroknih profilacija, već su istaknuti produljenjem plošnog zidnog vijenca. Čitavo pročelje i jedan od bočnih zidova leže na niskoj i profiliranoj stepenici, koja ih obuhvata kao postolje, što loži daje monumentalniji izgled. Na njemu je posebna jednako tako profilirana i niska stepenica dvaju ulaza, koja se proteže uz suženi profil zida. Taj pročeljni zid nije, kao u ranijim korčulanskim zgradama, sastavljen od kvadera, već od duguljastih kamenova, koji pri vanjskom kraju tog zida izlaze iz obrisa, a i veći su od kamenova gornjih redova.

Jedan pobočni zid ima širok ulaz, koji je, kako je u tlorisu označeno, natkrit lukom i tim je usklađen s oba pročeljna ulaza. Na drugom pobočnom zidu je prozor. Pročelje završava profiliranim istaknutim krovnim vijencem, najreljefnijim dijelom zgrade, koji joj, kao i izdužena vrata, pojačava vitkost i oduzima tromost, težinu i zdepastost nekih klasicističkih gradnja prve polovice 19. stoljeća.

Krov ima izrazito sredozemni, niski i četverostrani oblik, a četiri njegove kose strane ne spajaju se u oštru i šiljastu već u zarublenu piramidu, čime je cjelina lože ujednačena. Kupe nisu označene pojedinačno već samo laganom, neupadljivom ljubičastom bojom.

Spomenički značaj zgrade pojačava spomen-ploča, čije je postavljenje spomenuto i u naslovu nacрта. Istaknuti su joj postolje i završni vijenac s reljefnim lisnatim ukrasom. Dakle, potpuno u klasicističkom slogu, njen okvir nema više voluta, alegorijskih likova ni reljefnih ukrasa uobičajenih osobito u baroknom slogu prethodnog 18. stoljeća, koje se sretalo i u graditeljstvu i kiparstvu Korčule.

Zmajić je označio i uravnoteženi raspored na ploči svojim tamnim perom u deset širih i užih crta, ali njihova usitnjenost nam ne dopušta da im pročitamo označeni sadržaj, što on nije ni želio niti mogao dati u malom nacrtu. Vjerojatno je u natpisu odana počast austrijskom vladaru ili nekoj drugoj političkoj ličnosti i istaknut je cilj zgrade, koja je kao oličena, trajna dobrodošlica dočekivala putnike i pomorce koji su stizali sa jedrenjaka pripjelih i usidrenih u ovu sigurnu luku. U njoj su se sklanjali brodovi u nevremenu prekidajući plovidbu, oskrbljivali se, ukrcavali i iskrcavali teret, popravljali svoja oštećenja, a i usavršavali su se oni jedrenjaci sagrađeni na susjednim korčulanskim brodogradilištima koji su bili izloženi valovima nevremena vjetrovitog Pelješkog kanala negoli u ovom mirnom pristaništu i sidrištu, osiguranom s nekoliko plutača.

Pelješki su jedrenjaci u ovoj luci početkom 19. stoljeća, kada je mletačka granica ovdje brisana, i zimovali jer im je i zavičaj bio na domaku<sup>9</sup>.

U knjizi topografije Mletačke Republike objavljenoj u drugoj polovici 18. stoljeća istaknuta je odlika te luke: „*Sa strane, a nedaleko od grada Korčule je luka Pidochio, jedna od boljih u Dalmaciji, u kojoj je često usidren znatan broj ratnih brodova i ostalih lađa a snabdjevena je odličnim gatom.*” D. Bassi u svom „*Costiere del mare adriatico*”, objavljenom u Mlecima 1821.

<sup>9</sup> C. Fisković, *Putovanje pelješkog jedrenjaka iz kraja XVIII i početka XIX stoljeća*. Pomorski zbornik, Zagreb 1962, str. 1767.

piše: „*Sa strane južnog vjetroa milju udaljenosti od Korčule je Luka Pedochio; u njoj se stoji u zaklonu od svih vjetrova, ali je uska pri ulazu. Sred luke je otočić, a brod se priveže na strane maistrala.*”

Bila je, dakle, poznata i austrijskoj mornarici i preporučena od kaptana Bassinija upravnika kormilarskog odjela austrijskog Pomorskog zavoda<sup>10</sup>.

Već sredinom 18. stoljeća bio je do Luke sagrađen put na kojem je zidao i klesao za nj kamen albanski zidar Guga, nastanjen u Korčuli<sup>11</sup>.

U Luci se također nastojalo popravljati i čistiti veće brodove da ne bi zauzeli odveć mjesta u Donjem i Gornjem brodogradilištu<sup>12</sup>.

Neki jedrenjaci ostajali su u toj prikladnoj luci dulje u raspremi. To se doznaje i iz jedne podrugljive orebičke pjesme upućene pomorskom kaptanu Stipanu Antuna Fiskoviću, iz druge polovice 19. stoljeća, u kojoj mu se zamjera da je poznati pelješki jedrenjak »Venoge« raspremio u Luci, propuštajući tako priliku da na njemu ploveći zarađuje<sup>13</sup>.

Gradnja lože je, dakle, bila potrebita.

<sup>10</sup> Topografia veneta ovvero desorizione dello stato veneto II, Venezia 1787, str. 231; D. G. Bassi, *Costiere del mare Adriatico*, Venezia 1821, str. 69.

<sup>11</sup> 1755. Per spetabile comune lire mille si forma creditore Mistro Andro Grga Albanese muraro per facitura di pietre a muro fabricato in questo Borgo per la strada che conduce in valle come per bolletta N° 6 et Attestazione del ricevuto denaro L 1000.

Računska knjiga kamerlenga 1720—1772, Korčulanski spisi, Historijski arhiv u Zadru (od sada HAZ).

<sup>12</sup> V. Ivančević, *O zemljištima za gradnju brodova u gradu Korčuli*, Fiskovićev zbornik II, Split 1980, str. 230; M. Gjivoje, o.c. (6), sl. na str. 143.

Treba napomenuti da su korčulanski brodograditelji braća Todor i Vicko Foretić, ne htijuci raditi pod talijanskom okupacijom za vrijeme drugog svjetskog rata, napustili svoj zavičaj Korčulu i počeli graditi vlastito brodogradilište u armiranom betonu na položaju oko Perne, na pelješkoj obali u Pelješkom kanalu. Ratna strahovlada im je omela rad. Todora su zarobili njemački vojnici i on je netragom nestao.

<sup>13</sup> ...

A foresti noleggiarono  
O corpo di bacco  
Per Livorno pagavano  
a tre Lire sacco.

Convien questo nolo  
a grossi e picini  
Per Cork davano  
Sedici Scillini.

Stefano s'infotte  
Che la piglin d'occhio,  
Ora con la Venoge  
Nel Porto Pedochio.

Ah, non gli si spacca  
Quel cor di marmo,  
Veder quel bel legno  
Ora in disarmo...

AFO

O jedrenjaku Venoge: Stj. Vekarić, *Pelješki jedrenjaci*, Split 1960, str. 273. »*Vip*«. Junaštvo kapetana Kerše, Jedro I, br. 5, Sarajevo 1. V 1916, str. 117. Predaja priča da je Stjepan Fisković za vrijeme prvih božićnih praznika nakon svog vjenčanja odustao s puta u Carigrad i povukao se u Luku, bez obzira na zaradu, što bi se podudaralo s ovom satirom.

Zbog te svrsishodne namjene projektirana Zmajićeva zgrada je morala imati i dugu kamenu klupu prislonjenu uzduž stražnjeg zida, kako to pokazuje njen tloris, ali je ipak i svojim oblikom i istaknutom spomen-pločom usklađenom s oba vrata i postavljenom na središnjem mjestu pročelja, imala, kako reko, i značaj spomenika. Trebalo je, dakle, da nastane kao posljednja u nizu starih korčulanskih loža koje se u središtu grada spominju u 14. stoljeću<sup>14</sup>, a zatim u prvoj polovici 16. stoljeća sagradili su korčulanski graditelji jednu uz zapadna gradska vrata<sup>15</sup>.

Sve su imale otvoreni sredozemni oblik sa stupovljem koje drži krov, iako su dvije, mala i velika, bile uklopljene u gradsku renesansnu vijećnicu.

Zamišljena u doba kada su se spomeničke zgrade javnog značaja zidale izvan gradskih zidina, u vrijeme klasicizma, kad su podignuti glorijeti u Dubrovniku uz lazaret<sup>16</sup>, u Trogiru kraj Kamerlenga<sup>17</sup>, u Splitu sred groblja<sup>18</sup>, a u Makarskoj spomen-piramida<sup>19</sup>, te lučke kapetanije u nekim primorskim mjestima, i Zmajićeva je loža zamišljena na otvorenom prostoru.

Po njenom skladnom obliku, osnovnim crtama i pojedinostima, može se zaključiti da je Josip Zmajić poznao klasicistički slog. Stoga sam njegov nacrt i opisao detaljnije. Taj nam čini vjerojatnijim predaju, sačuvanu među njegovom kasnijom rodbinom<sup>20</sup>, da je on učio graditeljstvo u Padovi, možda u trećem desetljeću 19. stoljeća. Međutim, o tome nema do sada poznatih arhivskih podataka, iako nam istančanost i točnost nekih Zmajićevih nacrti, minijatura, pa naročito ovaj stilski obrađeni nacrt za ložu u Luci, jačaju i opravdavaju pretpostavku o njegovom učenju u nekom našem primorskom ili talijanskom gradu, gdje su onda još i u školama prevladavali klasicistički uzori. U Trogiru su ipak bila poznata u Zmajićevo mladenačko vrijeme i djelomična ostvarenja mletačkog arhitekta Gianantonija Selve<sup>21</sup>.

U zamisli Zmajićeve lože sudjelovao je za stalno i poticatelj za njeno ostvarenje, korčulanski općinski načelnik Domenik Giunio.

On je kao sin Aleksandra Giunio i Ursule Španić potomak starog korčulanskog roda koji se u srednjem vijeku ponekad javlja pod prezimenom Žu-

<sup>14</sup> V. Foretić, *Otok Korčula u srednjem vijeku do 1420*, Zagreb 1940, crp. 320.

<sup>15</sup> C. Fisković—N. Ivančević, *Prijedlog za adaptaciju i rekonstrukciju zapadnog dijela historijske jezgre grada Korčule*, Arhitektura XVII sv., str. 154, Zagreb 1975, str. 66; V. Vuletić-Vukasović, *Trijemovi (lože) u gradu Korčuli*, Slovinac V, br. 12, Dubrovnik 1882, str. 460.

<sup>16</sup> F. Karačaj, *100 Vedute delle coste orientali del mare Adriatico*, tabla 35. Dio albuma sam već objavio: Akvareli Boke Kotorske su u tisku za Zbornik o Boki Kotorskoj III, u Spomeniku SAN.

<sup>17</sup> I. Delalle, *Trogir*, vodič, Split 1936, str. 71, 87.

<sup>18</sup> K. Prijatelj, *Les relations artistiques entre la France et la Dalmatie du debut du XVIII<sup>e</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Annales l'Institut français de Zagreb, Zagreb 1961—1964, str. 38.

Glorijeta bi se možda mogla pripisati arhitektu Vicku Andriću, koji je podigao zvonik crkve Gospe od zdravlja; A. Crnica, *Naša Gospa od zdravlja*, Šibenik 1939, str. 167.

<sup>19</sup> C. Fisković, *Spomenici grada Makarske*, Makarski zbornik I, Split 1971, str. 256.

Piramidu bi trebalo prenijeti sa ceste na njeno prvotno mjesto, da se okruži urbanistička cjelina obale.

<sup>20</sup> A. Kapor, o.c. (3), str. 129.

<sup>21</sup> S. Piplović, *Arhitekt Gianantonio Selva i klasicizam u Dalmaciji*, Peristil 18—19, Zagreb 1976, str. 117.

njević ili Junij, a zatim Giunio, kojem je nakon humanizma u 17. stoljeću nadodan laskavi ukrasni antički pridjev »Appius«<sup>22</sup>, te se ta obitelj, u 18. i početkom 19. stoljeća, u doba klasicizma, nazivala Appio - Giunio. Njeni su članovi u toku više stoljeća vršili u općini upravne dužnosti; sreću se u plemičkom vijeću i javnom životu Korčule. Stjepan je početkom 16. stoljeća izabran u odbor za nabavu životnih namirnica<sup>23</sup>, a Teodat krajem tog stoljeća — za učitelja gramatike u humanističkoj školi „učeci djecu i krijeposnim i dobrim običajima“<sup>24</sup>. Pošto je poznavao glazbu bio je i orguljaš stolne crkve, a odlazio je i u Kotor da u nekoj raspravi brani prava svoje općine<sup>25</sup>. Jerolim je bio 1619. općinski kancelar<sup>26</sup>, Jeremija 1621. blagajnik Općine<sup>27</sup>, a svećenik Jerolim krajem 17. stoljeća — orguljaš i učitelj škole<sup>28</sup>. Prepošt Jeremija je u svojoj oporuci ostavio gradskim bratovštinama i zalihu za otkup robova, veću svotu novaca i nekoliko nekretnina. Utrškom njegove ostavštine Bratovština sv. Roka sagradila je 1763. godine mramorni žrtvenik svom zaštitniku, najraskošniji i najveći u stolnoj crkvi, zadržavši na njemu tri drvena renesansna kipa, djelo korčulanskog kipara — drvorezbara Frana Čučića, sa starijeg drvenog oltara. Kod bogatog prepošta nađeni su poslije njegove smrti 1748. godine mnogi umjetnički predmeti, nakit i dragocjenosti kao zalag njegovih dužnika. Spomenuti nakit i pribor za jelo u srebru i zlatu su prilog povijesti umjetničkog obrta, a skupa sa novčanim svotama dužnika — privrednim prilikama na Korčuli u 17. stoljeću<sup>29</sup>.

Franjo Appio Giunio je u prvoj polovici 18. stoljeća, kada se popravljao Knežev dvor, izdavao novac kao općinski blagajnik za taj rad, a 1760. godine se brinuo za otvaranje privatne škole koju je imao voditi svećenik Antun

<sup>22</sup> M. Gjivoje, o. c. (6), str. 47; V. Foretić, o. c. (7), str. 309. Taj nadimak još nije razjašnjen. U antici je poznat Appius Claudius, graditelj Vie Appie. Apijum je selen od kojeg su se svijali vijenci za pobjednike.

<sup>23</sup> I. Zorzi, *Popis gradskih knezova Korčule 1420—1795*. Rukopis iz ostavštine P. Dimitri. Spisi Giunio u AFO. V. Vuletić-Vukasović, *Catalogo dei Conti, Vicari e Rettori ... di Curzola*, Dubrovnik 1900, str. 63.

<sup>24</sup> Adi 25. aprile 1595.

Fù convocato, et coadunato il spetabil et general consilio di nobili della città et isola di Curzola ... Convenendo a questo spetabil comunità di far l'elletione d'un precettor di gramatica per la morte del quondam spetabil messer Theodato Giunio che ultimamente serviva a fine che li figlioli possano esser insegnati le virtù e li buoni costumi secondo il desiderio comune ...

Spisi kneza Alvica Barozzi 1595—1598, cb. 235, crp. 180, Korčulanski spisi, HAZ.

<sup>25</sup> 8. Giugno 1595.

<sup>26</sup> Registro dei creditori della comunità di Curzola 1581—1631, Korčulanski spisi svezak 981, HAZ.

Il quondam spetabil messer Theodato Junio già precettor di gramatica eletto il medesimo giorno nel spetabil comune sicomè fù anco eletto l'organista die haver per suo salario ... inviato a Cataro a difender de raggion di questa magnifica comunità contra messer Simon Bigon già cancelario ...

Registro dei creditori della Comunità di Curzola 1589—1631. Korčulanski spisi, sv. 918, HAZ.

<sup>27</sup> Sveščić kamerlenga 31, Svesci korčulanskog arhiva 889, HAZ.

<sup>28</sup> 1694. Venerabile signor D. Gierolamo Giunio precettore di questa magnifica comunità.

Korčulanski spisi, sv. 545, HAZ. Vidi bilješku 29.

<sup>29</sup> I. Matijaca, o. c. (5), str. 66, 96.

Zanetti<sup>30</sup>. Bio je 1775. godine branilac prava stolne crkve u sporu s biskupom J. Kosirićem. Skupa s bratom Aleksandrom, koji je bio svjetovni prokurator

<sup>30</sup> 1737 Per spetabile comunità L. cinque cento e sedeci si forma creditore Francesco Appio Giunio camerlengo e altre tante spese nel acconcio di questo palaco.

Računska knjiga kamerlenga 1720—1772, str. 198, HAZ.

Adi 17. agosto 1760.

Constituto alofficio li signori Francesco Appio Giunio, Andrea Miutini, e Vincenzo Vilovich zio, Padre et Avo respetive, quali essendo stati in attendenza sino dal mese di Febraro prosimo passato che il Reverendo d. D. Antonio Zanetti riaprisse la scuola per l'insegnamento et educazione de loro Figli e Nipoti respetive a tenor della Scrittura col interposizione di Religiose Persone in privata forma e con generose civil et al detto Reverendo Signor Zanetti vantaggiose espresioni concepita et estesa ne vedendo nello stesso alcuna dispozione per suplire al asuntosi impegno avendo anzi sotto vari pretesti licenziato quelli scolari che doppo la sudetta condoto comparvero dinanti ad esso con soldo alla mano per sodisvar all' anticipata Ratta senza che mai lui più abbi voluto dar li soliti segni di scuola, ne avendosi a più impulsi datigli dagli interessati per l'educazione di detti giovani sommamente pare giudicati ne progressi dello studio a cui aspiravano in cosi lunga perdita di tempo, perciò aprosimandosi ora il tempo delle vacanze autunali volendo essi costituenti pur troppo travagliati nel animo riguardo alle proprie creature che oziosamente sacrificarono per colpa sua il tempo più precioso dell' età provederli la loro educazione et instradazione nel studio. Col tener del presente da notificarsi al prefatto Reverendo signor Zanetini (!) intedendo esser già posti in liberta senza che verso lo stesso li corra alcun debito quando che la detta Carta ertesa non fosse alla qualle il mentovato Religgioso non senza loro pregiudizio a credente di voler contar venire a propria cautela e con sommo loro dispiacere sono a stretti a dichiarire sine pregiudizio. Salvi cum riservatione eas quaque et cetera...

Adi 18. agosto 1760.

Referi M. V. Official di Corte aver datta notizia del infracritto conseqnata al Reverendo Signor D. Antonio Zanetti in persona in tutto et ad istanza come in essa carta.

Adi 20. agosto 1760.

Constituto in officio il Reverendo Signor D. Antonio Zanetti quale vedendo si aggravato dalli Signori Francesco Giunio, Andrea Miutini e Vincenzo Vilovich col tal qual loro conste 17 andante credesi ci vuole col spirito anche di tutti li descritti nella privata Carta primo Decembre 1757 a cui la modestia sua religgiosa et in sommo rispetto che professa verso le Persone di cadauno de loro signori non permetta dislogare iusta vel ostante anotarsi e notificarsi à medesimi ch'egli vuole essequir, sostener e difender la Scrittura medesima et obligati pararlo con insolidità.

Redarguendolo poi per difetto e defendendosi egli non mancante, sono con più douta istanza pregati a scegliere un uomo da bene per parte che consideri le raggioni del' ilcolpato e degli aggravati pronto sotto stare à tutto ciò che sarà condannato dalla virtù e Giustizia et arbitrio di questo. Giova sperare che con grato amino sarà riceuto il sugerito ripiego per decider a breve via privata l'insorgienza in atto di bona corrispondenza, se in alterabile osservanza sua verso tutti loro sempre stati respetati, comme lo saranno per l'avenire et ita.

.....

Adi 31. agosto 1760.

Constituti al officio li signori Francesco Appio Giunio Andrea Miutini e Vincenzo Vilovich quali per non lasciar senza risposta la tal qual comparsa dal Reverendo signor D. Antonio Zanetti per cadente dicono che il loro conso in quest cadente non a dato che una vacua via et indispensabile dichiarazione che stante abbandono delle loro creature ne scolastici ammaestramenti far dovevano pria di provedersi d'altro Precettore giachè esso a creduto di render dalli propri

te crkve<sup>31</sup>, spominje se u Kosirićevu pismu<sup>32</sup>, iz kojega se vidi da su oba Giunija uvažavani prilikom nabavke dvanaest drvenih baroknih kipova, koje je biskup kupio 1800. godine, kao radove »savršenog kipara«, kako on piše. Kipovi su bili obojeni šarom mramora, ali je biskup bio nakanio da ih preboji različitim bojama da »ljepše ukrasuju crkvu«. Pregovarao je i za kupnju čipki, i to biranih i skupih, izvezenih prema nacrtu kao i one mletačkog patrijarke, a kanio je kupiti zastore za prozore u apsidi i ukrasne ljubičaste pokrivače. Želio je da se kipovi apostolâ ne postavljaju u bifore galerije, koje je on pretvorio u niše, prije njegova povratka iz Mletaka. Očito je, dakle, i iz ovog pisma, kao i iz ranijih dokumenata, da se Kosirić svojski zalagao za baroki-

---

inpegni come a suff. a dall detto loro cons. o si sono espressi. Sciolti perciò da qualunque impegno in vista della di lui mancanza non vedono alcune onestà che possa presvadarli ad abbracciare li di lui Progetti.

Bensi protestata la sudetta di lui comparsa ci riportano al predetto loro Cons. o 17 spirante et hoc sine preiduzio salvis ...

A adi primo settembre.

In Ufficio notificato il sudetto Cons. o al molto Reverendo signor d. Antonio Zanetti.

Spisi Giunio, A.F.O.

U Korčuli je već sredinom 16. stoljeća postojala u Ismaelli — Gabriellisovoj palači humanistička škola. C. Fisković, *Pokladne svečanosti i kazališne igre XVI stoljeća u Korčuli*. Mogućnosti, XXII, br. 5, Split 1975, str. 564, 567; C. Fisković, *Od 4. novčića do otkrića*, Vjesnik u srijedu, XXIV, br. 1198, Zagreb, 23. IV 1975, str. 14; J. Fazinić, *Iz povijesti školstva na našem području*, Prvi podaci iz 1400. godine. Vjesnik Općine Korčula, 1. VII 1976, str. 10.

<sup>31</sup> Stampa mons. vescovo contro la comunità.

<sup>32</sup> Reverendissimo signor signor collendissimo.

È per render più vaga e ben fornita la nostra chiesa catedrale e per incontrare nello stesso tempo il genio del signor Alessandro Giunio mi è riuscito per 12 zecchini far l'acquisto delle statue rappresentati li 12 Apostoli per rinichiarle nei chiusi fenestroni. Anche il signor Francesco di Lui fratello benchè non l'abbi vedute ma fatte da perfetto scultore si è compiaciuto dell'acquisto fatto.

Queste colorite finto marmo dovrò farle colorire con colori diversi per render più splendida la Chiesa, m'anche qui vi vorrà altra spesa, che converrà far i loro pedestalli che penso di farli a modo mio quando mi sarò costà restituito. L'imbroglia sarà farli levar, non essendo capaci i Corzolani far un minimo servizio onde non sò a che Paron rivogliermi perche le levi colorite che saranno. Io non tengo altro che 40 zecchini di ragione della Chiesa, ma nelle monete che costà mi furono contate molto si perde. Ho contrattato per i merli e questi costaranno per lo meno 70 zecchini che saranno assai vaghi perche furono sullo stesso disegno fatti per monsignor Patriarca. Convien far le due coltrine per i fenestroni dell'altar maggiore onde non mi dia il sole nella testa e nel viso nel tempo de Pontificali. La cattedra à un estremissimo bisogno della fornitura paonazza essendo quella indecente e mancante affatto dala parte del muro. Qui adesso stentano dar in credenza. Ella facci tutti questi riflessi al novo Procuratore onde mandi una summa generosa di soldo per provvedere quante le hò esposto, giacchè nella cassa s'attrova del saldo, e che sono iminenti le vindemie. Attenderò don impacienza i di Lei riscontri ed il soldo necessario per dette provviste sperando in Dio Signore di restituirmi alla mia chiesa entro Agosto tuttocchè l'avvocato del mio Aversario studia tutte le maniere di qui eternarmi secondandolo molto il Signor Procuratore Capitolare a cui piace Venezia, tuttocchè viva a peggia condizione d'uno di quelli che stanno su i Ponti cercando la carità.

Sentirà il resto dal Signor Francesco Giunio che la farà stordire. Ella è pregata rispondendomi inviar le sue lettere al signor Canonico Zulich a Spalato a cui mi sono raccomandato perché mi arrivino solecitamente. Se il Seghedin m'avesse avvertito che v'era un adobbo per le 40-ore magnifico avrei fatto l'acquisto.



ziranje crkve, čemu su se vjernici suprotstavljali<sup>33</sup>, što se vidi i iz ovog pisma u kojemu on pretjeruje kad piše: »Korčulani nisu sposobni napraviti ni najmanju uslugu«. U tom suprotstavljanju Kosiriću očituje se smisao građana za čuvanje starih spomeničkih cjelina, koje je on preudešavao u stolnoj crkvi po kasnobaroknom ukusu.

Silvestar Appio Giunio, Dominikov sin, 1740—1808, postao je u svibnju 1783. kanonik, a zatim i prepošt stolne crkve<sup>34</sup>. Kada je izabran za kanonika,

Ancora da Roma attendo quanto mi fù promesso ma il Santo Padre è occupato nell'organizzare il suo stato. Mi saluti li Signori Canonici, mio Nipote, i signori Miutini, e Milos e mi creda quale con tutta la sincerità e stima mi rafferma.

Di Vostra Signoria Reverendissima,

Venezia 22 Luglio 1800 su Calle dei Stagneri al N° 2 dal Peruchier.

P.S. a die 23. detto. Questa matina hò pagato con 12 Zecchini che vagliono assai più li dodeci Apostoli, fatti per quanto si vede da un celebre Auttore. Questi convien li facci dipingere e rimettere ciò che a loro manca. Credo che li Curzolani non solo saranno contentima contetissimi, sepur da loro vien approvata qualunque fattura fatta dai Vescovi à quali non solo è odioso il nome del Vescovo m'anche le sue Vestimenta, essendo inscito quest odio verso di loro ab origine. Questi dipinti che saranno io non sò come farli capitare costà. Parte Paron Giacomo Ivancevich per caricar legna e tosto è di ritorno. Potrà il Signor Procuratore obligarlo con maniere dolci e levarli, pagandogli il nolo che potrà costà accordagli. Se a caso avanti di me arrivassero costà, le prego a non nichiarli sino il mio arrivo per l'idea che tengo. Ho inteso la morte del nostro commune Amico Monsignor Sörgo bramerei sapere dove è morto ed ove è tumulato il di lui cadavere. Di qui a poche ore andarò provvedere la fornitura delle catedre che sono necessarissime, ma sono senza soldi ne sò se i mercanti ò Ebrei me le daranno con respiro. Dimani saprò la giornata in cui dovro trattar la causa col Venerabile Capitolo. Si conservi in salute e mi ami, e chi scrive le baccia umilmente le mani.

Vlastoručni potpis: Devotissimo obligatissimo Servitore Vostro

G. Vescovo di Curzola.

Sačuvana je i priznanica o isplati dvanaest kipova apostolâ koju je izdao biskupu Kosoviću Frančesko Perini, prokurator kapitula mletačke crkve sv. Giulina, po čemu bi se moglo pretpostaviti da su se ti drveni kipovi nalazili ranije u toj crkvi.

23. Luglio 1800.

Dall Illustrissimo Monsignor Giuseppe Cossarich Vescovo di Cursula ho riceutto Io P. Francesco Procurator del Reverendo Capitolo di S. Giuliano lire Due cento sessantaquattro per le Dodice statue degli Apostoli dico ... L. 264. —

Postoji račun od 13. rujna 1800. iz Mletaka za biskupa, s cijenama resa koje je Kosirić kupio kod Petra di Grandis za ukras nebnice ophodnje, jastuka i ostalih izvezenih tkanina. Majstor tih kita ili resa i vrpca (fiocchi, fiocchini grandi per baldachin, franze alte e base, cordon) imao je radionicu u Mlecima, i to u predjelu San Lio pod znakom sv. Antuna. Spisi Giunio AFO.

<sup>33</sup> C. Fisković, *Korčulanska katedrala*, Zagreb 1939, str. 50, 51, 66, 67.

<sup>34</sup> Anno Domini 1740, die 5 a Julij Ego Marinus Sermitocolo canonicus hujus Ecclesiae Cathedralis S. Marci Civitatis Corzolisensis baptisavi hodie Infantem natum die 13 Mensis X bris 1739, proxima ellapsi, ex Illustrissimo Dominico Appio Giunio et Catarina Boschi Conjugalibus, cui impositum est nomen SILVESTER GASPARE. Patrini faerunt Illustrissimus Franciscus de Comitibus Spanich, et Illustrissima Catarina uxor Illustrissimi Vincentij Ismaeli.

Knjiga krštenih I, str. 106, Župni arhiv Korčula.

Silvestar je izabran za korčulanskog kanonika 10. V 1783. Vol. Sessiones Cap 1767—1800. Župni arhiv u Korčuli:

Anno Domini 1808 Die 22. Mensis Maii Admodum Reverendus Dominus Prepositus Canonicus Silvester Appius Giunius aetatis suae annorum 70 circiter in Communione S. Matris Ecclesiae animam Deo redidit Confessus, Santissimo Viatico refectus Sacri Olei uncione roboratus, cuius corpus in Cathedrali Ecclesia hac Divi Marci Evangelistae tumulatum fuit.

Knjiga umrlih II, str. 147, Župski arhiv u Korčuli.

neki mu je »*Dalmatin*« spjevao pjesmu na hrvatskom jeziku. Tu »*zacinku*« iz 1783. godine, u kojoj se po prastarom običaju zazivlje muza, ovdje objavljujem i zbog njenog oblika i čistote jezika u kojem se prepliće ikavica i ijekavica<sup>35</sup>.

U doba francuske vladavine u Korčuli članovi obitelji Giunio su sudjelovali u upravi grada. Frano je bio 1811. godine općinski vijećnik, a slijedeće godine je predložen za člana uprave javne bolnice. Aleksandar je bio viši

35

Tuoju pomoch sadmi udili,  
 od Pernassa slauna Vilo;  
 daruj razum tuoj primilli;  
 usduighnime na tuoje Krilo:  
 Neka piesam falit oua  
 moxe, diella Silvestroua.

Alli ajmeh ne uidimte  
 po obbiaju k'menni priti:  
 hodi, ne stoj, da sliedimte  
 gdigod hochiesc me priniti,  
 Na krilatom kognu tuomu,  
 po Pernassu prostrornomu.

Dostojnosti Appio tuoje,  
 Koisiea broja nije,  
 uzrocnessu, da Gospoje  
 od Pernassa k'meni nije;  
 Erseje i onna suiem snebilla  
 videch tuoja slauna dilla

Zna da Ouze koje bihu,  
 pomgni tuojoj odregane,  
 na studenzu, bistru, i tilu,  
 sueg vodiosi: i u zelenne  
 Liuadessi gnih touio  
 Kako Pastir blagh, i mio.

Zna da pomgna suakolika  
 bila je, da onne nebbi uppalle  
 u cegliusti Vuka prika,  
 i da nebbi pomaginkalle:  
 Da ti Gospod nebbi reko,  
 diemije scotosam trudom steko?

Za to plate dostojoje  
 tebbe, on isti ki sue ulada:  
 i otacbine uerhu suoje,  
 druga stadda tebbi nada;  
 Zascto ù malla poznaoje,  
 Lieppu uirnost, slughe suoje.

Pomgnom dakle tij past buddi  
 nadodana tebbi stadda:  
 er na suerhu tuoj truddi,  
 plachienichie bitti, omnadda,  
 Kad ti recce kij sua viddi,  
 uirna slugo k meni prijdi.

Suoju zacinku, na cast tuoju  
 Dalmatinti posuechiuje:  
 tije primi; terje u broju  
 drusiem stau, kojete sctuje,  
 Velle uechie negh je on moga.  
 Al podnessi, i mnohauoga

Na poleđini:

Composizione in occasione del possesso del canonicato del Reverendo signor  
 presbitero canonico D. Silvestro Appio Giunio.

zapovjednik, kapetan narodne straže. Kada ga je vojni zapovjednik udaljio sa te dužnosti zbog nekog neslaganja, Vlaho Kaboga, poddelegat francuske uprave, inače dubrovački vlastelin, smatrao je da ga treba ponovo uzeti u službu, jer bijaše bogat, ugledan i uplivan u cijelom okružju. On je stoga privremeno ostao u upravnom vijeću otoka pod engleskom upravom. Kao i ostali dalmatinski plemići, i on se bavio trgovinom<sup>36</sup>, ponajviše prodajom vina sa svojih imanja, koja su ostala glavna uporišta ovih starih vlasteoskih rodova, osobito u promjenjivim vremenima prvih desetljeća 19. stoljeća.

Obitelj Giunio je posjedovala plodna zemljišta, vinograde i maslinike na otoku Korčuli, koje su obrađivali njihovi marljivi i vješti polovnici, koloni, tako da je Petar Giunio, koristeći se njihovim radom, dobio 1882. godine na poljoprivrednoj austrougarskoj izložbi u Trstu srebrnu medalju, kao nagradu za vrsna vina koja su mu oni pripremali u vinorodnom selu Smokvici<sup>37</sup>. Njegov sin Dinko doktorirao je pravne nauke u Zagrebu, postao korčulanski odvjetnik, dugogodišnji općinski načelnik i zastupnik Hrvatske stranke 1911—1918. godine, u Dalmatinskom Saboru u Zadru<sup>38</sup>.

Obitelj Giunio je posjedovala kuću u Veloj Luci,<sup>39</sup> koja je nekoć pripadala obitelji Gabrielis, a u selu Smokvici je naslijedila iznad maslinika i vinograda prostrani barokni ljetnikovac od plemića Rosaneo, s kojim je bila u rodu, okružen dvorištem s uobičajenim kamenim stupovima odrine. Imala je nekoliko palača i kuća u gradu Korčuli, najviše u jednoj od središnjih ulica, koja se i danas nazivlje njihovim imenom, iako je korčulanska grana obitelji nestala 1980. godine smrću Fanice Giunio, udate Kerečki i Marinović, dok su se drugi ogranci preselili ranije u Hvar, Split, Prčanj i Zagreb. Na zagrebačkom groblju Mirogoju pokopan je 1968. godine zadnji muški potomak korčulanske grane, publicista i novinar Petar, pisac popularnih prirodoslovnih knjiga.

Članovi obitelji Giunio su svoje korčulanske kuće ukrašavali grbovima<sup>40</sup>, kao i ostali plemići, pa se neke od njih u kasnogotičkom, renesansnom i baroknom slogu raspoznavaju i danas u starom dijelu grada.

U njihovoj renesansnoj trokatnici sred grada, na čijem su dvorišnom zidu još tragovi zupčastog srednjovjekovnog utvrđenja gibelinskog tipa<sup>41</sup>, nalazi se dvoranica popločana starinskom opekom, a u spavaćoj sobi barokna profilirana alkova isjeckana luka, s reljefnom školjkom na vrhu, rijetko sačuvana u dalmatinskim kućama<sup>42</sup> (vidi sliku).

<sup>36</sup> V. Ivančević, *Korčula pod Francuzima*, Radovi Instituta JAZU u Zadru, sv. 19, Zadar 1972, str. 341, 343, 346, 360, 365, bilješka 57.

<sup>37</sup> Spisi Giunio, AFO. Diploma odbora izdana 31. prosinca 1882. prema odluci žirija.

<sup>38</sup> I. Perić, *Dalmatinski sabor*, Zadar 1978, str. 224, 228.

<sup>39</sup> N. Ostojić, *Vela Luka*, Dubrovnik 1953, str. 18; M. Gjivoje, o. c. (6), str. 346.

<sup>40</sup> V. Ivančević, o. c. (2), str. 113; V. Duišin, *Zbornik plemstva*, Zagreb 1938, str. 269. S nekoliko netočnosti.

<sup>41</sup> C. Fisković, *Prilog proučavanju i zaštiti Dioklecijanove palače u Splitu*, Rad JAZU 279, Zagreb 1950, str. 115, bilješka 4; C. Fisković, *Romaničke kuće u Splitu i Trogiru, Starohrvatska prosvjeta*, serija III, sv. 2, Zagreb 1952, str. 154, sl. 56.

<sup>42</sup> Jedna uža alkova postoji u kući pok. književnika Ernesta Katića (Lukše s Orsana) sućelice Kneževu dvoru u Dubrovniku.

U stolnoj crkvi su Giunijevi sagradili žrtvenik Ivana Krstitelja u manirističkom slogu, na vrhu kojeg je njihov grb<sup>43</sup>. U kući su posjedovali i starinski umjetnički namještaj i slike, od kojih je baroknu sliku sv. Sebastijana, publicista Petar Giunio poklonio riznici stolne crkve, u kojoj je opat I. Matijaca okupio mnoge značajne i vrijedne umjetnine, davši time veliki doprinos spašavanju naše kulturne baštine.

Tom rodu je pripadao, dakle, i Dominik, pa je i on nastojao da i pod austrijskom vladavinom ostane u činovničkoj upravnoj službi, iako je posjedovao zemlje koje su mu obrađivali koloni. Godine 1823. spominje se kao privremeni pretur u Lastovu, gdje se naslovljava naslovom doktora, vjerojatno prava. Tridesetih godina tog stoljeća služio je kao pisar preture u Slanome, a četrdesetih godina na Orebićima<sup>44</sup>. Odatle je, uvježbavši se u općinskim poslovima, prešao konačno u obližnji mu zavičaj, gdje je načelnikovao od 1847. do 1856. godine<sup>45</sup>. Ranije je u mladosti sudjelovao i u kulturnim zbivanjima u gradu, pa je skupa s Aleksandrom Domenikovim Giunio igrao u Goldonijevoj komediji »Le massere«, koju su korčulanski amateri dvaput prikazivali u veljači 1817. godine u biskupskoj palači. Ta predstava, koja je doživjela uspjeh u Korčuli, svakako je značajna jer spada među najstarije naše izvedbe čuvenog komediografa<sup>46</sup>. Dominik Giunio se bavio slikarstvom, pa se osmjelio »obnoviti« slike na baroknom stropu bratimske crkve Svih svetih, na kojoj se ističe bogato ukrašeni zvonik na preslicu iz sredine 18. stoljeća<sup>47</sup>. Giunio im je međutim premazima 1859—1860. godine<sup>48</sup> pokvario izvor-

<sup>43</sup> C. Fisković, o. c. (32), str. 59, 60, 94;

1666—1667. In visitatione altaris S. Ivannis Baptistae. Icona dicti altaris dicata est S. Joannis Baptistae et alis sanctis, antiquitatis depicta. Patronatus ex familia D.D. de Juniis. Knjiga vizitacije biskupa Jerolima Andreisa 1666—1667. Korčulanski arhiv sv. 39. Biskupski arhiv u Dubrovniku.

<sup>44</sup> Schematismo della Dalmazia i Almanacco della Dalmazia, svesci 1823. (crp. 211), 1831—1847, Zadar.

<sup>45</sup> M. Gjiivoje, o. c. (6), str. 57.

<sup>46</sup> C. Fisković, *Kazališne i glazbene prilike u Korčuli u XIX stoljeću*, Dani Hvarskog kazališta I, Uvod, Split 1975, str. 133.

<sup>47</sup> 1751 Per spetabile comunità lire trecento e dieci si fecero creditori li Procuratori della fabrica del campanile nella chiesa di Tutti li Santi, sono ducati cinquanta assegnati alla detta fabrica con parte di questo Consiglio li 27. novembre 1747. ed approvata dagli eccellentissimi signori sindici inquisitori in Provincia contati a d. Dimitrio Vidovich uno di Procuratori sudeti come per sua attestazione e boletta N° 6 ... L. 310.

Sa strane: Approvata con ducento degli eccellentissimi Sindici Inquisitori li 16. giugno 1750 Sebenico.

Računska knjiga kamerlenga 1720—1772, Korčulanski spisi, HAZ.

Prema pisanju P. Dimitrija zvonik je skraćen 1742, nakon udarca groma, Descrizione di tutte le chiese ed altari che esistono nella città e borghi di Curzola raccolte a merito del cittadino Pietro Dimitri q. Demetrio e con aggiunte di Dimitrio Dimitri q. Vincenzo. Copiata dell' anno 1885. da Francesco Radić. Rukopis u arhivu nasljednika F. Radića. Prijepis don Iva Matijace u Opatskom arhivu u Korčuli, prema prijepisu Vinka Foretića.

<sup>48</sup> P. Dimitri, o. c. (47) o tome piše: Il soffito è ornato di diverse pitture divise per quadri con suasce indorate e colorite provveduti e risposti del 1667. Il pulpito pure è foderato con pitture a tella provvedute del 1663. ed uqualmente anco il balatore. (Abisognando di riparo tutti questi quadri del cittadino Domenico Appio Giunio diletante di pittura furono stacati, riparati e Collocati di nuovo al loro posto, tale lavoro fù esequito l'anno 1859—1860).

N. Ostojić u svom: Compendio storico dell' isola di Curzola, objavljenom u Zadru 1878, na str. 70. piše da se Dominik Giunio razumijevao u slikarstvo (dilettante e intendente di pittura).

nu boju. Pokazivao je, dakle, smisao za spomenike, iako je pri tome, kao i mnogi njegovi suvremenici, griješio, pojačavajući boje zatamnjenih slika i prikrivajući im prvotni sklad.

Na žalost, Giunijeva namjera da podigne ložu nije ostvarena, iako je zamišljena u jednostavnim oblicima i malim omjerima, i Josip Zmajčić nije ostvario svoje djelo. Bijahu to oskudna vremena nepodesna za ostvarenja i ovako malih zgrada, iako su one pored umjetničkog izgleda imale i korisnu svrhu.

Dalmacija, pa i Korčula, bile su iscrpljene u vrijeme opadanja Mletačke Republike i Napoleonovih ratova, pa ni kratkotrajna engleska ni konačna austrijska uprava nisu mogle zaustaviti opadanje privrede na otoku.

Brodogradnja i kamenarstvo, davni prihodi blagostanja na Korčuli, nisu se oporavili ni u prvoj polovici 19. stoljeća, pa je mala općina ostala skućena u svakom svom pothvatu.

Veće osnove u likovnoj umjetnosti nisu se u takvim prilikama ostvarile ni u ostalim gradovima pokrajine i klasicistički slog nije nigdje mogao doživjeti veća graditeljska ostvarenja.

Mnogi planovi mletačkog arhitekta Gianantonija Selve za gradnje obitelji Garanjin u Trogiru tek su djelomično izvedeni<sup>49</sup>. Poznati raskošni nacrti francuskog arhitekta Martina Pierre Gauthiera za ljetnikovac Pavla Gučetića u Trstenome nisu ni započeti<sup>50</sup>, a ni u Splitu nisu ostvarene zamisli arhitekta i konzervatora Vicka Andrića<sup>51</sup>. U to vrijeme, dakle, kada je poticaja za nastavak izgradnje bilo, a kada su neki dalmatinski graditelji i bili spremni da ih zamisle u klasicističkom slogu, nije bilo sredstava za njihovo ostvarenje<sup>52</sup>.

---

Iako je taj rad nesporno izvršen, ipak treba reći da je to jedan od najvećih pothvata restauracije umjetnina sredinom 19. stoljeća u Dalmaciji. M. Bodulić je nazvao restauratora šepRTLjom, ali i drugdje su se slike popravljale neznački u tom vremenu. M. Bodulić, *Kurser Auszug aus der Geschichte der Entstehung der Stadt Curzola (Korčula)*, Korčula 1911, str. 9. S mnogo netačnih i zastarjelih podataka!

<sup>49</sup> S. Piplović, o. c. (21).

<sup>50</sup> C. Fisković, *Artistes français en Dalmatie*. Annales de l'Institut français de Zagreb № 28—29, Zagreb 1947, str. 24.

<sup>51</sup> C. Fisković, *Izgleđ splitskog Narodnog trga u prošlosti*, Peristil 1, Zagreb 1954, str. 93.

C. Fisković, *Stara splitska kazališta*, Baština starih hrvatskih pisaca 2, Split 1971, str. 179; D. Kečkemet, *Projekt V. Andrića*, Godišnjak zaštite spomenika u Hrvatskoj, Zagreb 1977, str. 31.

<sup>52</sup> U Luci sam uzalud tragao za tragovima Zmajčićeve lože. Danas se tamo uz sjevernu obalu diže nekoliko neukusnih skladišta koji se svojim glomaznim oblicima u cementu nisu uskladili s ljepotom prisnog krajolika.

Na zapadnoj strmoj obali poredali su se između dva svjetska rata ljetnikovci, među kojima se ističu oni podignuti po nacrtima zagrebačkih arhitekata Mladena Kauzlarica (Grudar) i Draga Iblera, a nedavno i Korčulanina Nikice Ivančevića.

Pri rubu parka Hobera uzdiže se spomenik palim vojnicima koji su se borili u austrijskoj vojsci, sagrađen po nacrtu Ceha Veceslava Barde, nastavnika Obrtne škole u Korčuli. (A. Fazinić, *Bibliografski leksikon Hrvatske*, u tisku).

Dvokrilno stepenište vodi k manjem zaravanku nalik maloj terasi s ogradićom okruženom reljefnim ukrašima neogotičkih »dijamantskih zubaca«, na kojoj je natpis:

PALIM  
VOJNICIMA  
OPĆINE KORČULANSKE  
P.  
1917

Ni Josip Zmajić nije doživio ostvarenje svog nacrtu za gradnju crkve sv. Justine u predgrađu svog grada<sup>53</sup>, pa ni lože u Luci, te su ga prilike nagale da se odazivlje pojedincima za nadogradnje i preinake njihovih kuća i skladišta.

U Korčuli je tada bilo nekoliko graditelja koji su također to izvodili, ali su Zmajićevi nacrti, pored onih Miha Depolo, najvrjedniji.

Dva koja do sada nisu poznata objavljujem ovdje jer su ipak samostalni i nisu predgradnje niti nadogradnje, a pokazuju kako je ovaj daroviti graditelj bio primoran spasti na sitna zaposlenja. Oba su iz arhiva Fanice Giunio, odnosno njenih pređa. Bili su pridodani molbama za gradnje vjerojatno u doba načelnikovanja njenog pradjeda Domenika Giunija, ali godina njihova nastanka nije zabilježena već su samo potpisani Zmajićevim potpisom. Papir ima vodeni znak ukrasa s volutama i krunom. Jedan nosi natpis:

*A. Tipi di Progetto per una Casetta, e Tettoja in prospetto coperta a due pendenze che supplica Simone Giasich gli sia permesso di poter costruire la medesima al estremo della Strada che conduce al lido del Porto pidocchio dalla porte di maestro in muro a seco, ed i soli pilastri della Tetoja in muro a calce, per riponer attrezzi di sue barche, marcata alla particella Censuaria No— (neispunjeno) della Mapa.*

Nad tlorisom označenim bečkom mjerom je natpis *Pianterreno*, a nad pročeljem: *Prospetto inalzato sopra AB*.

Pri dnu je potpis: *Giuseppe Smaich*.

Iz tlorisa se vidi da je kućica bila četverouglasta i da je imala na pobočnim zidovima po jedan prozor, a na pročelju ulaz, u koji se ulazilo kroz vrata ograđenog trijema, čiji su krov produžavala četiri četverouglasta stupa uzdignuta nad okolnim zidićem ograde. Trijem je potpuno uklopljen u pročeljni zid kućice, koji ga zasjenjuje.

Gradnja je vrlo jednostavna pa su stupovi bez glavica, a zidovi nemaju profila, u čemu se opaža način klasicističkog sloga, vidljiv i na običnim utilitarnim prizemnicama i kod Gianantonija Selve. Nacrt je obojen laganim vodenim bojama: tloris i krov svijetlorumenom, pročelje svijetlosivom, a prostor trijema i još više unutrašnjost kućice tamnosivom.

---

Na završnoj ravnini diže se obelisk s brončanim uspravnim i velikim mačem i lovor-vijencem na podanku. Vrh obeliska je zemaljska kugla između četiri lopte, koje kvare zamah okomice. U savijanju stepeništa i u obelisku očituje se austrijska secesija pomiješana s zastarjelim motivima ranijih slogova.

Natpis je kratak, bez slavljenja austrijske vojske i palih ratnih žrtava, vjerojatno pod pritiskom pritajenog antiaustrijskog javnog mnjenja rodoljubâ, naročito omladine koja se potajno protivila dizanju ovog spomenika, prema saopćenju povjesnika Vinka Foretića, ondašnjeg omladinca. Urezana su i imena poginulih vojnika u prvom svjetskom ratu.

Ovaj jugoistočni predjel grada Korčule ima blaže padine bregova negoli onaj zapadni, u kojem je luka Šrećica. Stoga su, a i zbog puta k korčulanskim ljetnikovcima i k selu Lumbardi, tu podizani spomenici u različitim razdobljima — Lowenov, a zatim i obelisk u spomen palih ratnika. U tom kraju je imala biti sagrađena i Zmajevićeva loža.

<sup>53</sup> N. Trojanis, *Sui monumenti di storia e di arte*, Trst 1911, str. 42; F. Radić, *Crkva sv. Justine u Korčuli*, Hrvatska 9, Zadar 1894. Sagrađena je po nacrtu inženjera Polli iz Dubrovnika, uz neke ispravke prof. Vinka Smrkinića. A. Fazinić, o. c. (7). Nacrt u arhivu stolne crkve u Korčuli.

Svrishodnost kućice je naglašena njenom jednostavnošću. Šimun Jasić ju je dao zidati da u njoj smješta spremu za svoje čamce kojima se služio u tom sidrištu na zapadnoj obali Luke. Josip Zmajčić je koliko je mogao oplemenio kućicu trijemom i najpotrebitijim otvorima, iako je ona bila zidana djelomično u suhozidu, a njen izgled i mjere uvjetovao je naručitelj. Takva spremišta za opremu čamaca s trijemom su rijetka, pa ova kućica predstavlja ipak njihov razvijeniji primjerak s uklopljenim trijemom.

Treći Zmajčićev nacrt nosi natpis:

*A. Tipo di situazione con un lato delle mura di Curzola, ed un circondario di case da rilevarsi quella segnata in a del Supplicante Bertolomeo Franasovich.*

Svijetloljubičastom bojom su obojene južne zidine grada i skup kuća pred njima, razrijeđenom žutom prostori među zidinama, a pojačanom žutom skladište, označeno slovom a, za koje se traži dozvola gradnje. Obale mora su obrubljene plavo, a uz njih je natpis *Mare Adriatico*, dok je nad kućama označeno predgrađe *Sobborgo*. Naznačeno je i mjerilo:  $1/2'' = 12''$  di *Fortificaz = e* i na kraju vlastoručni Zmajčićev potpis: *Giuseppe Smaich Rillevò*. Na papiru je vodeni znak, austrijski dvoglavi orao i slova MR.

Uz taj list je pripojen drugi, koji ima isti vodeni znak a nosi naslov:

*Tipo e progetto per un Magazzino servente all' uso di Squero che supplica Bartolomeo Franasovich gli sia accordato di poter costruire in muro a calze fuori delle mura di Curzola, conforme le dimensioni segnate nel Tipo medesimo.* —

Nacrtan je i obojen presjek skladišta i dijela gradskih zidina i nekadašnjeg Kneževa dvora, uz koji je trebalo da se on sagradi. Natpis nad presjekom nosi naslov: *Sezione sopra AB*, a pod njim je tloris tog sklopa označen *Piantereno*. Nacrtano je mjerilo  $1/2 = 1''$ , di *Fortificaze* i pri dnu lista je vlastoručni potpis: *Giuseppe Smaich. Rillevò*.<sup>54</sup>

Prvi nacrt je važan jer prikazuje točno urbanistički dio južnih korčulanskih zidina, utvrda i dio predgrađa pred njima u oblicima koji su tada postojali. Okrugla jugoistočna kula ima još cjeloviti tloris, a unutar nje je obuhvaćena ranija četverouglasta, u kojoj je, prema Zorzijevom pisanju, u osmom desetljeću 16. stoljeća smješten barut.<sup>55</sup>

U toku i krajem 19. stoljeća cjelina okrugle kule je narušena, a sasvim je porušena unutrašnja četverouglasta i manja kula. Tu je proveden strmi kosi prolaz, koji ranije nije postojao. Sa unutrašnje strane gradskog zida u prvoj istočnoj ulici Zmajčić je u svom tlorisu grada označio jedanaest prislonjenih polustupova koji podržavaju stražarske hodnike nekoliko zidina. Vjerojatno su bili sagrađeni svugdje okolo grada, ali su srušeni skupa sa zidinama u 19. stoljeću. Zidali su ih krajem 16. stoljeća skupine korčulanskih, a i neki dubrovački zidari da se grad, iskusivši napadač Turaka 1571, jače učvrsti. U ljeto 1594. gradili su ih majstori Marko Stipanović Gružanin i Petar Dodan, a početkom 1598. godine Matij Bello<sup>56</sup>, te slijedećeg godišta ne-

<sup>54</sup> U Muzeju grada Korčule.

<sup>55</sup> I. Zorzi, o. c. (23).

<sup>56</sup> Die 24. detto (zugno 1594) Die dar per tanti contadi in più volte a Magistro Marcho Stipanovich da Gravosa et maistro Piero Dodan per conto et saldo delli cinque volti da loro fatti insta il convegno con loro hauto, li quali per ordine delli magnifici signori giudici et defensori furono fabricati applicando li ducatti cin-

koliko drugih zidara, među kojima su članovi već poznatih rodova korčulanskih kamenara<sup>57</sup>. Općinsko vijeće je smatralo tada potrebitije učvrstiti zidine negoli graditi ceste u blizini grada, pak je novac određen za gradnju obalnog puta do dominikanskog samostana upotrijebljen za zidanje ovih lukova, koji su se inače gradili novcem utjeranim od različitih kazna<sup>58</sup>, odakle su i ostali dalmatinski gradovi često nadoknađivali neke svoje troškove kada se mletačka vlast oglašivala na njihova najpotrebitija traženja.

Spomenuti lukovi na polustupovima prislonjenim uz unutrašnju stranu gradskih zidina i arsenala, vidljivi na Zmajićevu tlorisu, bombardirani su za vrijeme drugog svjetskog rata. Arsenal, koji on crta kao prazan prostor srušena krova, natkrit je nedavno i upotrijebljen za trgovačko skladište. Između dvije četverouglaste kule su dvije višekratnice, od kojih je zapadna zbog trošnosti srušena 1972. godine da se otkriju gradske zidine. Stari gradski most je usmjeren a i položen uz zidine nešto istočnije i bliže negoli današnji, koji je sagrađen u drugoj polovici 19. stoljeća. Širio se prema svom podnožju, imao je široke stepenice i nije bio spojen izravno sa zidinama već preko pokretnog i visećeg drvenog mostića. Iz jednog već objavljenog Zmajićevog nacрта doznaje se da je ruska vojska u doba ratovanja protiv Francuza 1807. godine<sup>59</sup> srušila prvotni most, sagrađen za vrijeme mletačke vladavine, da

quanta già promessi dal Magnifico Consiglio per la strada di S. Nicolo alli volti predetti, dico die dar lire trecento val L. 300 s. —

Korčulanski spisi, sv. 889, sveščić kamerlenga 23 (1594), HAZ.

Adi 15 febraro 1598.

... magistro Mattio Bello muraro ... ha confesato d'haver havuto ... dal magnifico signor Vincenzo Ismaelli ... per nome del spetabil signor Andrea Ismaelli suo figlio camerlengo ... per la fabrica delli dieci volti delle mura di questa città in essazione della parte di questa magnifica comunità ducati quaranta doi, barca una di calcina et mozza dodese di calcina, oltra l'altre cose e materia per ciò preparata, et consegnata al detto Bello, et come nell'instrumento dal detto magnifico Ismaelli stipulante et Bello predetto celebrato da messer Giacomo Letis publico nodaro de di 21 april 1597 appare.

Korčulanski spisi kneza Alvise Barozzi, sv. 235 (1595—1598), str. 51, HAZ.

<sup>57</sup> 3. VIII 1599. počinje rad na vinti cinque volti intorno le mura della città. Zidaju ih Magistro Biasio col suo figlio Lucha e magistro Colenda tutti quanti maestrii rausel.

Od 23. VIII zidaju majstori Frano Kriličević, Luka Marčelović, Antun Pomenić, Vicko Belež, Josip i Vlahuša Celubin, Mattio Bello, Grgur Dujmov, Ludovik Surati, Frano Zisa, Frano Vlahović i Jerolim Pomenić.

Korčulanski spisi, sv. 889, sveščić 21, HAZ.

O Grguru Dujmovu vidi C. Fisković, *Stup Grgura Dujmovića u Korčuli*, Peristil 16—17, Zagreb 1974, str. 47.

Grgur je sudjelovao u obrani Korčule 1571. godine. I. Matijaca, *Obrana Korčule*, Omiš 1971, str. 21, 26; A. Ružić, *Povijest korčulanske pobjede ...* Preveo P. F. (Petar Franasović), Dubrovnik 1871, str. 24. Prevodilac ga prevodi u Grgo Dujmić.

<sup>58</sup> 26. I 1598. Retulit Marin oficiale de mandato dal Clarissimo signor Conte intimato ad istanza del sopradetto a s. Francesco de Marin che in termine di tutto hoggi sotto pena di fabricar un volto delle mura di questa citta presentar debba in officio della cancellaria li conti et denari.

Korčulanski spisi, sv. 235 (1595 do 1598), str. 64, HAZ. 11. VI 1597.

Kažnjava se in pena solvendi fabricam duorum voltorum murarum huius civitatis ... Ibidem, str. 68.

O tome piše i I. Zorzi, o. c. (23).

<sup>59</sup> A. Kapor, o. c. (3), str. 131. Na Zmajićevu nacrtu je natpis: Tipo del ponte vecchio della Città di Curzola costruito al tempo della Veneta Dominazione e distrutto dai Russi, nell'anno 1807. N. Trojanis, o. c. (53).



odmah zatim sagradi novi. Stari most je vjerojatno bio onaj koji je sagradio 1523. godine majstor Juraj Antojević, i to prema ugovoru od lipnja te godine. On se naime obavezao da će sazidati kameni most preko jarka s južne strane do gradskih vrata na zidinama, koji će imati čvrsti luk položen na dva jaka stupa<sup>60</sup>. Tim nam se ugovorom, dakle, predstavlja još jedan sposobni korčulanski renesansni graditelj, čije je djelo Zmajić sačuvao u svom nacrtu mosta, kojem se izgled podudara s Antojevićevim ugovorom. U travnju 1592. spominju se stepenice »pokretnog mosta«, a 1598. godine debeli konop za njegovo uzdizanje<sup>61</sup>.

Može se, dakle, pretpostaviti da je to Antojevićev, jer se na Zmajićevu nacrtu vidi luk, dva pilona, stepenice i onda uobičajeni pokretni drveni mostić na njihovu vrhu, koji nije imao željezne lance već užeta za uzdizanje i spuštanje.

O gradnji gradskih mostova ima i nekoliko vijesti u kronici Ivana Zorzija iz 18. stoljeća, koja je postala važan izvor za poznavanje urbanističkog i građevinskog razvoja Korčule, jer spominje mnoge značajnije gradnje i uređenja u gradu za vrijeme vladanja nekih gradskih knezova od 1420, početne godine mletačkog vladanja, do 1795. Zorzi navodi da je između 1475. i 1478. godine sagrađen kameni most uz vrata koja vode iz grada u predgrađe, a da su se dvadesetak godina zatim otvorila vrata za pokretni most u Velikom revelinu. Zbog jače obrane vrata su otvorena sa zapadne, bočne strane te kule. To su skroviti i nenaglašeni četverouglasti otvori s rupama u uglovima nadvratnika i sred dovratnika, po čemu odaju svoju srednjovjekovnu gradnju. Stepenice na kamenom dijelu mosta usavršile su se, prema Zorziju, tek sredinom 17. stoljeća<sup>62</sup>. Na dugom kamenu uzidanom u južni gradski zid, a kraj nekadašnjeg mjesta gradskog mosta su dva natpisa, koja se vjerojatno odnose na njegov dovršetak, a objavio ih je Vid Vuletić-Vukasović, navodeći da su se tada, prema I. Zorziju, sagradila »*la porta del ponte levador et il Revelin grande*«<sup>63</sup>. Današnji neobarokni most sa stupićima savinutim prema njegovu usponu sagrađen je oko 1863. godine, kad su otvorena južna gradska vrata, kako to označuje godina uklesana vrh njihova luka.

Na Zmajićevu nacrtu je vidljiv nekadašnji vijugavi rub istočne obale, na kojem su kuće predgrađa. Kraj njih je ucrtana okrugla tržnica, zanimljiva po tome što je njena zidicem ograđena razina uzdignuta nad okolnim tlom. Tim uzdizanjem sa četiri stepenice na ulazu i kamenom ogradom razlikuje se ona od ondašnjih tržnica na trgovima drugih dalmatinskih gradova i uvjetuje čistiju i od prometa odijeljenu prodaju povrća i ostale hrane. Čini se da u Zmajićevo doba još nije bila dovršena, pa je on ucrtao njen krug točkicama. Njen neobični okrugli oblik nas nuka na pretpostavku da je na tom uzdignu-

<sup>60</sup> Jun 1523. Magister Georius Antoevich se obligavit edificare et construere unum pontem lapideum super fossa extra muros civitatis ad portam... et versus meridiem cum uno pilastro... et super... construere archivoltum bonum... Korčulanski spisi kneza Z. Baffo (1522—1526), sv. 87, HAZ.

<sup>61</sup> 28. april 1592.

... alle schalle del ponte levador...

Korčulanski spisi kneza A. Leon, sv. 223, str. 317, HAZ.

1598... un cavo di corda grossa per levar il ponte.

Korčulanski spisi, sv. 884, sveščić 36, HAZ.

<sup>62</sup> I. Zorzi, o.c. (23).

<sup>63</sup> V. Vuletić-Vukasović, *Iscrizioni dalmate d'epoca veneziana*, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku IV, 1, Split 1881, str. 167—168.

tom i vjetrovitom položaju izvan gradskih zidina postojalo možda gumno za vršidbu žita ograđeno malim suhim zidom, ali o tome nema za sada arhivskih vijesti.

Položaj kamenog mosta oblikovao je smjer skupine kuća koje su se okupile uz njegovu jugozapadnu stranu. Ta se skupina približila gradskim zidinama i poredala uz zapadno brodogradilište, koje je na tom mjestu zabilježeno već u 16. i 17. stoljeću<sup>64</sup>.

Na korčulanskim brodogradilištima su pojedini graditelji gradili daščare i skladišta, pa kada su vojnici pod vođstvom alžirskog beja 1571. godine napali Korčulu, zapalili su i te kućice i brodove koji su se tada nalazili u gradnji<sup>65</sup>. Mnogi su dozvolom mletačke vlasti zatim postepeno gradili nove daščare, pa je Dominik de Polo krajem listopada 1595. dobio dozvolu da podigne daščaru na istom mjestu gdje je bila ona koja mu je u doba turskog napadaja spaljena, da bi i dalje mogao u njoj sklanjati alat i drvenu građu<sup>66</sup>, a slijedeće je godine brodograditelj Vicko Surati molio Gradsko vijeće da mu dozvoli gradnju daščare (*una baracha*) i molba mu je uvažena<sup>67</sup>.

Te su daščare ponekad bile izložene i krađi. Kada su početkom 1571. godine vojnici mletačke posade koja je boravila u gradu nanijeli mnoge štete građanima, oni su, nakon što bijahu pozvani javnim oglasom istaknutim na obalnom štandarcu uz gradski most, prijavili da su im oštetili pčelinjake, sjekli stabla bajama, odnosili odjeću, vino, žito, koze i druge domaće životinje, a sa brodogradilišta koloturnike i drva za podupiranje brodova (*parange e diesi tachi del squero*)<sup>68</sup>.

Na tom brodogradilištu gradili su brodove i čamce podanici Dubrovačke Republike, Bokelji, a i Grci. Godine 1596. obavezao se protomajstor brodograditelja, već spomenuti Vicko Surati da će Manojlu Zorzi iz Kandije sagraditi grip čija će kolumba biti duga trideset i tri noge<sup>69</sup>. Poznato je i nekoliko ugovora bokokotorskih pomoraca s korčulanskim graditeljima za

<sup>64</sup> C. Fisković, o. c. (3), sl. 1 (Camutio).

<sup>65</sup> Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku V, Split 1882, str. 126 ... dando fuoco quasi a tutte le case e chiese con le barche e navigli ch' erano sui squeri. A. Rosaneo, *L'assedio di Curzola*, prijevod J. Salečić.

<sup>66</sup> 29. octobris 1595.

Una cabana nel detto squero di passa tre al quadro dove era l'altra cabana che in tempo dell'incursione dell'armata nemica all'ora che abbrusciarono il squero et combattero, acciò che io possa accomodar et salvar diversi legnami et ferramenta che non mi vadino di mal ...

Korčulanski spisi kneza A. Barozzi (1585—1598), sv. 235, str. 182, HAZ.

<sup>67</sup> Ibidem, crp. 188.

<sup>68</sup> Ibidem, sveščić 10, str. 8, pod nadnevkom 27. I 1571.

O alatu, građi i barakama 19—20. stoljeća vidi članak V. Ivančevića u Analima Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, VIII—IX, Dubrovnik 1962, str. 1962.

<sup>69</sup> 25. III 1596.

... magistro Vincenzo Suratti protho di marangoni in questo squero di Curzola da una et messer Manoli di Zorzi de Candia parte dall'altra sono venuti a questo accordo ... Il detto Suratti ... s' obliga ... fabricar per conto del detto messer Manoli un grippo di longhezza per la colomba piedi trentatre ...

Korčulanski spisi kneza Aloisa Barozzi (1595—1598), sv. 235, str. 188, HAZ.

gradnju brodova, pri čemu su sudjelovali i članovi obitelji Appio — Giunio i Petar Dimitrije, otac graditelja i slikara Josipa Zmajića<sup>70</sup>.

Pelješčani su također, iako im je dubrovačka vlada kao svojim podanicima zabranjivala, ipak gradili svoje brodove na Korčuli<sup>71</sup>.

Godine 1595. gradio je Vicko Surati veliku lađu za Pelješčane Marka Boškovića i Marka Franova Orebića<sup>72</sup>, a dvije godine zatim majstor Frano Savić alias Burata gradi ribaricu za Miha Snahu, također Pelješčanina. Kada brodograditelj nije izvršio obavezu u zadanom roku, naručitelj ga je tužio i tražio da mu se u ime kazne zaplijene neke stvari<sup>73</sup>.

Zapadno brodogradilište je bilo veoma djelatno i u 19. stoljeću. Njegov prostor je stoga uplvisao skupa s jugozapadnom kulom (koja je također iziskivala okolo sebe prazan prostor) na urbanističko oblikovanje ovog dijela grada. Kada je Bartul Franasović, poznati korčulanski brodograditelj<sup>74</sup>, zaposlen u Korčuli u prvoj polovici prošlog stoljeća, tražio dozvolu za izgradnju svog skladišta na tom prostoru, naručio je nacrt za njegov izgled i smještaj kod Josipa Zmajića. Iz tog nacrta se vidi da se on doduše uklopio u zapadnu crtu obližnjeg predgrađa, ali se i približio sasvim gradskim zidinama i susjednoj kuli. Zmajić je nacrtao i poprečni presjek tog Franasovićeve skladišta, iz kojeg se vidi da je ono bilo čvrsto i visoko zidano, a da je imalo dvoja vrata i tri prozora. Vjerojatno se isticalo među ostalim skladištima i brodograditeljskim kućicama, tim više što mu zidovi bijahu sagrađeni u kamenu i vapnu. Postojala je, dakle, mogućnost i gradnje tako čvrstih skladišta koja kasnije pa sve do danas nismo zatekli među daščarama brodograditelja.

Bartulov otac Petar se vjerojatno doselio u Korčulu iz Supetra, na Braču, gdje se njihova obitelj spominje već u drugoj polovici 17. stoljeća. Tu su uživali ugled, bili paroni i gastaldi<sup>75</sup>. Petar je vjerojatno stigao bogat u Korčulu, a i tu stekao imanja povezavši se s imućnom brodograditeljskom obitelji Depolo i ostalim. Sporio se 1844. godine zbog brodogradilišnog prostora sa starim brodograditeljskim rodom Foretića<sup>76</sup>. Ne znamo da li mu je dopuštena gradnja spomenutog skladišta jer popratne spise nijesam našao u Giunijevu arhivu. Kod njegovih potomaka na Orebićima sačuvala se predaja da je uživao ugled kod turskih predstavnika u Bosni i Hercegovini, odakle je dobavljaao drvenu građu<sup>77</sup>.

<sup>70</sup> C. Fisković, o.c. (3), str. 81—85.

<sup>71</sup> V. Foretić, *Vjekovne veze Dubrovnika i Korčule*, Časopis Dubrovnik VIII, br. 4, Dubrovnik 1965, str. 25.

<sup>72</sup> 13. I 1595, Curzola ... Magistro Vincenzo. Surati cittadino di questa città, Marco Boscovich et Marco di Francesco Orebich ambidue di Sanbioncello ... convengono insieme di fare et fabricar per terzo una frecata over barchon di longezza per vento piedi trenta una e mezo, alta e largha come si richiede la quale detto magistro Vincenzo promesse di fabricar in questo squero ...

Korčulanski spisi kneza I. Duodo (1601—1603), sv. 249, HAZ.

<sup>73</sup> Korčulanski spisi kneza A. Barozzi (1597—1598), sv. 235, str. 39, 44, HAZ.

<sup>74</sup> V. Ivančević, o.c. (12), str. 232, 234, 235.

<sup>75</sup> A. Jutronić, *Naselja i porijeklo stanovništva na otoku Braču*, Zagreb 1950, str. 115.

<sup>76</sup> V. Ivančević, o.c. (12).

<sup>77</sup> Bartulov sin Antun je učio politehničku školu u Padovi sredinom 19. stoljeća. Kod njegovih nasljednika na Orebićima sačuvalo se nekoliko njegovih škol-

Nas, međutim, zanimaju Zmajićevi nacrti presjeka i tlorisa priloženog uz tu molbu, jer je na njima ucrtan Knežev dvor s kulom u kojoj su bile tamnice. Njima je on nacrtao u tlorisu samo južni pročeljni i istočni zid, naslonjene na debele gradske zidine, i okruglu kulu na obali. U presjeku je ucrtao istočni zid Dvora bez prozora, natkrit kosim krovom naslonjenim na viši južni zid kule koja se u 15. i 17. stoljeću zvala »kula tamnica«<sup>78</sup>. Ta kula je po ondašnjem običaju, koji je važio i u ostalim dalmatinskim i drugim gradovima, služila i kao tamnica, i to radi jačeg i neposrednijeg čuvanja utamničenika uz Kneževu palaču. Pretvorena je zatim u dvokatnicu i njeni prozori i njen dvostrešni krov su ucrtani u Zmajićev presjek. Uz istočni ugao pročelnog zida Dvora a na prednji dio zidina naslanjaju se vrata kojima se uzlazi sa zapada, preko šest stepenica postavljenih na prirodnu stijenu, u predvorje trijema položenog uz istočni zid Dvora i spomenute »kule tamnice«, odnosno dvokatnice. Taj prostrani trijem, u koji se spušta preko dvije stepenice, ograđen je niskim zidićem, na kojem su uzdignuta tri četverouglasta stupa i tanji okrugli stup usađen u uobičajeno četverouglasto kameno postolje, tzv. prsten (vera). U izduženom trijemu je okrugla i široka kruna ili grlo bunara na svom postolju. Taj trijem povezan izravno s perivojem podsjeća na glorijske ili paviljone koji su se u doba renesanse dizali i u vrtovima dubrovačkih ljetnikovaca, a Dubrovnik je svojim graditeljstvom, kako sam dokazao s bezbroj arhivskih dokaza, bio odavna povezan s Korčulom.

Iz trijema se kroz vrata na niskom zidiću ulazi u središnji puteljak ograđenim zidićem, koji dijeli otkriveni prostor u dva jednaka dijela. To je

---

skih crteža glava, građevinskih ukrasa i tehničkih naprava koje je Antun B. Franasović crtao oko 1850. godine u toj školi. Na najstarijem je napisano:

Principato li 4 Maggio composto li 8 detto 1856.  
Antonio Franasovich alunno di I Corso R. I.

Visto  
J. B. Massi  
Prof.

Više godina je vršio dužnost registratora i dopisnika Pelješkog pomorskog društva na Orebićima, gdje se stalno naselio, oženivši Franu, kćer pomorskog kaptana Stipana Fiskovića. Istakao se zatim pri spajanju čitaonica »Kazina« i »Slavijanske narodne čitaonice« u »Narodnu slogu« i bio izabran za njenog predsjednika. Bio je općinski tajnik, vijećnik i dugogodišnji načelnik Orebičke općine. St. Vekarić, *Postanak i razvitak Pelješkog Pomorskog društva*, Pelješko pomorsko društvo, Zadar 1966, str. 10; C. Fisković, *Čitaonice i kulturna društva na Pelješcu u XIX i početkom XX stoljeća*, Građa i prilozi za povijest Dalmacije, sv. 8, Split 1977, str. 13, 14, 15, 37, 39, 40, 42, 46; C. Fisković, *Čitaonice na Pelješcu u XIX i početkom XX stoljeća*, II, Građa i prilozi za povijest Dalmacije, sv. 10, Split 1980, str. 216, 219, 221.

U rodu s njim je bio Petar Franasović, župnik u Trstenu kraj Dubrovnika, gdje mu je sačuvana nadgrobna ploča. On se bavio književnošću, skupljao je narodne pjesme i prevodio s latinskoga, objavljujući svoje radove u dubrovačkom časopisu »Slovincu«. Ivan Franasović se bavio slikarstvom. Sačuvana je njegova uljena slika jedrenjaka »Tare«, kojim je u veljači 1873. kapetan Petar Franasović doživio oluju. Čuva se u Miha Mozare u Trstenome, a kopija u Pomorskom muzeju na Orebićima.

<sup>78</sup> C. Fisković, o. c. (2), str. 73. Jakov Španić je u već spomenutom rukopisu 1617. godine nazivlje Kula tamnica: 26. detto (Luglio). Furono compiti li Parapetti infra i merli alla coltrina del Suratti per di muro che possa star a Porta di moschetata et anco Sopra quelle due Torri della Prigioni e della Porta della Città. o. c. Suratti, koji je tu spomenut, bio je protomajstor škvera koji je stavljao te obrambene ograde između zubaca (merli) vrh zidina (vidi bilješku 69), da se grad obrani od napuljske mornarice u sukobu Španjolske i Mletaka.

vjerojatno perivoj ili vrt Kneževa dvora, razdijeljen puteljkom, zvanim u dubrovačkim perivojima »šetnjica«.

Sve je te dijelove Zmajić točno nacrtao i neki se, kao stijena sa stepeništem i zid vrta, vide i na nacrtu iz 19. stoljeća koji nosi naslov »*Ex palazzo del Conte con le adjacenti opere fortificatorie nella città di Curzola*«, a čuva se u korčulanskom Gradskom muzeju. U tom nepotpisanom i nedatiranom nacrtu vidi se pače pročelje Kneževa dvora sa dva dvojna<sup>79</sup> i jednim običnim prozorom na drugom katu, a uskim otvorima na prvom katu. Primjećuje se kako je Knežev dvor pokrio i obuhvatio »*kulu tamnicu*«, a vide se i završni zupci srednjovjekovnog gradskog zida uz nju i uska okrugla visoka kula sa stršećim konzolama njenog nedovršenog vanjskog izbočenog kruništa, koje i danas strše uz njen vrh.

Oba se nacrtata, dakle, dopunjavaju, a nama je Zmajićev zanimljiv jer prikazuje dio Kneževa perivoja koji je imao posebna vrata, popriječni trijem na stupovima, bunar i »šetnjicu«. O tome duguljastom i uskom vrtu, koji je oplemenjivao Dvor, a i snabdijevao ga voćem, povrćem i cvijećem, nije se do sada ništa znalo, kao ni o Kneževim perivojima, koji se spominju u 16. i 17. stoljeću uz Knežev dvor u Hvaru<sup>80</sup> i u Trogiru<sup>81</sup>, a ni o onima koje su vjerojatno imali i ostali Kneževi dvorovi u dalmatinskim gradovima.

Perivoj korčulanskog kneza je bio zgodno smješten u prostoru gradskog zida i uzdignut nad obalom i brodogradilištem. Bilo je tek nezgodno što nije bio izravno spojen s Dvorom, ali bi ta izravna veza ugrožavala sigurnost Kneževa boravišta.

Sličan hortikulturni zahvat unutar gradskih zidina imala je i kuća pjesnika Petra Kanavelića u 15. stoljeću, u sjevernom dijelu Korčule, gdje je tvrđavni, obrambeni dio bio kao i kod Kneza združen, iako skućeno, s hortikulturom<sup>82</sup>. I korčulanski biskup, Splićanin Manola, njegovao je uz svoj dvor mali viseći vrt u 17. stoljeću<sup>83</sup>.

I biskupov i pjesnikov bili su manji od onog Kneževog i svodili su se uglavnom na odrine. Ostali perivoji i vrtovi unutar grada nastali su kasnije unutar srušenih kuća i u Korčuli kao i u Dubrovniku.

O perivoju ili vrtu Kneževa dvora doznao sam neke podatke iz starog korčulanskog arhiva, i to iz bilježnica izdataka gradskih blagajnika 16. i 17. stoljeća. Odatle se vidi da ga je općina uzdržavala i njegovala, nasuprot onomu u Hvaru, gdje se prema navedenom pisanju Grge Novaka brinuo za nj sam gradski knez<sup>84</sup>.

U Korčuli je u 16. stoljeću i općinski kancelar imao perivoj s odrinom, za koji se također brinula općina. Vjerojatno je bio uz Knežev i u sklopu

<sup>79</sup> Vjerojatno je bio renesansni kao onaj na prvom katu južnog zida palače Giunio. Prema tome bi se moglo zaključiti da je Knežev dvor bio sagrađen u renesansnom slogu. Pri kraju XIX stoljeća općinska uprava se sporila s državom o vlasništvu tog dvora, odnosno Kneževe palače, kako su je tada zvali, a u kojoj je tada bila smještena vojska pa ju je općina morala otkupiti. Članak R. Arnerija, Narodni list, prilog br. 93, Zadar 1905.

<sup>80</sup> G. Novak, *Hvar kroz stoljeća*, Zagreb 1972, str. 116, 231, bilješka 192.

<sup>81</sup> P. Andreis, *Povijest grada Trogira I*, Split 1977, str. 269.

<sup>82</sup> C. Fisković, o. c. (2), str. 49, Il Brock, S. Roberti, *Ein Sanierungsprojekt für die Altstadt von Korčula*, Deutsche kunst und Denkmalpflege, München 1974, sl. 16.

<sup>83</sup> C. Fisković, o. c. (2), str. 49.

<sup>84</sup> G. Novak, l. c. (80).

zidina, ali arhivski zapisi koji spominju njegovo njegovanje ne otkrivaju gdje se nalazio.

Iz isplata gradskih blagajnika druge polovice 16. i u toku 17. stoljeća doznaje se da su isplaćivani radnici koji su obrađivali Knežev vrt a i snabdijevali ga različitim potrepštinama. Odatle se doznaje da je u vrtu bio ružičnjak, odrine s vinovom lozom uzdignute na kamene stupove i drvene motke, da se uzgajalo povrće, sijalo sočivo, npr. bob, da su se uzgajale divlje kruške, vjerojatno za navrtanje drugih voćaka<sup>85</sup>, kljaštrile su se biljke, oko-

<sup>85</sup> 1547 a Milco per aver aconcado in zardin del Magnifico Conte la masera val L — s 12.

1. III per contadi a Nicolo Naliscovich per aver portado pertize per zardin del Magnifico Conte val L 1 s — adi 3 dito (marzo) contadi a Milco de Crayna per aver aconzato la pergolada in zardin del Magnifico Conte val L — s 4.

A 12. ditto (april 1552) a due forneri portorno cinque fassi de frasche et aiutorno fina vespero nel orto del Magnifico Conte L — p. 26.

Item a magistro Francescho de Lesina lavoro in ditto orto in far le stangade L — 2 s 20.

Adi dito (27. II 1561) a Milchio cum dui compagni per portar lo legname del squaro et scapular lo legname de dita pergulada et aiutar segar lo legname et aconcar la dita N<sup>o</sup> L 1 s 16.

23. ditto (februar) 1566 per contadi Marcho Nicholich per aver terpido le vide dele pergolade del palazzo et de canceler ... L. s 12.

28. ditto per contadi a burla bastaso per aver capado li orti del palazzo per la cholacion L — s 16.

1566, 17 detto (marzo) per contadi a Matio chalavare con un altro compagno per aver choncado la pergolada del palacio e del chancelar coè schambiar le mace et ligni le vidi a quelle L. 2 s 18.

20 marzo per contadi a Zuanne favro et Zorzi di lesina per aver piantato alquanti pereri salvadiji in orto del palazzo L. s 12.

A di 28 (marzo 1568) contai a Nicolo Raguseo bastaso per portar le pertige dalla marina fino la pergolata del signor Canzeler per bisogno di dita pergolata L. s. 10.

1569 Adi dito (20 marzo) contai a Nicolo Topcich bastaso per haver portado pertige 40 del nostro zardin per aconciar pergolada del palaco L — s 6.

Adi 24 (novembrio) Contai a Jacomo Socich et compagni insieme con la sua barcha per aver menazo legname per pergolate del palaco et cancelaria et per mura de la città val L. 10 s. —

Adi detto (16 zener 1572) soldi quindeci sono a Gasparo di Istria per haver zapado il giardino et le araze nel palazzo del Eccelentissimo. L. p. 15.

18 marzo 1578 Grego Chlaricich per aver capado li orti apreso il palazzo ... ligar la pergulada apreso il palazzo.

28 april ligar le pergolade de le viti apreso il palazzo.

1584 adi 4 marzo. Die dar per tanti contadi al gabelotto per corde d'erba spese in ligar le pergole del palazzo et cancelaria soldi 8. adi 24 dito (februar 1586) die dar tanti chontadi a gizzdelin soldi oto per due chorde per ligar le pertige de le vite apreso il palaco L — s 8.

Adi 13 dito (marzo 1586) die dar per tanti chontadi a Jerolimo donierchovig di blata et altri soi chonpagni lire dua soldi sedesi per il nolo di corudur pertige 91 in la cita quale pertige furno poste su la pergolada apreso il palaco L 2 s 16.

1593 (1. II) a di detto fuorno cerpite le vide nelli cortivi over horti del Clementissimo Signor Conte et del Magnifico Signor Canceler quale cerpi Jacomo Veselich et li fo contado per sua fatiga L una L. 1 adi primo marzo (1594) L una contovi a Vincenzo Vazelich et Marco Luxich per aver cerpido le vide atorno el palazzo neli giardini L. 1. s. —

Adi detto (10 III) 1599 a Marin Caraman per portar le forcadele et palli in palazzo condotto da Blatta per aiutar conzar le pergole L. s, 16.

Adi detto (6. XII 1599) die dar soldi quatro sono contadi a piero pipis per aver riportado colone nel orto del Clementissimo signor Conte val L — s 4.

26. II. 1604 detto die dar per aver pudado le pergole del Clementissimo Signor Conte lire una soldi sedese val L 1: 16.

pavalo se i gnojilo gnojivom i suhim granjem, svodila se voda kroz drvne cijevi premazane smolom iz bunara zvanog Donja u kamenicu i odatle se natapala zemlja. Najviše su se njegovale odrine, a učvršćivale su se motkama

25. V. (1607) a di detto. Item die dar per contadi a magistro Anzolo de marin per aver fatto un canal nel orto del palaco il qual die servir acio posa venir la aqua di dogna in una pila nel orto averla fato di sua tola et con soi giodi e per averla imegolada sia stagna L 3 s 10.

Adi 17 8bre (1607) Item die dar per tanti contadi a franca cupisonova per quattro sachi di letame portati nel orto del palaco L — s. 16.

Adi detto (23. V. 1620) Die dar L 1. s — tanti spesi per netar il giardin del Illustrissimo signor Conte L 1:

14 maggio 1620. Die dar la detta magnifica comunità L 8 s 12 per doi tuole catarine tolte da Gregorio Vidovich per ligar le vide in Palazzo L 8 s 12.

Die dar L 2 per tanti datti a Domenego Cuspilich a uno del Armata che agiuto ligar le vide L 2.

1624. a di detto (februaro) die dar per tanti contadi a Vicenzo da fiume per tre cantinelle servirono per aconciar li roseri nel orto del palazzo soldi nove val L — 19.

Adi detto die dar per contadi a Gregorio coto per una licina servi per ligar dette cantinelle deli roseri s 4 val L — s 4.

Adi detto (2 febraro 1624) die dar per tanti contadi a domenego castellan per aver lavorato una zornata nel orto del palazo capar et inpiantar fava lire una s 10 — Val L. 1. s 10.

1624 24 II.

Pagati a Grigorio quondam Vido per una corda catarina servi per ligar le pergolate nell'orto del Palazzo — L s 7.

... a Nicolo Mandich et Zuanne murlaco per haver bruscato e ligato le vigne in palazzo per una giornata a L 1 per cadauno L 2 s —

Adi 28 detto (gener) 1626 die dar per contadi a Andrea Gobo et Antonio bresan andarno con una barcha in Zuchova menar cento pertige e diece altri legni dove-rano servir per le pergolate in palaco a loro et barche lire otto val L 8.

Adi 29. antedette die dar per contadi a Domenego cuspilich ufficiale de Zernova et marin capilo per aver cerpido le vide in palazo a lire una s 4 per uno val — L 2 : 8.

Adi detto die dar per contadi a frana munica et luca tofova aver portado le stange in palazo a s 8 per una val L — 16.

Adi 30 detto die dar per contadi a sopradetto Domenego Cuspilich et Marin capilo per aver comodato le stange sopra le pergolate in palazo et ligato le dette pergolate con licine a L 1 s 4 per uno val L 2 s 8.

Adi 17 9 bre 1626. La magnifica comunità die dar per tanti contadi a Marin Cepilo et Catarin catarinovich per aver zapato una zornata nel orto in palaco a L: 1 : 4 per uno val L 2 : 8.

Adi 18 detto die dar per contadi alli sopra detti per una zornata lavorarno nelli detti orti acomodar li roseri et portar del letame a L 1 s 4 per uno L 2 : 8.

Adi detto die dar per contadi a messer Vicenzo Mutoevich per doi licine servi-tero per ligar le stange alli roseri s 8 val L — : 18.

17 XII (1626) deve dar per doi licete tolte da Gregorio Zolo servi nel ligar le vide nel orto del Ilustrissimo S. Conte soldi 11 val — 11.

4. II 1627 per contadi al signor Zeni per chiodi quaderni cinquanta servi nel conciar le pergolate nel orto del Ilustrissimo s Conte soldi disette val L 17.

14 detto (genaro 1627) per contadi a Marin Voijevoda et Jacomo Celebanovich per giornate tre anno cerpido et comodate le pergole in palazo lire tre — L 3.

Adi detto (29. II 1632) die dar per contadi a Lucia ragusea per haver fatto netto il salizo del orto nel Palazo e porta di graspi nelle arole novamente fatte lavoro doi giorni e li contai lire una g. 12. val L. 1. g. 12.

Adi detto per contadi a signor Ambrozio Zeni per giodi otto grandi ficadi nelli stanti per sostenere la pergolata nel orto in Palazzo apresso slatina g. 8. val L — g. 4.

Sveščići gradskih blagajnika u svesku 887 i 889. Vacchette di Cassa della Comunità di Curzola u svesku 884, 894. Registro del introiti e dellê spese 1631—1642, u svesku 919, Korčulanski spisi, HAZ.

i gredicama, rezala im se uzdignuta i razgranata loza, vezivalo joj se i sredi-  
valo granje, a povezivale su se suhom vučom (licine) i drugim travkama  
njene mladice a i grančice ruža. Čistio se središnji puteljak (šetnjica), a ozo-  
bine (graspi) bacali su se u arule, vjerojatno za gnojenje.

Očito je, dakle, da se jednaka briga poklanjala korisnim voćkama i  
cvijeću. U kuli Kneževa dvora su se krajem 16. stoljeća gajile kokoši<sup>86</sup>, a  
početkom 17. i golubovi<sup>87</sup>.

Knežev vrt i perivoj, a i kancelarov, bit će onda da su već u 16. i 17. sto-  
ljeću služili za uzor drugima, ukoliko ih je bilo među zidinama i u neposred-  
noj blizini i predgrađu, ali gajenje cvijeća i loza penjačica je bilo prodrlo u  
grad i mimo toga. Npr. u perivoju Giunijeve palače, koji je stvoren od na-  
sipa u prizemlju započete ali nedovršene barokne palače, sačuvali su se ka-  
meni osmerostrani stupovi.

Prednost perivoja korčulanskog kneza je bila u tome što je on imao  
pogled na okolni krajolik s brijegom na kojem se dizala crkvice sv. Vlahu.  
Stvaranjem tog perivoja, stari ozidani grad se povezao, dakle, pogledom s  
okolnim krajolikom i kao rijetko koji dalmatinski grad ovdje na južnom di-  
jelu ublažio, kao i na zapadnoj obalnoj strani, oklop svojih zidina<sup>88</sup>. Perivoj  
je bio zaklonjen od sjevernog vjetra i položen u prisoju. U njemu je, dakle,  
rastinje moglo dobro uspjevati, tim više što se zalijevalo i vodom iz cisterne,  
koja se spominje, prema arhivskim podacima koje je našla Alena Fazinić,  
još 1869. godine. U katastarskoj mapi grada Korčule iz prve polovice 19. sto-  
ljeća perivoj je označen kao vrt ili voćnjak sa ucrtanim stablima i puteljkom  
koji ga do kraja dijeli u dva jednaka dijela, koje je i Zmajić djelomično  
bio ucrtao.

U 19. i u toku prvih godina našeg stoljeća tu je bio perivoj obitelji  
Smrkinić. Nakon drugog svjetskog rata perivoj je pretvoren u ljetno kino.  
Ogradni zid mu je povišen i u nj nataknuti stupovi odrine koji podsjećaju  
na nekadašnji vrt, ali tlo mu je betonirano i napravljen je novi ulaz s južne  
strane, prema nacrtu ing. Berislava Kalodere.

Zmajićev nacrt Kneževa vrta, popraćen arhivskim podacima nam, da-  
kle, pokazuje kako je hortikultura prodrila i njegovana već u vremenu rene-  
sance, kada se čovjek približio prirodi i među gradske zidine zbijene i gusto  
sagrađene kamene Korčule.

Pišući o Zmajićevim nacrtima<sup>89</sup> za pojedine zgrade, od kojih ona Jasi-  
ćeva i Franasovićeva nemaju umjetnički oblik, moram spomenuti retabl tj.  
gornji dio nad menzom žrtvenika, za koji je Josip Zmajić bio izradio nacrt,  
a imao se podignuti u sjevernom krilu stolne crkve.<sup>90</sup> Međutim, taj nacrt nije  
ostvaren. Zmajić ni tada nije uspio, kao ni u zamisli crkve sv. Justine, ostva-  
riti svoj nacrt. Kanonik Grgur Boschi, koji je upravljao biskupijom nakon

<sup>86</sup> 30 zugno 1598 fiube per la porta in la torre per serar le galine.  
Korčulanski spisi, sv. 889, HAZ.

<sup>87</sup> C. Fisković, *Kočulanski običaji, svečanosti i zabave XVII stoljeća*,  
Mogućnosti XXIV, br. 2—3, Split 1977, str. 266, str. 280, bilješka 88; Dani hvarskog  
kazališta XVII stoljeća, Split 1977, str. 88.

<sup>88</sup> C. Fisković, o. c. (57); A. Fazinić, *Vrijedni spomenički kameni  
nalazi*, Slobodna Dalmacija, Split 8. VIII 1980.

<sup>89</sup> U Muzeju grada Korčule čuva se veći potpisani Zmajevićev tlocrt Kneževa  
dvora u Korčuli.

<sup>90</sup> I. Matijaca, o. c. (5), str. 156.



njena ukinuća, odbio ga je i naručio novi nacrt za izradbu žrtvenika 1850. kod majstora V. Cecco u Trstu<sup>91</sup>, odakle su se nakon pada Mletačke Republike počele nabavljati umjetnine u Dalmaciju.

Fotografije za ovaj članak izradio je Živko Bačić, fotograf Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu.

## A PROPOS DE QUATRE PROJETS DE JOSIP ZMAJIĆ DE KORČULA

CVITO FISKOVIĆ

Dès le Moyen âge la ville dalmate de Korčula était connue comme centre de maçons, de tailleurs de pierre et de bâtisseurs, de sorte qu'elle comptait aussi ceux qui dressaient des projets pour diverses constructions. Il y en avait aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle également, car dans la ville on continuait à bâtir.

Parmi ceux-ci se trouve aussi le nom de Josip Zmajević, connu comme peintre de portraits miniaturés et de projets de construction. Etant donné qu'à Korčula, sa ville natale où il passa toute sa vie, depuis 1801 jusqu'à 1859, il ne put développer son talent de peintre du fait de la situation économique défavorable de la Dalmatie qui, après la chute de Venise et les guerres napoléoniennes, fut annexée à l'Autriche, Josip Zmajčić fut réduit à ne dresser que des projets de reconstruction et de rénovation, plus rarement ceux de construction, pour des maisons et autres bâtiments de la ville et de l'île de Korčula.

L'auteur du présent article publie ici quelques-uns des projets de Zmajčić; ils montrent que celui-ci suivait, dans ses projets, le style classique de son époque. Ces projets ont été conservés dans les archives de la vieille famille des Giunio de Korčula.

Le plus intéressant de ces projets, c'est celui de la loge publique, de style classique; elle aurait dû être construite dans la baie de Luka (le Port), non loin de la ville de Korčula. Ce projet montre que Josip Zmajčić connaissait bien le style classique de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle auquel il avait recours lorsqu'il dressait des projets d'édifices revêtant le caractère de monuments. C'est Dominique Giunio qui lui avait commandé le projet de la loge, pendant que, entre 1847 et 1856, il était le maire de la ville de Korčula. Le projet ne fut pas réalisé à cause de la mauvaise situation économique qui régnait dans la Korčula de l'époque; il reste comme un témoignage des intentions de Dominique Giunio qui, en tant que descendant d'une vieille famille noble, voulut embellir le paysage des environs de sa ville natale et, en même temps, faciliter l'accès de la ville aux passagers qui débarquaient dans cette baie où le trafic maritime était intense.

Le trois autres projets de Josip Zmajčić, publiés ici, nous mettent au courant de certains détails importants pour la connaissance de l'urbanisme

<sup>91</sup> C. Fisković, o.c. (46), str. 190, 191.

de Korčula, réputé dans la littérature scientifique pour son harmonie. Un de ces projets nous fait connaître l'aspect du jardin qui entourait le Palais des recteurs de la ville de Korčula, sur lequel l'auteur de l'article fournit plusieurs informations, puisées dans les archives, étant donné que les jardins similaires sont peu connus dans l'horticulture dalmate.

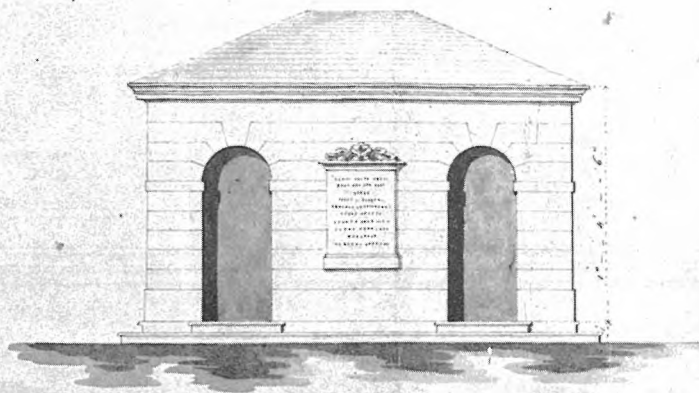
Dans les projets de Zmajić on apprend aussi l'aspect de l'ancien pont de la ville, celui du palais des recteurs avec ses annexes et l'on peut voir, en outre, ce qu'étaient les anciens chantiers des constructeurs navals dont les bateaux à voile étaient connus dans la Méditerranée, au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Par conséquent, les projets publiés ici nous font connaître Zmajević, dans sa qualité d'architecte, et contribuent en même temps à la connaissance du patrimoine urbaniste dans un des ensembles urbains les plus intéressants de la côte yougoslave.

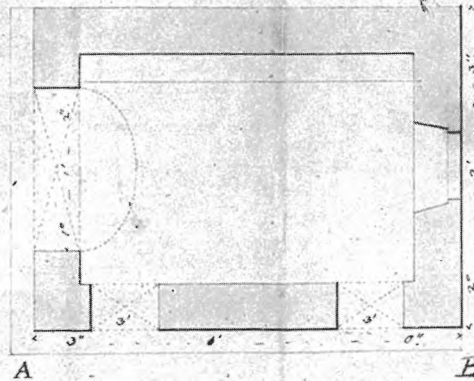


Tipi per una Loggia che si progetta all'estremo della Strada che  
conduce alla riva del Porto Vecchio. — con sua Cupola che verrà  
inmurata. —

Prospetto sopra A, B



Pianta terreno

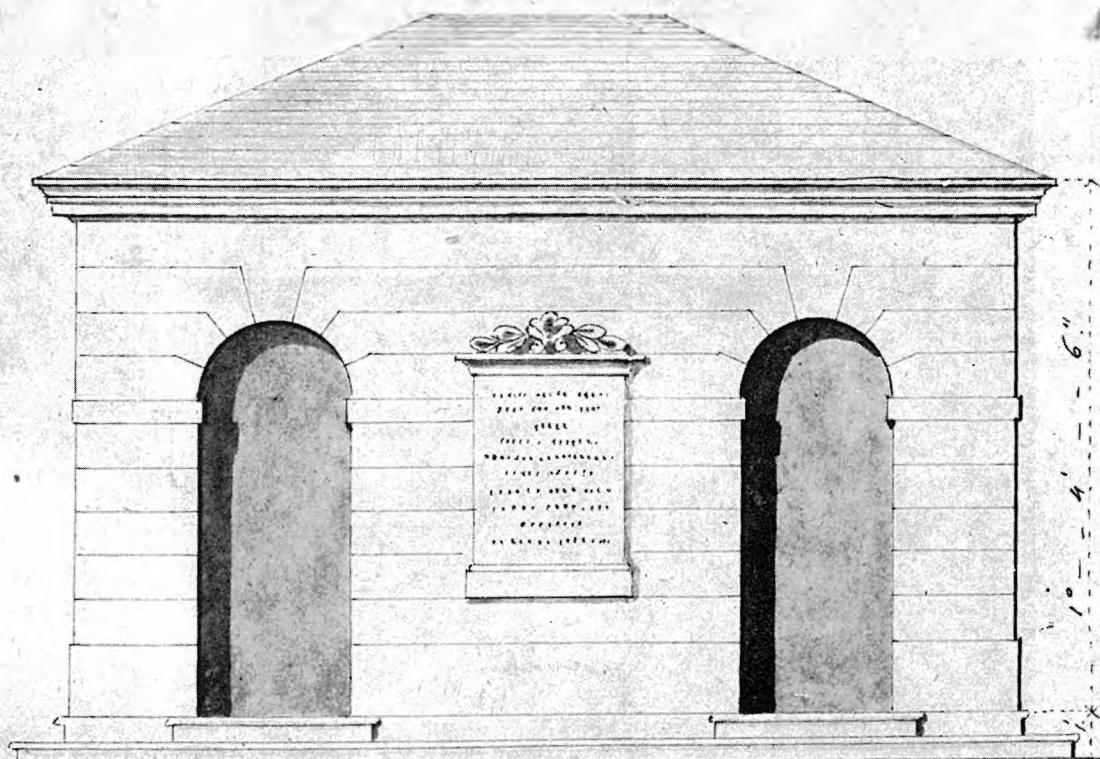


1" = 12 di Vienna

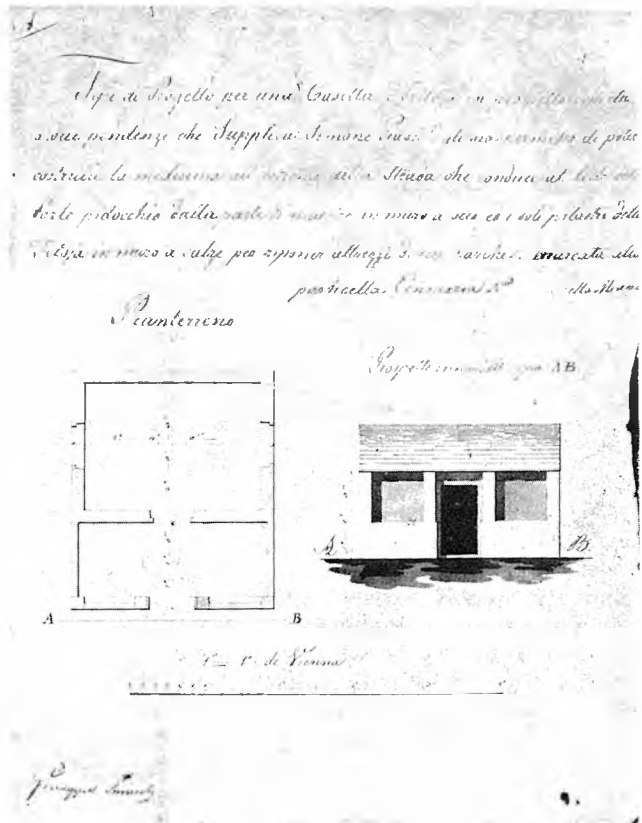
Giuseppe Smaich  
Progetto

Il detto progetto venne eseguito per ordine del Sig. Federico Guasco

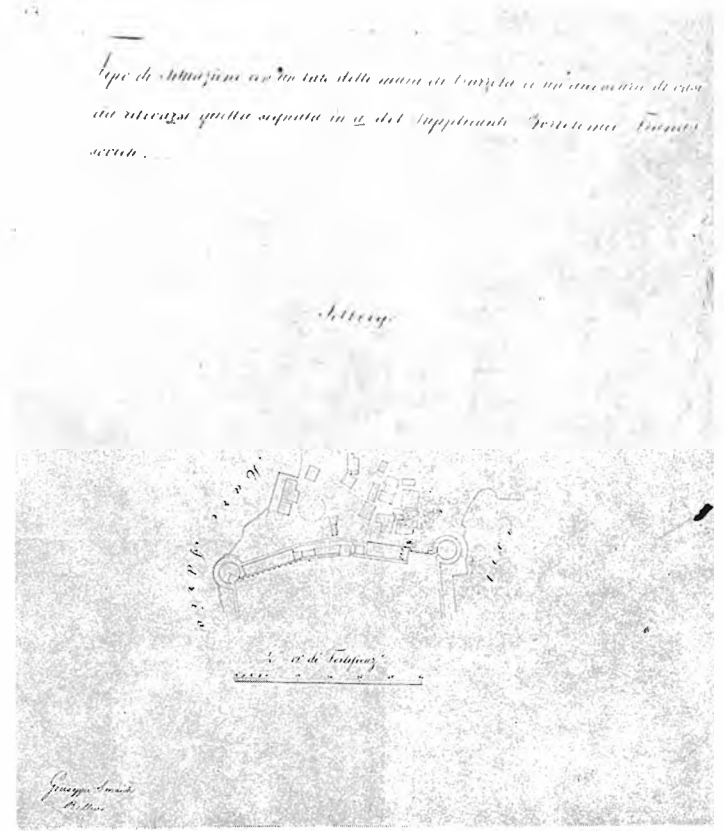
*Prospetto sopra A, B.*



Sl. 2. Josip Zmajić, Nacrt za pročelje lože u Luci kraj grada Korčule

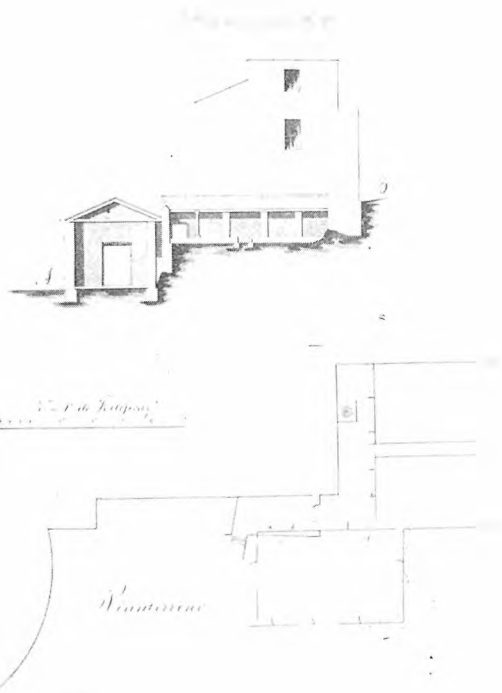


Sl. 3. Josip Zmajić, Nacrt za skladište s trijemom u Luci kraj grada Korčule



Sl. 4. Josip Zmajić, Tloris južnih gradskih zidina i dijela predgrađa u Korčuli

*Tipi i planovi...  
 ...  
 ...  
 ...*



Sl. 5. Josip Zmajić, Knežev dvor i perivoj u Korčuli

Sl. 6. Alkova palate Giunijo u Korčuli (detalj)



БРАНКА ПАВИЋ-БАСТА

## Коњанички споменик Његошу од Анастаса Боцарића

### I

Сликари Анастас Боцарић спада међу оне уметнике који су само повремено привлачили пажњу стручне јавности. О њему је мало писано и углавном се помиње узгред. Родио се у Драчу око 1875, а умро у Перасту 1944. године. Време његовог живота и рада пада у доба реализма у Србији. Колико знамо, и тематика његових слика се поклапа са избором тема наших реалиста. Познат је био као сликар иконостаса и икона, портрета и историјских композиција, пејзажа и жанр-слика. Његове црквене слике налазе се у Прчњу, Спичу, Будви и на Цетињу. Радио је у Црној Гори, Боки, Херцеговини, Босни и Новом Саду. Сликање је учио у Солуну, док је млађи брат А. Боцарића, такође сликар Шпиро Боцарић, сликарство студирао на академији у Венецији. С. Радојчић напомиње да је А. Боцарић „први представник грађанског сликарства“ у Црној Гори, Боки, Херцеговини и Босни. Б. Мазалић је истицао „мекоћу линија“ на његовим сликама. Оба аутора (Радојчић и Мазалић) слажу се да су међу Боцарићевим сликарским делима најбољи портрети. Боцарић је дао портрете архимандрита Ј. Памучине, песника А. Шантића, сарајевског трговца Пешута, у Перасту у музеју је његов портрет Матије Змајевића, итд.<sup>1</sup> Пажњу јавности 1899. године привукле су две Боцарићеве историјске композиције. То су: „Гуслар на збору“ или „На развалинама српског царства“ и композиција „Св. цар Лазар и Милош Обилић“. Задарски *Српски глас* доноси вест о овим композицијама 1899. и исте године ту вест преноси *Бранково коло*<sup>2</sup>. Године 1901. загребачки *Србобран* објављује приказ истих слика, који поново преноси и *Бранково коло*. Ту се каже да је пре извесног времена „загребачки трговац Петар Николић позвао српског академског сликара А. Боцарића да изради једну слику, која би, како са своје садржине тако и са своје умјетничке вриједности, не само одговарала укјусу шире

<sup>1</sup> Бoko Мазалић, *Деловање ликовних уметника у Сарајеву*, Гласник Југословенског професорског друштва, Београд 1939, стр. 930; Svetozar Radojčić, *Vocarić Anastas*, Enciklopedija Jugoslavije, Zagreb 1955, knj. 1, str. 628; Đoko Mazalić, *Vocarić Anastasije*, Enciklopedija likovnih umjetnosti, Zagreb 1959, knj. 1, str. 411.

<sup>2</sup> Бранково коло, Сремски Карловци 1899, св. 25, стр. 801. Уз вест дат је по задарском Српском гласу опис и једне и друге слике.



српске публике, но која би пружила у исто вријеме и здраве душевне хране...“ Сlike које су тако настале — поменуће историјске композиције „Гуслар на збору“ и „Цар Лазар и Милош Обилић“ — олеографски су умножене о трошку Петра Николића, који је умножавао на овај начин и сlike Паје Јовановића, Уроша Предића и Чермака. *Бранково коло* дошло је 1901. репродукцију прве од њих — сlike „Гуслар на збору“ или „На развалинама српског царства“<sup>3</sup>. Исте године загребачки *Србобран* дао је оцену поменуће историјске композиције А. Боцарића: „Боцарић је врло добро и конзеквентно извео идеју коју је имао пред собом кад је радио. Техничка страна, тј. израда сlike врло је добра и типови представника појединих српских крајева као и њихове ношње вјерно су представљени. Нарочито се истиче изврсноћ композиције боја у којој је Боцарић врло јак као и природан положај у коме су поједине личности у слици представљене. Ова природност Боцарићевих личности пада нарочито у очи кад се упореди са личностима у сликама Тодоровића и Крстића“. Такву композицију под насловом „Пропаст српског царства“ Боцарић излаже са српским сликарима у Паризу, на светској изложби 1900. године, и о томе белешку доноси *Бранково коло*<sup>4</sup>.

Толико се у најважнијим цртама може на основу расположиве литературе и грађе рећи о Боцарићу као сликару. Донедавно, међутим, није се говорило о раду Анастаса Боцарића на скулптури. Први пут у новије време Д. Медаковић спомиње Боцарићево учешће на конкурсу „Одбора девојака“ за израду споменика песнику Војиславу Илићу: „Мало је познато да је вајарских амбиција имао сликар Анастас Боцарић, који поред Рендића, Јовановића, Роксандића и Убавкића, учествује на конкурс за израду споменика Војиславу Илићу“<sup>5</sup>. Заиста, вајарски рад Анастаса Боцарића помињу његови савременици. Марко Цар бележи 1899. да се Боцарић „у потоње вријеме чешће јавља и као вјешт моделатор из гипса“<sup>6</sup>.

Овом приликом желели бисмо да скренемо пажњу на један Боцарићев вајарски рад који је почетком овог века привукао пажњу јавности скоро у истој мери као и његове историјске композиције. Реч је о Боцарићевој коњаничкој статуи песника Петра Петровића Његоша.

## II

Вероватно у жељи да стогодишњицу Његошевог рођења 1913. обележи спомеником који би био подигнут од мрамора и бронзе на Цетињу, Боцарић је израдио модел коњаничке статуе песника и изложио га у Задру 1899. године. Није нам познато да ли овај гипсани модел Боцарићевог споменика још негде постоји, али се из вести у *Српском гласу* и *Бранковом колу* за 1899. годину може закључити како је споменик Његошу требало да изгледа, а из описа модела који су сачувани види се да је Боцарић ово вајарско дело замислио и у маломе остварио врло амбициозно и занимљиво, у облику коњаничке статуе на постољу које је било украшено бар-

<sup>3</sup> Бранково коло, Сремски Карловци 1901, св. 28 и св. 31, стр. 987—988 (упор. стр. 904—905) и св. 31, стр. 987—988.

<sup>4</sup> Бранково коло, Сремски Карловци 1900, св. 35, стр. 1118.

<sup>5</sup> Дејан Медаковић, *Српска уметност у XIX веку*, Београд 1981, стр. 248.

<sup>6</sup> Бранково коло, Сремски Карловци 1899, св. 8, стр. 250.

љефима и алегоријским фигурама људи и животиња. Према опису који је *Бранковом колу* из Задра послао познати књижевни критичар Марко Цар 1899. године, овај Боцарићев споменик већ у моделу био је изведен у свим појединостима:

„На узвишеном, архитектонском подножју (соклу) језди на жираву, „доброме“, коњу владика-пјесник у народном црногорском одијелу, и мирно гледа преда се, као у неком заносу. Лијевом руком придржава узде, а у десној му је нешто налик на перо или писаљку — символ умнога преминућства овог српског владоца и филозофа. *Cedant arma togae*. Владичино је лице пуно достојанства, његов покрет природан и уједно господски, витешки. Рекох нависте да коњаник језди; нијесам добро казао: он на седлу мирује, а парип се под њим тек малко трза и подиже једно од предњих копита. Покрет овога коња слаже се врло красно са природом споменика; енергија и живот што се из његових напетих мишића извија, одговара потпуно мушкоме лицу Владичину...“<sup>7</sup>

Толико се из приказа Марка Цара може закључити о самој коњаничкој статуи Његоша. Постоље под њом било је израђено са исто толико пажње и њега је исто тако подробно описао исти критичар: „Декоративна страна смишљена је такође с много вјештине и укуса. На угловима базамента, а у пластичној армонији са главном фигуром, смјештене су ове споредне фигуре, или групе од фигура: прво, Црногорац на стражи са струком преко рамена и дугом пушком у руци; други, слијепи гуслар с младом Црногорком, својом водилом; треће, књаз Данило тумачи младоме Николи Миркову, данашњем књазу Николи, *Горски Вијенац*, и показује прстом у даљину, ваљда „онамо, онамо, за брда она“; до њих су у једној гомили и остала дјела Владичина; четврто, мајка Црногорка учи сина да гађа из револвера. Ту је, дакле, алегоријски приказана Црногорска прошлост и будућност: на једној страни мач и гусле, на другој књига и ново оружје.

На боковима подножја — које је, као што рекох, дивно одмјерено у пропорцијама и врло елегантно — урезана су два барелефа, која су за овај мах тек обилежена, и која ће приказивати двије епизоде из Његошевог живота: укидање гувернерства, кад је Владика помиловао уротника и свог душманина Вука Радоњића, те јуначко држање Владичино у боју око Лесандре (1839), гдје о длаци не погибе од турске лубарде, не хотећи се уклонити с биљеге. И под једним и под другим од овијех рељева лежи, размахане гриве, горски цар, сињи лав, у коме је ваљда оличен црногорски народ; лежи, али — не спава...“<sup>8</sup>

Марко Цар је у истоме чланку дао и једну критичку примедбу Анастасу Боцарићу: „Могло би се, додуше, којему детаљу штошта и забавити (тј. замерити — прим. Б. П-Б.) (као нпр. оне перу у коњаниковој десници); али о томе као и о техничкој коректности појединих ствари у споменику, било би данас прерано говорити. О томе ће моћи да буде говора доцније — ако се овај лијепи пројекат, овај сан умјетников, икад претвори у јаву.“

Као што знамо, овај се „сан умјетников“ није никада претворио у јаву, иако су Марко Цар, па и сам Боцарић предлагали да се свота од

<sup>7</sup> Марко Цар, *Споменик владици Раду*, Бранково коло, Сремски Карловци 1899, св. 8, стр. 250—252.

<sup>8</sup> Нав. дело, стр. 251—252.

100.000 форинти, колико је било потребно да се споменик подигне, прикупи добровољним прилозима. Анастас Боцарић у *Српском гласу* одговара критичару. Он је прихватио његову узгред дату примедбу и био спреман да „писаљку“ из „Владичине деснице“ уклони, са споменика, па је то на макети већ био и учинио. Том приликом, а за нас је управо то од интереса, Боцарић је дао информацију како је његова коњаничка статуа Петра Петровића Његоша првобитно изгледала, пре но што јој је додао постамент. Боцарић је сам описао тај првобитни изглед модела: „у најпрви мах — пише он — за споменик нијесам мислио израдити другијех фигура, до самог Владике на коњу, па да ми радња буде разумљивија, да бих могао приказати у исто вријеме витеза и пјесника, припасао сам му криву сабљу, двије леденице турио за појас, а преко рамена ћинтерац, те му покрива половину, десну страну плећа јуначкијех, и — за то у десној руци писаљку, а у лијевој хартије, као да би тобоже хтио какву мисао — иако је на коњу — да забиљежи“<sup>9</sup>.

Захваљујући Боцарићевом одговору на приказ Марка Цара могу се дознати још неке ситније појединости о ликовима на постољу његовог споменика. Боцарић на пример пише: „Израђујући модел за споменик Владици Раду, чинио сам то са жељом да га свако узмогне разумјети; разумјети оно, што сам хтио казати с њим. Шта је онај слијепи гуслар са својом младом водиљом; шта је онај петвјековни стражар са токама на прсима и до пола исуканим јатаганом; шта се учи из *Горског Вијенца*; шта казује пок. књаз Данило младоме Николи... и зашто Црногорка спрема својега јединца: то сте ви са три ријечи врло вјешто протумачили, кад сте рекли да је ту приказана црногорска прошлост, садашњост и будућност...“<sup>10</sup>

Какав је уметнички ниво достигла Боцарићева коњаничка статуа Петра Петровића Његоша не можемо знати док се негде не пронађе гипсани модел његовог споменика, уколико је уопште сачуван до данас. Утисак који је начинио на савременике, међутим, може се проценити на основу већ навођеног чланка Марка Цара. Јер, Цар је у *Бранковом колу* дао и оцену овог вајарског дела Боцарићевог:

„Обоје, и коњаник и коњ — писао је Марко Цар — саздани су оним епским стилем, који се тешко може да постигне без баналности и театралности. А то је, рекао бих, једна од главних заслуга ове композиције“. По мишљењу Марка Цара друга врлина ове „мраморне и тучне апотеозе“ Његоша била је у њеној отмености: „Умјетник је успио да својијем фигурама, као и цијелом концепту, покрај епске озбиљности црта и покрета, удари печат неке елеганције и лакоће, која свједочи о његову необичном чувству армоније и о његовој отмјеној инспирацији“<sup>11</sup>.

Одговарајући М. Цару на ову оцену Боцарић је за свој поменути чланак у *Српском гласу* узео мото из Његоша, који има и лепо преносно значење када је реч о једном вајару: „Удар нађе искру у камну“.

<sup>9</sup> Анастас Боцарић, *Честитоме Г. Марку Цару у Задру*, Српски глас, Задар 1899, бр. 10; пренето у *Бранковом колу*, Сремски Карловци 1899, св. 12, стр. 383—384. Занимљиво је да Боцарић завршава свој одговор Марку Цару наводом из једног енглеског извора — цитира два стиха из збирке *Tippers' Ballads and Poems* у енглеском оригиналу.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Марко Цар, нав. дело, стр. 251—252.

EQUESTRIAN STATUE OF NJEGOŠ BY ANASTAS BOCARIĆ

BRANKA PAVIĆ-BASTA

Painter and sculptor Anastas Bocarić (around 1875—1944) exhibited in Zadar in 1899 the model of a statue of the poet and ruler of Montenegro Petar Petrović Njegoš (1813—1851). What has happened to the model is unknown, but the author reconstructed in her article the appearance of Bocarić's monument of Njegoš on the ground of informations and fine arts critiques in the press of the time. The poet and ruler Njegoš is represented as a rider with a quill in his hand, on the pedestal with allegory bas-reliefs and figures depicting the past of Montenegro. One of the figures is represented as interpreting famous Njegoš's poetry work *Gorski vijenac* (Mountain Wreath). Bocarić's sculpture had to be erected in Cetinje in 1913, on the centenary of Njegoš's birth, but this never took place.



## Архитект Јован Суботић

**И**ме Јована Суботића било је све донедавно непознато у историји српске архитектуре. За Суботића као ствараоца сазнало се тек пре неку годину, када је објављен податак да зграда бив. Министарства правде у Београду, једно од најзначајнијих дела српске архитектуре XIX века, није дело само Светозара Ивачковића — како се до тада једнодушно тврдило и износило — већ Ивачковићев „заједнички рад . . . са г. Јованом Суботићем, садашњим инжињером у Министарству војном“<sup>1</sup>. Захваљујући Светозару Ивачковићу — јер је овај податак он дао у једном аутографу из 1887. године<sup>2</sup> — историја српске архитектуре обогаћена је за једно ново име, чију биографију, с обзиром на несумњиво изузетну вредност зграде о којој је реч, треба истражити и дати.

Резултате наших истраживања о Јовану Суботићу, његовој биографији, објављујемо у овоме прилогу.

### I

Јован Суботић је рођен у Панчеву 28. октобра 1850. године<sup>3</sup>. Родитељи су му били Милка и Лазар Суботић, житељи „здјешниј“, овдашњи тј. панчевачки — како стоји у документу о Суботићевом рођењу<sup>4</sup>, а по занимању „приватници“ — како је забележено у једном документу о школо-

<sup>1</sup> Љубомир Никић, *Светозар Ивачковић и Београд*, Годишњак града Београда XXV, 1978, 274.

<sup>2</sup> Ивачковићев аутограф носи датум 3. фебр. 1887. и налази се у Архиву Српске академије наука и уметности у Београду под сигнатуром: 7553. То је писмо упућено Стевану Д. Поповићу, начелнику Министарства просвете и црквених послова, у којем Ивачковић поводом тражења Главног просветног савета, чији је председник тада био Поповић, износи податке о својим дотадашњим радовима.

<sup>3</sup> Скупштина општине Панчево, Матична служба: *Протокол крштених 1838—1852. Преображенске цркве у Панчеву*, № 1209 од 29. окт. 1850. — Датум Суботићевог рођења, као и сви датуми у овоме раду, по старом је календару, у то време званичном у Србији, као и у црквеној администрацији Српске православне митрополије карловачке. — В. и нап. 28.

<sup>4</sup> В. нап. 3.

вању њиховог сина<sup>5</sup>. Суботић је завршио реалку у Пожуну [= Братислави]<sup>6</sup>. Године 1868. похађа Академију ликовних уметности у Бечу<sup>7</sup>. Потом, „учио се на политехникама у Грацу, Бечу и Минхену“<sup>8</sup>. Школске 1873/74. године, по завршеној политехничкој школи, опет похађа бечку Академију ликовних уметности — Архитектонски одсек код грађевинског саветника фон Ханзена<sup>9</sup>. У тој школској години забележен му је успех: „митологија: 1, историја уметности: 1“, а био је „ослобођен школарине према протоколу од 17 VII 1872“<sup>10</sup>. Није познато када је Суботић завршио студије на бечкој Академији, као што су непознати и његов даљи живот и рад до средине 1881. године. Међутим, извесно је да је завршио архитектуру: у једном званичном документу из 1888. године за њега се изричито каже да је архитект<sup>11</sup>.

Не зна се тачно када је Суботић прешао у Србију; вероватно тек 1881, јер је те године, 20. јуна, Књаз Србије одобрио да Јован Суботић може бити примљен у државну службу за инжењера VI класе при Архитектонском одељењу Министарства грађевина, и то „по општим условима за странце“<sup>12</sup>. Пренето на обичан језик, ово значи да је Суботић тога дана постављен за контрактуралног инжењера<sup>13</sup>, тј. под уговором. Идуће године у Министарству унутрашњих дела примљена је и под бр. 2541 заведена „Јована Суботића инжењера оvd. молба за заштиту“<sup>14</sup> — молба да, иако страни држављанин, буде стављен под заштиту српских закона<sup>15</sup>. У служби Министарства грађевина, као инжењер VI класе Архи-

<sup>5</sup> Катарина Амброзић и Вера Ристић, *Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века из архиве Академије ликовних уметности у Бечу*, Зборник Народнoг музеја II, 1958/59, [Београд] 1960, 421. Пуни текст исписа гласи: „82. СУБОТИЋ ЈОВАН (SUBETITS JOHANN) 23 године, рођен у Панчеву, родитељи: приватници, школска спрема: политехничка школа. Академију похађа од 1868. Примедба: ослобођен школарине према протоколу од 17 VII 1872. Успех — митологија: 1, историја уметности: 1. Протокол архитектонског отсека за год. 1873/74 код грађевинског саветника фон Хансена“.

<sup>6</sup> В. нап. 30.

<sup>7</sup> В. нап. 5.

<sup>8</sup> В. нап. 30.

<sup>9</sup> В. нап. 5.

<sup>10</sup> В. нап. 5.

<sup>11</sup> Српске новине, Београд, LV, 1888, 176, авг. 13, [797].

<sup>12</sup> Српске новине, Београд, XLVIII [XLXI], 1881, 139, јун 26, [867].

<sup>13</sup> В. нап. 30.

<sup>14</sup> Архив Србије, Београд: *Министарство унутрашњих дела, Регистар за 1882*, бр. 2541. — Деловодни протокол Министарства унутрашњих дела за 1882. није сачуван у целини — недостаје баш књига у коју је уписан предмет под бр. 2541, а није сачуван, како се из *Регистра* види, ни сам предмет под бр. 2541.

<sup>15</sup> *Правила у смотрењу поступања с бегунцима, кои би са стране у Србију дошли*, В. № 171 од 20. јануара 1860 (Сборник закона и уредба, и уредбени указа, издани у Књажевству Србији XIII, Београд 1861, 5—7) — којима је регулисано питање давања азила страним држављанима и њихове екстрадиције — прописивала су у тач. 2: „Исто тако и онај странац, кои са уредном путном исправом у Србију дође, биће примљен под заштиту Србску, ако се он за исту ма којој вишој или нижој полицијној власти обрати пре, него што дотична власт конзулатска редовним путем захте, да јој се он изда“. Ови заштићеници нису могли да користе „политична но само обшта грађанска права“ и после две године боравка у Србији подлегали су „свима теретима земаљским“ (тач. 9). Они од њих „који седам година под заштитом Србском честно и поштено а без прекидања проведу“ могли су „и без одпуста из пређашње своје поданичке свезе на србско сажитељство положити заклетву“ (тач. 7), а пре истека овога рока могли су се „само по одобрењу законодавне власти у србско сажитељство примити“ (тач. 8).



Београд, *Зграда за Министарство правде и Кварт теразијског* (1882—1883), рад Светозара Ивачковића и Јована Суботића. Репродукција фотографије непознатог аутора, око 1900. Народна библиотека Србије, Београд, Рг. 786/VII/8. Зграда постоји и данас: Теразије 41 [фасада у приземљу је измењена]

тектонског одељења под уговором, Суботић остаје до 1883. године<sup>16</sup>. Те године, 30. априла, прешао је са службом у Министарство војно — примљен је „за контрактуалног инжињера III класе министарства војног, под обичним условима за странце“<sup>17</sup>. У овој служби, као контрактуални инжењер III класе Грађевинског одсека Инжењерско-техничког одељења, Суботић је био до 1887. године<sup>18</sup>, када ју је — тачан датум не знамо<sup>19</sup> — „морао, услед неких несугласица, напустити“<sup>20</sup>. Неко време био је ван државне

<sup>16</sup> Календар са шематизмом Књажевства Србије за годину 1882, Београд [1881], 133 [не стоји да је под уговором, али то не стоји ни за друге инжењере за које се зна да су били под уговором]; Календар са шематизмом Краљевине Србије за годину 1883, Београд [1882], 164.

<sup>17</sup> Српске новине, Београд, L, 1883, 96, мај 3, [473].

<sup>18</sup> Календар са шематизмом Краљевине Србије: за годину 1884, Београд [1883], 132; за годину 1885, Београд [1884], 131; за годину 1886, Београд [1885], [137]: „Министарство војно. Шематизам војне струке није се могао приредити због рата“, за годину 1887, Београд [1886], 137.

<sup>19</sup> У Српским новинама за 1887. није објављен податак — бар ми га нисмо нашли — када је Суботићу престала служба у Министарству војном.

<sup>20</sup> В. нап. 30.



службе<sup>21</sup>. Године 1888, 4. августа, поново ступа у службу Министарства грађевина са истим звањем које је и раније имао: контрактурални инжењер VI класе Архитектонског одељења<sup>22</sup>. Идуће године, 1889, 1. августа, постављен је за контрактуралног инжењера V класе истога одељења<sup>23</sup>. Године 1890, 1. јануара, постављен је „по потреби службе“ за контрактуралног инжењера V класе Округа ужичког<sup>24</sup>. Умро је у Београду 11. априла 1890. године<sup>25</sup>.

Околности под којима је Суботић умро објашњавају, мислимо, и разлог његовог премештаја у Ужице: биће да је то учињено због његовог нарушеног здравља, у уверењу да планински крај можда може помоћи његовој болести. Међутим, питање је да ли је он уопште и отишао на ову нову дужност, јер је Суботић умро у Општој државној болници у Београду од туберкулозе — од „јектике“, како је то забележено у Болничком протоколу умрлих цркве св. Марка<sup>26</sup>. Умро је, како је на истоме месту забележено, „Априла 11-ог у 1. сат по-подне“, а сахрањен је сутрадан, 12. априла, на београдском Новом гробљу<sup>27</sup>. У Протоколу је забележено још и ово: да је Суботић „инжињер“, да је рођен у Панчеву, да је имао 40 година и да је био жењен; рубрика *Где је највише становао* попуњена је одговором: ?<sup>28</sup>.

Суботић је сахрањен, како стоји у гробљанским књигама, на Новом гробљу, у парцели 19, у гробу 104<sup>29</sup>. Крајем треће деценије нашега столећа та је парцела претворена у парцелу са зиданим гробницама. У гробљанским књигама не стоји ни када су ни где су пренете његове кости. Тако је данас гроб Јована Суботића непознат.

<sup>21</sup> Календар са шематизмом Краљевине Србије за годину 1888, Београд [1887] не наводи Ј. Суботића ни у Министарству војном ни у Министарству грађевина.

<sup>22</sup> Српске новине, Београд, LV, 1888, 176, авг. 13, [797] [у указу о овом постављењу за Суботића се изричито наводи да је *архитект*]; Календар са шематизмом Краљевине Србије за годину 1889, Београд [1888], 177. — У некрологу (в. нап. 30) наводи се да Суботић „прошле године у Августу прешао је понова у министар. грађ. као инжењер V кл.“ — што, с обзиром на изнету документацију, није тачно.

<sup>23</sup> Српске новине, Београд, LVI, 1889, 180, авг. 15, [851].

<sup>24</sup> Српске новине, Београд, LVII, 1890, 13, јан. 17, [57]; Календар са шематизмом Краљевине Србије за годину 1890, Београд [1890], 149.

<sup>25</sup> Српске новине, Београд, LVII, 1890, 86, апр. 19, 474. Службено саопштење о смрти Ј. Суботића гласи: „Јован Суботић, контрактурални инжињер V класе окр. ужичког, умр'о је 11. овог месеца у Београду. Бр. 1530. Из министарства грађевина, 16 априла 1890 год., у Београду“.

<sup>26</sup> Скупштина општине Палидула, Београд, Матична служба: *Болнички протокол умрлих 1888—90 Цркве Св. Марка [Протокол Умрлих Цркве Св. Апостола и Евангелиста Марка у Београду за уписивање умрлих из опште државне болнице]*, стр. 396, р. бр. 85/1890.

<sup>27</sup> В. нап. 26.

<sup>28</sup> В. нап. 26. Уписани податак о Суботићевим годинама омогућио је да се утврди датум његовог рођења. Наиме, у *Протоколу крштених 1838—1852. Преображенске цркве у Панчеву* уписана су у релативно кратком размаку времена два Јована Суботића: један, рођен 28. окт. 1850. од родитеља Лазара и Милке (№ 1209 од 29. окт. 1850) и други, рођен 22. јуна 1851. од родитеља Димитрија и Драгиње (№ 1266 од 24. јуна 1851). Недоумица који је од њих арх. Суботић отклоњена је податком из *Протокола умрлих* да је Јовану Суботићу било 40 година када је умро.

<sup>29</sup> Ново гробље, Београд: *Протокол сахрањених од 17. авг. 1886 — 1. јан. 1892. год.*, бр. 4573.

*Српски технички лист*, стручни часопис техничке струке покренут 1. јануара 1890. у Београду, забележио је Суботићеву смрт краћим некрологом, истичући на крају: „Покојни Суботић спадао је међу спремне наше млађе инжењере“<sup>30</sup>. Ова реченица је лишена, доиста, сваке конвенционалности уобичајене за текстове ове врсте, када знамо шта стоји иза имена Јована Суботића.

## II

Од Суботићевих архитектонских радова данас се поуздано зна само за један: „Зграда за Министарство правде и Кварта теразијског, у стилу талијанске обнове“ (1882—1883) у Београду — заједнички рад и надзор „по званичној дужности у државној служби“ Светозара Ивачковића и Јована Суботића<sup>31</sup>. Зграда постоји и данас (Теразије 41), али не у своме изворном облику. Пројектована за два надлештва, зграда је првобитно имала два улаза; други је био на супротном крају зграде, симетрично постављен према првоме — као што се то и види на старим разгледницама с краја прошлога и почетка овога века. Тај други улаз затворен је, вероватно, када је вршена „преправка зграде Министарства правде“ у лето 1910. године<sup>32</sup>. Ко је израдио планове за ту преправку, Ивачковић или неко други, и шта је њоме све било обухваћено — засад није познато.

О обиму Суботићеве архитектонске делатности данас, када од архиве Министарства грађевина Кнежевине и Краљевине Србије постоје само остаци и пабирци, могу се чинити једино претпоставке. Познате чињенице указују да је те активности морало бити. Скоро осам година Суботић је

<sup>30</sup> А н о н и м. [б. п.], *Јован Суботић*, Српски технички лист, Београд, I, 1890, 108. Текст некролога гласи: „*Јован Суботић*, контрактурални инжењер округа ужичког V кл. умро је 11. априла. (Покојни Суботић је родом из Панчева и по свршетку реалке у Пожуну, учио се на политехникама у Грацу, Бечу и Минхену. У Јуну 1881 године постављен је за контрактуралног инжењера VI. кл. архитектонског одељења мин. грађевина. Затим је прешао у службу министарства војног, коју је морао, услед неких несугласица, напустити и прошле године у Августу прешао је понова у министар. грађ. као инжењер V кл. одакле је 1. Јануара ове године премештен у Ужице. Покојни Суботић спадао је међу спремне наше млађе инжењере“. [Приликом преношења текста исправљене су очевидне штампарске грешке: *инжењер V. кл. м. инжењер. V. кл.; млађе инжењере м. млађе инжењера.*]

<sup>31</sup> Оригинални Ивачковићев текст који се односи на зграду у питању гласи: „22. Зграда за Министарство правде и Кварта теразијског, у стилу талијанске обнове. — Заједнички рад и надзор са г. Јованом Суботићем, садашњим инжењером у Министарству војном. — 1882 и 1883. —“. Овај рад Ивачковић наводи у одељку: Б. Самостални радови, *група*: III. Архитектонски радови по званичној дужности у државној служби (Од 19. Маја 1881), *подгрупа*: а. Извршена дела под мојим руководством. — Д и в н а Б у р и ћ - З а м о л о, *Градитељи Београда 1815—1914*, Музеј града Београда, Монографије 7, Београд 1981, 44, тумачи овај текст овако: „Ову грађевину Ив[ач]ковић је пројектовао по службеној дужности као архитекта Министарства грађевина и у сарадњи са инжењером Јованом Суботићем, који је касније прешао у Министарство војно. Ивачковић је са Суботићем водио и надзор над изградњом, док је сам руководио радовима на изградњи“. Ми држимо, по смислу и логици, да Ивачковић овде под *руководством* подразумева *надзор*, тако да је ово у потпуности заједнички рад Ивачковића и Суботића.

<sup>32</sup> Српски технички лист, Београд, XXI, 1910, 156: *Преправка зграде Министарства правде* [бел.]. Предрачун за ову преправку износио је 13862,46 дин., а радови су уступљени Јовану Штоку, предузимачу из Београда, за 10000,00 дин.

провео у државној служби, као инжењер у Архитектонском одељењу Министарства грађевина и у Грађевинском одсеку Инжењерско-техничког одељења Министарства војног. За то време он је морао имати још радова „по званичној дужности у државној служби“, нарочито у Министарству војном, где је у току свога службовања био једино стручно лице — архитект. Сви архитектонски објекти војнога ресора у Србији између 1883/84. и 1887/88. године потицаће, нема сумње, од Ј. Суботића.

Сем тога, Суботић ће, можемо претпоставити, имати и радова у области приватне изградње. Његов боравак у Србији пада у време када су у овој области потребе биле велике, а број архитеката релативно још мали. Овоме треба додати да је Суботић једно време, скоро годину дана, био ван државне службе, при чему му је извор издржавања могао лежати, логично, у приватној изградњи. Само може бити да његов рад у овој области, с обзиром на његово здравствено стање, није могао бити онако интензиван као при нормалним условима.

Све ово говори у прилог тврдњи да Суботић, сем онога што је познато, има још радова у области архитектонске изградње. Временом ће се, верујемо, открити још који његов рад. Али и оно што је до сада познато да је остало од њега, зграда бив. Министарства правде у Београду — несумњиво један од најлепших примерака модернизоване ренесансе у српској архитектури XIX века, обезбеђује му, као и Светозару Ивачковићу, значајно место у историји новије српске архитектуре.

## ARCHITECTE JOVAN SUBOTIĆ

LJUBOMIR NIKIĆ

L'ouvrage décrit la vie de l'architecte Jovan Subotić en ayant recours aux informations puisées dans les archives ou recueillies dans d'autres recherches.

Jovan Subotić est né à Pančevo le 28 octobre 1850. Il a fait ses études secondaires au Lycée technique de Bratislava et ses études universitaires à l'École polytechnique de Graz, Vienne et Munich. A l'Académie des beaux-arts de Vienne — section architecture — il était un des disciples de Théophile von Hanzen. Il est passé en Serbie en 1881 et, en sa qualité d'ingénieur, il a travaillé au Ministère des travaux publics (1881—1883 et 1888—1890) et au Ministère de la guerre (1883—1887). Il est mort de tuberculose le 11 avril 1890 à Belgrade.

Parmi ses réalisations architectoniques on n'a identifié jusqu'ici que l'édifice situé au numéro 41 de Terazije, qui abritait autrefois le Ministère de la justice et qui était le résultat de sa collaboration avec l'architecte Svetozar Ivačković (1844—1924), à qui, jusqu'à tout récemment, cet édifice était attribué de manière exclusive. L'édifice a été construit en 1882/83 et constitue un des plus beaux exemplaires de la Renaissance modernisée dans l'architecture serbe du XIX<sup>e</sup> siècle.

Toutes les dates mentionnées dans l'ouvrage sont celles du calendrier des chrétiens grecs.

## Сецесија на повезу српске књиге

Истраживања појава сецесије у српској примењеној уметности показала су да се *Нова уметност* развијала богато и разноврсно и на повезу српске књиге. Ова грана занатско-уметничког стварања, иако се развијала под утицајем Средње Европе, имала је једну предност — настала је на домаћем тлу и од домаћих мајстора. Нису то били импортовани предмети, као што је то био случај са сребрним посуђем, стаклом или накитом, које су трговци доносили као помодну робу.

Повези су били инспирисани сецесијом, али су елементи од којих су компоновани коришћени са онолико слободе и инвенције колико је допуштала мала површина једног повеза и, наравно, колико се мајстор могао отети јаким импресијама нововиђених облика и композиција, да би могао оригинално стварати. Калупи и алатке, без којих се не може ни замислити књиговезачки посао, набављани су вероватно у Пешти или Бечу, можда чак и у Немачкој или Француској, на чијим је изворима стекао своја прва искуства и знатан број српских мајстора. Разуме се, велики део овако насталих повеза није прелазио границе коректног занатског рада и спретног прихватања нових облика. У неким повезима, пак, осећа се и суштинско схватање духа сецесије, а не само вешто коришћење тренутка када се овај стил ширио Европом и доспео и у наше крајеве.

У почетку, негде одмах после 1900. године, српски мајстори убацују у већ устаљене композиције својих повеза, обично на горњу корицу и хрбат, мале сецесионистичке детаље. Тешко је поставити границе почетка примене биљне или геометријске сецесије на овим радовима. Најзад, сецесија је у Србију дошла као већ потпуно јасно, стилски и естетски дефинисана. Она је на Западу већ била достигла своје звездане тренутке и није било разлога за лутања. Због тога и није чудо што се у српском повезу скоро истовремено појављују и цветни и геометријски облици уметности деветстоте.

Један од најранијих примера сецесије на повезу српске књиге налазимо на примерку „Радићевог цвећа“, рађеног за дворску библиотеку. То је композиција слободних, мало стилизованих цветних грана у жућким и ружичастим тоновима, чије боје букте на љубичастој подлози свиле којом је књига повезана. Сама књига је штампана 1896. године, а повез

је морао настати почетком XX века, најкасније до лета 1902. године, пошто је мајстор, дворски књиговезац Франц Енгелхарт, умро 10. јула те године. Збуњује појава овог занатски перфектног и колористички врло ефектног повеза због тога што се Енгелхарт круто држао својих разноврсних, али устаљених композиција, мотива и оквирних декоративних трака. Чак и на овом повезу, на доњој корици имамо његову уобичајену композицију, док на горњој корици бујају слободни и живи цветови мака, гране лијане и разне травке (сл. 1).

Нема сумње да је сецесија била помодни стил. То показују и бројни огласи у штампи, у којима се нуде графичке и књиговезачке услуге и где се наглашава да се ради у стилу „нових форми“. Већина ових огласа има и сецесионистичке оквире.<sup>1</sup> Необично је да је једна поручбина натерала и „окорелог“ Франца Енгелхарта да направи овакав повез који се не уклапа у његове стилске назоре и који представља усамљен пример у његовом великом опусу.

У сваком случају годину 1902. можемо узети условно као најранију у којој се појављује сецесија на српском повезу. Година се подударала и са појавом овога стила у српској графици, особито на заглављима листова, као и на завршцима поглавља у књигама. Разлика је само у томе што се у графици осећа и утицај париске сецесије, особито радова Алфонса Мухе, док на повезу књиге доминира Југендстил.<sup>2</sup>

Следећих година, све до 1910. бујна сецесионистичка вегетација прекрила је повезе многих мајстора. На великом броју повеза се још увек мешају стари елементи са новим облицима узнемираних линија и лото-совим цветом, који се понавља као мото. Већ 1903. године налазимо и мирне линије класичне сецесије, најпре на брошираним корицама, затим, око 1905—1906. године и на корицама од платна, коже и свиле. Надаље ће обе варијанте Југендстила живети упоредо на повезима књига Србије и Војводине. Негде око 1910. године биљни се облици коче и прелазе у издужене, благо таласасте линије, које ће после 1920. године полако прећи у тврде облике уметности, која ће се у Паризу, на Светској изложби 1925. године назвати „Art deco“.

На повезима војвођанских књиговезаца, бар колико је досад истражено, јавља се чешће скоро чипкасти цртеж, много ближи геометријској сецесији (сл. 4, 5, 6). Могло би се рећи да ту већ налазимо декоративне елементе, који ће бити много чешћи на повезима после 1914. године. Од аутора повеза ту се појављују Борђе Ивковић (сл. 2) и познати новосадски књиговезац Милан Манојловић (сл. 3), који је радио са потребе Српске манастирске штампарије из Сремских Карловаца. Са мало скромнијом биљном декорацијом наступа књиговезница Максима Јовановића из Новог Сада (сл. 4).

Од радова неидентификованих мајстора треба поменути миран и елегантан повез књиге Јована Грчића „Историја српске књижевности“, штампане у издању Браће Поповића у Новом Саду 1903. године. Повез је од црвеног платна, са композицијом мирних облика најлепшег Југендстила изведеном црним и златним отиском. На жалост, повез је веома оштећен,

<sup>1</sup> З. Јанц, *Огласи у старој српској штампи 1834—1915*, Београд 1978, сл. 120, 132, 160, 178, 182, 183; исти, *Сецесија у периодици Србије почетком XX века*, Зборник за ликовне уметности 13, Нови Сад 1977, сл. 12—18.

<sup>2</sup> З. Јанц, *Сецесија...*, 341.

те његова репродукција не би дочарала ни изблиза његове естетске вредности.

На почетку овога века посебно су значајне композиције на корицама нота. Обичај музицирања на породичним седељкама свакако је подржавао издавање ове врсте литературе. То су углавном биле меке броширане корице са сецесионистичким композицијама, које су уоквиравале доста опширне насловне текстове. Од ових бројних свезака треба поменути два карактеристична примера. Прво је „Десет српских песама за виолину и гласовирску пратњу“ у издању књижаре Браће Поповића, 1903. године. Левом страном свеске успиње се снои преплетених линија испрекиданих декоративним чворовима, који се изнад наслова развија у малу цветну композицију у коју је уплетена глава жене из профила (сл. 5). Друго је била свеска „Песме у славу стогодишњице Српске Велике Гимназије у Новом Саду“ од Исидора Бајића. Штампана је у Новом Саду код Борба Ивковића 1910. године, из чије је књиговезнице и повез. То је класична, мирна правоугаона композиција сачињена од трака са лишћем и воћем и савијене драперије, такође везане у чворове на одређеном растојању (сл. 6).

На територији Војводине предстоји још опсежно испитивање, како књиговезачког заната уопште, тако и сецесије посебно. Питању ауторства великог броја повеза, боље рећи групе повеза, треба посветити велику пажњу. Издања Арсе Пајевића, Браће Поповића из Новог Сада и Браће Јовановића из Панчева, која су позната по изванредним повезима, остају велики изазов за сваког истраживача, пошто углавном нису сигнирана.

У Београду и већим градовима Србије познат је далеко већи број мајстора књиговезаца. Може се рећи да су првих двадесетак година XX века овде рађени најлепши и стилски најчистији повези. У то време, пред први светски рат и око њега, највећи број штампарија, па и књиговезаца, био је сконцентрисан у Београду, затим у Нишу, Крагујевцу, Лесковцу и Смедереву. Ипак, најзначајнији су центри, сем Београда, Ниш и Крагујевац, чији мајстори по образовању нису заостајали за београдским. Нишки књиговезац Александар Радовановић оглашавао је 1909. године своју књиговезачку радионицу, где је посебно истицао свој дугогодишњи рад у Бечу, Берлину, Лајпцигу и Београду „... што јемчи за елегантну израду“. Овај оглас има и сецесионистички оквир.<sup>3</sup>

Већина књиговезаца из Србије учила је занат у Бечу или Пешти, као и у познатим градовима Немачке. Утицаји из ових познатих штампарских центара били су веома јаки и стизали су у наше крајеве различитим путевима, углавном преко наших уметника и занатлија који су се тамо школовали и преко трговаца који су увозили сваковрсну робу. Тако су скоро све штампарије и књиговезнице журиле да се прилагоде новом стилу, пошто им је то обезбеђивало већи промет. У овоме предњаче штампарије Хоровица и Давидовића, чија су издања често остајала у скромним брошираним корицама, али је сецесионистичка композиција на њима иста као и оне на повезима рађеним у картону, па чак и у кожи (сл. 7, 8).

Један од најпознатијих и најугледнијих београдских књиговезаца чији се велики број повеза одликовао сецесионистичком декорацијом био је Гавра Димић. Он је имао радњу најпре на Варош-Капији, а затим у Улици цара Уроша бр. 5. Димић се врло брзо пробио у редове веома тражених

<sup>3</sup> Исти, *Огласи...*, сл. 178; „Србадија“, Ниш 19. 7. 1909.

мајстора. Био је члан многих комисија за полагање мајсторских и калфенских испита. Радио је много за двор, иако никад није постао дворски књиговезац. Такође је радио за многе државне институције; најчешће је повезивао издања државне статистике, али су ова рабена у духу историјских стилова XIX века.

Сецесионистичке повезе Гавре Димића налазимо од 1904. године. Један од најранијих његових радова које овде треба поменути је повез „Српског архива за целокупно лекарство“ за 1904. годину (сл. 9).<sup>4</sup> Овде имамо пример да корице имају оквир од концентричних правоугаоника изведених равним линијама и орнаменталном траком састављеном од листова и цветова љиљана. Хоризонтално, изнад и испод наслова додата је шира трака од таласастих, узнемирених линија, стилизованих листова и цветова. Испод наслова је лотосов цвет, који ће надаље пратити све Димићеве радове, као обавезна вињета. Повез „Српског архива . . .“ урађен је од смеће коже. Обе корице су исто компоноване, само што је украс на горњој корици изведен у златотиску, а на доњој у слепом отиску. Повез је сигниран налепницом, на којој је текст: „Књиговезница Гавре Димића, Београд, Варош-Капија“. Налепница такође има сецесионистички оквир (сл. 10).

Остали радови Гавре Димића рађени у стилу сецесије могу се сврстати у две категорије. Једни имају на горњој корици цветну грану, која се развија на левој или десној страни корице. Увек су то заплетене гране са пупољцима и цветовима, што је обично изведено у неколико боја, са насловом у златотиску. Наравно, ту је и обавезни стилизовани лотосов цвет. Најлепши пример ове групе повеза имамо најпре на „Учитељском веснику“ из 1903. године, израђеном 1904. године. Идентичан се повез понавља на књизи Ј. Миодраговића „Радиша или какав нам учитељ треба на селу“, штампаној у Београду 1910. године.<sup>5</sup> Први повез је сигниран на доњој корици утиснутим текстом: „Израда Г. Димића, Београд“. У горњем левом углу ових композиција налази се расцветала грана, у којој се налази попрсје жене са богатом пунђом и великим наушницама, са отвореном књигом у рукама. Овај мали портрет, типичан за сецесионистичке композиције, изведен је у рељефном отиску (сл. 11).

Друга група Димићевих повеза има украс од таласастих стилизованих, мало укочених листова и цветова, који подсећају на онај са „Српског архива . . .“ (сл. 9), или још више на предмете од ливеног метала, као што су мастионице, пернице, притискачи за хартију и слично, што је много коришћено у српским кућама почетком XX века. Овакав украс је мајстор користио углавном за повезивање књига већег формата, као што су на пример часопис „Босанска вила“ из 1906. и 1907. године (сл. 12),<sup>6</sup> или „Буџет државних прихода и расхода за 1906. годину“ (сл. 13), и многи други. Ови су повези рађени у тамном или слепом, рељефном отиску, само је текст наслова изведен златотиском. Наравно, одговарајуће биљне стилизације биле су и на хрпту Димићевих повеза.

Још две београдске књиговезнице раде запажене сецесионистичке повезе. То је најпре радионица Светозара Величког и Борба Рашића, који од

<sup>4</sup> Каталог изложбе „Повезивачи српских књига“, Београд 1981, бр. 165, сл. 59.

<sup>5</sup> Исто, бр. 180.

<sup>6</sup> Исто, бр. 143, сл. 64.

1900. године раде заједно. Из њихове радионице изишао је луксузно повезан „Пољопривредни календар“ за 1905. годину. То је повез од црвене коже са биљном композицијом на горњој корици и на хрпту; све је изведено у златотиску. На доњој страни горње корице, хоризонтално, постављена је шира орнаментална трака са листовима и плодовима храста, изведена у златном и зеленом отиску на сивој подлози (сл. 14).<sup>7</sup> На хрпту ове књиге постоји један детаљ: стилизована, мало исламизирана ваза са листовима и цветовима, која много подсећа на српске рукописе XVI века, на њихове маргиналне цртеже, особито на рукописе попа Јована из Кратова.<sup>8</sup> Најзад ту је радионица Јована Г. Пфафа, која ради највише за учитељско удружење Србије. На овим повезима се често компонује цветна сецесија са малим пејсажом, карактеристичним за раније стилске склоности мајсторâ (сл. 15).<sup>9</sup>

Наравно, највећи број повеза остаје нам за сада анониман. Повези се раде у оквиру издавачких кућа и књижара, као што су Маричић и Јанковић, или у новонасталим фабрикама Милана Вапе, Александра Мојсиловића и комп. и других. Овде је тешко јасно одвојити чисто занатски рад од такозваног фабричког, јер и у тим фабрикама технологија није била као данас. Врло често је, кад је у питању украшавање повеза, особито у златотиску, и овде рађено у оно време уобичајеним занатским поступком. Далеко је значајније стилско обележје ових повеза, који су негде после 1910. године претежно рађени у духу сецесије.

Можда више него и у једно време, почетком XX века сецесија је, као тренутно владајући стил, како би се рекло, сишла у књижарске излоге и постала приступачна и најширим слојевима читалаца. Сецесија је додирнула или освојила повезе далеко већег броја књига и по садржају и по намени. Ту су били обухваћени, осим статистика и званичних издања државних институција, које су по природи својих друштвених позиција могле да обезбеде и најскупљи повез, и педагошка литература, уџбеници, часописи, скромни школски листови, ноте, календари. Сви они привлаче својом декорацијом, која је била врло блиска обичном читаоцу.

По разноврсности повеза предњачио је „Пољопривредни календар“. То су били картонски повези, светлоплави или светлоселени, најчешће са оквиrom који представља најлепши пример Југендстила и са малом ведутом у средини, а све је извођено обично белом бојом (сл. 16). Једна серија ових календара је рађена за дворску библиотеку. Ти су повези, као и раније поменути, имали сличне оквире на горњој корици, само је пејсаж мало другачији: дугуљаст, хоризонтално постављен и приказује обалу обраслу густим растињем. Ови су повези рађени од fine коже, за свако годиште су били друге боје (тамноплаво, тамносмеђе, тамноцрвено), док су декоративни украс и текст у златотиску (сл. 17).<sup>10</sup> Сасвим је сигурно да су ови луксузни календари повезани по поруџбини, али је само материјал од кога су израђени, а никако стил израде, говорио о економској предности наручиоца. Раније, међутим, ретко је било примера да је украс био исти на луксузним кожним повезима и на скромним брошираним и картонским корицама, намењеним најширем кругу грађана.

<sup>7</sup> Исто, бр. 164, сл. 63.

<sup>8</sup> З. Јанц, *Преписивачка школа попа Јована из Кратова ...* Зборник Музеја примењене уметности 15, Београд 1971, сл. 25, стр. 126.

<sup>9</sup> Каталог изложбе „Повезивачи српских књига“, бр. 170, сл. 65.

<sup>10</sup> Исто, сл. 70.



Осим брошираних корица нотâ „Песме љубави“ Исидора Бајића у издању дворске књижаре Мите Стајића из Београда (око 1905. године) (сл. 18), скреће на себе пажњу још неколико изванредних примерака повеза. „Васпитачеве белешке“ Сретена Адића, изашле из фабрике Милана Вапе, имају повез од тамноплавог платна са декорацијом од стилизованих листова, пупољака и цветова цикламе, изведеном сивим, белим и златом (сл. 19).<sup>11</sup> Затим привлачи пажњу јубиларни број Радићевог „Тежака“ од марта 1911. године, са елегантним и мирним линијама класичне минхенске сецесије, изведене у златотиску, у књиговезници Маричића и Јанковића (сл. 20).

Иако је сецесија углавном неговала декоративну вредност линије, слободно кретање биља, особито лијане и пузавице, није запостављала ни ликовну представу. То су били мали ликови, као ухваћени у лету, и представљају углавном попрсја дугокосих лепотица у оквиру од бујне вегетације или мирних извијених линија, замишљених или забављених читањем. Ови мали портрети, који су дати најчешће у профилу, нашли су своје место и на повезу српске књиге (сл. 5, 11, 21). Негде је цртеж толико подређен декоративности линије да лице не делује нимало живље од узнемирене биљке која га уоквирује (сл. 5). Међутим, цртеж главе на сл. 11 је изванредно жив, да чак и великим повећањем не губи скоро ништа од своје оштрине, али делује мало ваздушасто. Осим ових поменутих представа, налазимо и неколико примера женске главе дате „en face“. Коса је увек бујна, густа и по правилу распуштена. Понекад је у косу заденут цвет са обе стране лица, али то није лице са Мухиних плаката, тако честих у графичкој илустрацији овога времена, него више подсећа на ликове са немачког језичког подручја. Интересантан и доста редак пример третмана женске главе налазимо на повезу књиге „Народна привреда у присаједињеним областима“, Београд 1914. година. Једноставно конципиран, овај повез има овални полукружни оквир око наслова, а у горњем његовом делу је женска глава са декоративним оквиром који мало подсећа на кардиналски шешир, чије се доње линије срећу испод лица, увијају у волуте и у крајњој стилизацији означавају женине груди (сл. 21).

На самом крају периода у коме је сецесија доминирала на повезу српске књиге стоји часопис „Братство“ из 1928. године. То је повез од зелене коже, са геометријским украсом у златотиску, од засад непознатог аутора. Овај повез представља врхунац рафинираности и склада. У тону са зеленом кожом корица одабрана је и његова постава (Vorsatzpapier), такође у стилу сецесије, са зеленим шарам на светлосмеђој подлози. Ова нам књига пружа још један драгоцен податак. Уз саму ивицу корице на овом папиру види се име фирме од које је папир набављен. То је „Katzner Wien“ (сл. 22 и 23). Сам украс на корицама овог повеза јавља се још 1913. године на једном примерку „Пољопривредног календара“ и већ почиње да личи на „Art deco“. Вероватно да је овај повез из исте радионице која је радила и повез „Пољопривредног календара“ из 1912. године, само је он имао другачији оквир (сл. 17). Међутим, часопис „Братство“ заиста заслужује нашу пажњу. У овом периоду има и других примера да је форзацпапир стилски одговарао украсу на корицама, али је оваква тонска усклађеност заиста ретка.

<sup>11</sup> Исто, бр. 179, сл. 68.

На овом месту мора се још нешто рећи о овом папиру којим су књиге постављане. Орнаментика коју на њему налазимо, без обзира коме стилу припада, као и сам термин „поставити“, који води порекло из средњовековних манастирских књиговезачких радионица, упућује на везу са текстилом, намењеним истој сврси — постављању. У овом случају у питању је у првом реду постављање одевних предмета, па затим текстила уопште и талета. Све је ово рађено истом техником штампања и било је повезано истом модом одређених дезена. То је, наравно, предмет посебних испитивања, која су у току, али се овде није могло изоставити, пошто указује на посебну стилску везу са другим гранама примењене уметности у одређеном временском раздобљу (сл. 24—26).

Српска књига штампана ван Србије, у Босни и Херцеговини и у Хрватској, добијала је сецесионистички повез још крајем XIX века, као на пример „Светле слике из првих дана Хришћанства“ од Драгутина Илијћа, штампане у Мостару 1897. године. Сличних примера било је на српској књизи штампаној у Хрватској, али је то била територија Аустро-Угарске, те чињеница да је у питању српска књига штампана ћирилицом није нимало променила историјске токове уметничко-стилских утицаја на Србију. Просто, утицај није стизао са те стране, иако је матични извор био исти.

\*

У Србији се сецесија на повезу јавља најраније 1902. године, бар колико се за сада зна, и задржава се изузетно дуго, до после 1928. године. Неки систем и хронолошки прецизније одређивање појаве цветне или геометријске сецесије, као што је то могуће у графичкој илустрацији, није изводљиво на српском повезу. Увек се може појавити још неки повез који чека у некој библиотеци и који може пробити овде постављене хронолошке оквире. Међутим, оно што је сигурно то је да је на повезу било далеко више сецесије него што се то на почетку испитивања претпостављало. Наравно, књиговезачки занат није ликовна уметност у којој од зрелости уметника зависи његова пријемчивост за уметничке утицаје. У примењеној уметности и уметничком занату занатско умеће може нарасти до вредности уметничког остварења, али књиговезац је у обликовању корица везан утврђеним правилима, чије оквире није лако прећи. Нема сумње да је баш сецесија пробила те баријере занатских норми и приближила могућности стваралачке слободе и овој области. Она је покренула талас надахнућа код неких мајстора у Србији и помогла им да се докажу и да се уздигну изнад једноличности техничке углађености занатског рада.

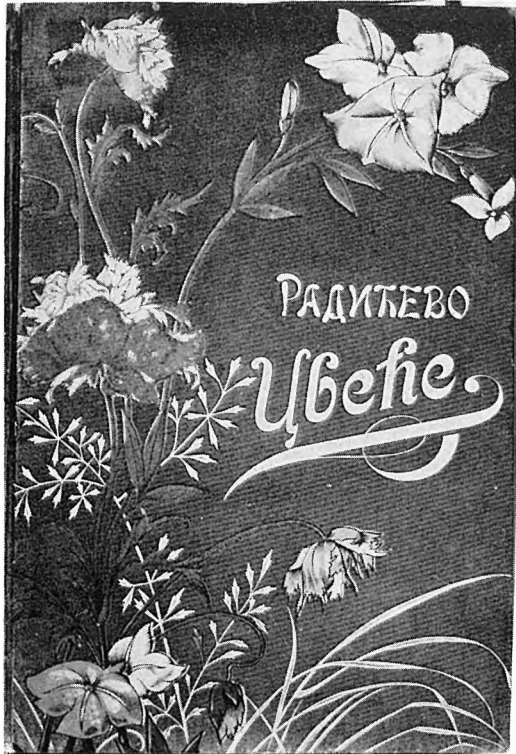
На крају, исто као и графика у ово време, тако и повез има вредност аутохтоног, домаћег стваралаштва, без обзира на зависност од узора са Запада, и сасвим различито од других предмета примењене уметности, који су се искључиво увозили, јер домаћи мајстори и индустрија нису били спремни да их производе.

## ART NOUVEAU DANS LA RELIURE SERBE

ZAGORKA JANC

L'auteur, qui s'occupe beaucoup de l'art nouveau dans le livre serbe, prête attention, cette fois, à la reliure. Les recherches ont montré que l'art nouveau était présent dans la reliure dans une mesure plus large que l'on ne se serait attendu. Généralement parlant, on l'enregistre entre 1902 et 1929. Les influences provenaient d'Europe centrale, principalement de Vienne, de Pest et de Leipzig où de nombreux relieurs serbes ont appris leur métier. En même temps on note l'apparition du »Jugendstil« floral et géométrique. L'auteur constate que la décoration de la reliure utilisait aussi de petits portraits de femmes. C'est la première fois que l'on attire attention au »Vor-satzpapier«) et au lien qui rattache cette ornementation au textile. C'est également la première fois que l'on signale l'unité formée par la décoration ornant l'endroit de la couverture du livre et par celle qui figure sur le papier dont on double le livre.

En guise de conclusion, l'auteur constate que la reliure, de même que la gravure de la presse serbe, revêt la valeur de création autochtone, malgré sa dépendance des modèles occidentaux. C'est tout à fait différent des autres objets d'art appliqué qui étaient exclusivement importés — quincaillerie, vaisselle, parure, textile, ameublement — du fait que l'artisanat et l'industrie du pays n'étaient pas en état d'en produire.



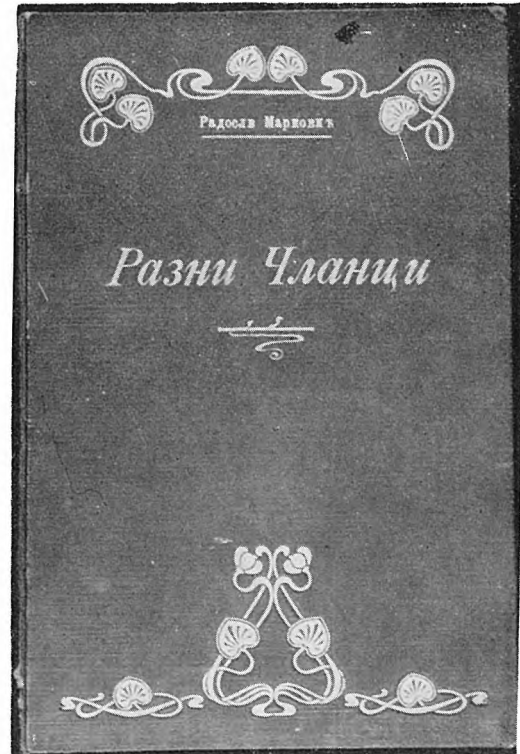
Сл. 1. Радићево цвеће, Београд 1896, повез, дворски књиговезац Франц Енгелхарт, 1902. година



Сл. 2. Раd српски народни велики календар ... за годину 1912, Нови Сад 1911, повез, Борбе Ивковић



Сл. 3. Родољубиве песме Змаја Јована Јовановића, Сремски Карловци 1914, повез, Милан Манојловић (?), Нови Сад



Сл. 4. Радослав Марковић, Разни чланци, повез, Максим Јовановић, Нови Сад, после 1906. године



Сл. 5. *Десет српских песама*, Нови Сад 1903. година



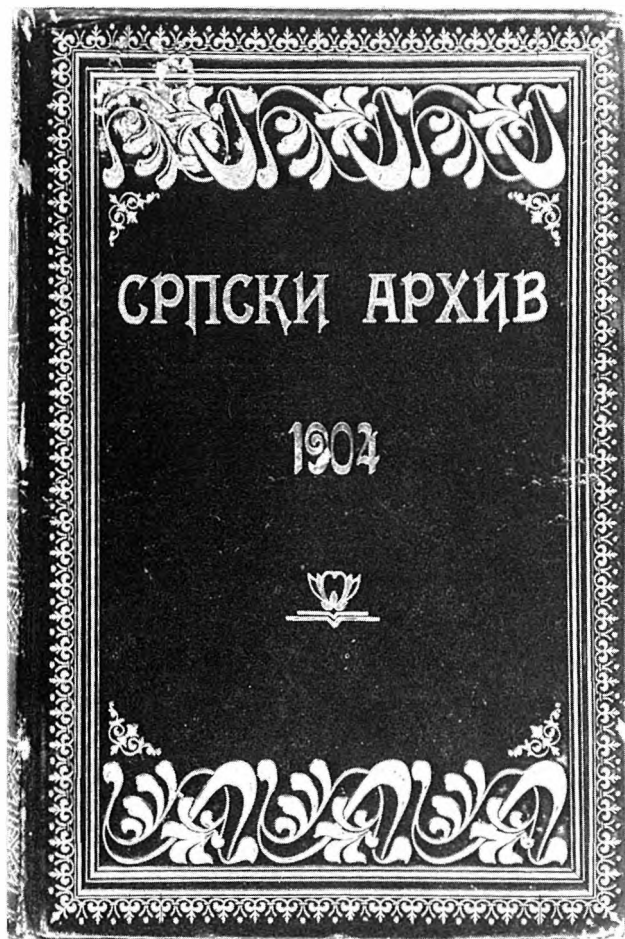
Сл. 6. *Песма у славу стогодишњице Српске Велике Гимназије у Новом Саду* 1910, повез, Борђе Ивковић



Сл. 7. *Ђачко позориште*, Београд 1903.



Сл. 8. *Крафт Ебинг, О болесним и здравим нервима*, Београд 1903.

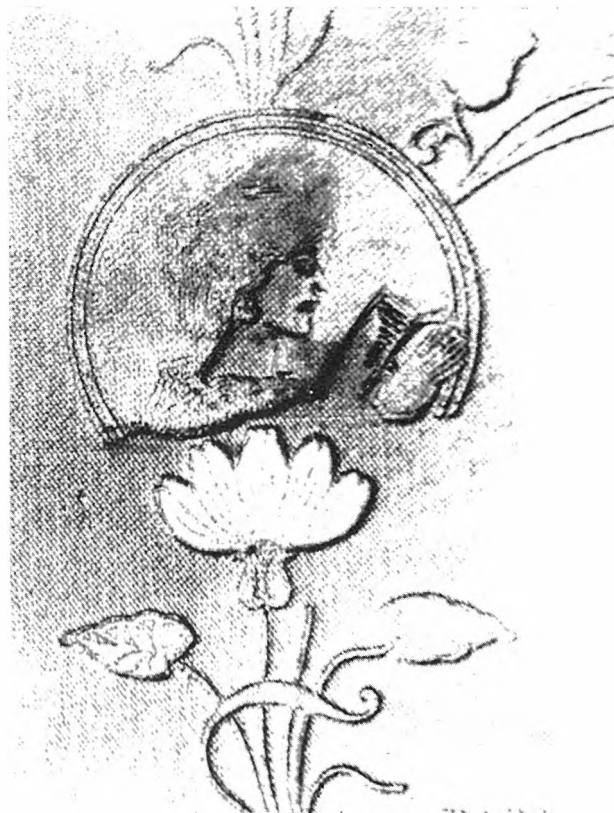


Сл. 9. Српски архив за 1904. годину, повез, Гавра Димић

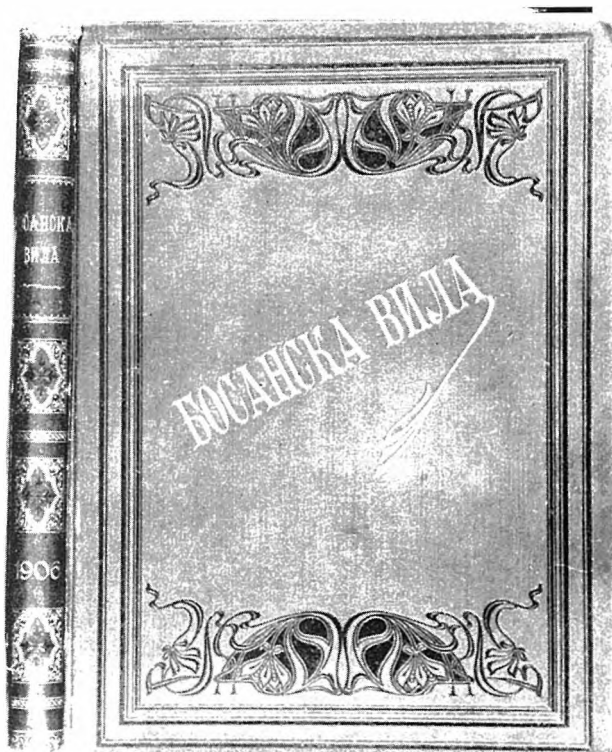


Сл. 10. Књиговезачка налепница београдског књиговесца Гавре Димића

Сл. 12. Босанска вила за 1906-7. годину, повез, Гавра Димић



Сл. 11. Детаљ са повеза Учитељског весника, Београд 1903, повез, Гавра Димић





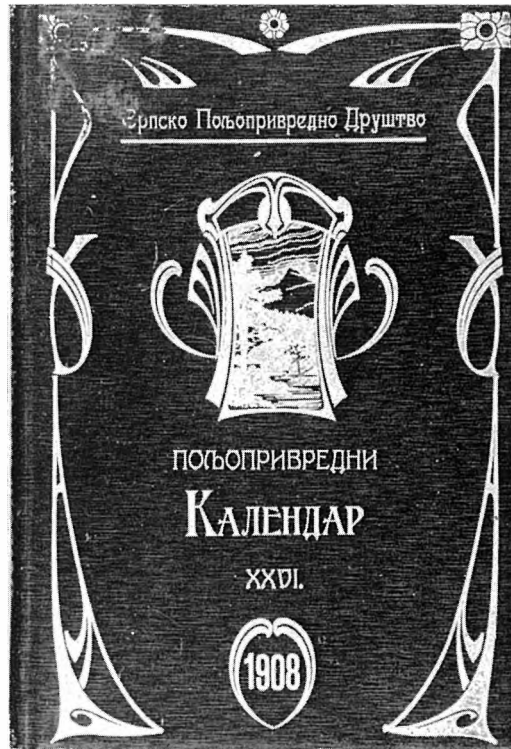
Сл. 13. Буџет државних прихода и расхода за 1906. годину, Београд 1907, повез, Гавра Димић



Сл. 14. Пољопривредни календар за 1905. годину, повез, Велички—Рашић, Београд 1904. година



Сл. 15. Б. Којић—Ст. Станишић, Споменица двадесетпетогодишњице учитељског удружења Краљевине Србије, Београд 1906, повез, Јован Г. Пфаф



Сл. 16. Пољопривредни календар за 1908. годину



Сл. 17. Пољопривредни календар за 1912. годину, Београд 1911.



Сл. 18. Исидор Бајић, *Песме љубави*, Београд око 1905. године



Сл. 19. Сретен Адић, *Васпитачеве белешке*, Београд 1909, повез, Фабрика Милана Вапе



Сл. 20. Радићев *Тежак*, Београд 25. Март 1861—1911, повез, Фабрика Маричића и Јанковића

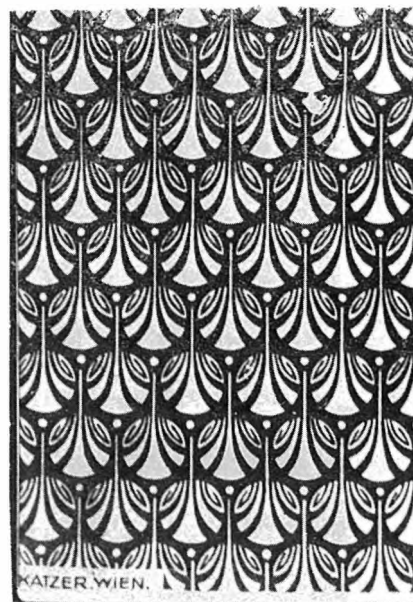




Сл. 22. *Братство* XXII, Београд 1928.

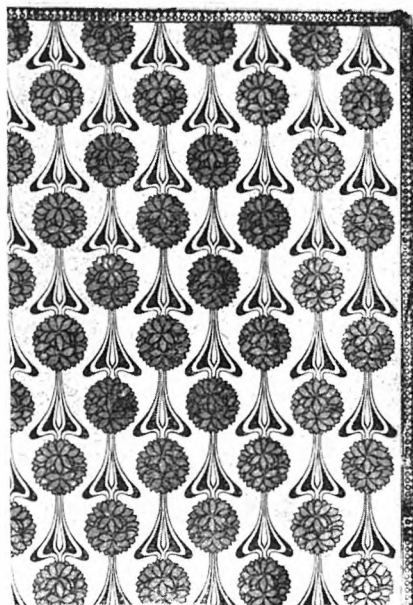


Сл. 21. *Народна привреда* у присаједињеним областима, Београд 1914.



Сл. 23. Детаљ са поставе (*Vorsatzpapier*) часописа *Братство*, Београд 1928.

Сл. 24—26. Детаљи са поставе повеза, 1905—1910. године



## Сликар Јосиф Фалта — стипендиста Матице српске

После 1838. године, када је основана задужбина великог Матичиног добротвора Саве Текелије, који је те године основао своје „Заведеније“, може се пратити оснивање и других стипендијских задужбина којима је руковала Матица српска, с циљем школовања српског подмлатка, односно стварања народне интелигенције. Из постојећег исцрпног прегледа настанка и деловања оваквих стипендијских заклада сазнаје се да се избор Матичиних питомаца вршио на главној годишњој скупштини, на предлог Књижевног одељења Матице српске, да је интересовање за Матичине стипендије било огромно и да су изабрани питомци стипендије обично уживали до краја студија, осим у случајевима неуспеха у наукама, када би им се стипендије одузимале.<sup>1</sup> Од четрдесетих година прошлог века па до првог светског рата Матица је са Текелијанумом имала укупно 13 стипендијских задужбина, из којих је ишколовано око пет стотина питомаца.<sup>2</sup> Мада су стипендије углавном биле намењене за студије права, технике, медицине, филозофије и педагогије, било је задужбина које су предвиђале и студије из области ликовних уметности. Таква је била задужбина Христофора Шифмана, која је основана 1877. године, са две стипендије: једна за студенте „лепих знања“ — сликарства, вајарства и музике, а друга за слушаоце више педагогије.<sup>3</sup> У периоду постојања, од близу пола века, из Шифманове задужбине стипендирано је укупно 16 питомаца, од којих су шесторица били сликари и вајари.<sup>4</sup> Први од њих је био славни Урош Предић, а трећи по редоследу много мање познат сликар Јосиф

<sup>1</sup> Др М. П. Костић, *Стипендисте Матице српске*, Матица српска 1826—1926. (споменица), Нови Сад 1927, 619—660.

<sup>2</sup> Исто, 621 (Матица српска је и касније примала стипендијске задужбине али су оне биле знатно ређе; о томе: Ж. Милисавић, *Матица српска 1826—1964*, Нови Сад 1965, 251—258, поглавље: Оснивачи задужбина, легатори и добротвори).

<sup>3</sup> Исто, 655—656 (осим из задужбине Христофора Шифмана, и из задужбине Гавре Романовића је једна стипендија била намењена за живописце или вајаре).

<sup>4</sup> То су у периоду од 1877. до 1914. године били сликари: Урош Предић, Милан Милутиновић, Јосиф Фалта, Александар Секулић, Стеван Алексић и вајар Милан Боројевић.

Фалта, који је за Матициног стипендисту изабран крајем 1887. године.<sup>5</sup> Из објављених података из архиве Матице српске даље се сазнаје да је 1888. године Фалта, као питомац Шифманове закладе, упутио Матици молбу за издавање додељене му стипендије, пошто се уписао на Сликарску академију у Бечу.<sup>6</sup> У протоколу Бечке сликарске академије те године је за њега забележено: рођен 11. II 1862. у Руми, Славонија, православне вероисповести, отац абација у Руми, школска спрема — гимназијска матура. Даље је у званичним актима Академије за године 1888—1891. наведено да је показао добар успех из цртања по антици, из анатомије и перспективе и да је општи курс сликања похађао у оба семестра школске 1890/91. године са одличним успехом.<sup>7</sup> У праћењу Фалтиног школовања на Бечкој сликарској академији сазнаје се да је Матици српској, као њен питомац, редовно слао сведоцбе о успеху све до јесени 1892. године, када се обратио са молбом Књижевном одељењу Матице српске да још две или највише три године продужи своје студије, и то на живописној академији у Монакову, ради што бољег усавршавања у уметности којој се одао.<sup>8</sup> Молба је разматрана на Матициној главној скупштини, када је одлучено да се дозволи Јосифу Фалти, који ужива годишњу стипендију од 250 форинти из Шифманове закладе, да похађа уметничку академију у Монакову још годину дана.<sup>9</sup> У Минхену је Фалта остао до краја 1894. године. У записницима Књижевног одељења Матице српске 1895. године саопштава се да су у стипендијској задужбини Христофора Шифмана остала оба стипендијска места упражњена и то: место Јосифа Фалте из Руме, који је свршио живописну академију у Монакову, и место Јована Кнежевића, који је завршио педагошке науке...<sup>10</sup> Пратећи даље Фалтино кретање, сазнајемо да се по завршетку студија вратио родитељској кући у Руму, да је средином 1895. године отишао у Сарајево и тамо добио место

<sup>5</sup> Записник Књижевног одељења Матице српске бр. 30 од 17/29. августа 1877. године: „На расписан конкурс за упражњено место у стипендијској заклади Христофора Шифмана од 250 форинти годишње за слушаоце лепих вештина и живописних уметности пријавили су се ови молиоци: 1. Владимир Милутиновић из Кусића, аматер, приложио цртеже; 2. Бока Буља из Титела; 3. Мита Ивковић из Беле Цркве, приложио један цртеж; 4. Никола Зега из Новог Села, учио десет месеци цртање код Стеве Тодоровића у Београду, приложио неколико цртежа; 5. Мита Лазић из Земунa, завршио четврти разред реалке; 6. Пера Станковић из Беле Цркве, учио се малању соба и цртању код Боке Путника три године, приложио цртеже; 7. Јосиф Фалта, правник и самоук цртач и сликар из Руме, положио испит зрелости са одличним успехом у Српској великој гимназији новосадској, приложио четири цртежа и две слике. По свестраном испитивању свију молбеница са њиховим прилозима на доказивању вештине у цртању пронашло се да се Главној скупштини Матице српске ради избора предложи ова два проситеља: 1. Јосиф Фалта, правник и самоук цртач као особито оспособљен на прво место и 2. Мита Лазић на друго место.“

На Главној скупштини Матице српске одржаној 13—25. октобра 1887. одлучено је да се за питомаца закладе Христофора Шифмана изабере Јосиф Фалта, са годишњом стипендијом од 250 форинти... (Ова одлука је објављена у чланку К. Амброзић: *Прилози биографијама наших сликара из архиве Матице српске*, Зборник Матице српске, серија друштвених наука, 8, Нови Сад 1954, 156, бр. 133).

<sup>6</sup> К. Амброзић, нав. дело, бр. 134.

<sup>7</sup> К. Амброзић и В. Ристић, *Прилози биографијама српских уметника XVIII и XIX века*, Зборник радова Народног музеја II, Београд 1959, 422.

<sup>8</sup> К. Амброзић, нав. дело, бр. 135, 136.

<sup>9</sup> Исто, бр. 137.

<sup>10</sup> Исто, бр. 138.

учитеља цртања у сарајевској Великој гимназији.<sup>11</sup> На том месту је остао само једно школско полугодиште, јер је у јануару следеће године умро.<sup>12</sup> Његова прерана смрт у тридесетчетвртој години живота није тада била незапажена, јер се осим кратке читуље у сарајевском листу *Босанска вила* убрзо појавио и један подужи чланак о његовом животу и уметничком стварању у познатом српском часопису *Бранково коло*.<sup>13</sup> Из њега се, као и из једног каснијег прилога објављеног поводом тридесетогодишњице Фалтине смрти у новосадској *Застави*, који је написао његов школски друг и интимни пријатељ, може доста детаљно реконструисати сликарев живот и кратка уметничка делатност, која је била несрећно прекинута у време када је тек требало да донесе богате плодове.<sup>14</sup>

Осим већ наведених података да је рођен у Руми 1862. године, у сиромашној занатлијској породици, овде је изнето да му је отац био Чех а мати Српкиња и да је после завршене основне школе у Руми неко време учио браварски занат. Залагањем Румске црквене општине добио је затим новчану помоћ од ондашњег бачког владике Германа Анђелића, те је у осмодјеценију прошлог века прешао у Нови Сад и завршио гимназију са одличним успехом 1882. године.<sup>15</sup> Још као гимназиста бавио се самоучки цртањем и сликањем. Радио је дипломе за разна друштва, портрете кредом, а и понеку икону, и сви су га хвалили да је даровит. После завршене гимназије уписао се на правни факултет, али је дошавши у Беч више посећивао музеје и галерије него што се интересовао за правне науке, које је после две године, наводно због једног неположеног испита, и напустио. Године 1888, када је добио Матичину стипендију за студије сликарства, уписао се на Бечку сликарску академију. Тамо је, како је сам Фалта својим пријатељима казивао, морао да учи све од почетка, радећи по постојећем школском програму, прво цртеже по скулптури и гипсу, а затим по живим моделима, савлађујући вештину цртања анатомије и перспективе. Године су пролазиле а он је у струци напредовао. Као студент је затим радио уљане студије, а често, по наруџбинама, портрете савременика. Од њих су, по сећању његовог биографа, поименично наведени портрети оца њиховог школског друга Саве Критовца из Руме, затим мајке инжењера Јована Татића, такође из Руме,<sup>16</sup> а као бољи рад и портрет Фалтиног добротвора, тада већ српског патријарха Германа Анђелића. Од црквених слика Фалта је тада насликао четири иконе за камени крст на румском вашаришту, са приказима св. Јована, св. Саве, св. Николе и Вознесења Хри-

<sup>11</sup> Сарајевски лист бр. 109 од 13. IX 1895 (На првом листу међу званичним вестима је забележено: „Поглавица земаљске владе наименовао је сликара Јосифа Фалту привременим учитељем за просторучно цртање у Великој гимназији у Сарајеву“).

<sup>12</sup> Читуља у листу „Босанска вила“ бр. 5, Сарајево 1896, 84.

<sup>13</sup> П. Лагарић, *Јосиф Фалта*, „Бранково коло“ бр. 15, Сремски Карловци 1896, 474—475.

<sup>14</sup> Д. Јанковић (проф. музике), *Јосиф Фалта*, „Застава“ бр. 35 и 36, Нови Сад 1926, 1 (у два наставка).

<sup>15</sup> О томе постоје званични подаци објављени у *Споменици о стогодишњици Српске православне велике гимназије у Новом Саду 1810—1910*, Нови Сад 1910, 62: „Јосиф Фалта из Руме, I—VIII, матурирао 1882, умро као професор у Сарајеву 30. XII 1895 (11. I 1896)“.

<sup>16</sup> Уљани портрети мајке и оца инжењера Јована Татића из Руме сачувани су у породици и налазе се код инжењера Милутина Татића у Новом Саду; то су прилично слаби радови с краја прошлог века, несигнирани, и могу се сматрати само као почетничка Фалтина дела.

стовог, које су, како се наводи, све биле добри радови, али су, на жалост, касније пропали. Осим портрета и икона жеља му је била да слика пределе, скице људи из народа, као на пример „Србијанску сељанку“, а и неке сложеније композиције историјске садржине. За време студија Фалта је редовно обилазио галерије и оновремене сликарске изложбе, где се најрадије задржавао код „ландшафт-слика“, јер је и сам неизмерно волео природу. По завршетку студија у Бечу отишао је у Минхен ради даљег усавршавања. Тамо је био уписан у школу чувених немачких сликара Раупа и Лиценмајера.<sup>17</sup> Минхен је по причању Фалтином много на њега утицао јер је тамо добио шире погледе на сликарство и тадашње уметничко стварање. Жеља му је била да походи и Париз, али му се то није остварило. У Минхену је са највећом пажњом посматрао оне слике на којима је био приказан свакодневни живот, а уместо митолошких и историјских јунака били су му ближи обични људи из народа. Намеравао је да тамо проведе неколико година, али је услед слабог здравља и немаштине остао само годину дана, када се ради опоравка вратио кући у Срем. Убрзо је добио место наставника цртања у Сарајеву и тамо је после кратког боравка умро од туберкулозе и сахрањен на српском гробљу на Кошеву. Што се тиче Фалтиних уметничких достигнућа, његови биографи наводе како је био изванредан цртач, да су му већ цртежи са Академије били озбиљни радови, и да је у Бечу радио успеле уљане портрете. Судићи по неколицини виђених закључују да би Фалта касније, највероватније, постао један од наших водећих портретиста, јер он није био од оних сликара који су ликове идеализовали већ је највећу пажњу обраћао на израз и карактер портретисаних. По његовим портретима се могао наслутити правац у коме би се као сликар даље развијао. На жалост умро је млад и незнан, на прагу најлепшег животног доба.

Поред наведених биографских података из старије периодике, Јосиф Фалта је као талентован сликар споменут и у нашој стручној литератури. У капиталном делу Вељка Петровића о сликарској уметности Срба у Војводини у XVIII и XIX веку за њега је наведено да је био добар цртач и илустратор, што се може закључити из веома занимљивих студија сачуваних у архиви Матице српске и по илустрацијама објављеним у српском часопису „Немања“.<sup>18</sup> У овом илустрованом часопису за поуку и забаву, који је у Бечу излазио 1887. и 1888. године, објављено је неколико Фалтиних сигнираних цртежа, уз примедбу да су израђени са вештином која много обећава од младог уметника, коме је тек недавно пошло за руком да добије стипендију Матице српске како би наставио своју најмилију струку, а да Матица није у избору погрешила сведоче његове приложене илустрације.<sup>19</sup> На њима су приказани ликови књижевника Борђа Малеле-

<sup>17</sup> Да Јосиф Фалта није био уписан у Минхенску сликарску академију потврђује и податак да није заведен у уписну књигу студената ове академије вођену од 1884. до 1914. године, чији је извод, за студенте југословенског порекла, објављен у чланку Ј. Секулића: *Минхенска школа и српско сликарство*, Зборник радова Народног музеја II, Београд 1959, 270—277. (Иначе, Карло Рауп је у то време био професор на тзв. „Натуркласе“ Минхенске сликарске академије.)

<sup>18</sup> В. Петровић и М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини*, Нови Сад 1927, 129.

<sup>19</sup> „Немања“ — илустровани лист за поуку и забаву, који је излазио у Бечу једанпут месечно од почетка 1887. до јуна 1888. године — св. 3, 1888, 70 (наведене примедбе уредника Б. Ановића).

тића и глумице Милке Гргуrove, а такође и живописне фигуре Банијца и Банијке у народним ношњама, све очигледно почетнички радови на којима се уочавају извесне цртачке омашке, нарочито у крућим ставовима фигура Банијаца.<sup>20</sup> Сlike и цртежи Јосифа Фалте су у последњим деценијама неколико пута били излагани на појединим групним изложбама, уз навођење његових сумарних биографских података у пратећим каталозима.<sup>21</sup> Нешто шири осврт на његову цртачку делатност налази се у студији Вање Краут о цртежима српских уметника XIX века, у којој је између осталог наведено: „Фалтини цртежи рађени оловком, кредом, тушем и по неки делимично лавирани представљају класичан школски прилаз савлађивању вештине цртања. То су најпре главе рађене по античкој скулптури, затим цртежи из анатомије костију и мушког акта у разним позама и скраћењима, па архитектонски цртежи на којима се учи сенчење и перспектива, и коначно студије драперије и античког костима на живим моделима. На њима се уочава да је Фалта одлично савлађивао цртачки занат и да је потпуно овладао људским телом. На овим цртежима линија његовог цртачког рукописа је још увек описана али се у њиховом сенчењу осећа наклоност ка моделирању и сликарском изражавању“.<sup>22</sup> На крају ћемо споменути да је сликар Јосиф Фалта са кратком библиографском јединицом уврштен у Енциклопедију ликовних уметности Југославенског лексикографског завода, у којој је иза оскудних и не сасвим тачних биографских података наведено да је био добар цртач и осредњи сликар и да је сачувано само неколико његових слика рађених у духу минхенског академизма.<sup>23</sup> Додаћемо и то да би као корисна допуна Фалтине биографије вероватно послужила његова постојећа а непубликована писма, која је као студент из Беча упућивао пријатељима у Руму, и да су нам она на жалост неприступачна.<sup>24</sup>

После изнетог преостаје нам да се позабавимо Фалтином сачуваном уметничком баштином, из које ћемо покушати да донесемо одређеније закључке о њеној вредности, као и о месту које овај мало познати сликар заузима у историји српске уметности краја XIX века.

Може се рећи да је срећна околност што је комплетна, бар за сада позната, уметничка заоставштина Јосифа Фалте сачувана у збирци Галерије Матице српске.<sup>25</sup> Она обухвата бројно импозантну скућину од 74 његових сигурних радова, од којих су 69 цртежи, а само 5 уљане слике. По постојећим цртежима, од којих су скоро сви сигнирани, а поједини и датирани, може се пратити развој овог без сумње талентованог цртача јер се и на најранијим, датираним годинама 1888. и 1889. могу уочити сигурност

<sup>20</sup> У св. 3, за март 1888. су на стр. 56. и 57. Фалтини цртежи са ликовима Б. Малетића и М. Гргуrove, а на стр. 64. и 65. са фигурама Банијца и Банијке.

<sup>21</sup> То су каталози изложби: Новосадске уметничке радионице XVIII—XX века, Нови Сад 1971 (издање Галерије Матице српске); Српско сликарство крајем XIX века, Опово 1973 (издање Народног музеја у Београду); Српско сликарство XIX века, Београд 1982 (издање Народног музеја у Београду).

<sup>22</sup> В. Краут, *Цртежи српских уметника XIX века*, Београд 1974, 40 (каталог изложбе Народног музеја у Београду).

<sup>23</sup> Енциклопедија ликовних уметности Југославенског лексикографског завода, 2, Загреб 1962, 250.

<sup>24</sup> Двадесетак Фалтиних писама налази се у поседу проф. Богдана Рајковца у Руми, која власник жели да посебно публикује.

<sup>25</sup> Претпоставља се да је Јосиф Фалта као дугогодишњи Матичин стипендиста слао Матици српској и своје студентске радове, јер не постоје никакви подаци како су они доспели у збирку некадашњег Музеја Матице српске.

његовог цртачког потеза и способност општег запажања. Осим класично школских цртежа по античкој скулптури и студија из анатомије и перспективе, то су у највећем броју прикази мушких актова, рађених по живим моделима, на којима су успешно савлађивани разни положаји и покрети људског тела. Мада већина ових цртежа показује строгост његовог цртачког поступка и јаче наглашени линеаризам, што су и одлике Бечке школе, на појединим се примећује већа слобода цртачког рукописа, јер су изведени финим контурама које складно и лако описују облике нагих фигура. На Фалтиним цртежима из 1890. године са приказима сликарских модела у античким и ренесансним костимима, рађеним оловком и допуњеним белом кредом, са сенчењем које истиче пластичност, запажа се његова очигледна склоност ка моделирању облика са готово сликарском изражајношћу (сл. 7. и 8). Поред наведених типично школских цртежа на којима се може пратити марљивост у савлађивању цртачког заната, поминуто је да је Фалта као почетник радио и цртеже портрета савременика. Од њих су по репродукцијама познати ликови Борба Малетића и Милке Гргурове објављени у часопису „Немања“, прилично слаби радови, настали очигледно према фотографијама. У збирци Галерије Матице српске налази се само један Фалтин цртеж овог жанра: Портрет непознатог мушкарца, који представља знатно бољи и зрелији рад, настао према живом моделу и, по нашем мишљењу, при крају уметникових студија. Рађен оловком са сенчењем у широким површинама веома осетљиво, скоро као у техници пастела, и са израженим психолошким карактеристикама портретисаног, овај Фалтин цртеж сигниран иницијалима је типичан производ реалистичке школе (сл. 9).

Малобројне уљане слике Јосифа Фалте из збирке Галерије Матице српске, од којих су три студије ликова, а две прикази предела, потичу такође из времена његових сликарских студија. Међутим, док су сви постојећи цртежи из периода његовог бечког школовања, за неке од ових слика се може закључити да су настале пре под утицајем Минхенске него Бечке сликарске школе. То се првенствено односи на пределе, који представљају сликарски посматране исечке природе, непосредно виђене и фиксирани, а такође и на Портрет старице грубог, готово мушког, лика избразданог дубоким борама (сл. 10). По свежем колористичком регистру са превагом топлих црвених тонова, сликању природне светлости и слободној фактури сликарског потеза, овај се портрет знатно разликује од друга два портретска рада са ликовима старца и младе жене, који су изведени у пригушено смеђој гами и под акцентима ателијерског осветљења (сл. 11. и 12). Ове две типично „академске“ студије ликова блиске су радовима сликара реалиста школованих у Бечу, док је ружни лик старице по својим стилским особинама ближи производима Минхенске реалистичке школе. Што се тиче Фалтиних предела названих „Вече“ и „Предвечерје“, од којих први представља минијатурну скицу равничарског пејзажа осветљеног мркоцрвеним вечерњом светлошћу, а други потпуно довршено дело несумњивих сликарских квалитета, за њих се са још већом сигурношћу може претпоставити да су настали у Минхену, односно при крају уметниковог школовања. То се нарочито односи на пејзаж „Предвечерје“, чија колористичка скала светлоплавих, ружичастих и жутих тонова обасјаних светлошћу залазећег сунца и приметна пастозност и ширина сликарског потеза упућују на утицаје у то време већ снажно изражених идеја пленизма и импресионизма (сл. 13). Да ли је то био последњи Фалтин рад,

јер је без сумње настао при крају његовог уметничког стварања, или је он, можда, насликао још оваквих свежих исечака из природе за сада нам није познато<sup>26</sup>, али смо уверени да би сликар, да га смрт није пресекала, наставио да се развија у том правцу, слично као и други наши уметници с краја XIX века представници минхенског реализма и импресионизма. Ради поређења поменућемо имена неколицине наших сликара представника Минхенске школе који су својим делом отворили путеве импресионистичким схватањима, као на пример Марко Мурат, Стеван Алексић и Ристо Вукановић.<sup>27</sup> Овако можемо да закључимо да је штета што је тек започета права сликарска делатност Јосифа Фалте тако несрећно прекинута, јер би његовим делом српско сликарство епохе реализма и импресионизма било несумњиво знатно богатије.

## JOSIF FALTA, PEINTRE, — BOURSIER DE LA MATICA SRPSKA

OLGA MIKIĆ

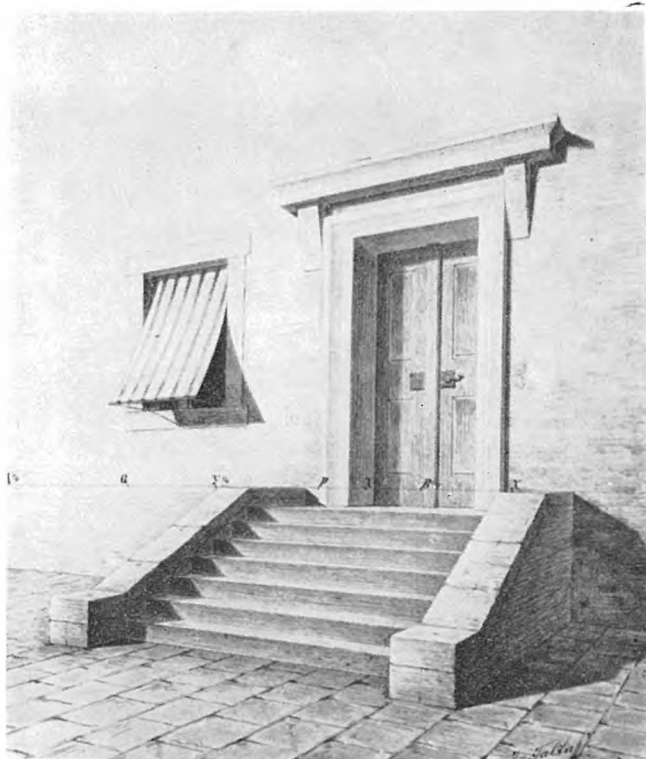
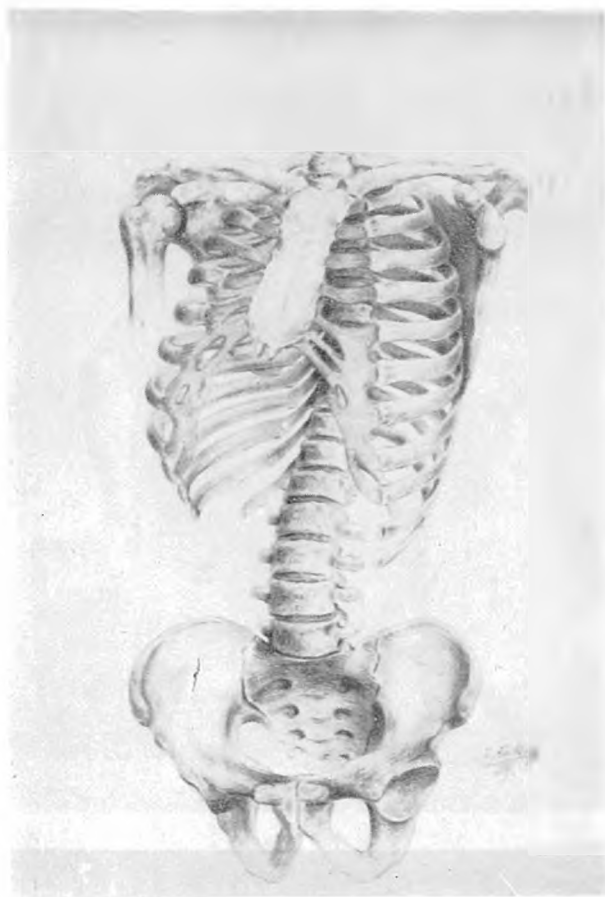
Né à Ruma en 1862, Josif Falta a passé son baccalauréat à Novi Sad, pour se rendre ensuite à Vienne où il a commencé ses études de droit, en s'occupant en même temps de peinture, comme autodidacte. En 1887, il s'est vu accorder par la Matica Srpska une bourse pour les études de peinture et en 1888 il a pris ses inscriptions à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Il y a suivi des cours pendant quatre ans pour passer ensuite un an à Munich, en vue du perfectionnement de ses connaissances. Il a fréquenté la célèbre école de peinture de cette ville dirigée par le professeur Karl Raup qui, à l'époque, enseignait à l'Académie de peinture de Munich. De retour dans sa ville natale, il a été nommé, en 1895, professeur de dessin au Grand Lycée de Sarajevo, mais il n'y est resté qu'un semestre, car au début de 1896 il est mort de tuberculose. Sa mort prématurée a mis fin à son activité picturale, à peine commencée, de sorte que Falta est resté presque inconnu comme peintre. Il a laissé un petit nombre d'oeuvres, abritées aujourd'hui par la Galerie de la Matica Srpska. Ce sont principalement des dessins (69) qu'il avait faits durant ses études à Vienne et cinq huiles en tout, dont trois sont des études de portraits et deux des paysages. A la différence des portraits, parmi lesquels il convient de signaler surtout celui de Vieille femme, dont les couleurs fraîches et la facture picturale libre dénotent, dans le style, l'influence du réalisme munichois, les paysages de Falta, et notamment celui qu'il a appelé «Crépuscule» révèlent les influences de la peinture de plein air et de l'impressionnisme qui prédominaient à l'époque. Ce paysage frais, traduit par une palette aux tons clairs, de pastel, et par des traits pâteux et larges, nous porte à conclure que Falta, s'il n'était pas mort si jeune, aurait continué à se développer dans ce sens, semblable en cela à d'autres peintres serbes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, représentants du réalisme et de l'impressionnisme munichois.

<sup>26</sup> По подацима добијеним од Ј. Младеновић, некадашњег управника Музеја града Сарајева, која је обрадила сликаре који су током прошлог века боравили у Сарајеву, тамо није евидентиран ниједан рад Јосифа Фалте.

<sup>27</sup> Д. Медакловић, *Српска уметност у XIX веку*, Београд 1981, издање Српске књижевне задруге, 204, поглавље: Одвајање од академског реализма.



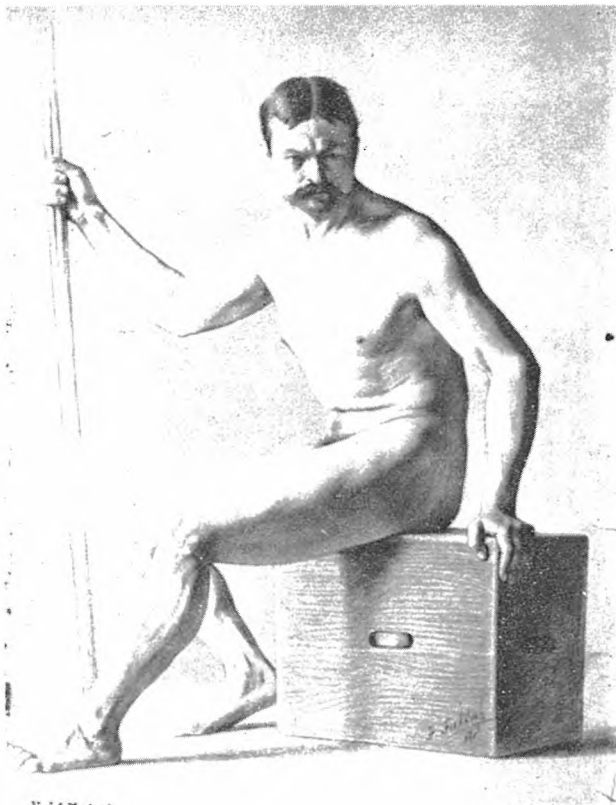




Сл. 1. Аполлонова глава по гипсу, 1888. год.  
(цртеж)

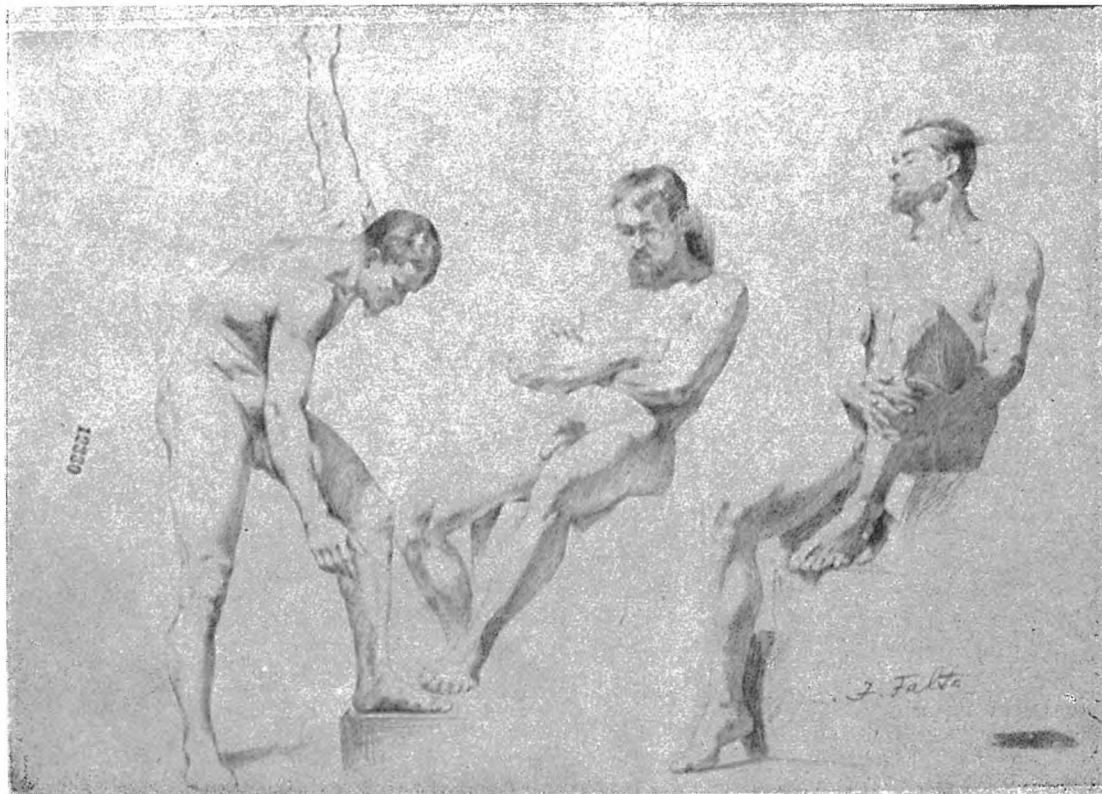
Сл. 2. Скелет, 1889. г. (цртеж)

Сл. 3. Улаз, 1889. г. (цртеж)

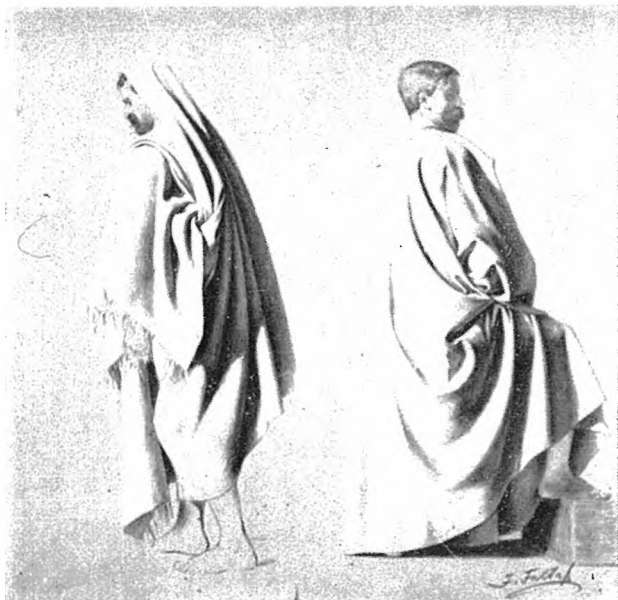


Сл. 5. Студије мушких актова (цртеж)

4. Мушки акт, 1890. г. (цртеж)



Сл. 6. Студије мушких актова (цртеж)

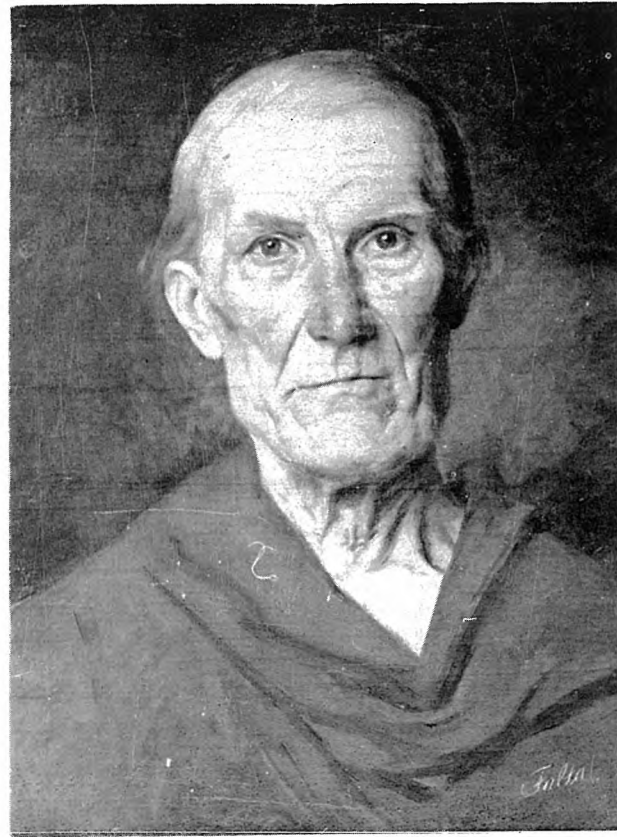


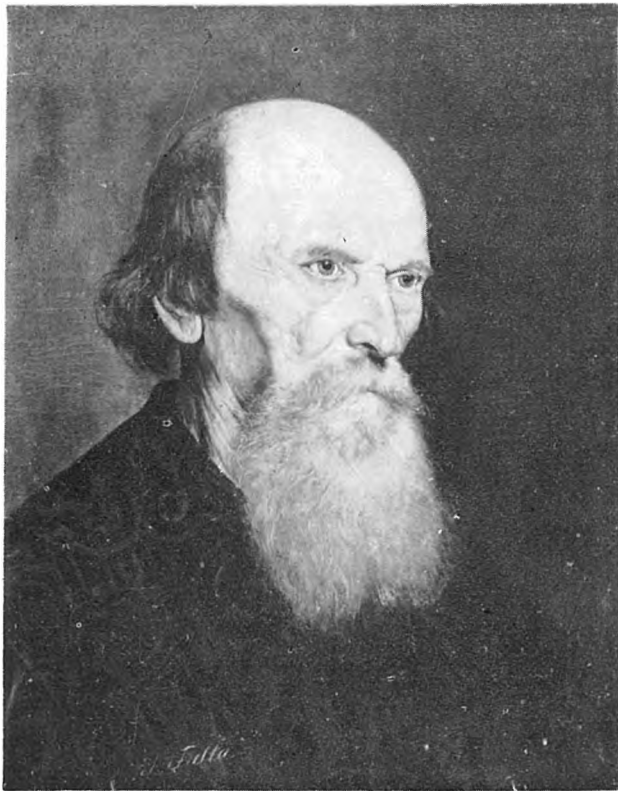
Сл. 7. Студије костима, 1890. г. (цртеж)

Сл. 8. Студија мушкарца (цртеж)

Сл. 9. Портрет мушкарца (цртеж)

Сл. 10. Портрет старице (уље)





Сл. 11. Портрет старца (уље)



Сл. 12. Портрет младе жене (уље)

Сл. 13. Предвечерје (уље)



## Непознате слике Боривоја Стевановића

Име Боривоја Стевановића (1878—1976) било је, у не тако давној прошлости, симбол за једно традиционално сликарство, поетично и допадљиво, али локално по свом дубљем значају. Бројни мотиви са Душановца, Булбулдера, Чубуре и других делова предратне београдске периферије, поред познатих мртвих природа или цвећа, заузели су место у многобројним становима, збиркама и музејима, где се углавном ређе појављују у сталној поставци. Те слике су свом аутору обезбедиле одређено место у нашој уметности, чак понеко признање, а у сваком случају велику популарност у ширем кругу љубитеља сликарства.<sup>1</sup>

Међутим, новија истраживања појаве српског модерног ликовног израза почела су полако, али сигурно да извлаче из заборавља један ранији стваралачки период овог сликара, који га сврстава међу протагонисте импресионистичког таласа уредом са Костом Миличићем, Надеждом Петровић, Малишом Глишићем или Миланом Миловановићем. Томе је пре свега допринео интерес за старије и најстарије радове Боривоја Стевановића, којих на жалост није било више од десетак, али довољно да се запази његов удео. Тако су слике као *Девојка с књигом*, *Савиначка црква* или *Стари грм крај Дунава* већ ушле у све текстове који се баве изучавањем српског импресионизма, представљајући сликара у новој светлости, као радозналост и храброг новатора.<sup>2</sup> Данас многи истраживачи трагају за таквим Стевановићевим најстаријим радовима, насталим у годинама пре и непосредно по завршетку првог светског рата, па се у свакој прилици појављује понека новооткривена слика, цртеж или документ. Несумњиво, сваки нови прилог доприноси да се дело овог по природи скромног уметника боље сагледа и оцени, док се истовремено повећава укупни

<sup>1</sup> Момчило Милошевић, *33 године сликања око Београда*, Државна штампариа, Београд 1939. — Миодраг Б. Протић, *Почеци југословенског модерног сликарства*, МСУ, Београд 1972, стр. 19.

<sup>2</sup> Станислав Живковић, *Боривоје Стевановић*, САНУ, Београд 1970. — Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900—1950*, Нолит, 1973. — Станислав Живковић, *Београдски импресионисти*, Југославија, Београд 1977. — Павле Васић, *Боривоје Стевановић, Уметници академици 1968—1978*, САНУ, Београд 1981.

фонд једне драгоцене епохе, коју смо прихватили као претпоставку за појаву београдске сликарске школе. У том смислу треба сагледати значај шест у последње време откривених слика овог уметника — *Стара кућа*, *Две фигуре у пленеру*, *Бурићев виноград на Булбулдери*, *Мотив са Булбулдера*, *Дрво и сенка* и *Девојчица под дрветом*. Све су настале између 1907. и 1911. године, па нам веома добро помажу да донунимо Стевановићев стваралачки опус.

Подсетимо се да се Боривоје Стевановић истицао још као ученик Кирила Кутлика, о чему сведоче три сачуване слике са прве самосталне изложбе одржане у Скопљу 1898. године: *Крчаг и тенсија*, *Лубенице* и занимљив *Портрет краља Милана*.<sup>3</sup> Прве две су биле рабене у класичном духу, а узор су му били холандски мајстори, односно Борђе Крстић. Међутим, тематски оне су биле изван школске материје, па су, заједно са фигуром краља Милана у пуном пленеру, већ на самом почетку наговестиле један модернији интерес ученика сликарства.

Време које је провео у Минхену од 1899. до 1904. године — прво на припремама у атељеу Антона Ажбеа, а затим на редовним студијама код Книра, Хертериха и коначно Карла Мара — несумњиво је било важан период сликарског образовања. Мада се кретао у доста затвореном кругу својих земљака и друштва „Србадија“, Стевановић се налазио у једној од тадашњих уметничких метропола, посебно кад је у питању сликарство. Остало је потпуно непознато шта је у тих пет година сликао, јер није сачувана ни једна једина слика, чак ни скица у боји.<sup>4</sup> Наиме, пре повратка у Београд дипломирани студент минхенске Академије уништио је све слике, сматрајући да су то „бачки радови без уметничке вредности“.<sup>5</sup> Прихватајући овакав гест младог човека као самокритичан однос према властитом делу, морамо истовремено констатовати да је то била одређена побуна против оног што је учио и научио на Академији. Према усменом казивању самог Стевановића и, свакако, познавању програма Академије, у питању су биле студије портрета и актова, односно у последњој години студирања фигурална композиција већег формата. Поређење са студентским радовима педантног Милана Миловановића или Драгомира Глишића може донекле да задовољи нашу радозналост, али је штета за наш уметнички фонд ненадокидаива. У сваком случају, Стевановић је из Минхена донео диплому, а самим тим и формално право да се као сликар и уметник определи за властити тематски и поетски свет. Одмах можемо констатовати да се он, уместо за статус траженог портретисте или, евентуално, великог декоратера, определио за један нови почетак: за мукотрпно афирмисање интимних тема и малог формата кроз посебан импресионистички израз. Његов избор није обрадовао званичне факторе код куће — нема га на Првој југословенској уметничкој изложби 1904 — али је значио огроман допринос развоју наше уметности.

Главна развојна линија његових нових настојања позната нам је из малог броја сачуваних слика, међу којима смо на почетку утврдили познату *Девојку с књигом* из 1906, у средини *Савиначку цркву* из 1911, и на крају малу серију *Стари грм крај Дунава* из 1920. године. Између њих

<sup>3</sup> Станислав Живковић, *Српска цртачка и сликарска школа Кирила Кутлика*, Матица српска, Зборник за ликовне уметности 5, Нови Сад 1969.

<sup>4</sup> Блок за скицирање из Минхена 1901, својина породице Боривоја Стевановића у Београду.

<sup>5</sup> Усмено казивање Боривоја Стевановића.

остале су знатне празнине, посебно између 1906. и 1911. године. Наиме, само две сачуване слике у раздобљу од пет година никако нису стављале Стевановића у равноправан положај са водећим савременицима, ако знамо да су и Миловановић и најближи пријатељ и истомишљеник Миличевић, а поготову Надежда Петровић, заступљени са већим бројем познатих радова. У том смислу, шест горе поменутих слика насталих управо између 1906. и 1911. године, много убедљивије осветљавају личност Боривоја Стевановића, потврђујући га као равноправног истраживача и протагонисту већ у фази формирања нашег импресионистичког покрета.

На почетку стоји *Стара кућа*, која је накнадно датирана са 1907. годином<sup>6</sup>. На неки начин, сликар је кренуо од једног новог почетка, заборавајући оно што је већ био достигао на платну *Девојка с књигом*. Вероватно, у настојању да потпуно расветли палету, он се истовремено одриче пастозних намаза и подсликавања, па се кроз танке наносе боје пробија фактура и тон самог платна. Слика је иначе била изложена на другој изложби *Ладе* 1909. године, што је уједно било друго Стевановићево излагање у Београду. Како је то и најстарији сачувани податак са називима његових слика, поменимо их и овом приликом: *Са Чубуре, Калемегдан у снегу, Рано пролеће, На одмору, Аутопортрет, У хладу, Студија за портрет, Стара кућа, Под лозом, Сењак*.<sup>7</sup> У приказу изложбе Милан Предић први помиње сликара као пејзажисту новог типа: „... Неколико покушаја Г. Боривоја Стевановића, у јасном *plein-air* или сниманих танко, магловито, завршавају серију пејзажа, прву по броју и важности“.<sup>8</sup> Како је тачно констатовао Предић, пејзажи су сликани у два доста различита поступка, при чему је *Стара кућа* несумњиво један од оних „сниманих танко, магловито“. Ако знамо да је фигура на левој страни слике дата у чистом контрасту плаве и првене боје, можемо закључити да је резултат на овом платну сам по себи могао бити један занимљив пут да се достигне потпуно савремен колористички израз без импресионистичке међуфазе.

Упоредо са интересом за чисти пејзаж, Стевановић је у годинама до првог светског рата посебно волео да ради фигуру у пленеру. При том су му модели редовно жена и ћерка, евентуално неко од женског дела ближе родбине. Сликао их је увек у башти, под балдахином од грања и зеленила. Око самих фигура — стојећих или седећих — постепено се кристалише једна љубичаста гама, да би око 1910—1911. године коначно зазвучали први чисти плави и црвени тонови. На жалост, главне слике које су му донеле реноме модерног уметника, као што су *У мислима* или *Мајка и дете*, остају загубљене. Међутим, приликом рестаурације једне *Студије са Карабурме* из 1923. године, на полећини истог платна откривена је друга, старија слика. То су *Две фигуре у пленеру*,<sup>9</sup> слика која нам може помоћи да добијемо утисак о оној другој врсти његових пејзажа — „у јасном *plein-air*“ — у смислу Предићеве класификације. Необично свежа у контрасту зелених и љубичастих тонова, ова слика је блиска *Девојци с књи-*

<sup>6</sup> *Стара кућа*, уље на платну, 240×335 mm, сигнирано доле десно: БС 1907, својина Слободанке Симић из Београда.

<sup>7</sup> Каталог Друге изложбе Друштва српских уметника „Лада“, Београд 1909.

<sup>8</sup> Милан Предић, *Друга изложба друштва „Лада“*, СКГ, Београд 1909, књ. XXII, стр. 774—779.

<sup>9</sup> *Две фигуре у пленеру*, уље на платну 365×295 mm, сигнирано, својина Српске академије наука и уметности.



зом, како по теми, тако и по композицији. Што се тиче теме, понавља се мотив, овај пут две млађе жене у светлим блузама и тамним сукњама, које седе на столицама у дворишту. У релативно плитком простору без неба, први план је закошена травната површина, док позадину затвара љубичаста дрвена ограда, кроз коју се местимично назиру осунчана места. Лица фигура поново нису идентификована, па је очигледно да је права тема уметника било решавање осветљења кроз бојене односе. Сама боја нанета је у доста слојевитом намазу, слободним потезима тање четке, поступак којим је сликар кроз богату оркестрацију хладних и топлих тонова моделирао форму, али такође трагао за колористичким звуком. У односу на *Девојку с књигом*, где су светли предмети и фигура смештени у светли простор, овај пут су тамни предмети и фигуре смештени у тамни, хладовити простор.

У наставку, изненађују нас две необичне слике — *Бурићев виноград на Булбулдери* и сличан *Мотив са Булбулдера*, вероватно настале 1908. године.<sup>10</sup> Обе карактерише тема чистог предела, без фигуре. У складу с концепцијом, сад је простор знатно продубљен, како дијагоналом првог плана, тако и увођењем неба у горњи део композиције. Ипак, најзанимљивије промене дешавају се на плану сликарског поступка, који Боривоја Стевановића у том тренутку највише приближава експериментима Милана Миловановића. Уосталом, то и јесте време кад се њих двојица највише друже — заједно сликају око Савиначке цркве и заједно излажу на изложби новооснованог Уметничког удружења 1908. године.

Реч је о својеврсном поентилистичком поступку, који је углавном доследно спроведен, мање на првој, а знатно више на другој слици. Стевановић је напустио танке „бисерне“ намазе, али и пастозно ткање поманутог мотива са две фигуре, изненадивши нас густом мрежом ситних мрља којом гради крошње дрвећа и друге детаље. За разлику од Миловановића, који је код поентилистичких слика користио дивизионистичку поделу тонова, Стевановић и даље тражи тон на палети, да би га затим пренео на платно. Ако је у почетку, као минхенски ђак који није видео Париз, могао чувати сећање на Вилхелма Трибнера и Ханса Тому, ова два платна у свом укупном звуку несумњиво асоцирају на неке слике Писароа. То је била нова, узбудљива игра, како за самог аутора, тако и за оне који су пратили његов рад, па је и мишљење критике било доста уздржано.

Овај, рекли бисмо, епизодни интерес уметника потрајао је једва годину-две, да би се дефинитивно зауставио на грађењу слике мозаиком хоризонтално положених потеза. Тај се преокрет десио у одређеном тренутку, кад је Стевановић напустио тек формирано Удружење уметника и приступио *Лади* 1909. године. Другим речима, прекинуо је интимнији контакт са Миланом Миловановићем и поново се окренуо свом старом другу Кости Миличевићу. Добрим делом то је била демонстрација незадовољног члана Уметничког удружења, али је та околност веома допринела да се настави и коначно уобличи београдска импресионистичка варијанта.

Поновно зближавање са Костом Миличевићем оживело је ранија заједничка истраживања, кад су се у Минхену обојица трудили да ускладе

<sup>10</sup> Бурићев виноград на Булбулдери, уље на платну, 334×415 mm, није сигнирано, својина породице Лазаревић-Бурић из Београда. — Мотив са Булбулдера, уље на платну, 240×300 mm, није сигнирано, својина Зоре Бермановић-Поморишац из Београда.

практичне савете Лудвига Хертериха са својим одушевљењем за бравуру Андерса Џорна. Уместо са Миловановићем, сад Стевановић одлази понекад са Миличевићем да заједно сликају мотив Савиначке цркве; али кад је сам, он неуморно налази инспирацију у кругу властитог дворишта. Два нова прилога из тог најинтимнијег циклуса јесу *Дрво и сенка* и *Девојчица под дрветом*.<sup>11</sup> Прва од ове две слике представља очигледну спону између мотива са Булбулдера из 1907/8. и познате *Савиначке цркве* из 1911. године. Наиме, док је горњи део слике — крошња дрвета пре свега — и даље третиран поентилистички, доњи део већ испуњавају карактеристични кратки хоризонтални потези. Устаљује се љубичаста сенка, што сведочи да је Стевановић постепено усвајао одребену, лако препознатљиву колористичку формулу.

Коначно, последња од шест слика, недатирана *Девојчица под дрветом*, варира исти мотив, али је понајвише експеримент. На већ завршену и вероватно потписану слику Стевановић је накнадно додао целу доњу половину, прекривши је стриктном мрежом хоризонталних љубичастих потеза. Како је речено, то је било чисто експериментисање, али нам ово платно прецизно говори о суштинском интересу уметника. Коментаришући Стевановићеве радове на четвртој изложби *Ладе* 1910. године Бранко Лазаревић је био доста оштар у својој критици: „... Каталог помиње Г. Боривоја Стевановића са дванаест уљаних слика од којих се могу да помену две у виолет-тону: *У мислима* и *Двориште у сутону*. Ни цртеж, ни колорит, ни пластика у равни, ни одговарајуће карактеристике нису њихове добре особине; али, ипак, има опажања у тим двома сликама ...“<sup>12</sup> Не слажући се, очигледно, са слободом у поступку који је измицао уобичајеном уметничком вредновању, аутор је нехотице констатовао важан податак — да Стевановић третира слику као „пластику у равни“. Оцењујући данас ово платно, поред свежине, лепих колористичких вредности и посебне етике, морамо да подвучемо управо то схватање слике као дводимензионалне површине, што је било нешто ново.

Са шест наведених прилога, Стевановићев фонд из раздобља 1906—1920. попео се на двадесетак познатих слика, па су оне нови допринос нашим сазнањима о аутору и времену у ком је живео и деловао. По карактеру повучен и помало затворен, везан за круг своје породице, сликар је за ширу јавност, па и за наступајући нараштај био мање атрактиван од, рецимо, једног типичног боема какав је био Коста Миличевић или стране ангажованог друштвеног радника типа Надежде Петровић. С друге стране, самокритичан и оштар према властитом делу, олако се одвајао од својих раних радова, сматрајући их експериментима, који углавном заслужују да заврше у породичним колекцијама. Најзад, године првог светског рата учиниле су своје, а већ од 1919. године у београдском уметничком животу започела је нова клима, у којој није било места за импресионистичко сликарство.

У том смислу, поред неоспорних уметничких квалитета, треба сагледавати прави значај слика Боривоја Стевановића пронађених у последње

<sup>11</sup> *Дрво и сенка*, уље на платну, 320×285 mm, сигнирано доле десно: БС 1909, својина Слободанке Симић из Београда. — *Девојчица под дрветом*, уље на платну, 340×290 mm, није сигнирано, својина Слободанке Симић из Београда.

<sup>12</sup> Бранко Лазаревић, *Четврта изложба „Ладе“*, СКГ, Београд 1910, књ. XXV, стр. 925.

време. Уклопљене у његово и опште дело, оне нам потврђују уметника као равноправног протагонисту наше генерације импресиониста, који је много допринео да се једно сликарско схватање афирмише и да избори заслужено место.

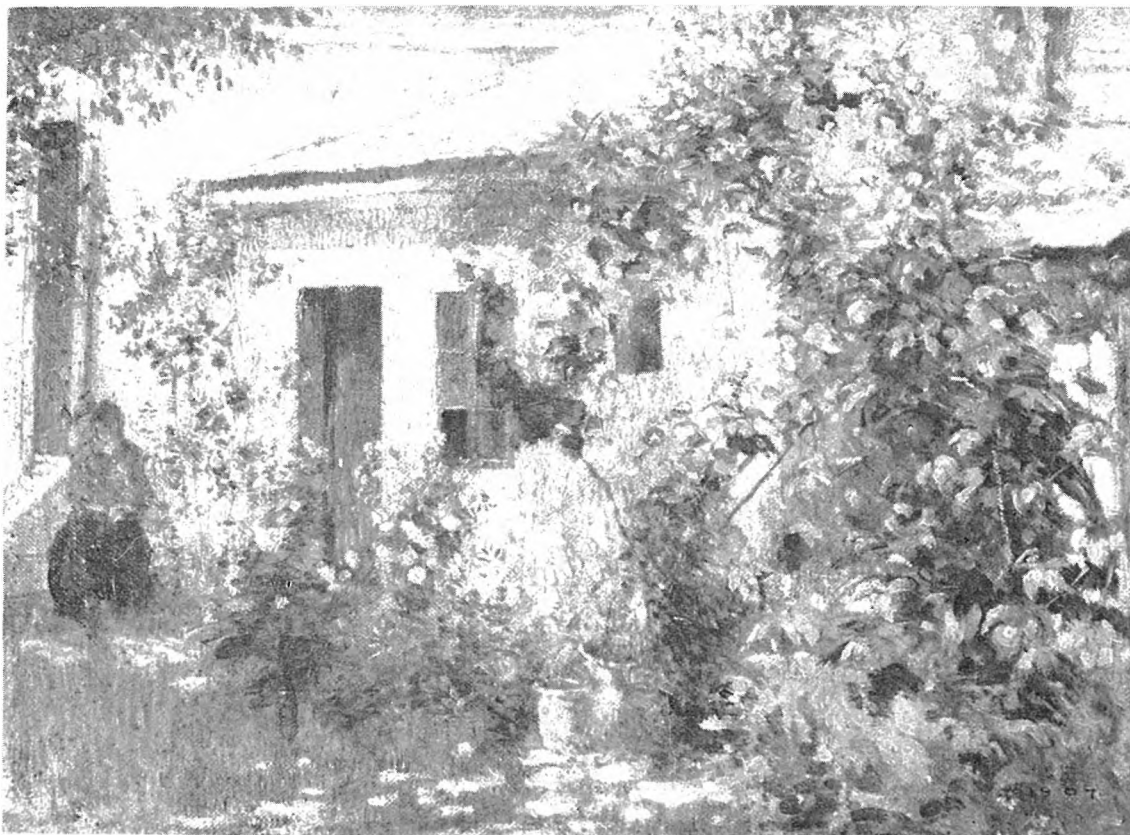
## LES PEINTURES INCONNUES DE BORIVOJE STEVANOVIĆ

STANISLAV ŽIVKOVIĆ

Des recherches récentes sur le phénomène que l'on désigne comme impressionnisme serbe ont commencé à arracher peu à peu à l'oubli une des premières périodes de création de Borivoje Stevanović (1878—1976) pour faire figurer son nom parmi les protagonistes de l'époque, tels que Kosta Miličević, Nadežda Petrović, Milan Milovanović ou Mališa Glišić. Avant ces recherches, on ne connaissait qu'une dizaine des oeuvres les plus anciennes de cet artiste, mais c'était déjà suffisant pour définir la part qu'il a eue dans la naissance de l'impressionnisme serbe. C'est ainsi que les tableaux intitulés *Jeune fille lisant un livre* (1906), *Eglise de Savinac* (1911) ou *Un vieil arbre au bord du Danube* (1920) sont signalés d'ores et déjà dans tous les textes qui étudient l'impressionnisme serbe. Actuellement, de nombreux chercheurs essaient de retrouver ses tableaux exécutés à la veille et au lendemain de la Première guerre mondiale, de sorte que, de temps en temps, on voit réapparaître une toile, un dessin ou un document égarés. Toute nouvelle contribution non seulement nous aide à mieux connaître et à apprécier l'oeuvre de cet artiste, qui fut un homme fort modeste, mais aussi à enrichir le fonds pictural d'une époque importante, considérée comme celle qui avait préparé l'apparition de l'école de peinture dite belgradoise.

C'est sous cet aspect qu'il convient d'envisager ses six tableaux, découverts ces derniers temps: *Une vieille maison*, *Deux figures en plein air*, *le Vignoble de Djurić à Bulbulder*, *Motif de Bulbulder*, *Un arbre et son ombre* et *Une petite fille sous un arbre*. Ils furent peints entre 1907 et 1911 et nous aident à compléter l'oeuvre de Stevanović. En plus d'une palette éclaircie, on découvre, dans deux de ces tableaux, une vague tentative de pointillisme, associé à la recherche de tons purs, mais renonçant au divisionnisme. Quoique, en ancien étudiant de Munich, il ait pu garder le souvenir des oeuvres de Wilhelm Trübner et de Hans Thoma, ces deux toiles font penser, par leur tonalité, à certains tableaux de Pissaro.

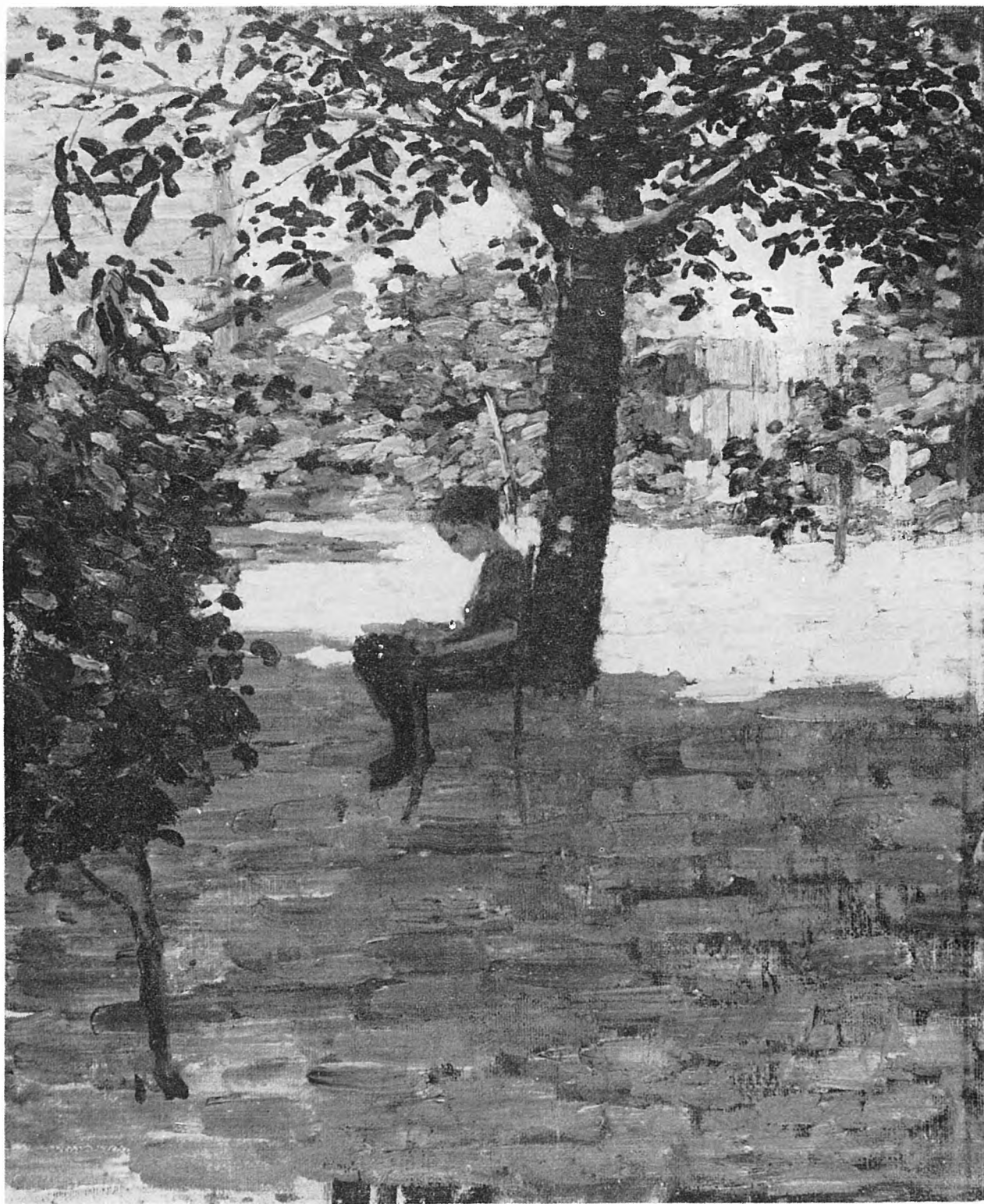
Cependant, l'intérêt que Stevanović y prit fut épisodique et ne dura que deux ans, en 1908 et 1909; il céda bientôt la place à un procédé qui consistait à composer le tableau en ayant recours à une mosaïque de traits horizontaux. On voit y persister une ombre mauve, ce qui montre que l'artiste avait fini par adopter une formule de couleurs aisément reconnaissable. Il rejoignit en cela, une fois de plus, son ancien camarade Kosta Miličević, si bien que les recherches qu'ils firent en commun, en se complétant l'un l'autre, contribuèrent à la constitution définitive de la variante belgradoise de l'impressionnisme. Dans ce contexte, les six tableaux que nous venons de mentionner viennent s'intégrer dans l'oeuvre de Stevanović et dans la production de son époque pour faire de cet artiste un de ceux qui ont contribué beaucoup à l'affirmation d'une conception moderne de la peinture et qui lui ont fait conquérir la place qu'elle méritait.



Сл. 1.  
*Стара кућа,*  
уље на платну,  
240 × 335 mm.  
Сигнирано д.д.:  
БС 1907. Својина  
Слободанке  
Симић  
из Београда



Сл. 2.  
*Бурићев  
виноград на  
Булбулдеру,*  
уље на платну,  
334 × 415 mm.  
Није сигнирано.  
Својина породице  
Лазаревић-Бурић  
из Београда



Сл. 6. *Девојчица под дрвећем*, уље на платну, 340×290 mm. Није сигнирано.  
Својина Слободанке Симић из Београда

УГЉЕША РАЈЧЕВИЋ

## Друштво наставника цртања

(Београд, 1921. година)

Двадесетих година овог столећа, после завршетка првог светског рата и уједињења, у редовима наставника цртања — вештина, наша су се многа имена афирмисаних уметника, сликара и вајара: Ови ликовни прегаоци који својим делом представљају тадашње токове наше ликовне уметности у земљи и иностранству, на индивидуалним и колективним изложбама, у јавном животу, прихватили су са пуно ентузијазма да својим знањем и искуством васпитавају и образују ученике „нове школе“ и у „новим условима“. Њихово нестрпљење и жеља да изврше реформу школске наставе, да осавремене наставне методе из свог предмета доводе до тога да се организују у ДРУШТВО НАСТАВНИКА ЦРТАЊА<sup>1</sup> и да тако организовани обелодане своје идеје и стремљења ка вишим циљевима и резултатима у настави цртања.

Но, пре него што су се удружили и легализовали своје Друштво наставници цртања морали су да указују на нагомилане проблеме у наставној пракси и на застареле наставне методе, које, по њиховом мишљењу, нису могле одговорати потребама нове школе и средине која је од завршених ученика очекивала солидније знање, већу способност и стручност.

У архиви Министарства просвете — Уметничког одељења наишли смо на једну представку Министарству просвете<sup>2</sup> из пера истакнутог педагога Војислава Стевановића, о коме и о чијем ће раду бити речи касније. Поменута представка претходи оснивању Друштва наставника цртања, па сматрамо неопходним да је детаљније прикажемо.

Војислав Стевановић у својој представи, писаној руком, калиграфским словима, на три листа, обраћа се Министарству просвете — Уметничком одељењу. После краћег образложења своје намере и указивања на чињенице да се „још у старо време“ много полагало на наставу цртања у школама, Стевановић приказује тренутно стање: „У нашим основним

<sup>1</sup> Друштво наставника цртања, Правила, Београд 1922, штампала Државна штампарија Краљевине СХС у Београду, 1922. године. Један примерак Правила чува Народна библиотека СРС у Београду, сигн.: 1/8616.

<sup>2</sup> Архива Министарства просвете — уметничко одељење, Архив Југославије у Београду.

школама још се ради по мрежастој и истачканој хартији, дакле по методу, који је био уведен још 1839. године у аустријским а затим у немачким школама, а отада је пренесен и у наше школе. Овај метод био је тада уведен у основ. школама из тога разлога, што се држало, да се по њему може отпочети са цртањем још у ранијем дечијем добу; што се могло радити са целим разредом; што се при цртању постизавала извесна чистота; и, најзад, што се пружала могућност и слабим ученицима, да и они могу нацртати нешто лепо. Противу овог т.з. „стилографског метода“ одмах су устали и педагози и лекари доказујући, да је он врло штетан за нежне дечје очи; да не даје готово никакве или само привидне резултате; рука се мало или боље рећи нимало не вежба у самосталном кретању; нити се, пак, њиме постиже код ученика самостално вежбање у посматрању“. Затим В. Стевановић закључује: „Ето, такав метод из наставе цртања и данас господари у нашим основ. школама; метод, који никако не одговара дечјој природи, нити циљу саме наставе; који, нема никакве васпитне па ни стварне вредности. И поред свега овога, настави из цртања се скоро не поклања никаква пажња. На годишњим испитима многи школски надзорници и не прегледају ученичке радове из цртања, јер сматрају да је то споредан предмет; зато и већина учитеља тај предмет недовољно или никако не обрађује, већ га замењује другим предметима.“

Амбициозни Војислав Стевановић не либи се да у својој представци, под седам тачака, предложи, по његовом мишљењу, неопходне мере како би се стање у настави поправило. Он даље каже: „За побољшање наставе из цртања у основ. школама предлажем ово:

1. Да се што пре приступи измени наставног плана и програма из цртања у свим разредима;

2. Да се поред слободноручног цртања изучава још и моделисање, као и конструктивно цртање. Ово последње у најстаријем разреду. Оно би имало за задатак, да код ученика развија моћ просторног представљања и да га оспособи за чисте и коректне цртеже, као и да га извежба у употреби: циркли, лењира и пера. Изучавање овога предмета било би у вези са геометријом;

3. Да се упоредо са овим изврши и измена наставног плана и програма у Учитељским школама.

4. Да се настави из вештина да достојно место међу осталим настав. предметима и да му се поклати већа пажња но што је то до сада чињено.

5. Да се на крају године приређују месне изложбе ученичких радова, а сваке треће године, по могућству, и окупне у окупним местима;

6. Да се вредни и одлични ученици и ученице из вештина на крају године награђују делима и стварима, које ће одговарати духу самога настав. предмета. Исто тако, на крају године награђивати новчано и учитеље-це, који се буду истакли у обради овога настав. предмета; и

7. Да би се овај рад убрзао, требало би отворити за млађе учитеље и учитељице двомесечне курсеве за време школског одмора, било у Београду или коме другом подесном месту у унутрашњости, где би се упознали са савременим методом овога настав. предмета и извежбали се у цртању, сликању и моделисању.

Како је овај предмет, нарочито за нас, од велике важности, где су тек у развоју занати и индустрије, то се наддам, да ће Министарство Просвете, поклонити пажњу овоме предлогу и да ће га усвојити. Учтив Војислав Стевановић, проф. цртања.“

Представка професора Стевановића примљена је у Министарству просвете, заведена, и надлежни су са њеним садржајем упознати, што се да закључити по потписима на акту. Да ли је нешто радикалније предузето по његовом предлогу или није за ову прилику нисмо истраживали. Представку смо цитирали само као акт који претходи оснивању ДРУШТВА НАСТАВНИКА ЦРТАЊА.

Друштво је основано 25. децембра 1921. године у Београду,<sup>3</sup> односно Правила Друштва усвојена су овог датума на Збору средњошколских наставника цртања. Друштво је 1922. године и штампало Правила Друштва наставника цртања, па нам овај документ пружа најосновније податке о Друштву.

Оснивачи Друштва су: Војислав Стевановић, Косара Јоксић, Драгољуб Павловић, Драгомир Глишић, Милица Милојевић, Симеон Т. Роксандић, Илија Шобајић, Стева Никшић-Лала, Милан Миловановић, Влада Новосел, Миодраг Петровић, Мара Раденковић, Мара Јелесић, Љубица Филиповић, Каролина Ротова, Милица Јанковић, Јосиф Цар, Милица Чађевић. Као председник Друштва потписан је Војислав Стевановић а као секретар Милица Милојевић.<sup>4</sup> Правила садрже осам поглавља и 22 члана. За нас је најинтересантније поглавље: II — ЦИЉ и поглавље III — СРЕДСТВА. Како ова два поглавља садрже само по један члан, то ћемо их у целости цитирати: „II ЦИЉ. Члан 2. Циљ је Друштва: 1) унапређење наставе цртања у свима школама уопште на савременој уметничкој, техничкој и методичкој основи; 2) неговање естетичког осећања, стваралачке маште и осталих особина за опште унапређење културе код омладине и народа; 3) стручно усавршавање наставничког кадра; и 4) заштита моралних и материјалних интереса својих чланова“. Посебно указујемо на став 1. и став 2. члана 2. Из презентованог „циља Друштва“ проистиче да су ликовни педагози, наставници и професори цртања у Београду и Србији, упоредо са бригом о нивоу наставе цртања у школама, показали велики интерес и за „неговање естетског осећања, стваралачке маште и осталих особина за опште унапређење културе код омладине и народа“, значи, један виши квалитет који проистиче из места и улоге ликовних стваралаца у својој средини. У поглављу III. СРЕДСТВА. Члан 3: „Средства за постигнућа циља јесу: 1. члански улози; 2. редовни и ванредни зборови чланова; 3. разни прилози, као: поклони, завештања и потпоре; 4. оснивање књижнице и читаонице; 5. држање предавања и читање стручних расправа; 6. оснивање школског музеја за чување најбољих ученичких радова и наставног градива из цртања; 7. приређивање великих општих изложба ученичких радова; 8. нега узајамне солидарности са наставницима цртања других земаља а нарочито са словенима; 9. издавање месечног, стручног, илустрованог часописа; 10. сузбијање рђавих илустрација у школским књигама, уџбеницима и листовима; и 11. све остало, што се односи на саму наставу цртања и што иде у прилог остварењу друштвеног циља.“ Од посебног је интереса и члан 19. става VII, па га цитирамо: „Сваке треће школске године одбор ће приређивати у Београду велике опште изложбе ученичких радова“.

У поглављу III посебно падају у очи ставови: „4. оснивање књижнице и читаонице; 5. одржавање предавања и читање стручних расправа;

<sup>3</sup> Податак из Правила Друштва наставника цртања, стр. 11.

<sup>4</sup> Исто, 3.



9. издавање месечног, стручног, илустрованог часописа; 10. сузбијање рђавих илустрација у школским књигама, уџбеницима и листовима ...“

Овако богат програм рада једног друштва импресионира и указује на чињеницу да чланови Друштва нису само и искључиво ликовни педагози који су окренути својим Бацима и, непосредно, наставном предмету — цртању. Из поменутог програма и правила провејава настојање чланова Друштва да делују на много ширем плану ликовног просвећивања и пропагирања ликовних уметности. Архива Друштва, вероватно, није сачувана, а дневна штампа није бележила све акције Друштва. Тако не знамо шта је све реализовано и, ако јесте, у којој мери, од идеје „Држање предавања и читање стручних расправа“ и других жеља и намера чланова Друштва. Ипак, верујемо да су ликовни педагози и уједно угледни ликовни ствараоци, да споменемо само нека имена: Д. Глишић, С. Роксандић, М. Миловановић и М. Чађевић — морали искористити прилику коју им је пружио програм рада новог Друштва да делују шире у средини у којој се тек формирала ликовна публика.

Наше уверење да је Друштво имало снаге да реализује понешто и од амбициозног програма оправдавамо потврдама о реализацији једног од тежих задатака из програма рада Друштва. Наиме, у члану 19. става VII напомиње се да ће Друштво у Београду сваке треће школске године приређивати велику изложбу ученичких радова.

Таква изложба је и одржана септембра 1922. године.

У време одржавања Скупштине професорског удружења, почетком септембра 1922. године у Београду, приређена је и велика изложба ученичких радова. О овој изложби извештавају нас опширно *Политика*<sup>5</sup> и *Време*<sup>6</sup>.

Из ових гласила сазнајемо да је изложба отворена у дворани Друге мушке гимназије у Београду и да су на њој били изложени радови ученика из око 40 гимназија и средњих школа из Србије, Војводине и Црне Горе. Да је изложбу организовало Друштво наставника цртања изричито се каже у напису у листу *Време*. Лист извештава: „Преко четрдесет гимназија из разних крајева наше земље послало је најбоље радове својих ученика, на ову колективну изложбу, која је изведена благодарјећи председнику Друштва, наставника цртања г. професора Војислава Стевановића.

Изложба је била организована на два спрата Друге мушке гимназије (Поенкарева улица). Користећи оба извора откривамо да су радове излагали ученици гимназија, учитељских и других средњих школа из ових градова: Аранђеловца, Београда (све београдске мушке и женске гимназије те Женска учитељска школа), Великог Бечкерека, Велике Кикинде, Јагодине, Књажевца, Косовске Митровице, Крагујевца, Лесковца, Неготина, Ниша, Новог Сада, Параћина, Пљеваља, Подгорице, Прилепа, Приштина, Сомбора и Буприје. Поменуто је 19 градова. Из појединих је, свакако, било више излагача, средњих школа, тако да је податак о 40 излагача сигурно тачан. Већ овај податак указује на озбиљност и тежину подухвата који је предузело Друштво да би реализовало замисао и Правилима Друштва предвиђену изложбу. Као носилац посла јавља се Војислав Стевановић, али неоспорно је да он у том подухвату има подршку и помоћ чланова свога Друштва. Помоћ је морала доћи и са терена, из градова који

<sup>5</sup> Политика, Београд 7. IX 1922, бр. 5162, стр. 1—2.

<sup>6</sup> Време, Београд 3. IX 1922, бр. 253, стр. 2.

шаљу ученичке радове на изложбу. Поуздано знамо да су, примера ради, од иницијатора у време оснивања Друштва и организовања изложбе живели и радили у унутрашњости Љубица Филиповић, Милица Милојевић. . .“

Аутори написа у листовима *Политика* и *Време* упуштају се у детаљну анализу изложених радова (цртежа, слика). Аутор написа у *Политици* детаљно анализира мотиве који инспиришу ученике појединих гимназија, као и технике којима разрешавају себи постављене задатке. Аутор из листа *Време* посебно истиче радове ученика новосадске гимназије, којима предаје наставник Калман. Од осталих радова истиче радове ученика гимназија у Приштини, Прилепу и Сомбору.

Изложба је била отворена до 8. септембра, у преподневним и поподневним часовима.

Изложбе овог обима, које би иначе имале представљати ученичке резултате постигнуте у школама у целој земљи, предвиђају се правилима Друштва сваке треће године. Нисмо имали прилике и учили да је после 1922. године, значи 1925. организована друга изложба ученичких радова.

Највероватније да, у годинама које следе, рад Друштва није био нарочито присутан у јавности, а није искључено и да је ентузијазам чланова спласнуо у сусрету са проблемима којих је, сигурно, морало бити.

Сасвим је сигурно да појединачни ентузијазам није угушен. Примера ради рецимо да Војислав Стевановић у то време подноси на оцену Министарству просвете свој уџбеник под насловом ЦРТАЊЕ С ПРИРОДЕ.<sup>7</sup> Рецензенти Бранко Таназовић, Драгутин Павловић и Душан Рајичић позитивно су се изразили о књизи и на 1308. редовној седници Министарства 7. IX 1922. уџбеник је прихваћен<sup>8</sup> с препоруком: „ЦРТАЊЕ С ПРИРОДЕ може се препоручити као помоћна књига за наставну и бачку употребу у средњим и стручним школама, као и за школске књижнице“. Ускоро је књига и објављена у издању Књижаре Рајковић и Буковић у Београду.<sup>9</sup>

Само летимични поглед на рад Друштва и резултате које је оно постигло у првим годинама по оснивању, могао би нас навести на закључак да све то са Друштвом и није од неког изузетног значаја за токове ликовних уметности у Србији двадесетих година овог столећа. Али, када сазнамо ко су све чланови Друштва, иницијатори удруживања, када анализирамо програм рада, онда увиђамо да је овај простор посвећен Друштву и његовој делатности оправдан и неопходан.

Чланови Друштва, бар они које знамо као осниваче, тј. већина њих по свом опредељењу више су самостални ликовни ствараоци који у просвети, школству, налазе обезбеђење егзистенције и сигурност за бављење уметношћу. То ни у ком случају не деградира исте као наставнике и педагоге. Да је наша претпоставка тачна указује и чињеница да скоро сви они, почев од I југословенске уметничке изложбе у Београду 1904. године, редовно излажу на многим изложбама. Многи су чланови Ладе, односно Удружења ликовних уметника (1919).<sup>10</sup> Чланство у Друштву представља их и као изузетно комуникативне, друштвене и несебичне личности које не жале труд и време када је у питању животно опредељење — ликовне умет-

<sup>7</sup> Војислав Стевановић, *Цртање с природе*, Београд 1922. године. Издавач Књижара Рајковић и Буковић у Београду.

<sup>8</sup> Просветни гласник, Београд 1922.

<sup>9</sup> Исто, 7.

<sup>10</sup> Љубомир Никић, *Удружење ликовних уметника у Београду 1919*, Каталог изложбе поводом педесетогодишњице постојања, Београд 1969.

ности. Тек наступа време када ће о овој генерацији уметника бити писано, па зато сматрамо оправданим што смо на њихову активност у Друштву наставника цртања скренули пажњу. Овај детаљ може сутра наћи своје место у њиховим појединачним биографијама.

Подсетимо се, на крају, у којој су нам мери познати иницијатори оснивања Друштва, тим пре што о неколицини њих немамо чак ни основне биографске податке.

Драгољуб Павловић, Драгомир Глишић, Симеон Роксандић, Илија Шобајић, Милан Миловановић, Миодраг Петровић су личности које познајемо и које су нашле своје место, са основним подацима, између осталог и у Енциклопедији ликовних уметности — издатој у Загребу. О Милицы Милојевић и Милицы Чаћевић пише Љубомир Никић у Каталогу изложбе Удружења ликовних уметника у Београду (поводом педесетогодишњице 1919—1969), дајући основне биографске податке и библиографију. О живо-ту и раду Љубице Филиповић писао је Милош С. Максимовић, Ликовни ствараоци Крагујевца, Крагујевац, *Корац* 1973. св. 1—6, стр. 76—78. У Шапцу је 1979. године организована ретроспективна изложба слика Маре Лукић-Јелисић и том приликом објављен је обиман Каталог са предговором, у коме се исцрпно говори о животу и раду уметнице. О Стевану Никшићу-Лали пише У. Рајчевић — Годишњак града Београда, Београд 1979, књ. XXVI, стр. 159—191, као и о Каролини Рот — *Свеске*, Београд 1977, бр. 3, стр. 12—17.

Мислимо да Војиславу Стевановићу, Косари Јоксић, Влади Новоселу, Мари Раденковић, Милицы Јанковић и Јосипу Цару, њиховом животу и делу, тек треба посветити пажњу.

## ASSOCIATION DES PROFESSEURS DE DESSIN A BELGRADE

UGLJEŠA RAJČEVIĆ

Les professeurs de dessin de Serbie ont fondé, en 1921, l'Association des professeurs de dessin, avec le siège à Belgrade. L'initiative de fonder cette Association fut prise par les pédagogues et peintres bien connus de l'époque: Vojislav Stevanović, Kosara Joksić, Dragoljub Pavlović, Dragomir Glišić, Milica Milojević, Simeon Roksandić, Ilija Šobajić, Stevan Nikšić-Lala, Milan Milovanović, Vlada Novosel, Miodrag Petrović, Mara Radenković, Mara Jelišić, Ljubica Filipović, Karolina Rot, Milica Janković, Josip Car, Milica Čačević ... Le premier président de l'Association fut Vojislav Stevanović et le secrétaire, Milica Milojević.

La fondation de l'Association fut précédée par un projet soumis par Vojislav Stevanović au Ministère de l'Education. Le projet insistait sur l'amélioration de l'enseignement du dessin et comprenait toute une série de propositions concrètes.

L'Association fut fondée en décembre 1921 et son Règlement fut publié le 21 décembre.

A feuilleter le Règlement de l'Association, on constate que les pédagogues s'étaient proposé des tâches très ambitieuses sur le plan de l'amélioration de l'enseignement, mais aussi dans le domaine de l'élévation du niveau culturel et du goût artistique du milieu où ils vivaient et travaillaient.

Le 22 septembre 1922, l'Association organisa une grande exposition d'oeuvres des élèves de 40 écoles (lycées et écoles secondaires) fonctionnant dans 19 villes. L'exposition fut inaugurée au moment où l'Assemblée de l'Association des professeurs avait lieu, de sorte qu'elle put être appréciée par de nombreux professeurs, délégués de toutes les parties du Royaume.

Les écoles représentées à l'Exposition provenaient des villes suivantes: Belgrade, Veliki Bečkerek, Velika Kikinda, Jagodina, Knjaževac, Kosovska Mitrovica, Kragujevac, Leskovac, Negotin, Niš, Novi Sad. Priština, Pljevlja, Podgorica, Prilep, Priština, Sombor et Čuprija.

L'exposition fut ouverte jusqu'au 8 septembre et la presse de l'époque publia de nombreux articles contenant des analyses détaillées.

Il est difficile de juger de la mesure dans laquelle l'Association déploya son activité au cours des années suivantes. Signalons toutefois que le président de l'Association, Vojislav Stevanović, fit paraître un manuel de dessin intitulé «Dessiner d'après nature», qui fut approuvé et recommandé par le Ministère de l'Education. Il est fort probable que les autres membres de l'Association déployèrent, eux aussi, une activité féconde, soit individuellement, soit dans le cadre de l'Association.

Notons, pour terminer, que, malheureusement, la vie et l'activité de nombreux membres de cette Association ne sont pas connues à fond, au moins pour l'instant.



ВЕРА РИСТИЋ

## Мара Раденковић-Димитријевић

(1896 — 1928)

Мара Раденковић није више само име које се појављује у годишњим извештајима Уметничко-занатске школе у Београду или у литератури која обрађује рад школе. Није више само љупко лице са старих групних фотографија ученика и наставника школе.<sup>1</sup> Данас, са деветнаест прикупљених радова, слика и цртежа, са неколико оригиналних докумената о њеном животу, са веома занимљивим дневником који је водила ратне 1915. године, ова сликарка је заузела своје место у историји српске уметности XX века.

Последњих година су вршена значајна истраживања управо првих деценија српске уметности нашег века. Поред обимних студија и монографија о најпознатијим уметницима тог времена, скрећу пажњу и мање опширни и мање амбициозни радови који српску историју уметности обогаћују у два смера. Неки од њих су открили до тада непозната имена аутора случајно нађених радова, у другим су историчари трагали за радовима и састављали мозаик биографија уметника који су били познати само по имену. Трагање за подацима о животу и раду Маре Раденковић и за њеним сачуваним сликама припадају другој групи.

Животни пут Маре Раденковић био је кратак и једноставан. Рођена је у Београду 4. априла (по старом календару) 1896. Њен отац Гаврило Раденковић био је бакалин, мајка Стана (Цана) домаћица, обоје житељи београдски. Кум јој је био Јован Обрадовић, такође из београдске трговачке куће, и он ће своје име дати млађем Марином брату, каснијем архитекти, вајару и пре свега сликару Јовану Раденковићу<sup>2</sup>. Мајка Стана, кћерка београдског трговца Мише Јосимовића, умрла је 1903. године у својој 28. години<sup>3</sup>. Четворо деце убрзо је напустило очев дом. Мара и Јован прешли су у кућу тетке своје мајке, Милке Малине, супруге професора М. Малине<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Лик Маре Раденковић сачуван је у два значајна уметничка рада, портрету у уљу Милоша Голубовића и вајаном погрсју, — раду вајара Бобе Јовановића из 1912.

<sup>2</sup> Извод из књиге рођених храма св. Александра Невског, стр. 195, бр. 46.

<sup>3</sup> Посмртна листа Стане Раденковић.

<sup>4</sup> Портрет Милке Малине сачуван је у сликарској оставини аутора Маре Лукић-Јелесић у Шапцу. Под именом Портрет Маре Малине објављен је у каталогу: Р. Мирзавић, Мара Лукић Јелесић, Шабац 1980.

После положеног нижег течајног испита Мара Раденковић се 1910. године уписала на Уметничко-занатску школу. Рад првих уметничких школа у Београду обимно је и документовано обрађен у више значајних студија, тако да о програму наставе, наставном особљу и личностима ученика овде неће бити опширније говорено<sup>5</sup>. За личност Маре Раденковић вредна је помена белешка ликовног критичара „Вечерњих новости“ са I изложбе Уметничко-занатске школе: „У првој години од женских нарочито се одликује г-ђица Мара Раденковић која нарочито лепо ради главе. Студија старца и студија девојке су јој најбоље ствари“<sup>6</sup>. И критичар „Штампе“ пише: „... Сликарска одељење подељено је на цртање са гипса, цртање природе, на малање, акварелисање и на акт. Из цртања са гипса (I год.) између осталих избијају са својим радовима Марија Раденковић, Бокић, Стојановић и Богвић. Сви имају меке потезе, цјелину заједно са појединостама, тако да се у сваком раду види апсорбована индивидуалност...“<sup>7</sup>. Сликарске вредности Маре Раденковић скретале су на себе пажњу посетилаца школских изложби и ликовне критике и следећих година.

Мара Раденковић је редовно школовање завршила 1914. године. 15. јуна те године издато јој је сведочанство о завршеној школи, оверено печатом школе и потписима управитеља Борба Јовановића и деловође Марка Мурата. Општа оцена: и по успеху и по вредноћи и по владању — одличан. Одличне оцене имала је из историје уметности, анатомије, нацртне геометрије, перспективе и архитектуре — из групе теоријских предмета, као и из цртања, акварела, сликања, декоративног цртања и сликања и моделовања. Једина њена врло добра оцена била је из предмета „лепо писање“<sup>8</sup>.

Само неколико дана касније избио је први светски рат. Млада и сензибилна, тек свршена ученица уметничке школе снажно је и тешко доживљавала новонасталу ситуацију, борбе око Београда, бомбардовање Дорћола, краја у којем је становала, долазак аустријске војске. Брату Живану Петровићу започела је писмо 23. 9. 1915, у 10 часова ноћу, у којем је покушала да изрази своја осећања. Писмо се наставило у дневник, у који је сликарка повремено, до 31. I 1916, уписивала своје стрепње и страхове, мржњу према непријатељу и наду у победу српске војске. „... Јуче су пуцали од подне до вечери. Грввало је страховито и све се тресло. Гранате су падале на све око нас пошто су овде руски топови. Ударила је једна поред зида који је према нашем прозору од ручаонице. Ми смо ту били. То је био врло јак тресак, прозори се поразбијали а било је све у густом црном диму после кога се дуго дизао неки беличасти дим и прашина. Сем тога су нам и кров излупали! Али данас је тек! Од јутрос од 8 час. до вечерас до 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub> ч. непрестано је било силне пуцњаве, размак највећи од једног пуцња до другог био је 1—2 минута. Тресло се све, падала парчад гвожђа, рушили се црепови и цигље, лупала стаклад. Гранате су

<sup>5</sup> Највише података дато је у радовима: Зора Симић Миловановић, *Прве уметничке школе у Београду*, Годишњак града Београда II, 1955; Станислав Живковић, *Српска цртачка и сликарска школа Кирила Кутлика*, Зборник за ликовне уметности 5, Н. Сад 1969; Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду (1895—1914), припремио Лазар Трифуновић, изд. Универзитет уметности у Београду, 1978.

<sup>6</sup> Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа, Бгд 1978, стр. 297.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, стр. 293.

<sup>8</sup> Сведочанство о завршеној Уметничко-занатској школи.

страховито зујале а при експлозији тресла се цела зграда . . .<sup>9</sup> Ти призори тако су се урезали у сликаркину свест да их је она касније много пута бележила и постали су готово једина тематика њених сачуваних акварела. Сачувани део дневника завршава се речима: „ . . . Наду не губим у ослобођење; нада ме одржава у овим мучним данима примитивног живота. Али сваки даном је све несношљивије издржати ове дане пуне душевне борбе. Када ће се на хоризонту иза српских брда појавити сунце слободе? Када ће својим благим, топлим зрацима обасјати робље које туђин (иако човек као и ми што смо) гази и уништава? Кад ће нам се бацити у загрљај наша мила браћа, наши дични ослободиоци? Ускори нам се мили дане ослобођења нашега, васкрса слободе Србинове. Похитајте храбра браћо наша, ни часа не часите, прекраћујте себи одморе на тешком путу, јер вас овде жељно очекују сестре које пате услед трагедије драге нам домовине и у којима српско срце бије. Пролеће долази, све се буди и оживљава, цела природа добија веселији изглед, све се поново рађа, васкрсава, само не они који су за отаџбину пали у овом великом рату. Они се не дижу али вечито живе. Да, њих неће пролеће пробудити али ће им име вечито остати, спомени на њих одржаваће сва будућа покољења и дичиће се њима, а има ли шта лепше нег оставити после себе славно име, дати живот за отаџбину своју.“

Лични допринос ратним напорима дала је Мара Раденковић радећи као добровољна болничарка (сл. 1). После рата посветила се педагошком раду. Била је наставник цртања у III београдској женској гимназији<sup>10</sup>. Када је 1921. године основано Удружење наставника цртања, она је била један од оснивача и првих чланова.

Умрла је у Београду 9. новембра 1928. године<sup>11</sup>. Жалили су је супруг Стојан Димитријевић, мајор, кћи Мирослава<sup>12</sup>, брат Јован Раденковић, архитекта.

После њене смрти остао је невелик број њених радова. Услед сеоба породице, колико нам је у овом тренутку познато, до данас их је сачувано седамнаест. Међу њима три су мртве природе у уљу, четири су цртежи предела оловком, један предео цртан је кредом, док су остали акварели са мотивима рушевина.

Основна карактеристика сачуваних радова Маре Раденковић је везаност за београдску Уметничко-занатску школу, као и за неколицину наставника. Ратне године су младу сликарку омеле да после завршене школе крене у значајније осамостаљење. После рата служба, брак, материнство, тешка и дуга болест спречавале су је да се удаљи од узора које је поштовала и на којима се опредељивала за сликарски позив. На сачуваним сликама (не и цртежима) најприметнији је утицај Бете Вукановић. То се пре свега односи на две мртве природе са цвећем, које и у аранжману предмета и по потезу четке и целокупном утиску непогрешиво одају ученика Бете Вукановић. Слично су грађени ефекти на контрасту између меког

<sup>9</sup> Ратни дневник Маре Раденковић.

<sup>10</sup> Решење о постављењу М. Раденковић, привремене учитељице вештина у III београдској женској гимназији за учитеља вештина исте школе датирано 26. јануара 1923.

<sup>11</sup> Посмртна листа Маре Димитријевић, рођ. Раденковић.

<sup>12</sup> Кћи Маре Раденковић Мирослава Пејовић, рођ. Димитријевић много ми је помогла при трагању за радовима Маре Раденковић, на чему јој срдечно захваљујем. В. Р.



баршунастог ткива цвета и сјајне хладноће металних и керамичких посуда, слична позадина централном мотиву — цвећу — зид ентеријера са сликама (сл. 2).

Највећу ликовну вредност међу сачуваним радовима представљају акварели. Љубав према тој сликарској техници усадила је бројним генерацијама београдских уметника Бета Вукановић. Акварели Маре Раденковић, сви без разлике са мотивом Дорћола разрушеног од бомбардовања, настали су у кратком временском размаку, непосредно после рата, те представљају чврсту стилску целину. Сигуран цртеж, знање сликања предела и диференцијације планова, пријатан и доста богат колорит — основне су особине тих радова (сл. 3 и 4). Тешко је одредити стилску опредељеност радова Маре Раденковић. Ипак неће се погрешити ако се они сврстају у шири круг каснијих импресиониста у нас.

Сачувани цртежи, нарочито они ранији, још су ближе импресионизму. Лепо је што пред њима можемо да констатујемо да имају веома лични печат и да се рука учитеља Љубе Ивановића не осећа сувише. Два предела из Калиновика, оба из 1928. године, једини су потписани и датирани радови Маре Раденковић (сл. 5). Вероватно су то и последњи њени радови. Пријатно је утврдити њихову озбиљну ликовну вредност, због чега је веће жаљење што је тај неоспорни сликарски таленат тако рано престао да ствара.

## MARA RADENKOVIĆ-DIMITRIJEVIĆ

(1896—1928)

VERA RISTIĆ

Mara Radenković-Dimitrijević a terminé, en 1914, ses études à l'École des beaux-arts de Belgrade. Après la guerre, elle a enseigné le dessin au III<sup>e</sup> lycée de jeunes filles de Belgrade. A été conservé seul un petit nombre de ses oeuvres, natures mortes et paysages (huiles, aquarelles, dessins). Disciple de Beta Vukanović, elle a gardé les caractéristiques de l'école qu'elle a fréquentée.

Mara Radenković-Dimitrijević appartient aux impressionnistes, dans le sens large de ce terme.



Сл. 1. *Мара Раденковић-Димитријевић* као добровољна болничарка 1914—1918.



Сл. 2. *Мара Раденковић*: Мртва природа, уље.



Сл. 3. *Мара Раденковић*: Рушевине на Дорћолу, акварел



Сл. 4. Мара Раденковић: Рушевине на Дорћолу, акварел

Сл. 5. Мара Раденковић: Мотив из Калиновика, цртеж оловком

