БИБЛИОТЕКА
ОДЕЉЕЊА ЗА ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ
Инв. бр. 1531
Сигн.
ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА
УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ

matica srpska
section des arts

recherches sur l'art

novi sad
1965

матица српска
одељење за уметност

зборник за ликовне уметности

1

БИБЛИОТЕКА
ОДЕЉЕЊА ЗА ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ
Инв. бр. 1531
Сигн.
ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА
УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ

нови сад
1965

уредништво
др светозар радојчић
др миодраг коларић
милоје милошевић

●

секретар уредништва
динко давидов

●

одговорни уредник
др дејан медаковић

●

технички уредник
бранко видић

●

насловна страна
и прилози у боји
светислав ј. ђурић

●

издавач матица српска — нови сад

штампа „радиша тимотић", београд — обилићев венац 5 1965.

САДРЖАЈ — TABLES DE MATIÈRS

1. Десанка Милошевић: ДВЕ ИКОНЕ XIV ВЕКА У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ — — — 1
Desanka Milošević: DEUX ICÔNES DU XIVe SIÈCLE AU MUSÉE NATIONAL DE BEOGRAD — 19

2. Бошко Бабић: НА МАРГИНАМА ИСТОРИЈЕ МАНАСТИРА ТРЕСКАВЦА — — — 21
Boško Babić: NOTES MARGINALES SUR L'HISTOIRE DU MONASTÈRE TRESKAVAC 30

3. Војислав Ј. Ђурић: НАСТАНАК ГРАДИТЕЉСКОГ СТИЛА МОРАВСКЕ ШКОЛЕ 33
Vojislav J. Djurić: L'ÉCOLE DE MORAVA, ORIGINE DU DECOR — — — — — 60

4. Светозар Радојчић: ЈЕДНА СЛИКАРСКА ШКОЛА ИЗ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XV ВЕКА 67
Svetozar Radojčić: UNE ÉCOLE DE PEINTRES DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XVe SIÈCLE — — — — — — — — — — — — — — — — — — — 103

5. Душанка Ранковић: ОВЧАРСКО-КАБЛАРСКО ЧЕТВОРОЈЕВАНЂЕЉЕ ИЗ ЗБИРКЕ ПРОФ. АЛЕКСЕ ИВИЋА — — — — — — — — — — — — — — — — — — 105
Dušanka Ranković: LE TETRAÉVANGILE D'OVČAR-KABLAR APPARTENANT AU PROF. ALEKSA IVIĆ — — — — — — — — — — — — — — — — — — 116

6. Бојана Радојковић: ТУРСКО-ПЕРСИЈСКИ УТИЦАЈ НА СРПСКЕ УМЕТНИЧКЕ ЗАНАТЕ XVI И XVII ВЕКА — — — — — — — — — — — — — — — 117
Bojana Radojković: LES INFLUENCES TURCO-PERSANES SUR LES METIÈRS D'ART SERBES AU XVIe ET XVIIe SIÈCLES — — — — — — — — — — — — — — — 140

7. Верена Хан: ИНТАРЗИРАНИ ПРЕДМЕТИ XVI И XVII СТОЉЕЋА ИЗ ЦРКАВА ФРУШКОГОРСКИХ МАНАСТИРА — — — — — — — — — — — — — — 143
Verena Han: OBJETS INCRUSTÉS DU XVIe ET XVIIe SIÈCLES DANS LES ÉGLISES DE MONASTÈRES DE LA FRUŠKA GORA — — — — — — — — — — — — — — 157

8. Сретен Петковић: ВРЕМЕ НАСТАНКА И МАЈСТОРИ ЗИДНЕ ДЕКОРАЦИЈЕ У ЛОМНИЦИ — 159
Sreten Petković: THE DATE OF THE WAL PAINTINGS IN THE LOMNICA MONASTERY AND ITS MASTERS — — — — — — — — — — — — — — — — 171

9. Мара Харисијадис: ПСАЛТИР R. 29 СА ИЛУСТРОВАНИМ МЕСЕЦОСЛОВОМ ПАТРИЈАРШИЈСКЕ БИБЛИОТЕКЕ У БЕОГРАДУ — — — — — — — — — — 173
Mara Harisiadis: LE PSAUTIER R. 29 AVEC MENOLOGE A LA BIBLIOTHÈQUE DE LA PATRIARCHIE DE BEOGRAD — — — — — — — — — — — — — — — — 195

10. Миодраг Јовановић: ЈОВАН ЧЕТИРЕВИЋ ГРАБОВАН — — — — — — — — — 197
Miodrag Jovanović: JOVAN ČETIREVIĆ GRABOVAN — — — — — — — — — — 220

11. Радмила Михаиловић: УТИЦАЈ ЗАПАДНОЕВРОПСКЕ УМЕТНОСТИ НА СРПСКО СЛИКАРСТВО XVIII ВЕКА — — — — — — — — — — — — — — — — 223
Radmila Mihailović: INFLUENCES DE L'ART OCCIDENTAL EUROPÉEN SUR LA PEINTURE SERBE DU XVIIe SIÈCLE — — — — — — — — — — — — — — 235

12. Динко Давидов: ИЗ ИСТОРИЈЕ СРПСКОГ БАКРОРЕЗА XVIII ВЕКА — — — — 237
Dinko Davidov: AUS DER GESHICHTE DES SERBISCHEN KUPFERSTICHS DES XVIII. JAHRHUNDERTS — — — — — — — — — — — — — — — — 262

13. Павле Васић: СЛИКАРСКА ПОРОДИЦА ЈАКШИЋА ИЗ БЕЛЕ ЦРКВЕ — — — — 265
Pavle Vasić: UNE FAMILLE DE PEINTRES — LES JAKŠIĆ DE BELA CRKVA — — 285

14. Загорка Маринковић: ПОРТРЕТИ ПАВЕЛА ЂУРКОВИЋА ИЗ ЗЕМУНСКИХ ЗБИРКИ — 287
Zagorka Marinković: LES PORTRAITS DE PAVEL DJURKOVIĆ DANS LES COLLECTION DE ZEMUN — — — — — — — — — — — — — — — — — — 305

15. Зора Живадиновић-Давидовић: МОДА АМПИРА У ВОЈВОДИНИ — — — — — — 307
Zora Živadinović-Davidović: LA MODE EMPIRE À VOJVODINA — — — — — — 321

16. Дејан Медаковић: ЈОВАН КЛАЈИЋ — — — — — — — — — — — — — — — 323
Dejan Medaković: JOVAN KLAJIĆ — — — — — — — — — — — — — — — — 333

17. Христина Лисичић: ДРАГУТИН ИНКИОСТРИ-МЕДЕЊАК — — — — — — — — 335
Hristina Lisičić: DRAGUTIN INKIOSTRI-MEDENJAK — — — — — — — — — — 349

18. Вера Ристић: РИСТА ВУКАНОВИЋ — — — — — — — — — — — — — — — 370
Vera Ristić: RISTA VUKANOVIĆ — — — — — — — — — — — — — — — — 370

Познато је да је Матица српска после другог светског рата доживела организационе промене које су дале значајне научне резултате. Отуда, није никаква случајност што је баш Матица српска међу првима добро уочила нагли пораст српске историје уметности и одлучила да, поред осталих, оснује и Одељење за уметност поверавајући му да научно обухвати све важније појаве из историје српске уметности у целини.

Захваљујући Управном одбору Матице српске, а посебно њеном председнику, другу Радомиру Радујкову, Одељење за уметност отпочело је са својим радом, усмеривши се — сем индивидуалних истраживања сарадника — и посебно, на систематско проучавање српске уметности од 1459. до 1690. године и српског романтизма као целине.

Истовремено, Одељењу је омогућена и издавачка делатност.

Одлучено је да, поред посебних издања, основна публикација Одељења буде Зборник за ликовне уметности Матице српске. Његовим покретањем српска историја уметности добила је свој први научни часопис, посвећен искључиво историји уметности — сведочанство више о новом, све снажнијем замаху ове науке у Срба за протеклих двадесетак година.

Пред нашу јавност излази сада први том овог Зборника, са садржином која гради велики лук од наше средњевековне уметности до почетка XX века, оцртавајући на тај начин, чини нам се довољно јасно, и основну замисао његових уредника.

Рађен је овај Зборник са пажњом и љубављу.

Свим сарадницима Уредништво топло захваљује. Њихова је заслуга ако наша јавност добро оцени ову публикацију.

Своју захвалност Уредништво изражава и акад. сликару Светиславу Ј. Бурићу и техничком уреднику Бранку Видићу, „чика Брани", који није жалио труда да ова књига изиђе у што бољој техничкој опреми. Даља судбина и живот ове публикације зависи од њених сарадника.

NON MINOR EST VIRTUS, QUAM QUAERERE PARTA TUERI.

ДЕСАНКА МИЛОШЕВИЋ

Две иконе XIV века у Народном музеју

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

Припремајући репризу, са извесним допунама, изложбе »Иконе Југославије«, која је била приређена у септембру 1961. године у Охриду поводом XII Међународног византолошког конгреса, Народни музеј је том приликом откупио и две половине двеју драгоцених икона раног XIV века.[1] Од иконе Рођења Христовог леву половину, а од иконе Силаска св. Духа десну. По изјави власника који је иконе продао музеју, Петра Бибића, иконе потичу из Охрида где их је он око 1938. године добио на поклон.

У већ бројним студијама о иконама Македоније, нарочито о празничним иконама са иконостаса у Св. Клименту — доста се дискутовало у последње време. Покушаји да се иконе повежу у одређене стилске целине, да се припишу одређеним мајсторима — посебно познатим сликарима Михајлу и Еутихију[2] — нису увек били ни најсрећнији ни најуспешнији. Нова чишћења фресака која су бацила јасну светлост на почетке стила Михајла и Еутихија доводила су понекад до пренагљених, па тиме и нетачних закључака. Две фрагментоване иконе које је откупио Народни музеј припадају такође групи охридских икона, празничних, одређених за други ред икона на иконостасу.

Срећним стицајем околности у Охриду се налази десна половина иконе Рођења Христовог. Њу су стручњаци Народног музеја у Охриду 1955. године открили сасвим случајно. затурену на тавану цркве св. Климента одбачену за расход, као и изванредно драгоцену најстарију охридску икону XI века — Четрдесет мученика. Ове две полови-

---

[1] Иконе су набављене захваљујући труду дра Дејана Медаковића и дра Војислава Ђурића.

[2] П. Миљковић — Пепек, Авторите на неколику охридски икони од XIII—XIV века, Еутихие или Михајло? Гласник на музејско-конзерваторско друштво НРМ, књ. 1, бр. 3, Скопје 1954; З. Блажић, Конзервација охридских икона и нове констатације, Скопје, 1957.

не иконе Рођења — охридски и београдски фрагмент — сачињавају делове једне исте иконе, која је доста оштећена, скроз црвоточна, ивице прелома се круне, бојени слој и злато су делимично скинути, а прилично је оштећен централни део композиције нарочито доњи део, где је приказана жена која седећи купа дете. Но и поред тога, највећи део сликаног слоја је сасвим добро очуван и представља драгоцен, фини рад једне уметности која се обично у науци назива ренесанса Палеолога.

На жалост, лева половина иконе Силаска св. Духа није пронађена.

Ове две иконе цитирају се најчешће само узгред. Професор С. Радојчић помиње само охридски фрагмент Рођења.[3] Р. и М. Љубинковић знају такође само за десну половину иконе Рођења и приписују је, као и иконе Крштење Христово, Силазак у ад, Успење, Неверство Томино, Ваведење и икону апостола Матеја, не само истој радионици већ и истом мајстору, »коме је сликарство Михајла и Еутихија понекад сродно, а понекад слично«.[4] Др В. Ђурић зна за обе иконе. Штавише, он их такође обе приписује одређеним стилским групама, а »најбољем и најрафинованијем« мајстору сматра да, поред иконе Рођења Христовог, припадају и следеће иконе: Крштење Христово, Силазак у ад, Неверство Томино, Ваведење и Богородица Перивлептос. Знатно слабијем сликару приписује икону Пут на Голготу, као и икону Духова (и то уз извесну резерву).[5]

Пошто ове иконе нису биле предмет посебних студија као што заслужују,[6] овим радом покушаћемо да ту празнину надокнадимо.

ИКОНА РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО

Дрво, гипс, темпера и злато. Димензије: 44,5×19,0×2,8 см (лева половина »београдска«); 44,5×17,3×2,8 см (десна половина »охридска«). Сигнатура: ІСХС (лево).

У широко развијеном пејсажу степеновитих заравни и заравњених брда, који као венац затварају композицију, распоређене су сцене Рођења Христовог. Линијама и масама брда и падина, бројне сцене су и формално одељење у посебне, мање целине — постављене у три пла-

---

[3] Светозар Радојчић, Иконе Србије и Македоније, „Југославија", 1961. X.

[4] Р. Љубинковић и М. Ђоровић — Љубинковић, Средњевековно сликарство во Охрид. Зборник на трудови, Охрид 1961, 122—123. Икона апостола Матеје у тој мери се стилски разликује да се никако не може везати за исту радионицу како су претпоставили М. и Р. Љубинковић, op. cit. 124.

[5] Војислав Ј. Ђурић, Иконе Југославије, Београд 1961, 21.

[6] D. Miloševi ć i K. Rozman, Razstava ikon, Ljubljana 1963, 37.

на по вертикали тако да све ипак сачињавају оквир централној главној сцени: Богородици породиљи и Христу новорођенчету.

У центру композиције, у оквиру тамно љубичасте пећине која се пружа по дијагонали, на црвеном јастуку богато украшеном црним везом, у полулежећем ставу, опружила се Богородица. Увијена је скоро цела у богато драпирани бордо мафорион из којег извлачи само десну шаку ослањајући је на колено. Она помало уморно нагиње главу према краљевима који долазе да се поклоне. Лево поред ње су јасле љубичасте боје са новорођенчетом увијеним у пелене и мркозлатни повој. Изнад јасала магарац плавичастосиве боје окреће врат и главу према детету, а во смеђе боје, широко отворених црних очију, нагнуо се као да бди над јаслима.

Лево и десно од ове централне сцене насликане су скоро симетрично остале епизоде овог догађаја.

У доњем левом углу, драпиран у светлољубичасту тканину, поднимљен левом руком испод браде, замишљен, седи Јосиф. Он слуша пастира десно, који ослоњен о свој груби пастирски штап пружа десну руку као у разговору. Окренут профилом, лако нагнут, обучен је у панталоне од овчије коже и кратку тунику зеленкастомрке боје, потпасану у струку. На глави има бели шешир, са црвеном поставом по ивици посувраћеног обода. О врату и леђима виси му црна пастирска торба украшена по дну кићанкама.

У средњем делу композиције појављују се иза брда три краља носећи дарове. Имају зеленкастосиве и љубичасте хаљине, а најмлађи још и огртач цинобер боје; сви носе пророчке капице на глави.

Изнад ове сцене, а непосредно испод сјајних зракова витлејемске звезде, појављују се иза закошених стена два анђела. Први забачене главе као очаран гледа у небо, а други смерно сагиње главу. Одела су зеленкастосмеђа, тамнољубичаста и ружичаста.

У доњем десном углу смештена је сцена купања. Она је највише и оштећена, нарочито жена која купа дете. Од њене фигуре сачуван је само задњи део тела. Такође се једва назире дете и суд за купање. Сасвим десно, очувана је фигура младе девојке. Полусагнута, главе окренуте у профилу, густи прамен смеђе косе пада јој преко рамена. Хаљина је тамноплаве боје, опшивена златом око врата и кратког рукава. Ситни набори извучени су сивкастозеленкастом бојом. Преко хаљине има пребачен огртач цинобер боје. Обема рукама придржава тамнозелени крчаг који обликом подсећа на антички лекитос.

У средњем делу композиције два дивно стилизована дрвета мркољубичасте боје, живописно постављена, украшена су златним линијама. У горњем десном делу слике појављује се у брзом ходу анђео, обраћајући се младом пастиру који седи на терасастој заравни брда,

окренут леђима гледаоцу, главе у профилу, лако забачене. Руке се не виде, а ноге су спуштене с оне стране брда. Има цинобер црвену тунику.

Читав овај низ »малих« сцена зналачки компонован, фино сликан и просторно јасно постављен, открива такву лепоту чистог жанра, такву инвентивност детаља и нежности осећања, да сцена као целина добија изразито људски карактер и печат. Колорит саткан од прозирно љубичастих, нежно зелених и тамних прелива љубичасте боје, оживљен је фином ритмичком игром светлосних рефлекса, који као да трепере и немирно поигравају на истакнутим, облим површинама бедара, рамена, руку и лица. Тој хладној, уздржаној гами боја супротстављене су »мрље« живе цинобер боје, које интензивношћу своје густе, једва растрвене боје пружају сјајни ефекат контраста.

Фина, ситна и изразито деликатна, скоро женствена лица учесника су тако лишена сваке строгости и крутости да долази до изражаја нека готово чудна мекоћа, нека готово дирљива благост и једна сасвим особита љупкост.[7]

То су тако негована, тако углађена лица, да их само изврсни колорит раскошне лепоте спасава опасности »академизма«. Моделација инкарната је мајсторски изведена: нема ту оних снажних, понекад »опасних хармонија« комплементарних боја црвене и зелене. Овде је све знатно мекше, финије, искусније изведено. Боје су пуне прелива и неког унутрашњег интензитета а постављају се једна до друге: окер, сијена, цинобер, док беле мрље набачене пуном четком у кратком потезу као да дају живот насликаним лицима. И све је то изведено рафинованом техником штафелајског сликарства, штавише финим, минуциозним поступком сликара минијатура. Ништа овде није запостављено: ни тело испод огртача, ни руке, ни коса, ни боса стопала, ни дивне главе животиња (какав виртуозни грисај главе магарца), ни пејсаж, све је насликано сигурно, искусно и дефинитивно.

Сликајући бројне учеснике ове сцене, сликар је свесно допустио извесне контрасте у изгледу и изразу насликаних фигура, али се брижљиво чувао рустичног и гротескног. По том свом осећању он је ближи схватањима сликара Кахрије џамије него солунских Апостола[8] и многих српских цркава, који су у сцену Христовог рођења готово по правилу уводили старе и ружне пастире као нарочито тражени контраст младим и лепим. Тиме је призор добијао у експресивности, али је постојала опасност претеривања које је често уносила грубу кари-

---

[7] То су све типичне црте цариградске уметности раног XIV века. V. Lasareff, Byzantine Ikons of the fourteenth and fifteenth centuries, The Burlington Magazine, Dec. 1937, Vol. LXXI, Nr. CDXVIII, 249.

[8] A. Hyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, T. 5 (e), 6.

катуралност. Наш сликар је имао сувише и духа и укуса да би упао у тај манир. Лице пастира у разговору са Јосифом и лице девојке што сипа воду имају мање фине, мање племените а више народске црте лица, али оне нису претерано наглашене.

Иконографска схема Рођења Христовог на нашој икони има најближих аналогија са истом сценом на мозаичкој икони Дванаест празника у Опера дел Дуомо у Фиренци.[9] Сличности се испољавају пре свега у распореду сцена у пејсажу: на исти начин постављени су анђели у горњем левом углу слике, затим краљеви који се појављују иза косе брда, а особито је упадљива сличност са фигуром младог пастира који, седећи на стени десно, потпуно окреће леђа сцени. Детаљ је посебно занимљив и, колико је мени познато, може се констатовати само на ове две иконе. Слично конципирану фигуру налазимо и у рукопису Vat. Reg. gr. I fol. 115v. из X века, која представља персонификацију Земље у сцени Мојсије прима закон. Па ипак, мада у основи сличне, композиције Рођења Христовог на нашој икони и на икони Дванаест празника показују извесне разлике; наша икона је сложенија у композицији, боље повезана у детаљу, вештије смештена у простору, који је и богатије и декоративније решен. У фино сликаном, широко развијеном пејсажу смештене су групе фигура, тако срећно и вешто уклопљене у посебне целине да свака живи за себе, као фина минијатурна слика.

Што се тиче стилских аналогија, сличности се могу наћи особито у појединим ликовима, било на иконама раног XIV века, било у живопису. Али је посебно значајно пре свега то што се може установити рука мајстора који је, сем ове иконе, насликао још и иконе Силазак у ад и Крштење Христово, такође из Охрида.

Девојка што сипа воду из крчага доста подсећа на девојку из сцене Ваведења у Протатону.[10] Положај главе, затим јаче наглашене и нешто оштрије црте лица, посебно прамен косе на врату су упадљиво слични, док је одело сасвим различито. Стилизација главе вола, а особито магарца, показује велику сличност са истим детаљем у сцени Рођења из Апостола у Солуну. Сличан је у ставу и Јосиф у истоименој сцени.[11] Лице Јосифа са иконе подсећа и на лик апостола Петра из

---

[9] В. Н. Лазарев, Историја византиской живописи, И. Москва 1947, 221, Т. II, Т. 301—302. у нап. 14 (гл. VIII) сва старија литература. Доказујући цариградско порекло ове иконе, Ајналов је дао читав низ убедљивих аналогија са мозаицима Кахрије џамије. Д. Айналов, Византиская живопис XIV столетия, Записки класического отделения рускаго археологическаго общества, Том IX. Петроград 1917, 72—78;

[10] G. Millet, Les monuments de l'Athos I, Paris 1927, T. 29 (3). Сличност се може констатовати и са профилом девојке са иконе Ваведења. С. Радојчић, op. cit. T. 24.

[11] A. Hyngopoulos, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1956, т. 234.

сцене Успења из Кахрије џамије,[12] а такође на апостола Петра из сцене Уласка у рај из Грачанице. Врло фино и племенито моделовано лице Богородице има најближу аналогију са лицем Богородице из сцене Бег у Египат, Еве из Силаска у ад и са Богородицом Елеусом из Кахрије џамије.[13]

Сигурно се не може запоставити сличност са ликом Марије Магдалене, особито меки, издужени овал, мала уста, мање оштар нос, из композиције Скидање с крста из збирке Stocleth у Брислу,[14] које се датира у крај XIII века. Црте палеологовске ренесансе испољавају се на овој икони врло очито: фине, издужене пропорције, елегантни покрети, мекша моделација, мекоћа израза а особито нови начин осветљавања, који снажним рефлексима светлости даје посебан значај и смисао.

Но свакако треба нагласити сличност и са ликом Богородице Душеспаситељице као и Богородице из Благовести[15] (охридске иконе XIV века) за које се готово сви стручњаци слажу да потичу из Цариграда. Но, ако је сличност цртежа и моделације очигледна, начин на који је та мекоћа постигнута показује извесне разлике. Док је пластична форма лика Душеспаситељице извучена варирањем тона, варирањем валера зелено-окер (боје и бели акценти боје на колор фотографији код Т. Рајса нису адекватне), дотле су лица на нашој икони знатно богатије и сочније насликана: топли тонови окера, сијене, ружичасте, акценти црвене и беле боје набачени пастоузно смењују се у живом ритму, да се чини као да нека топла светлост поиграва на бакарним лицима, која су предходно била подсликана златом, па тек онда моделована бојом. Тамо, дакле, више пластичан, овде сликовит третман.

Све наведене аналогије доста јасно, доста сигурно упућују где треба тражити порекло стила наше иконе. Ренесанса Палеолога обогатила је византијску уметност пре свега значајним изражајним и техничким новинама. Она је испољила ванредно осећање за истинит покрет, за смелост става, за израз емоције који даје посебну драж епохи Палеолога.[16] Она је главну сцену попратила често низом споредних, који ту главну сцену тумаче на начин далеко живљи и непосреднији.

---

[12] Ibid, op. cit. T. 13 (b)

[13] P. A. Underwood, First preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute 1952—1954, Dumbarton Oaks Papers 9—10, Harvard 1956, T. 63, T. 83

[14] В. Н. Лазарев, История Византийской живописи, Москва 1947, II, T. XLII.

[15] В. Ј. Бурић, op. cit. T. XVIII, XIX. Скоро невероватна сличност Богородице Душеспаситељице из Охрида и Богородице Одигитрије са Синаја; G. et M. Sotiriou, Icones du Mont Sinaï, tome premier (planches), Athènes 1956, T. 234.

[16] L. Brehier, Une nouvelle theorie de l'histoire de l'art byzantin, Journal des savants, mars No. 3, 1914, 114.

Фигуре се смештају у пејсаж, у тражене и природне оквире у којима дејствују, тако да се појављују често у полуфигури, испред стена или иза брежуљака, што сцени даје ретку живописност. Ајналов је фино приметио да тај брдовити пејсаж у Кахрије џамији поседује нарочиту, искључиву особеност.[17] Та брда смеђе, зеленкасте и окер боје представљају драгоцено наслеђе античке уметности и њихово коришћење у византијској уметности почиње још од равенских мозаика, да у XIV веку добије тако изузетан значај у структури композиције. Ренесанса Палеолога имала је особито у Цариграду, посебно осећање за лепоту насликаних лица, чије префињене црте, ломна грациозност издужених тела и ситних главица, тражена изражајност покрета као и међусобни односи фигура имају чари и ефекте једне мајсторски режиране позоришне представе. Али, а то треба нагласити, нису узете из античке уметности само извесне композиционе схеме и извесне техничке финесе; Византинци су, како је то приметио Вајцман[18], подражавали антику у оном фином, осетљивом тражењу атмосфере насликаних призора. Мање успела режија композиције и мање ухваћена атмосфера сцена пружале су »академску« верзију овог стила, због чега је са правом речено до мозаици иконе Дванаест празника откривају стилске особине мозаика Хоре у нешто суњем и донекле рутинском начину захваћеном маниризмом.[19] Или се неговао супротан жанр који је, тежећи »реалистичком експресионизму«[20], често опет одводио у маниризам супротне врсте, где је покрет и став често исфорсиран, а драперија неприродно узвитлана.

Сијенски мајстори су се могли инспирисати ренесансом Палеолога, чијим су квалитетима додали понешто своје: већи интензитет и дубину боји и чистију мелодију линији. Због тога Дучове иконе а посебно нпр. Богородица с Христом из колекције Stocleth, имају сличну мекоћу моделације, врло често исти иконографски тип,[21] разлика је особито упадљива у моделовању и цртању очију, које су код италијанских сликара дате увек као фини уски прорези, помало испупчене и без подочњака. Код византијских сликара очи су махом полуотворене, увучене, као да гледају из даљине, а подочњаци су по правилу тамније осенчени и наглашени. У пизанској школи реч је само о најфинијим комадима, а не о оним строгим и ружним Богородицама — боја

---

[17] Д. Ајналов, op. cit. 72.

[18] K. Weitzmann, Probleme der mittelbyzantinischen Renaissance, Arch. Anzeiger 1933, 350.

[19] A. Grabar, La peinture byzantine, (Skira) Genève 1953, 190—191 W. Felicetti — Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Lausanne 1956, 68.

[20] Израз је први употребио: O. Demus, An unknown Mosaik Ikon of the Palaeologan Epoch, Byzantina-Meta Byzantina, Vol. I, Part. I, 1946, 115.

[21] V. Lasareff, Duccio and the therteenth Century greek Ikons, Burlington Magazine 1931 (LIX); E. Cecchi, Trecentisti senesi, Milano 1948, T. 12.

влада суверено и пуна је неке топлине и чулности; особито наранџаста, црвена и црвенољубичаста, тако обилно коришћене у сценама које илуструју живот Богородице, код мајстора di S. Martino.[22]

Наше иконе поседују све горе набројане особине у највећој мери: мајсторски постављену композицију, фини реализам детаља, племениту лепоту ликова, живописност пејсажа, богат и сјајан колорит, блиставу моделацију инкарната и, најзад, једну фину као зачарану атмосферу, која прожима целу слику у којој тако импресивно влада оно што се зове »дух ренесансе«.[23]

Тако се наша икона са иконама Силазак у ад, а затим Крштење Христово (која већ носи зачетке експресионистичког реализма) укључује у цариградско односно солунско сликарство раног XIV века у живој и живописној варијанти, где се пажљиво избегавају претераности линија, геста и израза. Због тога су девојка из сцене купања и посебно пастир са Јосифом дати са ретком умереношћу, тако карактеристичном за престоничку уметност.

Сличност ликова и сликарског третмана ових трију икона је несумњива и даје се сасвим јасно констатовати. Пре свега ту је врло сличан лик Јосифа и лик старозаветног пророка изнад Еве и Авеља у Силаску у ад,[24] као и лик старог краља и Адама, затим скоро идентична група два анђела горе лево у Рођењу и горе десно у Крштењу.[25] Ту се осећа иста рука. Све три иконе тако сигурно и убедљиво показују исту руку да се закључак намеће сам по себи. Обрада главе анђела десно издваја се и разликује у начину моделације од свих осталих својим изразито минузиозним и посебно деликатним схватањем лика.

Иконографске сличности налазимо са ликом анђела који доноси круну краљу Милутину у Грачаници[26], а такође и са лицем анђела из Горуће купине у Кахрије џамији.[27]

Можда би се педантним конфронтирањем фотографија могла констатовати и сличност глава, физиономија и израза са ликовима у Краљевој цркви, можда и у Св. Никити, Нагоричину и Краљевој цркви у Студеници, али то су све опште црте иконографског типа током XIV в.[28] При томе остаје као извесна разлика сликарски поступак, ус-

---

[22] E. Carli, Pittura medievale pisana, Milano 1958, T. 87; VII, IX, X, XII (Ту се живи нерв нове уметности Запада јако осећа).
[23] O. Demus, op. cit. 117.
[24] Св. Радојчић, op. cit. T. 27.
[25] С. Радојчић, op. cit. T. 30.
[26] Грачаница показује извесне сличности са сликарством Кахрије џамије.
[27] P. Underwood, op. cit. No 11, Harvard 1957, Fig. 31—42.
[28] Сличности са Краљевом црквом су: пребачена драперија на хаљини девојке што сипа воду; облик крчага; торба са кићанкама у пастира; став Јосифов. Са св. Никитом: став пастира у разговору са Јосифом; стилизација дрвећа; и донекле шешир на глави пастира. (Интересантно је напоменути да је иконографска схема и у Никити и у Матејићу — идентична.) Са Ст. Нагоричином: лик апостола Петра у сцени Одрицање Петрово. Са Грачаницом: лик апостола Петра пред рајским вратима и лик Јосифа на икони.

ловљен пре свега самом техником иконе и фреске: на икони густо нанесене боје и снажно осветљење са белим мрљама које трепере као сјајни рефлекси за тренутак заустављене светлости, на фресци је све то ублаженије, боје се више утапају па се контрасти мање осећају. Такве су често фреске Старог Нагоричина, Никите, такав је третман и на икони Неверство Томино.[29] Мада сликана руком искусног мајстора, икона Неверство Томино показује помало тврду пластичност форме, открива моделацију извучену руком мајстора фрескисте, па би по томе могла бити блиска радовима сликара Михајла[30] (како је то већ речено), али се мислим не би могла приписати мајстору Крштења, Рођења и Силаска у ад. Такође сматрам да икона Богородице Перивлептос[31] не припада истом мајстору. Наш сликар, изразито антимонументалан, који је волео сочну палету живих боја као сликари XIII века или минијатуристи, сликајући ову изразито монументалну икону — требало је да напусти све племените одлике свога стила и да, према датирању, слика крајем XIII века[32] или »на прагу« XIV века[33] и још и средином истог, XIV века. Па чак да је и тако, иконе су у тој мери различите да је логичније претпоставити два мајстора него две толико измењене фазе рада једног истог мајстора да се рукопис сликара не може ни познати.

Нашем мајстору се не може приписати ни икона Успења Богородице знатно слабијих квалитета.[34] Суви цртеж, мање фине пропорције, грубља лица и помало угашен колорит припадају сасвим другом мајстору. А поготову се не може приписати икона еванђелисте Матеја, како су то такође претпоставили Р. и М. Љубинковић.

Да резимирамо на крају: многобројне аналогије које смо напоменули допуштају датирање наше иконе у сам почетак XIV века. Рекли смо да иконе представљају дела уметности онакве каква је почетком XIV века управо негована у Цариграду. Мајстор је био изванредно даровит сликар, лиричар и естета. Да ли су иконе створене баш у Цариграду?[35] Својим стилом и уметничким квалитетима много су бли-

---

[29] С. Радојчић, op. cit. X.
[30] Ibid, op. cit. X.
[31] В. Ђурић, op. cit. 21.
[32] Ibid op. cit. 20—21.
[33] Св. Радојчић, op. cit. X.
[33a] В. Ђурић, op. cit. 21.
[34] Р. и М. Љубинковић, op. cit. 123; П. Миљковић — Пепек, Икона Успења Богородице из цркве св. Николе Герацомија у Охриду, ЗРВИ, Београд 1958. датира у прву половину XIV и приписује „стваралачком кругу Михаила и Еутихија" што се не може стилски доказати (134—135). Стилски пак икона Успења подсећа донекле на рад мајстора који су радили у малим св. Врачима и нарочито у пећинској црквици у селу Пештане.

[35] То нарочито умекшавање, та обрада лица, ублажавање оштрине носа, ненаглашавање његове дуге праве линије, далеко је изразитије код Душеспаситељице, а тражење више облине него овала овде је особито карактеристично. Солунске иконе XIV века знатно су строже конципиране.

же сликарима Богородице Душеспаситељице и Благовести него сликарима осталих празничних икона које далеко превазилазе. Да ли би се смео претпоставити мајстор из исте радионице, који је мале формате својих слика давао у једном муниционом третману фино обојених минијатура, док је велике иконе давао у пластици мекоразливених валера и енергичних белих осветљења? То би свакако била само једна хипотеза — бар засада. У сваком случају иконе Благовести, Богородице Душеспаситељице, Рођења Христовог, Силаска у ад и Крштења Христовог представљају најфиније комаде уметности XIV века у чијој антологији заузимају значајно место.

ИКОНА СИЛАЗАК СВ. ДУХА

Икона Силазак св. Духа представља такође један ретко драгоцен објект музејске збирке. Сачувала нам се само десна страна, срећом већи део. Мада знатно нижих уметничких квалитета од иконе Рођења Христовог, ова икона по својој иконографији, по једном детаљу, заузима сасвим посебно и због тога необично значајно место.

Икона је такође сликана на дрвету, темпером. Позадина је окер боје, али што је сасвим неуобичајено, без позлате. Димензије иконе су: 44,5×21,5×2,8 см. Од сигнатуре се сачувао десни завршетак, написан грчки: КОЋ.

Композиција слике се развија по сасвим уобичајеној схеми: по кривини једне параболе распоређени су апостоли у седећем ставу. Сачувано их је седам. Док двојица главних апостола, Петар и Павле, постављени у центру композиције, седе на некој врсти клупе са наслоном, остали су распоређени на нека имагинарна седишта. Апостол Петар (уништена му је глава) у левој руци држи савијен свитак а став десне руке се не види. Обучен је у плавозеленкасти хитон и окер-сијена химатион. Апостол Павле, окренут профилом тричетврти удесно као и остали апостоли, придржава обема рукама јеванђеље златних корица. Има хитон зеленкасте, химатион љубичасте боје. Трећи апостол такође придржава јеванђеље, а леву ногу пребацује преко десне. Четврти, драпиран у богати окер-сијена огртач, држи јеванђеље у левој руци, док десну шаку извлачи из огртача. Пети десном благосиља, а у левој држи свитак. Хитон је зелене боје, химатион сиве. Шести, у сличном ставу, има одело као трећи апостол и, најзад, седми подиже десну руку, додирујући кажипрстом лице, као да се нешто замислио. У левој руци држи свитак, а одело му је као код апостола Павла. Апостоли немају нимбова, али трагови рупа и ексера изнад глава говоре за металне нимбове који су накнадно укуцавани.

Десно у позадини висока зграда сивкасте боје са кровом зеленоплаве боје, постављена је по дијагонали тако да бар на тај начин

сугерира извесну дубину простора који је на овој икони сасвим апстрактан.

У центру слике, доле, у оквиру двојног лука тамно окер и сијена боје из којег у правцу апостола као да избијају златни зраци, насликана је фигура младог, голобрадог човека, густе смеђе косе са праменом који му пада на десно раме. Он седи на раскошном златном престолу, чији је завршетак наслона за руке изведен у облику фино стилизоване птичје, највероватније орловске главе. Обучен је у богато драпирано одело, раскошно шрафирано златом. Моделација лица изведена је печеном сијеном, тамним окером и са пуно злата којим су насликане осветљене и обле површине лица. Нема нимба, као што га немају ни апостоли, већ само неку лаку троугласту драперију извучену танким линијама изнад главе. Левом руком придржава дванаест свитака, а положај десне се не види. Сигнатура није сачувана. Додуше, десно од Христове главе се једва назире неки траг од слова, али скоро сасвим избрисан. Но судећи по величини места где је стављен и по траговима слова, може се претпоставити да више од два три слова није ни било.

Навикли смо да после доста опширних студија Покровског[36] и Грабара[37] у овом делу композиције видимо једну од трију уобичајених представа: затворена врата, која индицирају да се чудесни догађај десио у кући, или групу од два, три, па чак и више лица, који персонификирају племена и народе скупљене овде да присуствују чудесном догађају, чији су сведоци. Током времена ове фигуре, које означавају најразличитије народе (према томе имају и костиме), а затим и узрасте и занимање, сажимају се у једну једину представу цара са круном на глави, који у раширеном убрусу држи дванаест свитака, дванаест проповеди дванаесторице апостола. Сигнатура цара носи назив: о к о с м о с и значи редуковану представу »народа« и »језика« у представи »света«. Рео је доста упростио иконографску схему, сводећи је на две варијанте, већ према томе да ли се у слици појављује Богородица или не.[38]

Идејне основе за илустрацију композиције Силазак св. Духа налазимо само у Делима апостолским. Присуство групе лица у различитим костимима, као представника различитих народа и језика, старих и младих, са изразима усхићења, забуне и недоумице, објашњава пророк Јоил[39] (II, 28): »И биће у пошљедње дане, говори Господ, из-

[36] Н. П о к р о в с к и, Евангелие в памјатниках иконографии преимушчественно византиских и русских, С. Петерсбург 1892, 448—466.

[37] А. Н. Г р а б а р, Иконографическая схема пятидесетницы, Seminarium Kondakovianum II, Prague 1928, 223—237.

[38] L. R è a u, Iconographie de l'art chrètien II, Paris 1957, 594.

[39] Сасвим изузетно на једној грчкој икони XVII века из збирке Амберг, наилазимо на представу пророка Јоила са свитком: Ikonen Sammlung Amberg, Kunsthalle Recklinghausen 1926, R. 22, 14.

лићу од Духа својега на свако тијело, и пророчи ће синови ваши и кћери ваше и младићи ваши, видеће утваре и старци ваши сниће снове«. У апстрактној схеми композиције ова група лица и њихови ставови сачињавали су један живописан и занимљив детаљ. У XIII веку, нпр., једну од најлепших представа видимо у цркви св. Апостола у Пећи.[40], а у XIV веку у Светогорском манастиру Рођења Христовог.[41] Касније све више маха узима појава Космоса и она постаје уобичајена и на фрескама и на иконама. Појава врло честа у источној иконографији, на Западу уопште није била прихваћена.[42]

Но, представа на нашој икони нипошто не личи на фигуру »старелог« Космоса.

Младалачке црте лица, раскошно одело богато шрафирано златом и сјајни лик далеко више подсећају на Емануела, који ипак, колико је мени познато, није никада до сада асоциран са темом Духова. Према томе, његова појава на нашој икони је јединствена и усамљена и због тога заслужује посебну пажњу и проучавање.

Представа крије дубљи теолошки смисао који се не може сасвим једноставно објаснити. Пре свега, не постоје аналогије, бар не у домену ликовне интерпретације. У идејно-теолошком смислу могу се повући извесне паралеле са рукописом бр. 510, л. 216 из Народне библиотеке у Паризу, где се невидљиво присуство Христа замењује представом уготовљеног престола. Из мандорле постављене изнад апостола, односно из самог престола избијају зраци и радијално се шире према главама апостола. Иста оваква схема заступљена је и код нас у Бурђевим ступовима. У доњем делу композиције, у тамном оквиру врата, насликане су две групе људи различитих узраста у најразноврснијим костимима , у врло живописним ставовима. Они лево постављени, сигнирани су као γλῶσσαι (језици) они су десно као φύλαι (племена, народи). Они са чуђењем и дивљењем посматрају необични догађај који се управо дешава пред њиховим очима.[43]

Дакле, овде видимо да хетимасија са јеванђељем и св. Духом у облику голуба који замењују Христа, односно Свету Тројицу, служи као исходиште чудесног дара који је учинио да апостоли проговоре језицима свих народа, које је требало поучавати истинама хришћанске вере. »Туђим си језицима, Христе, поновио ученике, своје, да њима објаве да си ти бесмртна Реч и Бог, који душама

---

[40] R. Hamman — Mac Lean und H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963. T. XCVII.

[41] Н. В. Лазарев, Живопис Пскова, Историја русскаго искусства II, Москва 1954, 350, 352.

[42] L. Rèau, op. cit. 595.

[43] Н. Покровски, op. cit. 460. Имена племена и народа су појединачно сигнирана у Св. Марку у Венецији, и има их 15 на броју.

нашим даје велику милост«[44], пева се на стихири службе у недељу педесетнице. У припеву Теодора Фокиског се пева у истој служби: »Слава ти Оче нерођени, слава ти Сине рођени, слава ти Душе свети, који од Оца исходиш и у Сину почиваш«[45]. Према томе представа Сина који садржи св. Духа имају своје оправдање на овој икони у симболичном виду хетимасије, а на нашој икони су директна илустрација и Духа и Сина у коме, како то Теодор Фокиски каже, »почива Дух«.

Христос је обећао апостолима да их неће оставити саме, да ће им послати утешитеља-Духа светог. То Христово обећање дато апостолима непосредно пред вазнесење видимо остварено на миниjатури рукописа 510 у симболичном виду. Али представа хетимасије не евоцира на алегоричан начин само присуство Христа,[46] штавише, она означава његов други долазак, коме по речима псалма претходи припремање престола. »Спремио је за суд пријесто свој« (Пс. 9, 7) јер му се даде сва власт на небу и на земљи (Матеј, 28, 18) како је још Данило пророковао »даде му се власт и слава и царство, да му служе сви народи и племена и језици; власт је његова власт вјечна, која неће проћи и царство његово неће се расути«.[47] Према томе појава Христа, односно хетимасије изражава кроз слику Обећање Христово, које је Јован Дамаскин овако изразио: »рекоше чиста и часна уста: Неће бити растанка са вама пријатељи; јер ћу ја седећи са Оцем на превисоком престолу његову, излити обилну благодат на оне који жуде да засветле . . . јер Христос изврши дело, разда Духа у силном духању и огњеним језицима, како то обећа и обрадова пријатеље.«[48] Ову идеју тумачио је такође и Григорије Богослов, који приповеда: »Овај Дух гради заједно са Сином твар и васкрсење . . никo се не може видети ни примити царства, ако се наново не роди духом одозго и ако се не очисти од првога рођења, које је тајна ноћи, поновним издвајањем на дану и светлости.«[49]

Наша икона представља у том алегоричном смислу још једну суптилнију теолошку варијанту од рукописа 510. Уместо уготовљеног престола, као уметничке синегдохе Христа и њиховог другог доласка, видимо Христа, у типу Емануела, у младалачкој појави, »као роса зори из утробе, тако је у тебе младост твоја« (пс. 110/2). Такав млади Христос из чијег лица сија светлост, [50] а одело трепери у злату

---

[44] Недеља свете педесетнице, празнична служба. С грчког превео: еп. Иринеј, Ужвидек 1942, 19.

[45] Ibid, op. cit. 35.

[46] Какав је случај у сцени сабора у Ms. 510.

[47] Данило 7, 14.

[48] Migne, P. G. 36, 2.

[49] Слово Јована Богослова на педесетницу. Migne, P. G. 36, 2.

[50] „Видело будући што од себе сјаје и светлост раздаје . . . Ти дође да испуниш апостоле као драгоцени дах.“ Служба педесетнице, 228. Такође треба цитирати и песму Софронија Јерусалимског: „Светлости тиха, свете славе . . .“ op. cit. 21.

насликан је на нашој икони. »Огњени глас у Сиону показује сада народима кроз Сина отачке власти његово по бићу заједничко сијање.«[51] Управо као што је речено: »у признање и лепоту вељу обукао си се, одеваш се светлошћу као хаљином. Разапните небо као шатор . . .«[52] Ове златне линије изнад Христове главе можда баш означавају то »небо као шатор«, које Христос разапиње по речима псалмопевца. Читамо даље још један леп опис Христове појаве: »Господ се зацари, у лепоту се обуче.«[53] Ово сликање Христовог одела и лица златом, названо у старој уметности асист, није ништа ново, напротив уобичајено је у сценама које хронолошки долазе после васкрсења, где се и оделом наглашава божанска природа Христова, односно, завршава се све што је било телесно са Христом, а почиње делање духовно по речима Григорија Богослова.[54] Теодор Андида каже за Христа да ће се вратити у телу још божанственијим него што се вазнео. То ће бити »тело Адама пре греха, наше после васкрсења, непокварљиво, нематеријално.«[55] Христос дакле долази јер је обећао, »Педесетницу празнујемо и долазак Духа и рок обећања и испуњење наде.«[56] Појавио се Христос у слави, испуњена му је молитва на Маслиновој гори: »Хоћу да они које си ми дао буду самном где сам ја, да виде славу моју коју си ми дао, јер си имао љубав к мени прије постанка света« (Матеј, 10/24).

Тиме је слика на нашој икони добила истовремено двојако значење: силазак св. Духа на апостоле као директну илустрацију и навештење другог Христовог доласка и будућег суда, који се индиректно сугерише. Христос који је васкрсао и тиме осигурао васкрсење свих, обећава вечни живот, али после суда, јер отац не суди никоме, него сву власт даје сину. Христос ће судити као човек, али ће васкрсавати као бог. »Васкрснутом Христу дата је сва власт на небу и на земљи . . . Смрт не влада више телом . . . Смрт није више последњи крај, јер бесмртни живот се наставља и продужава у мени и по мени сви ће васкрснути . . . Ја ћу устоличити своје тело у небу и са њим, краљем небеса, ја ћу доћи судити целој земљи као краљ света.«[57] Тако, »Бог Реч, који свима влада исцељиваше умове апостола од греха и спремаше их себи за пречисти дом.«[58]

---

[51] Канон други, служба педесетнице, 194.

[52] Пс. 104, 2; Дан. 7, 9; Исаија 40, 22; 45, 12.

[53] Прокимен, глас 6, служба Педесетнице, 21.

[54] Mignee, P. G. 36, 2.

[55] Comm. Liturg, 14; Migne P. G. T. CXL col. 437.

[56] Greg. Naz. Orat. 41 in Pentec. u. 4; Јов. 14, 16; 14, 26; 16, 13; Лука 24, 29.

[57] Омилија 38, на Јутрење, P. G. T. CLI, col. 276. Цитирано по Millet-u: La delmntique du Vatican, Les élus images et croyances, Paris 1945, пар. 1, 70.

[58] Служба педесетнице, 211.

То је дакле тај Крист „Спасилац" из Латоме,[59] васкрсење и живот на далматици из Ватикана[60], Емануел из другог доласка у Дечанима[61].

Духу, који је једнак са Сином, „јер исходи од Оца и у Сину почива", обраћа се у служби педесетници овако: „Цару небески Утешитељу, Душе истини, који си свуда и све испуњаваш, ризницо добара и даваоче живота".[62] „Овај Христос доћи ће као што је обећао „кад отидем и приправим вам мјесто, опет ћу доћи, и узећу вас к себи, да и ви будете где сам ја" (Јован, 14/32). Због тога је за Јевсевија,[63]) Педесетница слика царства небеског, јер садржи Христа и дванаест апостола, тачно у улози и ставу у коме ће се јавити на дан другог доласка Христовог, односно Страшног суда.[64]

Педесетница је празник Христове славе, и на нашој икони, изузетно, са његовим присуством. Значај овог празника, који је врло рано издвојен из серије осталих празника и уврштен међу најзначајније, довољно је нагласио Јован Златоусти.[65] Педесетница има двоструко значење: време од 50 дана, када се Христос већ појављивао апостолима,[29] али она такође означава и онај дан када је св. Дух сишао на апостоле. Наша икона, као што смо већ рекли, уједињује у себи два значења: силазак св. Духа на апостоле и појаву Христа на престолу. У илустративном смислу први догађај је доминантнији, у идејнотеолошком далеко је значајнији круг мисли који сугерира појава Христа. Но, поред свих уопштених казивања која смо до сада цитирали, ни у делима апостолским, која једино прецизније говоре о теми, не помиње се изричито Христово присуство. Једини је у томе изузетак Тертулијан, који дословно овако каже: „Exinde Pentecoste ordinandis lavacris latissimum spacium est, et gratia Spiritus sancti dedicata, et spes adventus Dominis ubostensa, quod tunc in coelos recuperato eo Angeli ad apostolos dixerunt sic venturum quemadmodum et coelos conscendit utique in Pentecoste".[66] Дакле појава Христа на дан Духова је код Тертулијана изричито потврђена. „У онај ћете дан сазнати да сам ја у Оцу своју, и он у мени и ја у вама".[67]

Пошто је питање појаве Христа у овој композицији, чини ми се, решено, поставља се друго питање, како и откуда је сликар наше иконе дошао на мисао да користи једну сасвим неуобичајену иконограф-

---

[59] V. Grumel, La mosaique du »Dieu Sauveur« au monastère du »Latome« à Salonique, Echos d'Orient No 158, april—jun, 1930, 171—173.
[60] G. Millet, op. cit. 1.
[61] G. Millet, op. cit. Pl. IV.
[62] Служба педесетнице, 21.
[63] Migne, P. G. 25, 697 (De solemnitate paschali).
[64] А. Грабар, op. cit. 234—235.
[65] Migne, P. G. 59, 283—288.
[66] Migne, CXIX, P. L. t. I, 1222 (De baptismo).
[67] »I have given unto you all Authority in heaven and on earth«, F. Robinson, M. A. Coptic Apocryphal Gospel, Cambridge 1896, 177. Цитирано по A. Grabar, Les influences orientales dans l'art balcanique, Paris 1929, 62.

ксу варијанту теме, која се ослања на хронолошки сасвим удаљени текст Тертулијана? Свакако је лакше и можда вероватније помислити на круг учених теолошких спекулација чувеног Григорија Паламе,[68] који је тако добро био познат у Солуну. Код њега се васкрсење и други долазак повезују идејно и хронолошки. Значи ли то да је сликар у Солуну радио ову икону? Не мора да значи, а може, јер учења солунског аскете нису била непозната нашим средњовековним људима, чак знамо да је његова дела у тешким временима турске окупације преводио лично патријарх Пајсије. У Солуну је још давно конципиран тип Христа Емануела,[69] Христа Спаситеља, и та традиција се одразила и знатно касније, на пр. на икони коју је Јелена Драгаш поклонила манастиру Поганову а која је, како је утврђено, рађена управо у Солуну.[70] Није ли та традиција проговорила и на нашој икони?

Стилски, икона припада остварењу мајстора који је живи, сликовити третман иконе Рођења, Крштења и Силаска у ад дао у једном знатно сувљем, рутинском начину, који носи неизбежно печат »академске углађености«. Све је сликано врло вешто, врло спретно и искусно, са великим познавањем заната. Варирани су положаји ногу и руку, али ни они нису могли да разбију хијератичну крутост схематично поређаних фигура. Бели рефлекси светлости дали су оделима нешто од металне чврстине и сјаја, ритам тамних набора и осветљених партија није лишен извесне живости посматран на фигурама појединачно; посматран на композицији као целини носи трагове замора, понављања и монотоније. Лица су моделована у благим преливима и меким сенкама, занатски врло вешто, али без правог уметничког темперамента у набацивању боја, у извлачењу контраста, у постизању било сликовитог, било пластичног волумена. Боје се скоро неосетно сливају и преливају једна у другу: окер, зеленкаста, румена, смеђа као и бели рефлекси светлости. Нема ту оног унутрашњег зрачења и сјаја боје која озарава лица Богородице и Јосифа на икони Рођења, Соломона, Давида, Адама и других у Силаску у ад, анђела у Крштењу, оног чудесног блеска и контраста румених и белих мрља, датих виртуозном техником. Икона делује као добар рад по још бољем узору, она има нечег епигонског, па ваљда због тога више тачног него сигурног у цртежу и доста једноставног у боји. Икона је оцењена као дело које потиче из средине XIV века, али ја бих рекла да је сигурно старија од иконе Пут на Голготу, која је стилски нешто другачија. Ситна, јако издужена и уска лица, као и начин моделације чини

[68] Millet, op. cit. 71.

[69] Grumel, op cit. 172.

[70] A. Grabar, A propos d'une icône byzantine du XIVème siècle du Musèe de Sofia. Cahiers archeologiques X, 1959, 289—299.

ми се да ову икону пре стављају у крај него у средину XIV века.[71] Икона по свом стилу нема ничег заједничког ни са сликарством у Србији и Македонији. Она има своје посебно место, па је могла настати највероватније у Солуну.

DESANKA MILOŠEVIĆ

DEUX ICÔNES DU XIVe SIÈCLE AU MUSÉE NATIONAL DE BEOGRAD

Résumé

Deux précieux fragments d'icônes du XIVe siècle, provenant d'Ohrid, sont conservés dans le Département de l'art médiéval au Musée National. Les icônes représentent deux des Douze grandes fêtes et se trouvaient probablement placées dans la deuxième rangée de l'iconostase à l'église Saint-Clément.

Par un heureux hasard, on conserve à Ohrid le côté droit de l'icône de la Nativité du Christ, de sorte qu'à l'exception d'un petit fragment de la partie centrale qui manque, la reconstruction de l'icône est tout à fait possible.

L'icône de la Nativité du Christ, est également par ses qualités artistiques un objet précieux de la collection du Musée et on pourrait la dater des premières années du XIVe siècle. Le shéma iconographique rappelle le plus l'icône des grandes fêtes correspondante à l'Opera del Duomo à Florence, quoique l'icône de Yougoslavie soit bien plus riche dans les détails et beaucoup plus claire dans sa composition. La délicatesse du traitement pictural évoque les miniatures et la richesse du coloris les fresques du XIIIe siècle ainsi que les icônes de Constantinople du début du XIVe siècle. Par son style, l'icône rappelle surtout les icônes du Baptême du Christ et la Descente aux Limbes qui sont aussi d'Ohrid. Elles constituent ainsi un ensemble au point de vue du style et sont l'oeuvre des maîtres dont les icônes du début du XIVe siècle portent la forte empreinte individuelle de la renaissance des Paléologues.

L'icône représentant la Pentecôte est d'une qualité inférieure. C'est l'oeuvre d'un peintre très habile, très expérimenté, excellent technicien qui possède le sentiment de la couleur et de la plasticité des formes.

[71] Чини ми се да се могу констатовати извесне сличности са ликовима у сцени Јудин пољубац у Св. Николи κυριτζη: ситна, а издужена лица, опуштени обрви, облик капе. Ξ. Πελεσλανιδης, Καβτορια I, Θεδδαλονικη 1953, 35, T-160

L'icône est particulièrement intéressante au point de vue iconographique car le peintre introduit dans le schéma de la composition un détail nouveau et tout à fait insolite, l'apparition du Christ Emmanuel qui jusqu'à présent n'a jamais été, autant que je sache, associé au thème de la Pentecôte. En nous fondant sur les textes de savants théologiens sur l'office de la Pentecôte, et surtout sur un passage de Tertullien, il me semble que nous pourrions expliquer la présence du Christ Emmanuel. L'origine de l'icône pourrait se rattacher à Salonique, vu le sujet traité et en particulier à cause du type du Christ Emmanuel, en faveur à Salonique, et aussi parce que l'on ne saurait trouver de parallèle ni dans la peinture d'icônes ni dans la peinture murale.

Сл. 1 — РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО (а)

Сл. 2 — РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО (б)

Сл. 3 — ДУХОВИ

Сл. 4 — ДУХОВИ, Емануел, деталь

Сл. 5 — РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО, детаљ

Сл. 6 — РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО, детаљ

Сл. 7 — КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО, детаљ

Сл. 8 — РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО, детаљ

БОШКО БАБИЋ

На маргинама историје манистира Трескавца

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

Иако је, услед недостатка већих истраживачких радова, још рано дати пунију слику прошлости манастира Трескавца, могуће је, макар и на основу једне општије анализе, а захваљујући поред осталог и открићима учињеним последњих година, указати на извесне битније моменте, који у садашњој ситуацији могу бити и путокази за даље истраживање овог, до сада непроученог, вредног споменичког комплекса средњовековне архитектуре и сликарства.[1]

Истраживање прошлости тог споменичког комплекса као култног места одвело би нас далеко, још у период античког света,[2] но то није циљ овог нашег прилога.

Почеци подизања хришћанског храма са сигурношћу се могу везати за прву половину VI века. О томе нам речито говоре и мермерне парапетне плоче олтарске преграде које су узидане у зидове садашње цркве. Егзистенција ове грађевине није била дуга и вероватно је прекинута крајем VI века.

Најтеже питање из историје овог манастира је свакако: кад је над рушевинама ранохришћанске подигнута нова црква? За сада пре-

---

[1] За познавање архитектуре и сликарства манастира Трескавца све до новијег времена, када су учињени први кораци у том правцу, немамо ни монографских, ни посебних студија о појединим проблемима. На архитектуру цркве осврнули су се: П. Н. Милюковъ, Христ. древности Западной Македонїи, Изв. Русс. Арх. Инст. въ К-лѣ, 1899, 110 и Н. Мавродиновъ, Еднокорабната и кръстовидната църква по Българскитѣ земи до края на XIV в., София 1931. 47—49. У односу на сликарство тек се од 1959. године појављују прилози који информишу и свестраније разматрају ту материју: Б. Бабић, Манастирот Трескавец, Стремеж 5—6, Прилеп 1959, 51—53; исти, Кој бил и кого ктитор на живописот на егзонартексот во црквата св. Успение богородичино во манастирот Трескавец, Стремеж 4, Прилеп 1961, 48—51 и Живописот од егзонартексот на црквата на манастирот Трескавец, у истом броју Стремежа, 52—60. З. Расолкоска — Николовска, Фрески од календарот во манастирот Трескавец кај Прилеп, Културно наследство II, Скопје 1961, 45—56.

[2] Н. Вулић, Географија Јужне Србије у Античко доба, Гласник Скопског научног друштва, Скопље 1938, 13 и Ф. Папазоглу, Македонски градови у римско доба, Скопје 1957, 223.

цизног одговора нема. Постоје указивања која нам даје повеља краља Стефана Душана манастиру Трескавцу из 1335. године: „...семоу монастирю дати хрисовоуль свои по образоу древниихь цареи грьчьскыихь и вльгарьскыихь...“.[3] Податак за бугарске владаре, дародавце манастира Трескавца, може указивати и на његову знатно већу старост. Спомен на ктиторе византијске владаре сачувао се и у једном познијем натпису. Поред ктиторских фигура, насликаних на зидној површини изнад улазних манастирских врата, у натпису на грчком језику спомињу се Андроник II и Михајло IX.[4] Њихов савременик, српски краљ Милутин, такође је означен као дародавац манастира Трескавца.[5] Поуздане податке о атрибуирању извесних делова грађевине појединим временима, па чак и личностима, имамо тек од четрдесетих година XIV века. Фреско-ансабл на зидовима садашњег егзонартекса и бочних компартимената испод два западна кубета, који илуструје календар, насликан је у времену између 1334—1343. године, средствима краља Стефана Душана.[6] Том сликарском ансамблу припадају и фреске са представама фигура Савела, Мисаила, Ананија и Азарија на унутрашњој површини јужног зида цркве, источно од улаза из спољњег нартекса. Индиректна указивања о знатно већој старости манастира Трескавца у наведеним историјским изворима можемо поткрепити и резултатима археолошких ископавања, извршених 1959. године, у источном делу јужног крака спољне припрате. Експлорацијом потподног дела ископано је шест гробова антропоморфног типа, усечених у гранитну подлогу, са посебно издубљеним алвеолама за главе покојника (слика 1). Један од тих гробова налази се испод темеља јужног зида цркве на коме су под малтерном кором неоткривене фреске Душановог времена. Ти гробови су припадали једној знатно старијој грађевини чији би се остаци могли утврдити систематским ископавањем. На жалост, ни гробови нам не могу прецизирати датацију, али нам у сваком случају — као и историјски извори — говоре о дубокој старости цркве. На територији Македоније, досад мени познати гробови овог типа везују се за време од почетка X до XII века.[7]

Сачувани црквени архитектонски комплекс показује велике разлике појединих делова грађевине у техници и квалитету зидања. Исто тако уочљива је разлика у облику и декорацији одговарајућих архитектонских елемената. Данас, услед бројних оправака и доградњи, не-

---

[3] С. Новаковић, Два прилога к српским старинама, Гласник Српског ученог друштва, XLI, Београд 1875, 358.

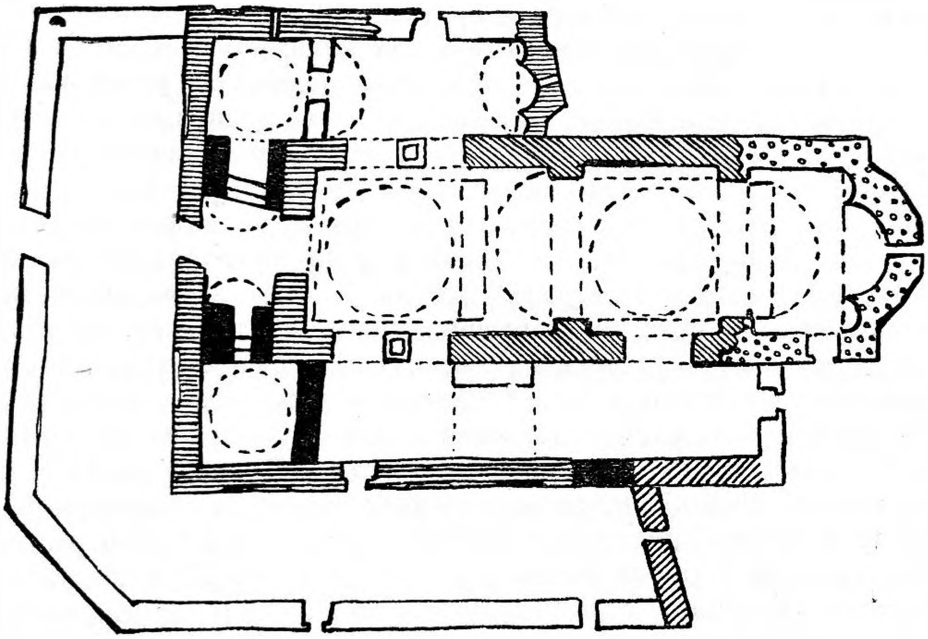
[4] Й. Ивановъ, Български старини из Македония, II изд., София 1931, 67.

[5] Б. Даничић, Животи краљева и архиепископа српских, Загреб 1866, 136.

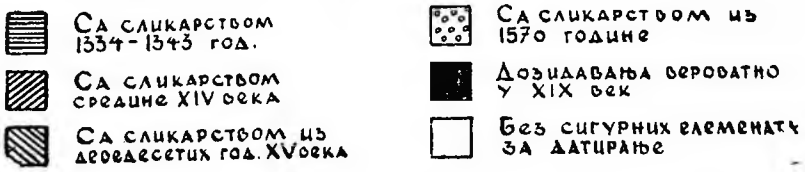
[6] Б. Бабић, Кој бил и кого ктитор...

[7] Д. Коцо, Проучувања и археолошки испитувања на црквата на манастирот св. Наум, Зборник, 1957—1958, Скопје 1958, 71.

мамо ни хоризонталног ни вертикалног континуитета једне грађевинске кампање. На основу постојећег стања у могућности смо да уочимо најмање пет грађевинских фаза (в. скицу). Наметљиве разлике у зидању и оштре границе појединих грађевинских фаза, које су особито видљиве на северној фасади, подударају се са оштрим границама које одвајају поједине фреско-ансамбле на унутрашњим зидним површинама. На жалост, до времена Душановог ктиторства овог манастира, осим уопштене констатације о далекој прошлости, нисмо у могућно-



Скица основе цркве манастира Трескавца



сти утврдити ни почетак подизања, ни везати неки део данашњег црквеног грађевинског комплекса за време пре 1334. године. Од 1334. године историја манастира, страдања и обнове, могу се са већом сигурношћу одредити. Ископавањем 1959. године, око четири метра источно од источног зида јужног крака спољне припрате, откривени су и темељи апсиде некадашње капеле.[8] Од те капеле, коју Владимир Пет-

[8] Ископавањем је руководио аутор овог прилога. Резултати нису публиковани.

ковић тумачи као приземље пирга[9] у склопу садашњег црквеног комплекса, остао је само западни зид који је у претходном тексту наведен као источни зид јужног крака спољне припрате. На западној површини тога зида сачуване су фреске са ктиторским портретима непознатог велможе и његове жене из средине XIV века. Приликом ископавања, на источној површини овога зида, или боље рећи у доњем делу северозападног угла капеле, откривен је фреско сокл са орнаменталном декорацијом у два слоја, једини остатак сликане декорације саме капеле (слика 2). За XIV век делимично би се могла везати и капела на северној страни цркве.

Црквени грађевински комплекс XIV века, највероватније већ у последњој четвртини тога века, доживљава једно веће разарање. Посматрањем северних фасада грађевине може се уочити да је од првобитне архитектуре остао на тој страни само део са северозападном куполом, док је све остало, осим апсиде северне капеле, било порушено. Први знаци обнове манастира су из 1430. године. Те године насликана је Богородица са Христом у ниши изнад улаза који води у наос са јужне стране.[10] Да ли је тада извршена и нека знатнија обнова црквене грађевине тешко је утврдити, но сигурно је да се у тим годинама чине напори, не само на обнови наших средњовековних споменика већ на подизању и живописању и нових цркава, као што је то случај са црквом св. Спаса у селу Лесковецу 1426. године[11] и црквом св. Богородице Пречисте у Прилепу из 1416. или 1438. године.[12] Узимајући као почетну 1430. годину за интервенцију на оправци и обнови цркве манастира Трескавца, могли бисмо као закључну тражити једну од година у деветој деценији XV века, када су вероватно и извршени највећи грађевински радови и дефинитивно обновљена црквена грађевина. Заправо ти грађевински радови су непосредно претходили исликавању зидних површина наоса деведесетих година XV века.[13]

Та обнова манастира Трескавца по својим сразмерама може да се упореди са оним пре битака на Марици и Косову, а извршена је у време које је у Македонији обележено стабилизацијом сеоске привреде и развојем занатства и трговине у градовима.[14] Поред тога, то је време и потпуније законитости и изразитије званичне верске толеранције. Некадашње повеље хришћанских владара којима су даване пов-

[9] В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 328.
[10] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, I, Сремски Карловци 1902, 84, бр. 254.
[11] Р. Љубинковић, Црква Светог Вазнесења у селу Лесковецу код Охрида, Старинар н. с., II, Београд 1951, 193.
[12] В. Петковић, op. cit., 266.
[13] Б. Бабић, Манастирот Трескавец, 53.
[14] Historija naroda Jugoslavije, II, 55—57.

ластице манастирима замењене су актима турских султана. У Тапу тахрир дефтеру број 4 из 1476—77. године износи се да је Трескавац султановом наредбом ослобођен од данака и свих »аварис диванија« (ванредних данака).[15] Султановом повељом (hükm-i humayun) из тих година манастир Трескавац је истакнут као сопственост (мулк) митрополита Давида.[16] По истој повељи у поседу митрополита Давида налазио се манастир св. Арханђела као и црква Продром у Прилепу.[17] Путем тих докумената створени солиднији имовинско-правни односи омогућили су манастиру Трескавцу срећенији живот и сигурније изворе прихода, те на тај начин свестранији и пуниј полет, који се огледа и у наведеним захватима знатне обнове црквене грађевине.

Скоро један век је протекао од те обнове до нове која је обављена 1570. године. У том међувремену, између деведесетих година XV века и 1570. године, настрадао је источни део цркве са апсидом. Наш је утисак да је и ово рушење извршено насилним путем и можда би се могло повезати са догађајима из седамдесетих година XVI века када су се становници Прилепа и Маријова побунили против високих намета турских феудалаца. Ти догађаји су везани за 1564.[18] и 1565.[19] годину. Занимљив је податак да су међу вођама побуњеника била и два свештена лица.[20] Могуће је да је манастир Трескавац био тада жртва турских репресалија. О самовољном рушењу средњовековних цркава наговештава и један допис централних турских власти кадијама Охридског санџака из 1613. године.[21]

Податке о најновијој обнови добијамо из једног фреско-натписа смештеног између апсиде и нише ђаконикона.[22] У њему се говори да је Стојан Хранчев са својом женом дао »пописати и украсити« олтар, 1570. године, за време игумана Пахомија и епископа Григорија.[23] Гра-

[15] Подаци из факсимила у Институту за националну историју у Скопљу.
[16] М. Соколовски, Прилог кон проучувањето на турско-османлискиот феудален систем со посебен осврт на Македонија во XV и XVI век, Гласник на Институтот за национална историја, I, Скопје 1958, 166.
[17] Ibid.
[18] Д. Шопова, Македонија во XVI и XVII век, Скопје 1955, 16.
[19] Ibid., 17.
[20] Ibid., 16—17.
[21] Ibid., 89.
[22] Б. Бабић, Манастирот Трескавец, 53.
[23] И. Ивановъ, op. cit., даје само горњи део натписа до имена ктитора и сматра да је из предтурског времена; М. Кокић, Записи и натписи, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, I, Скопље 1936, 272, даје натпис до имена и презимена ктитора погрешно читајући Стојан Трајче место Хранчевъ и даје завршетак натписа са именима игумана Пахомија и епископа Григорија; Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. VI, 55, бр. 9715, има исти текст као и И. Ивановъ, и датира га у XV—XVI век; аутор овога прилога прочитао је и годину (ϑ) ō й, (7078—5508=1570). Са тим временом се слаже стил сликарства у апсиди као и време епископовања Григорија. За ово види: И. Снѣгаровъ, История на Охридската архиепископия-патријаршия (1394—1767), София 1932, 237.

нична линија двеју грађевинских фаза оцртана на северној фасади цркве (слика 4) у потпуности одговара граничној линији на унутрашњој површини која одваја сликарске ансамбле из деведесетих година XV века од ових из 1570. године.

Поред Стојана Хранчева као ктитора, XVI и прва половина XVII века обележени су у историји манастира Трескавца и низом других дародаваца, угледних хришћанских имућника, из породица Пепића и Бојкића, власника кратовских рудника.[24] Као угледни дародавци спомињу се и влашко-молдавски господари и бољари.[25]

Из XVI века сачували су се и предмети високе уметничке вредности: резбарена врата на улазу у цркву[26] и изванредан сребрни оков јеванђеља са рељефном представом Силаска у ад.[27] Крајем XVI века у манастиру се обављала и преписивачка делатност.[28] Неколико докумената нам утврђује постојање манастира у XVII веку. У првој половини тога века сликана је апсида трпезарије и ниша изнад западног улаза исте. Године 1657. манастиру је дарована икона Богородице при игуману Максиму.[29] И поред тешких прилика крајем XVII века манастир и даље живи. У запису на једном јеванђељу манастира писац се жали на скупоћу и глад.[30] Почетком XVIII века у манастиру је поново поменута преписивачка делатност. Јеромонах Захарије пише минеј 1712.[31] а јеромонах Гаврил — Чудеса Богородице 1720. године.[32] Тих година у записима на књигама говори се о прилозима манастиру у књигама и о њиховом повезивању.[33] Негде с краја XVII и почетка XVIII века су и иконе чина са делимично резбареним оквирима.[34] Даљи подаци о животу манастира у XVIII веку врло су шкрти. Можда је и Трескавац средином тога века имао неприлика од арнаутских банди као и други манастири прилепског краја. Једној таквој банди упориште је било у манастиру Зрзе, који је још имао сачу-

---

[24] А. М. Селищев, Македонские кодики XVI—XVIII веков, София 1933, 131.

[25] Ibid., 132.

[26] В. Хан, Прилог датирању слепчанских и трескавачких резбарених врата, Музеј примењене уметности, Зборник 6—7, Београд 1962, 77—86.

[27] Б. Бабић, Манастирот Трескавец, 53.

[28] Аутор овог прилога приликом посете Јагелонској библиотеци у Кракову, 1963. године, пронашао је у рукописном минеју за месец новембар, који је некада припадао манастиру Трескавцу, на страни 19. у доњем делу интерколумније усправно написано име преписивача Јоаникија. Рукопис се води у Јагелонској библиотеци под бројем 935: De Władysław Wisłocki, Katalog rekopisow biblioteki uniwersytetu Jagiellońskiego, czesć I, Kraków 1877—1881, бр. 935.

[29] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, III, 172, 5672; Н. Ивановъ, op cit., 69.

[30] Ibid.

[31] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, II, 28, бр. 2234.

[32] В. Ђоровић, Рукописи Универзитетске библиотеке у Београду, Споменик, LXXXVII, Београд 1938, 99.

[33] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, V, 36, бр. 7507.

[34] Б. Бабић, Манастирот Трескавец, 53.

ван средњовековни фортификациони комплекс.[35] Изгледа да су упади арнаутских банди у манастире били пљачкашког карактера.[36] Изузетна ситуација је била са манастиром Зрзе који је разорен топовима по наредби султана.[37]

После дужег времена наилазимо на следећи датум, 1765. годину, када је сликана престона икона Христа Пантократора. Године 1780. у манастиру се спомиње школа.[38] Школа се спомиње и почетком XIX века.[39] Од тих времена за историју манастира Трескавца имамо више података. У Поменику манастира Трескавца који се чува у лењинградској Публичној библиотеци, у збирци Гиљфердинга, записано је неколико игумана од 1795—1804. године (Јосиф, Исаија, Тимотеј).[40] Тимотеј се спомиње и 1826. године када зограф Михајло слика икону Исуса Христа. Изгледа да су 1829. године обављени већи радови на обнављању манастира Трескавца. У једној лунети на јужном зиду цркве представљени су као ктитори са моделом цркве у рукама игуман поп Висарион и монах Амврозије. Вероватно из тога времена су и надзиђивања цркве гранитним тесаницима, као и цела, сада постојећа ситуација црквеног грађевинског комплекса. Тада је вероватно добијено и решење припрате цркве са слепом калотом и четвртастим прозорима на страницама њеног базиса (слика 3). Године 1849. слепу калоту слика зограф Михајло Зиси из Крушева.[41] Две године раније зограф Анастас са сином слика Успење Богородичино на западном зиду припрате.[42] У цркви се чува већи број предмета са записима из XIX века. То су махом разни комади металног посуђа, дарови грађана Прилепа и становника околних села. Из XIX века је и известан број икона.[43]

Последње велико страдање манастира Трескавца било је у фебруару 1866. године када су изгорели манастирски конаци.[44] Већ 1867, настојањима богатих прилепских еснафа, почиње обнова која, мање више, траје све до 1871. године.[45]

Великих страдања и обнова као да од тога времена више није било.

---

[35] В. Радовановић, Народна енциклопедија, под Зрзе, 849.
[36] А. М. Селищев, op. cit., 56.
[37] В. Радовановић, loc. cit.
[38] В. Петковић, op. cit., 328.
[39] Ал. Јовановић, Српске школе под Турцима, Споменица двадесетпетогодишњице ослобођења Јужне Србије 1912—1937, Скопље 1937, 251.
[40] А. М. Селищев, op cit., 135—137.
[41] Б. Бабиќ, Манастирот Трескавец, 53; исти, Неколку податоци за зидарите и сликарите во прилепскиот крај од XIX век, Стремеж, 1, Прилеп 1961, 61.
[42] Ibid.
[43] Неколико од њих су рад познатог македонског зографа Дича из средине XIX века. Посебно међу тим радовима истиче се портрет јеромонаха Самуила из 1854. године, најстарији историјски портрет на дасци у Македонији.
[44] Г. Трайчев, Манастиритѣ в Македония, София 1933, 148.
[45] Ibid.

BOSKO BABIĆ

NOTES MARGINALES SUR L'HISTOIRE DU MONASTERE TRESKAVAC

Résumé

Avant la construction du monastère Treskavac sur l'emplacement occupé par le complexe des bâtiments médiévaux, il y avait bien auparavant dans l'Antiquité et au cours de la période paléochrétienne, des édifices destinés au culte.

Nous ne disposons pas encore de données suffisantes pour préciser la date où commence la construction de ce complexe. Nous ne pouvons faire que des conjectures. Pour le moment on est certain seulement que les murs de l'exonarthex actuel de l'église du monastère et de ses annexes latérales ont été décorés de peintures sur l'ordre du roi Stefan Dušan entre 1334 et 1343. Que le bâtiment de l'église ait existé avant Dušan les faits suivants nous l'indiquent. Dans la charte du roi Stefan Dušan de 1335 on lit que empereurs grecs et bulgares ont été les précédents donateurs du monastère. Les tombeaux du type anthropomorphe, mis au jour sous le mur décoré de fresques datant de l'époque de Dušan, confirment également l'hypothèse que l'église est beaucoup plus ancienne. Dans l'ensemble architectural de l'église, tel qu'il apparaît de nos jours, on constate de grandes différences dans la technique et la qualité de la construction de divers éléments, de même que dans la forme et la décoration de ces éléments. Ces différences sont dues aux destructions et aux reconstructions successives, qui ont eu lieu au cours de la longue histoire du monastère.

Déjà vers la fin du XIVe siècle, sans doute, l'ensemble a été gravement endommagé. La restauration a été faite au XVe siècle, très probablement juste avant l'exécution des peintures murales du naos, au cours de la dernière décennie du siècle. Vers le milieu du XVIe siècle, vraisemblablement, la partie est de l'église a été détruite, puis reconstruite vers 1570, lorsque les surfaces intérieures des murs ont été décorées aux frais de Stojan Hrančev. Au XVIe siècle et au cours de la première moitié du XVIIe siècle, le monastère Treskavac avait eu beaucoup d'autres donateurs parmi lesquels les membres de deux riches familles de Kratovo, les Pepić et les Bojkić, ainsi que des hospodars et des boïards valaquo-moldaves. Au XVIIe siècle on décore de fresques l'abside et la niche au-dessus de l'entrée ouest du réfectoire.

A la fin du XVIe et au début du XVIII siècle Treskavac possède un atelier de copistes. Plusieurs objets d'art datent également du XVIe

siècle: le portail de l'église en bois sculpté et les plats d'argent des Evangiles en relief qui représentent la Descente aux Limbes. On conserve dans l'église un assez grand nombre d'icônes exécutées entre la deuxième moitié du XVIIe siècle et le XIXe siècle.

La dernière grande restauration du bâtiment de l'église date de la première moitié du XIXe siècle. En 1829, dans une lunette du mur sud de l'église ont été peints comme donateurs, avec le modèle de l'église à la main, l'higoumène, le pope Visarion, et le moine Amvrozije. C'est probablement de cette époque-là que date la partie rajoutée en pierres de taille de granit, ainsi que l'aspect définitif de l'ensemble architectural.

En 1847 le zographe Anastas et son fils peignent »la Dormition de la Vierge« sur la paroi ouest du narthex et en 1849 un autre peintre, Mihailo Zisi de Kruševo, décore une coupole aveugle.

La dernière destruction du monastère Treskavac a eu lieu au mois de février 1866, quand un incendie a détruit les bâtiments d'habitation du monastère. Dans la période de 1867 à 1871 la reconstruction de ces bâtiments a eu lieu grâce à une collecte organisée par les riches corporations artisanales de Prilep.

Сл. 1 — МАНАСТИР ТРЕСКАВАЦ, поглед на гробове у источном делу јужног крака спољне припрате

Сл. 2 — МАНАСТИР ТРЕСКАВАЦ, северозападни угао некадашње капеле XIV века са остацима фреско сокла

Сл. 3 — МАНАСТИР ТРЕСКАВАЦ, поглед на део са слепом калотом и југозападним кубетом

Сл. 4 — МАНАСТИР ТРЕСКАВАЦ, гранична линија грађевинских фаза из деведесетих година XV века и из 1570. године

ВОЈИСЛАВ Ј. ЂУРИЋ

Настанак градитељског стила Моравске школе

Фасаде, систем декорација, пластика

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

Српско неимарство између маричке битке и пада Смедерева под Турке — због размештаја споменика и стила с правом названо Моравском школом — стваралачком самосталношћу уметничких решења и сликовитошћу, виткошћу и кићеношћу храмова, представља достојан и оригиналан завршетак богате градитељске традиције у Србији средњега века. У осамдесетак последњих година самосталности државе, живео је, у Поморављу и Подунављу, засебан тип грађевине, тролисног плана, којим се ово градитељство битно одвајало од претходног[1], као што је било потпуно различито и по свом општем изгледу. Задужбине кнеза Лазара, кнегиње Милице, деспота Стефана, деспота Ђурђа и њихове властеле и свештенства, разуђених и распеваних облика, шароликих, декоративних и разнобојних фасада, с лепотом изнесеном на спољашност храма, представљају оно „доба рафиновања" у развитку српске средњевековне уметности, за које би Анри Фосијон рекао да „усавршава елеганцију конструктивних решења све до најсмелијих парадокса", да „наводи вајаре да се у неку руку баве и сликарством" и да то „није знак младости . . . уметности; то је, напротив, можда први и љупки предзнак опадања"[2]. Извесно, ни у једној историјској епоси уметност у Србији није својим духом стајала у већој супротности с временом у коме је настајала него тада: трагичне војничке и тегобне политичке прилике српске државе, у којима нестаје слободе читавих области, а форме зависности постају све снажније, оквир су за разлепршану и радосну уметност Моравске школе. Ипак,

[1] Истина, у Србији се, поред триконхосних цркава, граде, у исто време, и једнобродне цркве с куполом: Рамаћа, Копорин, Јошаница, Враћевшница и низ других, које су једноставније грађене и немају скулптуру на фасадама, али њих изостављамо из расматрања као нетипичне за ову градитељску школу. Изостављa се осврт и на триконхосне цркве изграђене само у камену — као што су то Сисојевац, Дренча и Ресава — које се по општем изгледу везују за већину храмова школе, али немају полихромно решене фасаде нити су, изузев Дренче, украшене декоративном скулптуром.

[2] A. Fosijon, Život oblika, ed. Kultura, Beograd 1964, 21, 25.

њена раскош храни се из корена дубоко усађеног у привредни процват политички уздрмане државе, заснован на свестраном коришћењу рудних блага земље и живој и корисној трговини. Богати, културни и већ помало заморени свет Србије с краја XIV и почетка XV века био је свестан свог пропадања — како то врло често показују сачувани текстови из оног времена — па ипак је, последњом жељом, окитио своја нова станишта у долинама великих река, на северу Балкана, цветоликим манастирима и црквама. Поређење да црква изгледа „као цвет неки неувели"[3] изречено за Раваницу од једног списатеља крајем XIV века, само је доказ да су савременици имали пуно разумевања за сликовиту лепоту архитектонских споменика Моравске школе. Српски писци с краја XIV и с почетка XV века запажају, много више него њихови претходници, раскошне градитељске ефекте на фасадама манастира, њих воле и њима се диве. Док Доментијан, св. Сава, Стефан Првовенчани, па и Теодосије једва коју реч, и то сасвим општу, искажу о архитектури неке задужбине, дотле Данилов ученик, Данило Млађи, Григорије Цамблак или Стефан Лазаревић с много разумевања и чак стручности расправљају о вредностима архитектонских решења и мајсторству израде. Оно што привлачи посебну пажњу списатеља — спољашњи изглед црквене грађевине — само је одјек оних тежњи протомајстора храмова Моравске школе које они покушавају да остваре на споменицима. Са таквим схватањима писци оцењују и дела недалеке прошлости. За Данила Млађег Раваница је „прекрасна" црква, а Бањска још и „предивна", јер је краљ Милутин „прѣкраснымь и различнымь мраморїемь оупьстри".[4] Григорије Цамблак вели за „боголепни" дечански храм да је „споља састављен многочудно од устругануга мрамора црвенога и уједно белога, и камење једнога са другим сачлањено је дивно и најуметничкије, тако да изгледа да је лице целога онога храма један камен, пречудно састављен вештином да изгледа као да је срастао у један, који се јавља у неисказаној некој лепоти, тако да се велика благодет сија онима који гледају, и увек лепота камена и величина даје храму највећу красоту, пошто је савршено извајан камен, на достојнолепност онима који су га учинили."[5] А за исти тај манастир један истовременик, за кога се мисли да је сам деспот Стефан, каже: „Сваку мисао превазилази добротом црква његова, која за шеснаест година сазида се мрамором и величином и извајањима различних видова ликова, за шта није довољна година за причање. А изглед цркве видове свих и очи које гледају умара од

[3] Đ. Radojičić, Antologija stare srpske književnosti, Beograd 1960, 118.
[4] В. Ђоровић, Силуан и Данило II, Глас СКА, CXXXVI, Срем. Карловци 1929, 64, 87.
[5] Старе српске биографије XV и XVII века, превео Л. Мирковић, Београд 1936, 23. Нешто другчији превод код Đ. Radojičića, op. cit., 146—147.

силне светлости мрамора као нека звезда Даница која изјутра сија".[6] Очигледно је да су спољашња лепота и раскош грађевине постали у временима Моравске школе идеали којима су стремили ктитори што су поручивали здања, свештенство које је често постављало захтеве у вези с иконографијом, и неимари што су их подизали. Док је у раним временима развитка византијске уметности све било подређено лепоти унутрашњег простора цркве, на крају развитка, постепеним променама, дошло се до скулптуралности и живописности грађевине, које су истакнуте напоље, на фасаде, а у њиховој служби су готово све архитектонске функције.

*

Низ црквених споменика Моравске школе зачиње се задужбинама кнеза Лазара манастиром Раваницом и дворском црквом св. Стефана у Крушевцу, познатијом под именом Лазарица. Изграђене 1376/77, односно 1377/78. године[7], оне нису само случајни хронолошки почетак ове градитељске школе, него споменици који су одмах постали неприкосновени узор, чији су се облици затим само мењали, преиначавали или развијали, али увек с толико обазривости да се никада није изгубило присуство прототипа. Изненадни прелом у историји српске архитектуре у осмој деценији XIV века, када је прихваћен нови тип храма у Србији и када су створене посебне стилске особине у градитељству, изазивао је — откако постоји интересовање за српску уметност — ванредну пажњу која се понекад граничила с изненађењем. Јер, док је приликом тражења порекла облика брзо успостављен однос између типа триконхосне цркве Моравске школе и планова манастирских храмова на Светој Гори или цркава у Солуну и Серу,[8]

[6] Đ. Radojičić, op. cit., 161.

[7] Б. Стричевић, Хронологија раних споменика Моравске школе, Старинар, н. с., V—VI, Београд 1956, 116, 117—120 (где је сва старија литература).

[8] Наводим само најзначајнију литературу која обележава пут оваквих изучавања: М. Валтровић, Поглед на стару српску црквену архитектуру, Глас СКА, XVII, Београд 1889, 33; П. Покришкинъ, Православная церковная архитектура XII—XVIII стол. въ нынѣшнемъ Сербскомъ Королѣвствѣ, С. - Петербургъ 1906, 6; G. Millet, L'ancien art serbe, Les églises, Paris 1919, 153, 198; Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, II, Paris 1926, 763, 773; Ж. Татић, Трагом велике прошлости, Београд 1929, 188, 252; А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији, Београд 1953, 216; Б. Стричевић, Улога старца Исаије у преношењу светогорских традиција у Моравску архитектонску школу, Зборник радова Византолошког института, књ. 5, Београд 1955, 221—222, 227—231; W. Sas-Zaloziecky, Die byzantinische Baukunst im den Balkanländern und ihre Differenzierung unter abendländischen und islamischen Einwirkungen, München 1955, 60—61; J. Arnott Hamilton, Byzantine Architecture and Decoration, London 1956, 220; Б. Бошковић, Архитектура средњег века, Београд 1962, 293, 294. М. Васић, Жича и Лазарица, Београд 1928, 118—119, 218—219, једини приписује појаву триконхоса хесихазму, а не непосредном утицају Атоса.

а зависност Србије од Свете Горе, у том погледу, тачно одређена, дотле је одгонетање постанка стилских особина цркава у Поморављу доводило до супротних мишљења и остало и до данас нерешено. То је стога што се заиста не могу наћи непосредне аналогије за систем декорације фасада цркава Моравске школе, а понајпре зато што је изгледало да се читав систем украшавања фасада моравских цркава, тако савршено закључен и готов, појавио одједном, без постепеног припремног развитка у Србији или у било којој другој области византијског уметничког круга. Раваница, Лазарица, спољна припрата Хиландара, Велуће, Руденица, Милентија, Наупара, Љубостиња, Каленић, Смедеревска црква, класична дела школе — изграђена наизменичним ређањем низова камених квадера и опеке ограђене дебелим зонама малтера, или пак изведена у камену па премалтерисана и осликана тако да се кроз фреске опонаша исти систем — претило су накићена плиткорељефном пластиком на порталима, прозорима, приснољеним луковима и розетама, док су површине под приснољеним аркадама или понекад на куполама, попуњене декорацијом у виду шаховских поља. Уз ове елементе украса треба додати декорацију изведену помоћу керамопластичних крстоликих лончића или других облика начињених од печене земље. Жива игра светлости и сенке по рељефно разрађеним површинама зидова, који су рашчлањени венцима, стубићима и аркадама, далеко је надмашила ефекте те врсте на грађевинама свих осталих градитељских школа у Србији. Велики део пластике — која је углавном геометријска, преплетна и флорална, док људских и животињских фигура има у њој знатно мање — био је обојен црвеном, плавом и жутом бојом. Све је трептало од живих боја и разиграних облика на фасадама тих цркава.

Научници су покушали — у недостатку правих аналогија за читав изглед грађевина Моравске школе — да се приближе решавању порекла система фасадне декорације прилазећи сваком значајном елементу понаособ. Већини је било одмах јасно да је начин грађења моравских храмова, кад је у питању наизменично низање редова камених квадера и њихово смењивање с редовима опеке, преузет из Византије или, тачније, да је то наставак градитељске традиције претходне Вардарске школе[9], чији се кључни споменици налазе у Македонији и на Косову и Метохији. Било је разложно ту тражити и порекло хоризонталног и вертикалног рашчлањавања фасаде помоћу кордонских венаца и пиластара комбинованих са приснољеним танким

[9] М. Валтровић, loc. cit.; Б. Николајевић, О српској архитектури у средњем веку, Београд 1905, 15—17; П. Покришкинъ, op. cit., 59, 62; G. Millet, op. cit., passim; А. Дероко, op. cit., 217; W. Sas-Zaloziecky, op. cit., 63—64.

колонетама[10], иако су у Вардарској школи, у том погледу, учињени само покушаји а у Моравској већ изграђен врло одређен и чврст систем, него објашњење тражити у утицају романичког или готичког стила преко Рашке градитељске школе.[11] С још тежим питањем су се суочили пред фасадама моравских цркава научници који су желели да објасне стварање система украшавања фасада у коме лукови на колонетама, шаховска поља испод аркада и розете у пољима представљају основне елементе. М. Васић је ту видео утицај профане византијске архитектуре која се стварала према схватањима нехришћанског Оријента или, чак, уплив приморског цивилног градитељства где су, такође, та схватања била прихватана.[12] И В. Сас-Залозјецком (W. Sas-Zaloziecky) је изгледало да профана архитектура, али не Византије него норманске Сицилије, има свог утицаја на систем поделе фасада у Моравској школи. Он ни иначе није искључио норманске утицаје са цркава Сицилије који су се, посредовањем приморских градова, ширили на Србију[13].

Хипотезе о пореклу фасадне орнаменталне пластике у рељефу су још бројније а често и фантастичније. Већ је први српски школовани историчар уметности, Б. Николајевић, схватио сву замршеност питања о пореклу моравске пластике. Говорећи о каленићкој декоративној скулптури, он је изразио уверење да у њеном организму чине саставне делове елементи преузети из уметности Истока и Запада: орнаментални и вегетабилни мотиви били би из романичке уметности, геометријски преплет, стубићи и преломљени лукови од три дела из арабљанске, а симболичне представе из византијске. Већ је он унео у дискусију проблем непосредних утицаја орнаменталних мотива византијских и словенских минијатура на моравску пластику[14].

Док су ове мисли Б. Николајевића речене овлаш и без доказног материјала, дотле су тврдње присталица утицаја јерменске и грузинске а понекад и руске уметности на рељефну декорацију моравских храмова постепено настајале и све темељније се образлагале. Г. Мије (G. Millet) је њихов творац а Ш. Дил (Ch. Diehl) његов ауторитативни настављач. Заправо Мије је утицаје шире схватио: он је у Моравској школи видео декоративне елементе који су заједнички с онима у уметности Истока, хришћанског и муслиманског, Анадолије, Русије и Кавказа, при чему није искључио могућност неких узајамних веза, понекад и посредовањем минијатурног сликарства.[15] Ш. Дил је био од-

[10] G. Millet, op. cit., 158—159.
[11] W. Sas-Zaloziecky, op. cit., 64—65.
[12] М. Васић, op. cit., 129—130, 133, 230.
[13] W. Sas-Zaloziecky, op. cit., 67—68.
[14] B. S. Nikolajewitsch, Die kirchliche Architektur der Serben im Mittelalter, Belgrad 1902, 67—68.
[15] G. Millet, op. cit., 150, 191.

лучнији. Он је видео већу слободу Моравске школе и у њој византијску традицију помешану с оријенталним и исламским декоративним темама које су приспеле из Јерменије и Грузије[16]. Њихови следбеници, у том погледу, сузили су поље посматрања и појачали аргументацију. Орнаментика око прозора и на архиволтама грузинских и јерменских цркава је, према В. Петковићу, иста као и на моравским храмовима. Могућност преношења ових мотива у Србију била је, према њему, врло велика, јер су грузински манастири на Атосу, Кипру, Криту, у Солуну, Бугарској итд., и грузински и јерменски у Палестини и светим местима, ширили уметност матичних земаља. Чак се и у Србији, на основу једног случајно пронађеног рељефа Христа с јерменским натписом и на темељу јерменског натписа из 1218. године о оснивању једне цркве (сада у Витовници), као и уз још неке доказе, може установити непрекидни њихов утицај а можда и постојање њихових насеобина. Када је 1375. године уништена јерменска краљевина, Јермени су избегли у земље које су се граничиле са Србијом. Све то је Петковића навело на закључке о непосредним утицајима уметности Јерменије и Грузије на моравску Србију без учешћа Византије. Минијатура је следила исте трагове.[17] У последње време је чак обогаћен доказни материјал компаративним таблицама заједничких преплетних мотива из рељефне пластике Грузије, Јерменије, Грчке, Италије, Моравске школе и протороманике на јадранском Приморју.[18]

Већ сасвим рано, неколико година после стварања, теорија о грузинским, јерменским и руским упливима на српско градитељство Моравске школе претрпела је озбиљну критику. М. Васић, њен зачетник, доказивао је да су заједнички елементи у пластици ових удаљених области без икакве непосредне повезаности, а њихове истоветности у мотивима условљене јединственим извором: византијском пластиком V—VI, односно X—XII века[19]. За извесне декоративне теме — као што су то розете — био је уверен да су дошле у Србију са Приморја уз непосредно учешће уметника из Далмације у градитељству Србије или посредством католичких цркава изграђених у великим градовима Србије, чији је изглед могао бити пресудан за појаву неких рељефних мотива[20].

---

[16] Ch. Diehl, op. cit., 762—763, 785. Слично мисли и J. Arnott Hamilton, op. cit., 220—221.

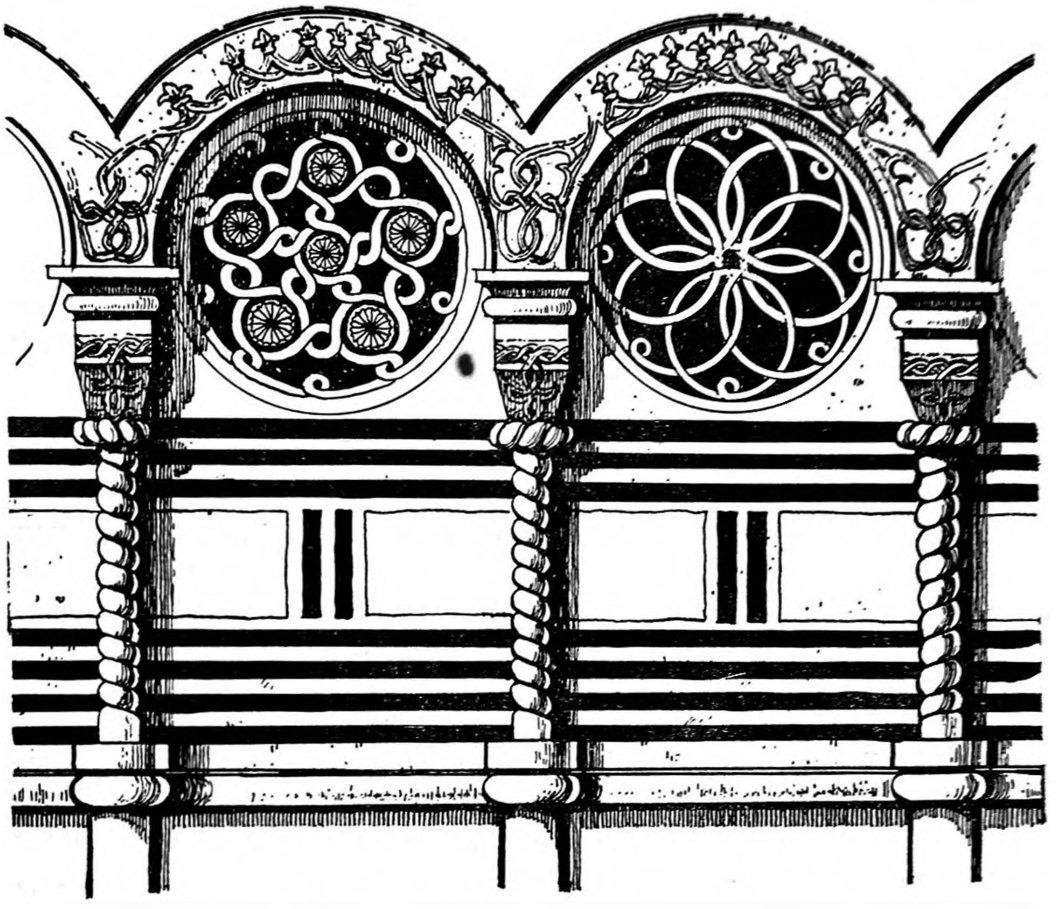
[17] В. Петковић, Манастир Раваница, Београд 1922, 35—40; Ж. Татић — В. Петковић, Манастир Каленић 1926, 50—51. Б. Бошковић, op. cit., 292—293, 298, следи закључке Мијеа и Петковића.

[18] А. Дероко, op. cit., сл. 309, 310, стр. 224, 227; I d., Starohrvatski pleter i srpski moravski preplet, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, LVI—LIX, Zbornik radova posvećenih M. Abramiću, sv. I, Split 1954—1957, 252—259.

[19] М. Васић, op. cit., 133, 226—228, 230.

[20] Ibid., 130—132, 134.

Још раније је Г. Мије подвлачио да у Македонији има, у XIV веку, мотива који се доцније налазе у моравском вајарству, али им није придавао одлучан значај у образовању моравског стила скулпту-



Сл. 2 — ЉУБОСТИЊА, Апсида, Имитација зидања каменом и опеком и насликане розете.

ре.[21] То је учињено тек касније при покушајима да се успостави поузданија веза између архитектуре Вардарске и Моравске школе када су се у вардарском градитељству тражили они елементи који ће се, разрасли и по вредности друкчији, јавити у Поморављу.[22] Најзад, теорија о оријенталним и западњачким утицајима добила је закључну критику Љ. Карамана, који је свим сличним појавама у вајарству Грузије, Јерменије, Приморја, Италије и Србије нашао заједнички корен у уметности „касне антике" од V до VII века, где се на текстилу, златарским производима, зидним сликама, подним мозаицима итд. појављују сви они декоративни елементи преплета, вегетације и фауне

[21] G. Millet, op. cit., 149—150.

[22] А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији, 218, 228; W. Sas-Zaloziecky, op. cit., 68.

који ће убрзо прећи на пластику Запада, Истока и Византије. Србија је, као и Грузија, из Византије црпла поуке и отуд донела и у Моравску школу узоре за своју пластичну декорацију.[23]

Уз овакве покушаје, у којима се јасно оцртавају основне контуре широких концепција о пореклу моравске пластике, узгред су поједини писци наглашавали и улогу минијатуре преко које су мотиви лако прелазили велика пространства и нашли се у Моравској школи. Занимљиво је, међутим, оно што је, у студијама које нису биле намењене решавању порекла моравских рељефа, изрекао о томе С. Радојчић. Он је, наиме, утврдио велику сличност једног типа преплетних орнамената у српским рукописима с краја XIII и из прве половине XIV века са моравским рељефима и њу схватио као могућност непосредних утицаја хронолошки старијих остварења српског минијатурног сликарства на моравску декоративну скулптуру[24].

*

Када се процени огроман труд у раду на разрешењу порекла стила Моравске школе, а посебно изгледа фасада њених храмова, неодољиво се намеће закључак: још увек није установљено како је створен тај посебан систем фасадне декорације и како је рођена њена скулптура, иако је, нема сумње, утврђено да постоје заједнички вајарски мотиви, истина само појединачни (јер за већину компликованијих мотива и розета нема паралела)[25], који ту скулптуру везују за далеке земље и другчија времена, као што је повезују и за друге уметничке врсте. После свега није постало јасно на који су се начин неке појединости старије од моравских а заједничке хришћанском свету,

[23] Lj. Karaman, Razgovori o nekim problemima domaće historije, arheologije i historije umjetnosti, Anali Historijskog instituta u Dubrovniku, VI—VII, Dubrovnik 1959, 57—59.

[24] S. Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd 1950, 32—33, 38, t. XIV, XX и D; Id., Каленић, Београд 1964, III—IV. Орнаменте рукописа чији су мотиви слични моравској пластици сакупио је, углавном, В. Мошин, Орнаментика неовизантинског и „балканског" стила, Годишњак Балканолошког института, I, Сарајево 1957, сл. 8—12.

[25] A. Deroko, Starohrvatski pleter i srpski moravski preplet, sl. 2, 3, 5, 6, 7, успео је да сакупи само најједноставније заједничке преплетне мотиве. Његов репертоар могао би се још делимично попунити: из Грузије cf. Памятники грузинского зодчества, АНСССР, Москва 1947, илл. 34, 39—40, 57, 70, 72, 110, 115 (на споменицима од X до XIII века); из Јерменије cf. В. М. Арутюнан и С. А. Сафарян, Памятники армянского зодчества, Москва 1951, цртеж 34, илл. 171 (на споменицима од V—VI до XVII века); из Русије cf. Н. Н. Воронин, Зодчество северо-восточной Руси XII—XV веков, II, Москва 1962, илл. 56, 156 (на споменицима XII—XIII и XV века). Међутим, у питању су само најједноставнији преплетни мотиви, а да, при томе, има знатнијих разлика у схватању пластике а и велике одвојености Моравске школе од ових уметности по другим, стилски много карактеристичнијим и значајнијим мотивима, који су уклопљени у другчије целине.

ако стварно имају карактер узора, наједном уклопиле у сасвим нову целину, а остаје и озбиљна сумња у непосредност додира између земаља и уметности далеких од Србије друге половине XIV века. У ствари, аналогије за појединости орнаментације на широким пространствима византијског уметничког света, нарочито у покрајинама врло удаљеним од Србије и у епохама далеким једна од друге, а поготову у другим уметничким врстама често веома различитим од камене пластике и архитектуре — требало је да изазову неопходно питање: на који начин је све то, кад је формално и слично, преточено у декоративне архитектонске облике моравског храма. Међутим, увек се остајало на тврђењима о непосредним или посредним утицајима: Истока, Запада, Русије, Византије, Сицилије или слично и чак се покушавало да се нађу историјски докази који би могли да илуструју непосредније уметничке додире ових крајева са Србијом.[26] Превиђена је могућност сазревања идеја о декоративном систему фасада Моравске школе и појединим њеним облицима у једној техници која је, у каснијим временима, као лако пропадљива, могла потпуно нестати или оставити тек по који траг. С Моравским стилом је управо то случај. Систем и облици декорације су постепено настајали у Византији и Србији на сликаним фасадама, на обојеном малтеру спољашњих зидова, да би, у одређеном тренутку, у доба кнеза Лазара, на Раваници и Лазарици, били пренети у другу, трајнију и скупљу технику.

Недостатак бројнијих споменика с очуваним обојеним фасадама из времена од X—XIV в. спречава да се, у развитку система декорације фасада који је довео до изгледа моравског храма, прати постепено изграђивање коначне идеје. За сада се, ипак, може повући, макар само као скица, линија која обележава којим је путевима ишао начин бојења фасада фреско-техником у време пре стварања Моравске школе. Византинци су знали, још у XI и XII веку, да фреско-техником, кад им је то било потребно, опонашају изградњу каменом, опеком и малтером. Овај начин су употребљавали у случајевима кад је, у недостатку средстава за скупљи грађевински материјал, требало прикрити изградњу цркава ломљеним каменом. Остатке сликарства на свежем малтеру, којим се подражавало правилно зидање редовима каме-

[26] Навешћемо само неколико примера не улазећи у тачност аргумената које писци заступају. Већ је поменуто доказивање В. Петковића о вези с Грузијом и Јерменијом, cf. белешку бр. 17. Арабљански елементи на Каленићу су се појавили, по B. Nicolajewitsch-u, Die kirchliche Architectur, 68, заслугом ктитора, деспота Стефана, због тога што је он био савезник и рођак султана Бајазита. М. Васић, op. cit., passim, за утицај хезихазма везује појаву многих карактеристика Моравског градитељства. W. Sas-Zaloziecky, op. cit., 61, иде за Васићевом мишљу истичући и чињеницу да су византијски елементи у Моравској школи условљени помирењем српске цркве, за време кнеза Лазара, с цариградском Патријаршијом итд.

них квадера и опеке, повезаним белим малтером, виде се на Вељуси код Струмице из 1080 године, Курбинову на Преспанском језеру из краја XII века, цркви св. Николе у селу Манастиру код Прилепа из седме деценије XIII века и на Перивлепти, Пантанаси и неким палатама у Мистри на Пелопонезу из друге половине XIV века.[27] Нигде, на тим споменицима, није запажен остатак фреске по коме би се могло закључити да је на фасадама био насликан некакав украс. Овај начин сликања, у коме се јевтинијим материјалом опонаша скупоценија техника зидања, а тиме сиромашнија грађевина прерушава у богато здање, византијски градитељи су прихватили, као традицију, из позне антике, где је то било познато, а изванредно сачувано на бројним примерима у Помпеји. Тамо се помоћу фреско-сликарства највештије изводила изградња мермером и другим скупљим материјалима. Неимари светогорских манастира од X до XIV века највише су волели бојење фасада тамноцрвеном бојом на свежем малтеру.[28] Српски градитељи у XIII веку бојили су црквене грађевине врло једноставно, једнобојно, без шара и украса. Мермерна Студеница имала је куполу и источну и западну страну кубичног постоља обојене тамноцрвено, а Радослављева припрата била је с бело окреченом фасадом, изгледа с црвеном соклом.[29] Црква св. Апостола у Пећи, а можда и Жича биле су у XIII

---

[27] Сликање на фасадама Вељусе запазио је већ Б. Бошковић, Архитектура средњег века, 140, али је он сматрао да су то остаци познијег осликавања. Остаци сликања цигле, малтера и камена на Курбинову сачували су се на западној фасади. За остатке овог начина украшавања лица цркава и кућа у Мистри cf. G. Millet, L'école grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, 241—242; Ἀ. Ὀρλάνδος, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, т. III, Ἀθῆναι 1937, стр. 70, сл. 59 и стр. 83 сл. 71. Г. Мије је навео још неке примере сликања фасада у Гераки (св. Параскева) и Солуну за које мисли да су из XV века. Неке турске грађевине Цариграда и Скопља (Куршумли-хан) задржале су, према Мијеу, овај начин украшавања фасада, а он се проширио и на Молдавију. А. Орландос, који је изванредан познавалац грчких споменика, био је љубазан да ме обавести да се у Грчкој није сачувала, према његовом знању, више ниједна обојена фасада на којој се, у фреско-техници, опонаша изградња каменом и опеком, сем оних у Мистри. На сликане фасаде Манастира упозорила ме је Гордана Бабић.

[28] Црвеном бојом без икаквих украса обојене су сада цркве у Лаври, Ватопеду, Пантократору, Дионисијату, Кутлумушу итд. Како је то све изгледало у средњем веку тешко је рећи, јер се ниједна од фасада није сачувала у оригиналном облику. Вероватно је, с обзиром на српске паралеле из XII и XIII века (види даље), да се на Атосу потпуно сачувала средњевековна традиција. Cf. G. Millet, L'école grecque, 242.

[29] Оригинални изглед црвено обојене куполе Богородичине цркве у Студеници сачувао се на композицији Преноса Немањиних моштију, која је насликана у Радослављевој капели уз припрату Богородичине цркве 1233/34. године: cf. В. Ј. Ђурић, Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле, Зборник радова Византолошког института, књ. VIII$_2$, Београд 1964, 74, сл. 4. С. Ненадовић, Студенички проблеми, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, III, Београд 1957, 33—34, сл. 30, већ је то приметио, али је изгледа сматрао да та црвена боја на моделу треба да означава опеку тамбура. Источна и западна страна кубичног постоља кубета истог храма биле су такође омалтерисане црвеним малтером, иако се данас сачували само зидови од цигле. Ти зидови су нижи од нивоа

веку црвено обојене[30], док су Сопоћани првобитно омалтерисани окер малтером.[31] Судећи по остацима лепа на западној фасади тако је био пресвучен и Градац.

Према томе у обради фасада византијских и српских храмова од X до краја XIII века помоћу свежег малтера и боје не могу се, бар за сада, пронаћи елементи будуће фасадне декорације моравских цркава XIV и XV века. Они се не налазе ни на споменицима у Македонији насталим у исто доба кад и цркве Моравске школе. На храму св. Николе Шишевског на Трески, из друге половине XIV века, видљиви су на спољашњости зидова остаци фресака којима се опонашала изградња цркве циглом, малтером и каменом, али није сачуван ниједан декоративни елеменат. Исти је случај и са храмом манастира Земена у Бугарској, који је, у другој половини XIV века, саградио властелин Дејан. Декоративна лепота фасада храма св. Арханђела у Кучевишту, из истог доба, усавршена је фреско-сликањем и утискивањем извесних форми палмета у свеж малтер[32]. На цркви манастира св. Андрије на Трески, задужбини Андреаша, брата краља Марка, остали су бројни докази о томе какво је било фреском изведено првобитно лице храма; недостаци и непажња у изградњи исправљени су фреско-сликарством:

угаоних мермерних квадера, што показује да је намера градитеља била да малтером изравна ниво. На угаоним мермерним квадерима с источне и западне стране види се искуцавање чекићем како би се и ту могао ухватити малтер. Техничар Завода за заштиту споменика културе СР Србије, Иван Путић, обавестио ме је да је, приликом намештања оловног покривача, наишао на неким местима кубичног постоља на црвени малтер. Иначе, Радослављева припрата имала је капеле бело окречене што се види из модела насликаног у рукама ктитора Радослава у јужној капели. Тако су изгледа били окречени и горњи делови зидова припрате. С. Ненадовић, op. cit., 79, пронашао је, приликом конзерваторских радова, на доњим деловима Радосављеве припрате црвени малтер што га је навело на мисао да је могла и цела припрата бити црвено обојена, али сасвим поуздано њен доњи део. Уз то, он је нашао на соклу западне фасаде насликане орнаменте на црвеној подлози. Ђ. Бошковић, op. cit., 279, верује да су кубе и припрата били црвено обојени.

[30] За Св. Апостоле cf. Ђ. Бошковић, Осигурање и ресторација цркве манастира св. Патријаршије у Пећи, Старинар, III с., 8—9, Београд 1933—1934, 92—93; Id., Осигурање Пећске патријаршије, Српски књижевни гласник, XXXIV, Београд 1931, 440, А. Дероко, op. cit., 61, 79; M. Čanak-Medić, Prilog proučavanju crkve sv. Apostola u Reći, Зборник заштите споменика културе, XV, Београд 1964, 165. За Жичу cf. В. Петковић, Спасова црква у Жичи, архитектура и живопис, Београд 1912, 18—19; G. Millet, L'école grecque, loc. cit.; A. Дероко, op. cit., 61—77; С. Ненадовић, Реставраторски радови на Жичи за последњих сто година, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, I, Београд 1956, 29, 30—31.

[31] В. Ј. Ђурић, Сопоћани, Београд 1963, 36.

[32] Ђ. Бошковић, Архитектура средњег века, 139—140. У Бугарској, сем на Земену, није изгледа више нигде запажено сликање ове врсте на фасадама. Н. Мавродиновъ, Външната украса на старобългарскитѣ църкви, Известия на Българския археологически институтъ, VIII, София 1934, 262—320, не говори ни на једном месту о оваквом начину сликарске обраде спољашности храмова. Н. П. Милюковъ, Христіанскія древности Западной Македоніи, Извѣстія Русскаго археологическаго института въ Константинополѣ, IV, София 1899, 143, помиње неке сеоске и манастирске цркве из околине Софије и на Преспи које су, у турском периоду, добиле такав украс.

где год је било потребно насликане су опеке, нарочито усправно постављене, као и украс од малтера и цигле у нишама, док су делови Андреашове повеље исписани на зидовима на оним местима која су, на храмовима Моравске школе, била намењена кордонским венцима[33]. У сличну одећу била је преобучена и црква св. Петра на једном од острва Преспанског језера, која је, такође, из истог доба[34]. Очигледно је да су градитељи у Повардарју у XIV веку само настављали већ раније започето и традицијом одржавано сликање онога начина изградње који је у Византији био омиљен.

За непосредно успостављање веза између стила фасада Моравске школе и сликања на спољашњим странама зидова од највећег је значаја релативно сачувана обојеност фасада Пећке Патријаршије и то на црквама св. Апостола и Богородице и на Даниловој великој припрати. До сада се није могао изводити закључак о зависности моравских фасадних украса с краја XIV и из XV века од бојених зидова цркава у Србији из друге четвртине XIV века, јер су пећке фасаде, са својим фреско-украсом који до у појединости носи особине камене пластике Моравске школе, слабо изучене и погрешно датоване у крај XIV или почетак XV века.[35] Међутим, покушаћемо да утврдимо да је њихов настанак повезан с делатношћу архиепископа и књижевника Данила II (1324—1337).

Када је Б. Бошковић 1931. године приступио конзервацији Пећке Патријаршије он је, већ у првој радној сезони, скинуо позније наслаге малтера са фасада свих пећких цркава и одмах је открио слојеве најстаријег фасадног лепа који су пружили низ значајних података о првобитном спољашњем изгледу храмова Пећке Патријаршије[35]. На

---

[33] V. J. Đurić, Andreja sv. (Andreaš), Enciklopedija likovnih umjetnosti, 1, Zagreb 1959, 83; Б. Бошковић, op. cit., 140.

[34] Н. П. Милюковъ, op. cit., 60, рис. 20. У Русији је пронађено и друкчије украшавање фасада фрескама од овог које се у овим редовима помиње. Наиме, на Успенској цркви у Владимиру, чије су фасаде изграђене и обојене између 1158. и 1161. године, на спољашности су насликани ликови пророка, а око једног прозора разлистала врежа и два афронтирана пауна: cf. История русского искусства, I, АНСССР, Москва 1953, 446—448 и слике на стр. 449 и 451. Међутим, сликање светитеља на фасадама, иначе познато са многих споменика, излази из оквира ових разматрања, јер се непосредно не повезује с настанком стила украшавања цркава Моравске школе. Једино је интересантно да су у Владимиру фреском украшени оквири прозора на начин који опонаша декоративну пластику. Н. Н. Воронин, op. cit., I, Москва 1961, 170 и сл. 61, осетио је да је тај начин сликања у вези с доцнијом скулптуралном декорацијом руских цркава.

[35] Б. Бошковић, Осигурање и ресторација цркве манастира Св. Патријаршије у Пећи, 92—94, 125—127, 149; Id., Осигурање Пећске патријаршије, 439—440; Id., Архитектонски извештаји, Гласник Скопског научног друштва, XI, 1932, 214.

[36] Cf. претходну белешку. Сликарство на Богородичиној цркви помиње и М. Ивановић, Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији, Старине Косова и Метохије, II—III, Приштина 1963, 135, 137.

основу онога што је откривено, уз допунска истраживања на терену[37], успели смо да извршимо реконструкцију приближног спољњег изгледа Пећког манастира из времена архиепископа Данила II, који је дао коначан облик овом значајном коплексу (сл. 1). Данило је, наиме, после доградње цркве Богородице Одигитрије уз јужну страну средишњег храма св. Апостола, истовремено с њом, са западне стране поставио монументалну припрату с кулом-звоником, повезујући на тај начин три храма: најстарији св. Апостола, св. Димитрија архиепископа Никодима, изграђеног између 1317. и 1324. године, и свој храм Богородице Одигитрије. Тај посао, тако се рачуна, обављен је око 1330. године. Одмах затим Данило је, уз јужну страну Богородичине цркве, доградио мали храм св. Николе и направио дрвени трем који се протезао и уз јужну страну велике припрате[38]. Заједно с идејом о изградњи цркава и припрате уз старија два храма у Пећи, пред Данилом је стајало и питање: како ускладити спољашњи изглед нових грађевина са старијим црквама од којих су Св. Апостоли били једностаћних фасада с црвеним фреско-малтером, а Св. Димитрије са зидовима правилно изведеним наизменичним ређањем редова камених квадера и редова опеке. Због тога је он, одмах после завршетка грађења Богородичине цркве и велике припрате (а пре дозиђивања Св. Николе), приступио малтерисању, бојењу и украшавању фасада не само својих него и цркве св. Апостола. Преко старих црвених фасада Св. Апостола из XIII века, Данило је дао набацити нови малтер који је такође црвеном бојом премазао још док је био свеж и на њему извео изванредно складну орнаменталну декорацију. На кубету су, у горњем делу, цик-цак разнобојне траке које се повијају према облицима архитектуре, док су између прозора, чије су стране бело или црвено обојене, насликане велике розете са шареним тракама преплетеним у виду осмица или с мотивом палметица чији су листови окренути средини розете, а повезани су петељкама. Од тих розета сачувала се само једна, јако испрана, на северној страни кубета. Кубично постоље, такође црвено, има и данас сачувано релативно уско поље, које одмах

[37] Рад на терену обавио сам уз помоћ свог брата, сликара Светислава Бурића, који је направио и све цртеже што се објављују у овој студији.

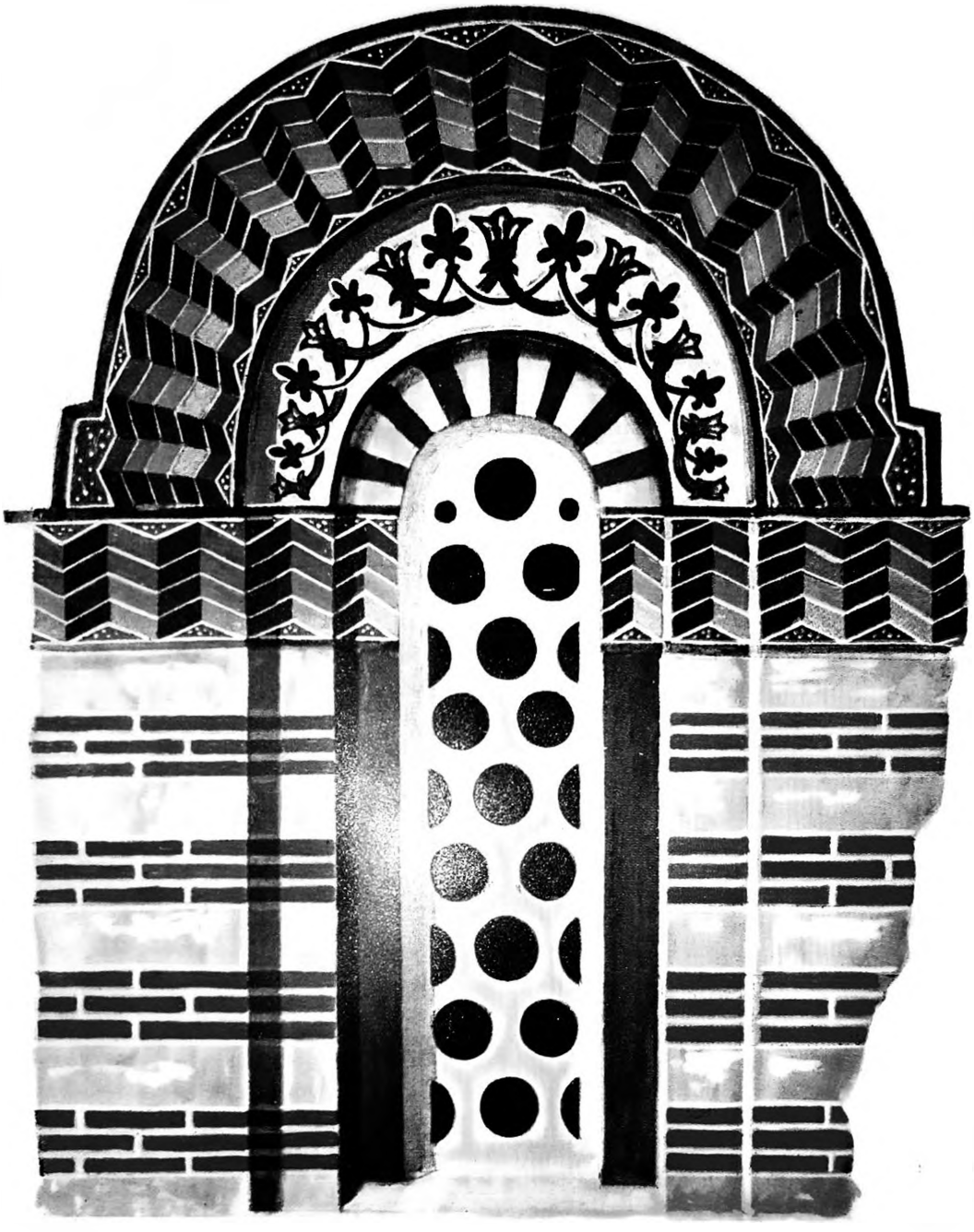
[38] Б. Бошковић, Осигурање Пећске патријаршије, 438—439, запазио је да су Богородичина црква и припрата сазидане у исто време јер су им зидови повезани, док је Св. Никола додан тек у XVII веку. Биограф архиепископа Данила II, један његов верни ученик — Животи краљева и архиепископа српских, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 280—283 — дао је другчију хронологију. По њему, прво су изграђене црква св. Богородице и св. Николе, а затим нартекс — што се, као што је утврђено приликом конзервације, не може примити. Међутим, не може се усвојити ни мишљење да је храм св. Николе из XVII века. Он је, истина, у XVII веку знатно преправљен, али је, ипак, сачуван не само његов основни ранији облик, него и фрагменат старог живописа испод фресака XVII столећа, који се види на јужном зиду у олтару.

испод поткровља обухвата цело постоље, а на коме су насликани разнобојни квадратићи који граде мотиве крстића. На свакој страни постоља остале су по две розете распоређене према крајевима страна. Између њих се најбоље сачувала розета са северне стране, која се налази на западном делу. По њој, и по остацима других, види се да су мотиви тих розета били истоветни са онима на кубету. Чини се да остаци розете на источном крају јужне стране кубичног постоља показују друкчији цртеж од уобичајеног, али се он због оштећења розета не може тачно реконструисати. И на осталим црвено обојеним зидовима[39] могу се видети преостали орнаменти. Свакако се испод поткровља апсиде, ђаконикона, проскомидије и певница провлачила једна уска трака с јединственим мотивом. Она је најбоље сачувана на главној апсиди, мада њених трагова има и на другим местима. У њој је био насликан преплет од двобојних трака на чијем телу се налази украс од тачкица постављених близу једна другој. Преплетни мотив има завршетке у виду кринова или лала распоређених према горњој и доњој ивици. Не може се знати да ли су доњи делови певница, па и осталих зидова, били још нечим украшени, јер је малтер отпао. Тај део зидова могао је бити без икаквих шара и имао је можда само црвену обојеност.

Тематика украса на Богородичиној цркви знатно је богатија, али је из истог рода као и она на цркви св. Апостола. Да би се направила извесна равнотежа у односу на кубе храма св. Димитрија, које је изграђено тако што су се по извесном реду наизменично употребљавали као грађевински материјал камен и опека, купола Богородичине цркве је добила фреске кроз које је опонашано зидање наизменичним низањем камених квадера у редове што се смењују с редовима од по три цигле повезане малтером. На таквом кубету налазе се богати орнаментални украси. Испод зупчастог фриза од цигле у поткровљу иде тробојна цик-цак трака чија је позадина украшена тачкицама. Прозорима је поклоњена изузетна пажња. Најраскошнији орнаменат, састављен од разнобојних палмета, кринова или лала чије су петељке повезане и једноставно преплетене, постављен је на најшири увучени лук, а сачуван је готово на свим прозорима. Редовно су цветови и листови окренути нагоре, једино су на једном прозору окренути надоле. Потрбушја лукова изнад прозора омалтерисана су лепом на коме се опонаша изградња у цигли и малтеру, док су допрозорници обојени црвено.

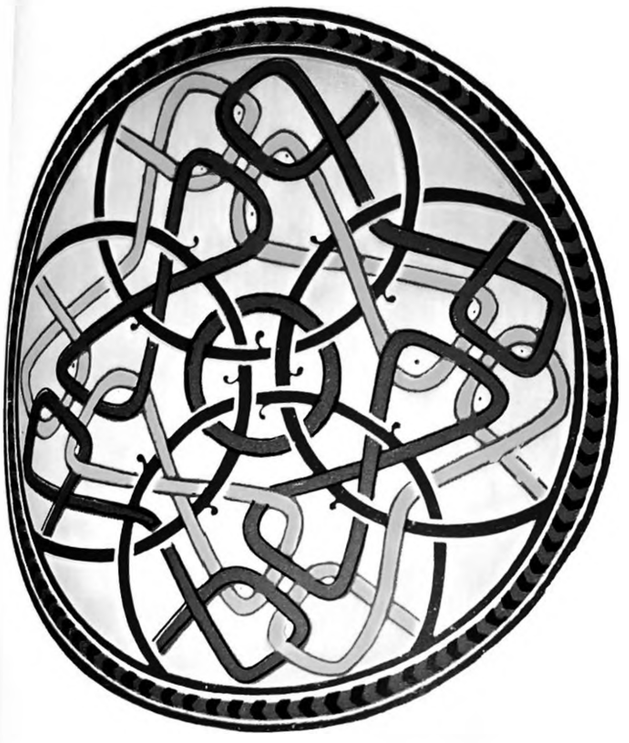
Сви остали зидови — кубично постоље, источна и јужна страна — само су црвеним малтером пресвучени и на њима, изузев на кубич-

[39] Фрагменти тог бојења виде се на главној апсиди, северној и јужној певници, ђаконикону и проскомидији.



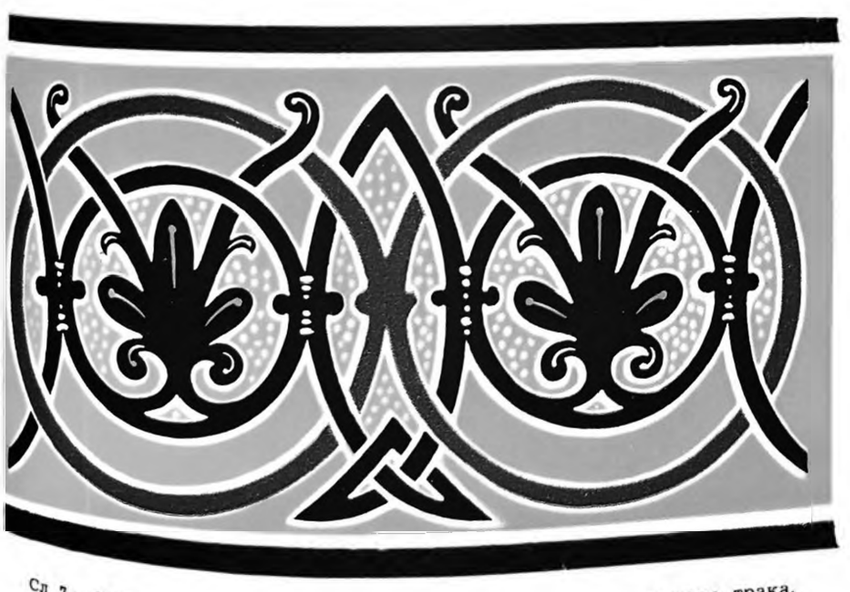
Сл. 3 — ПЕЋ, Богородичина црква, Детаљ тамбура кубета с реконструкцијом првобитног сликарства на зидовима

Сл. 4 — ПЕЋ, Богородичина црква, Осликана јужна ниша на апсиди



Сл. 5 — ПЕЋ, Сликана розета с уплетеним осмицама

Сл. 6 — ПЕЋ, Сликана розета с повезаним палметицама



Сл. 7 — ПЕЋ, Богородична црква, Апсида, Сликана декоративна трака, Детаљ

Сл. 8 — ПЕЋ, Св. Апостоли, Апсида, Сликана декоративна трака, Детаљ

ном постољу, остали су бројни фрагменти старог украса. На апсиди испод крова тече трака с компликованим флорално-геометријским мотивом који се понавља. То су заправо палмете с јако развијеним израслинама повезане врежама и уписане у кругове чије се траке преплићу и настављају. Поље на коме је палмета попуњавано је белим тачкицама. Три плитке нише на апсиди, светло-црвене позадине, садржавале су сликарство на коме су били представљени тамноцрвени крстови, по један у свакој ниши, чије су тело и кракови украшени имитацијом драгих каменова и бисера, а доњи делови разлистали. Сликарство северне нише сада је потпуно оштећено. На оквиру јужне нише сачувао се таласасти орнаменат на плавој позадини, док је на том истом месту на средњој ниши, такође на плавој позадини, цик-цак тробојна трака — црвена, зелена и окер.

На зиду јужног крака крста храма првобитна декорација остала је готово нетакнута. На луку је био украс врло сличан ономе под покривачем кубета. Испод средине лука до изнад прозора, на усправљеном правоугаоном пољу, насликан је крст с криптограмима у малим медаљонима. Лево и десно од овог поља је по једна насликана розета која, иако испрана, показује трагове стилизованих палметица повезаних петељки, дакле исти мотив као и на неким розетама с кубета и кубичног постоља цркве св. Апостола.

Најзад, велики делови првобитног малтерисања и сликања сачували су се и на Даниловој припрати, али само на њеном јужном зиду, док су на свима осталима уништени трагови овакве обраде фасаде. И припрата је, вероватно, била делимично црвено обојена, јер тако изгледа сачувана јужна страна. На тој страни су остали и орнаментални елементи који казују да није било никакве разлике између сликане декорације припрате, Богородичине цркве и храма св. Апостола. На средини горњег дела јужног зида припрате налази се бифора чије су стране биле премалтерисане, а допрозорници и лук имали флорални орнаменат: врежу с лишћем у завијуцима. С леве и десне стране била је по једна насликана розета; десна је остала само делимично, а лева потпуно сачувана. На левој је мотив стилизованих стреластих палмета чији су листови окренути средини розете. Тај тип розете налази се и на обе цркве које је Данило споља украсио.

Испод некадашњег дрвеног трема који се протезао уз јужну страну Богородичине цркве и припрате, почев од цркве св. Николе па до југозападног угла припрате вероватно прелазећи делимично и на западну фасаду нартекса, биле су насликане фреске у две зоне: у горњој је био циклус посвећен изгледа причи о Јосифу уз још неке сцене из Старог завета, а у доњој стојеће фигуре светитеља. Тај живопис се преко сликарства на допрозорницима припрате повезује са сликар-

ством остваренim у време архиепископа Данила II у унутрашњости припрате и настао је, сасвим поуздано, око 1334—1337 године[40].

На цркви св. Николе није остао ниједан делић сликарства на зидовима, али се може са поузданошћу тврдити да је и та црква у старо време споља била црвена, јер су у шуту око ње пронађени остаци пурпурно обојеног малтера.

Сликано лице пећких храмова и припрате, изузетне раскоши у погледу боја, украса, розета, крстова и других мотива, настало је свакако још у време архиепископа Данила II, што му и даје кључни значај у истраживању порекла фасадне декорације и њеног система на црквама Моравске школе. Доказа о његовој старини има доста, и они су, чини се, такве природе да се у ту старину не може сумњати.

1. Градитељи Богородичине цркве и велике припрате рачунали су с малтерисањем фасада одмах после изградње храма. Да није било тако, они не би оставили на фасадама, неправилно грађеним циглом и каменом, да се *„споља* виде дрвене греде које су још за време зидања стављене у зидове"[41]. Сви градитељи који знају да ће им цркве остати откривених зидова увлаче ове осигураче у зидну масу тако да се они споља не могу приметити. И клесари прозора од племенитог пешчара знали су за исту намеру и зато су, приликом исклесавања олтарске бифоре и прозора на ђаконикону (црквици Јована Претече у склопу Богородичиног храма) и Св. Николи, занемарили правилну обраду блокова према спољним ивицама. И, стварно, мајстори који су радили на бојењу фасада прекрили су неправилне бриди малтером или су само црвеном бојом без малтера формирали полукружне лукове и сузили изглед допрозорника — што се и данас јасно види (сл. 16, 17). Технички пропусти мајстора градитеља и клесара очигледно су били условљени намером о малтерисању, бојењу и украшавању пећких фасада.

О времену када је сликање обављено говори још једна значајна чињеница: црвени малтер јужне стране Богородичине цркве увлачи се

---

[40] Ђ. Бошковић, Осигуравање Пећске патријаршије, 440; A. Grabar, L'origine des facades peintes des églises moldaves, Mélanges offerts à M. Nicolas Jorga, Paris 1933, 376—382, овом сликарству придаје изузетан и зачетнички значај у развитку живописања сцена и светитеља по спољашњим зидовима цркава, које је досегло посебни стилски израз у Молдавији од XV до XVII века. За датовање Лозе Немањића, а у вези с тим и сцена под тремом, cf. С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, 48—49.

[41] Ђ. Бошковић, loc. cit., био је сасвим близу да утврди праву старину овог живописа када је, после горњег запажања, закључио: „Ова нам чињеница јасно говори о томе да су зидови рађени са намером да доцније буду премазани лепом, са евентуалном израдом живописа. Ако би ова претпоставка била тачна, имали бисмо на фасади Патријаршије још у првој половини XIV века реализоване орнаменте који су се, поменули смо већ, развили много доцније, што је пак веома проблематично". Међутим, његов крајњи суд, у том погледу, је недвосмислен: због сличности с Моравском школом, овај живопис би се „морао неминовно ставити у последње године XIV или почетком XV века".

испод прислоњеног северног зида црквице св. Николе што се види врло добро са западне стране храма св. Николе (сл. 15). То је јасан доказ да је ова Данилова грађевина дозидана после осликавања фасада на Богородичиној цркви, Св. Апостолима и припрати, што значи свакако пре 1337. године, датума ктиторове смрти. Истина, храм св. Николе доживео је знатне промене у XVII веку, када га је патријарх Максим преправљао и дао живописати[42], али је сасвим јасно да је величина овог храма и по дужини и по висини била у XIV веку отприлике иста као и данас[43]. Данилов ученик и биограф казује да је архиепископ саградио уз Богородичину цркву „близу ње *под једним кровом* малу црквицу у име великога архијереја Христова Николе", а и на моделу Пећких грађевина, које, као ктитор, Данило II држи у руци на фресци у Богородичиној цркви (сл. 13), види се сасвим јасно да храм св. Николе није у доцнијим временима много изменио свој стари изглед. Очигледно, дакле, да подвлачење црвено обојеног малтера Богородичине цркве под северни зид Св. Николе има прворазредни значај за хронологију.

2. Уз ове доказе техничко-градитељске природе, могу се из самог сликарства Пећке Патријаршије додати још два важна податка за датовање. Први је већ споменути насликани модел Данилових грађевина у Пећи. На њему су представљени: Богородичина црква, припрата са звоником, храм св. Николе и дрвени трем уз јужну страну. Сликар је доста верно показао облике грађевина. Фасаде је на овој слици приказао тако што је њихову основицу подсликао руменим окером, а форме измоделовао зеленом земљом. Оно што је још значајније, он је по фасадама разместио доста слободно конциповане орнаменталне и флоралне украсе, као и један цик-цак мотив, који се понавља на неким од оних места на којима је он стварно био. Сликар као да је хтео да пренесе на сликани модел декоративни изглед већ обојених и украшених пећких фасада.

Други доказ из сликарства садржан је у сцени Сахрана патријарха Јоаникија која је насликана над његовим гробом у југозападном углу храма св. Апостола (сл. 14). Фреска је највероватније, судећи по карактеристикама стила, настала одмах после 1354. године, или управо те године, када је овај патријарх преминуо. Зна се да се он разболео

[42] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, IV, Ср. Карловци 1923, бр. 6992; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 94; Ј. Радовановић, Црква св. Николе у Пећкој патријаршији, Гласник Српске православне цркве, XLIII, Београд 1962, 400.

[43] Када је архиепископ Данило II дозидао црквицу св. Николе, он је морао мало да скрати и дрвени трем уз јужну страну Богородичине цркве. Фреске религиозне тематике, сцене и светитељи, који су се налазили под источним делом тога трема, такође се подвлаче под северни зид црквице св. Николе.

у Жичи па је, осетивши да му долази крај, наредио да га носе у Пећ. Међутим, на путу, у Полумиру у Сутесци он је издахнуо. Тада је донесен у Пећ и ту сахрањен[44]. Управо тренутак опела пред сахрану приказан је на слици: око одра сакупили су се монаси, појци, чтеци, ђакони, један епископ и један игуман, властела. У позадини је насликана стилизована Пећка Патријаршија са своје три цркве надвишене с три кубета и кулом-звоником са десне стране. Фасаде храмова су потпуно црвено обојене, а на њима је таласастим и правим линијама означено да су биле украшене. Сликар је све цркве приказао с црвеним зидовима, иако их храм св. Димитрија није имао. У општем утиску код сликара је, дакле, превагнула претежна обојеност[45]. Нема, према томе, никакве сумње: пред сликаревим очима, око 1354. године, уздизала се Пећка Патријаршија с црвеним зидовима пуним украсних шароликих мотива.

3. Најзад и један књижевни извор може бити узет у обзир приликом одређивања старине пећких обојених фасада. Данилов ученик, који је четрдесетих година XIV века саставио његову биографију[46], није оставио неспоменуто ово изванредно Данилово остварење. Он на једном месту за Данила II и његову велику припрату казује дословно: „И опет већу част приложи таквоме здању, сву изографисавши је као *и травне цветове и много украшене*, тако да су је сви богољубиви *гледали украшену у лице*".[47] Реч је, пре свега, о сликању на фасадама, иако постоји могућност претпоставке да се један део описа овог сликарства односи и на фреске у унутрашњости припрате. Оно место где се вели да су је „богољубиви гледали украшену у лице" чини се да сведочи да је Данилов ученик ту пре свега имао на уму декоративно украшене фасадне зидове. На другом месту, где говори о завршавању

---

[44] Животи краљева и архиепископа српских, 288. Наша сл. 14 не приказује целу композицију, јер је њен доњи крај заклоњен доцније преправљеним саркофагом, а на том делу је управо насликани одар с мртвим патријархом. Легенда изнад сцене — Успение светуму Јоаникије други, патријарх — написана је у време патријарха Пајсија у XVII веку, када је горњи крај фреске, на коме је био приказан Деизис (од кога се види Јован Претеча, део Богородичиних руку и доњи део Христовог попрсја), оштећен. Чини нам се да не треба сумњати да је сликар патријарха Пајсија верно пренео стари натпис. О тој композицији Р. Љубинковић, Црква св. Апостола у Пећи, Београд 1964, XVII, сл. 60, 61.

[45] И на композицији сахране архиепископа Саве II, која је насликана уз јужни зид храма св. Апостола, изнад његовог гроба — Р. Љубинковић, op. cit., сл. 62 — приказана је Пећ с црвеним и орнаментисаним фасадама. Међутим, пошто је ова фреска поуздано из XVII века, не може се узети у обзир за разматрање хронологије живописања пећких фасада.

[46] Б. Радојичић, Стари српски књижевници XIV—XVII века, Београд 1942, 12, 15; Id., Творци и дела старе српске књижевности, Титоград 1963, 121—122.

[47] Животи краљева и архиепископа српских, 282. У оригиналу стоји: вьсоу изографисавь ю ако и цвѣтьци травьны и многоиспьштрены зрѣти ю оукрашеноу вь лице вьсѣмь боголюбивыимь". (Животи краљева и архиепископа српских, написао архиепископ Данило и други, на свијет издао Ђ. Даничић, Загреб 1866, 370).

градитељског посла на Богородици Одигитрији, Данилов биограф о ктитору наглашава: „Када је овај свети и божанствени храм Пресвете ... окончан до мере красоте и дивнога благољепија многим трудовима и подвигом овога преосвећенога господина мојега, и видећи *све свршено*, красећи радоваше се ..."[48] За неокречене и недовршене зидове тешко би човек који пише у Пећи и чак за пећко монаштво могао тврдити да је архиепископ Данило II видео оно што је градио све завршено.

4. Сликари који су изводили фреске за архиепископа Данила II у храму Богородице Одигитрије у Пећи помажу да се овај проблем осветли још са једне стране. Наиме, онај уметник који је у проскомидији насликао циклус посвећен српском архиепископу Арсенију, када је остваривао сцену Смрти Арсенијеве (која се иначе одиграла у Црнчи, али је Арсенијево тело одмах потом сахрањено у Пећи), приказао је у позадини једнобродну куполну грађевину с певничким просторима чији су зидови украшени декоративним сликарством, док се на апсиди налази насликана велика розета. Ако сликар можда и није мислио овде да представи једну од цркава из комплекса Пећке Патријаршије, он је, свакако, стварао у време када су се, баш на овај или сличан начин, уделавале фасаде српских цркава.[48a]

Сплет ових доказа указује на архиепископа Данила II као ктитора раскошно сликаних фасада у Пећи и на време око 1334—1336. године као доба у коме је тај рад био обављен. Било би сасвим неприродно да се десило другачије. Храм средишта српске црквене организације није могао бити неомалтерисан, недовршен и са пуно техничких омашки читавих педесет и више година, ако се претпостави, као што је раније чињено, да је малтерисање и украшавање извршено тек крајем XIV века или почетком XV века.[49]

---

[48] Животи краљева и архиепископа српских, превео Л. Мирковић, 281.

[48a] V. Petković, La peinture serbe du Moyen âge, II, pl. CII.

[49] Узгред, а да би се одржало овакво датовање живописаних фасада Пећи, треба довести у склад интерну хронологију Данилових радова, што још није извршено. Данило је, прво, изградио Богородичину цркву заједно с великом припратом. У вези с додавањем цркава св. Богородице, а коју годину раније и св. Димитрија, уз средишњу цркву св. Апостола, дошло је до потребе да се за скоро два метра надзидају певнички простори на Св. Апостолима јер се само на тај начин могло решити, макар и делимично, отицање воде између цркава, а да она не прелива кровове певница када су велике кише. То преливање довело је до уништења првобитног живописа у певницама Св. Апостола, па је живопис морао, ускоро после тих преградњи, бити замењен новим: cf. M. Ćanak-Medić, op. cit., 169. Истина, могло је до надзиђивања доћи и пре изградње Богородичине цркве, јер су тешкоће с великим водама на крову настале већ после изградње цркве св. Димитрија. У доба свакако пре сликања фасада насликан је Данилов живопис у припрати, који се везује за живопис са религиозним сценама и светитељима под тремом на јужној фасади. То је обављено после 1334. године, како се може закључити на основу датовања Лозе Немањића у живопису припрате (cf. С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, 48).

Што се тиче изгледа фасада, Пећка патријаршија свакако није била у Србији усамљена. Тако је некада, по свој прилици, био одевен и храм манастира Жиче. Из једног ранијег описа знамо да је „спољашњи нартекс био, као и кула, споља црвеном бојом обојен. На више места познаје се да је било два слоја лепа. Оба малтера била су, као и на кули, обојена црвеном бојом. Доњи малтер задржао је и дан данас (тј. 1912. године када су ови редови написани) своју загасито црвену боју, док је ова боја на горњем спрана кишама и непогодама. На западноме зиду познаје се на доњем малтеру један фриз од шара у облику шаховских поља. Шаховска поља пресецају кружни медаљони. Да ли се овај фриз од шара продужава на јужноме и на северноме зиду нартексову, није могућно данас рећи, пошто је ту леп сасвим отпао. Ну, ово је веома вероватно."[50] Реставрација која је извршена 1928. године, када су све фасаде поново омалтерисане црвеним лепом, уништила је старе остатке сликаних фасада[51], тако да се не може извршити проверавање старих описа и, у вези с тим, утврђивање старине двају поменутих слојева обојеног лепа. Појава сликаних шаховских

Тек иза тога извршено је малтерисање и бојење фасада, јер се малтер с украсом налази на надограђеним зидовима певница Св. Апостола и његов слој прелази својим ивицама преко Даниловог сликарства припрате, на местима где долази до њиховог споја (на ивицама прозора јужне стране припрате). У сваком случају, бојење фасада је обављено пре изградње цркве св. Николе, која је прекрила, својим северним зидом, сликарство на јужном спољашњем зиду Богородичине цркве и под једним делом трема. Најзад, после свих тих радова, живописана је изнутра Богородичина црква, јер је, само тако, могао на ктиторовом моделу бити приказан и храм св. Николе и омалтерисане и украшене фасаде. Да постоји хронолошка разлика између Даниловог живописа у припрати и Богородичиној цркви види се и по портретима ктитора. Портрет у Богородичиној цркви представља Данила II као зрелог човека дуге и мало проседе браде са сединама у коси. Онај у припрати, међутим, показује га као знатно млађег с нешто краћом рибом брадом и рибом косом, без седих власи. Према томе, живописање фасада било би обављено негде између 1334. и 1336. године: од завршетка Лозе Немањића на живопису припрате, до почетка изградње црквице св. Николе.

Могуће је да је Данилово дело у Пећи и живопис у певницама цркве св. Апостола. Тај живопис није поуздано датован, а показује стилске особености сликарства из времена око средине XIV века. Најсличније су му фреске из Св. Софије у Охриду које је, на спрату припрате, насликао мајстор Јован Теоријанос, а према поруџбини охридског архиепископа Николе у петој деценији XIV века: cf. В. Ј. Ђурић, Црква св. Софије у Охриду, Београд 1963, IX—X. Да је сликарство певница Св. Апостола из Даниловог времена говорила би не само чињеница да је, вероватно у његово време или нешто пре, извршено надограђивање певница у којима је био уништен стари живопис XIII века, већ што Данилов ученик, кад набраја архиепископске заслуге за Пећку патријаршију, вели: „Остала многа тих Апостола, ако би се по имену сва казивала то би била дуга беседа", cf. Живофреске из времена после Данила II, а да су у његово доба ту биле тешко оштенологија Данилових радова у Пећи потпуније успостави.

[50] В. Петковић, Спасова црква у Жичи, архитектура и живопис, 18—19.

[51] С. Ненадовић, Реставраторски радови на Жичи за последњих сто година, 30.

поља с медаљонима, који су запажени на старијем слоју малтера на нартексу, као да се повезује са сличним украсима на лицу пећких храмова из времена архиепископа Данила II. Можда је баш Данило II имао пресудну улогу у украшавању фасада Жиче, после њеног страдања крајем XIII века. Познато је, са фреске из трема под жичком кулом-звоником, да је архиепископ српски Сава III учинио, између 1309. и 1316. године, много на обнављању жичког унутрашњег фрескосликарства. Данилов ученик, међутим, баш архиепископу Данилу II придаје важност у обнови ове цркве: „Место свето које се зове дом Спасов, велика и првосаздана архиепископија, звана Жича, у прошла времена, некада, дуго је стајало у пустоши наиласком безбожнога народа куманскога, и све је било огњем сажежено, а после њих пошто је било време, за благочастивога краља Уроша и док је у његово време био преосвећени архиепископ Јевстатије други, то место би обновљено, али не свршено, као што беше испрва. Док је овај преосвећени архиепископ кир Данило Божјим благоволењем управљао престо светога Саве . . . дом Владике свију, Бога, било је обновљено многим трудовима од овога преосвећенога у савршену лепоту, колико му беше могуће. Јер цркву божаствену пре покривену, и потом овешталу, овај . . . покри оловом . . . И кулу, такође саздану у том месту, већма и у висину уздиже зидањем, и покри је оловом. А трпезарију . . . обновивши и пописа, да је благолепно онима који гледају. И другу палату начињену од дрвета, ту близу ње постави. Јер су многе друге врлине његове и обновљења у том светом месту изнутра и споља".[52] У области претпоставки мораће остати мисао о могућности да је баш Данило II творац сликаних фасада с украсима на жичком храму, иако изгледа природно да је после пљачења, рушења и доградње, постављен онај слој малтера на жичке фасаде који је, од два постојећа слоја, старији и тобож првобитан.

*

Мотиви фасадне фреско-декорације Пећке патријаршије понављају се, скоро сви, у каснијим рељефима и керамопластици цркава Моравске школе. Розете с мотивом преплетених трака у виду повезаних осмица (сл. 5) или са стилизованим палметицама спојених петељки, а врхова упућених средини круга (сл. 6) могу се наћи готово на свим моравским храмовима који имају розете а поготову онима из времена кнеза Лазара: на Лазарици, Раваници, Љубостињи, спољашњој припрати Хиландара, једној непознатој цркви на Новом Брду,

[52] Животи краљева и архиепископа српских, 283—284.

Наупари и на Руденици која је нешто млађа.[53] Исти је случај и с темом стилизованих палметица, љиљана или лала уплетених стабљика, што се у Пећи налази насликана на луковима прозора куполе Богородичине цркве (сл. 3), а која је стални елеменат пластике и украса раних споменика Моравске школе. Има је: на спољашњој припрати Хиландара (на рељефима и фреско-украсу фасаде), на рељефима Раванице, Лазарице, Љубостиње и Руденице.[54] Елементи замршенијег преплета удружени с цветовима, што се виде на насликаној траци апсиде цркве св. Апостола у Пећи (сл. 8), понављају се доцније на декоративној пластици манастира Каленића у свом потпуном виду, а у Наупари и неким другим споменицима без цветних завршетака.[55] На Каленићу је заступљена, истина са знатним изменама, и тема раскошних палмета уписаних у спојене кругове са апсиде Богородичине цркве (сл. 7),[56] као што је на истом манастиру у рељеф пренесен старији елеменат разлистале вреже насликане око бифоре с јужне стране Данилове припрате у Пећи (сл. 1)[57]. Различити облици крстова, који су у Пећи фреском изведени у нишама апсида и на средини зида јужног крака крста Богородичине цркве, опетовани су на керамопластичном украсу Раванице и Смедеревске цркве[58]. Истина, крстови од крстоликих лончића направљених од печене земље постојали су и раније на архитектури Вардарске школе Милутиновог времена, али су украшавали само горње стране зидова попречног крака крста на Старом Нагоричану и Богородици Љевишкој,[59] а не нише апсида као што је то случај у Пећи и на неким црквама Моравске школе.

Тако би готово читав репертоар мотива насликаних фасада у Пећи био пренесен у градитељство из времена кнеза Лазара и деспота Стефана. Поређења показују занимљив податак: теме орнамената из Пећи опетују се, највећим делом, на најстаријим црквама Морав-

---

[53] Cf. А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији, сл. 311, 312, 383, 391, 393 (за Лазарицу), сл. 318 и 394 (за Раваницу), сл. 320, 321 и 401 (за Љубостињу), сл. 305 (за Хиландар, где је мотив мало измењен), као и сл. 440 (за Каленић, где је мотив осмица нешто вариран); Српске илустроване новине, бр. 7, Нови Сад 1881, 100 — цртежи Драгише Милутиновића руденичке розете; В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, сл. 910 (за Руденицу); Б. Бошковић, Ново Брдо, Годишњак Музеја Јужне Србије, I, Скопље 1939, 165, сл. 3D (за Ново Брдо).

[54] А. Дероко, op. cit., слике 305 (за Хиландар), 389 (за Раваницу), 312 и 393 (за Лазарицу), 321, 401 и 406 (за Љубостињу); Српске илустроване новине, бр. 7, 1881, цртежи Д. Милутиновића на стр. 101 (за Руденицу).

[55] А. Дероко, op. cit., сл. 342, 424, 425 и 435 (за Каленић), а сл. 441 (за Наупару).

[56] Ibid., 423 (сличан мотив, али без кругова).

[57] Ibid., сл. 343, 348, 351, 431, 432, 437.

[58] Ibid., сл. 355 и 397; G. Millet, L'art serbe, fig. 178, 180, 181, 184.

[59] А. Дероко, op. cit., сл. 205, 237, 240, 241 (Богородица Љевишка) и сл. 250—253, 284—286 (Старо Нагоричино).

ске школе, онима које су изградили кнез Лазар и књегиња Милица, а много мање на каснијим када се мотиви богато развијају а њихов број знатно умножава. Творци првих споменика Моравске школе помно су се држали својих узора са сликаних фасада; њихови настављачи осећали су се знатно слободнијим.

Ако се, пак, изврши поређење система фасадне декорације, у ствари распореда основних декоративних мотива по зидовима, између Пећи и храмова Моравске школе, долази се до закључка да сликане фасаде Пећи представљају претходну етапу у развитку идеје украшавања зидова моравских цркава. У суштини већ се у Пећи осећа основна замисао каснијег система фасадне декорације споменика Моравске школе: украси су око прозора, розете под архиволтама, крстови у нишама апсида и на бочним зидовима. Има, наравно, и знатнијих разлика: никада се у Моравској школи не појављују розете између прозора тамбура кубета као на пећким Апостолима, нити се преплетни и флорални мотиви стављају у поткровља цркава као на храмовима св. Апостола и Богородице, него су на архиволтама. Најзад, ни богатство украса у Пећи није једнако с познијим накитом фасада Моравске школе. Представа о раскоши и мисао о лепоти декоративног система спољашњих зидова разрастале су постепено, богатећи се мотивима и темама, кристалишући се као ликовно решење.

Зависност моравских фасадних украса појединачно и система декорације у целини од сликаних фасада претходне епохе чини се да доказују и неки манастири Моравске школе, чије цркве нису изграђене до краја од скупоценијег материјала, односно они храмови на чијим се спољашњостима види да се декоративност постизавала допуњавањем цигле, камена и малтера, као материјала, фреско-сликарством. Таквих цркава је приличан број. Најстарији примери су задужбине кнеза Лазара. У манастиру Хиландару, на горњем делу северног зида спољашње припрате католикона испод архиволте, рељефна декорација је обогаћена фреско-мотивима: на насликаном шаховском пољу, које опкољава рељефну розету, исликан је ред здружених стилизованих палметица с уплетеним стабљикама и, изнад њега, две розете на црвеној позадини (сл. 21). На Лазарици је један већи део шаховских поља под архиволтама такође насликан[60]. Сликарство на фасадама опажа се и испод прекречених зидова цркве у манастиру Велуђу и на преосталим фасадама Милентије, као што се некад налазило делимично и на Каленићу[61]. Међутим, од највеће вредности су биле, сада добрим делом или посве уништене, сликане фасаде Љубостиње, задужбине књегиње Милице, и Руденице коју је подигао, у доба деспота Сте-

[60] Већи делови тих шаховских поља изгледа да припадају рестаурацији.

[61] Б. Бошковић, Архитектура средњега века, 295; Id., Каленић, Археолошки споменици и налазишта у Србији, II, Београд 1956, сл. 74.

фана, властелин Вукашин. Љубостињске фасаде тек су недавно делимично откривене и показало се да су оне биле сасвим премалтерисане па се, док је малтер био још свеж, на њему сликањем подражавала правилна изградња храма каменим квадерима уоквиреним опеком, а на површинама испод лукова на апсиди (вероватно ће то бити и на певницама) насликане су, на црвеној позадини, врло лепе и компликоване розете.[62] На Руденици су биле исте такве фасаде, јер се пре реставрације цркве, до 1938. године, када је старо сликарство фасада обијено, видела, такође у фресци опонашана, изградња опеком и каменом (сл. 22),[63] а испод кордонског венца — то се види на једној старој фотографији[64] — биле су угребене у свеж малтер преплетне траке[65]. Иако је већи део фасада Љубостиње и Руденице осликан, ипак су градитељи одредили да се у камену исклешу сви декоративни мотиви око прозора, портала и архиволти, а и већи део розета. Споља украшени фреско-техником споменици Моравске школе сведоче о дужој традицији таквог сликања, о континуитету стварања орнаментисаних фасада од Пећи и Жиче до храмова кнеза Лазара и његових наследника.

Преношење различитих орнаменталних мотива из једне уметничке технике у другу, из минијатуре у монументално сликарство и скулптуру, или из скулптуре на зидну слику и обрнуто, било је уобичајено не само у византијској и српској уметности у средњем веку, него га је познавала и сва средњовековна уметност Европе. У познијем средњем веку у Србији и Византији чести су заједнички украсни елементи у монументалном и минијатурном сликарству. Уобичајено је чак да се фреском, у унутрашњости цркве, изведе неки орнаментисани лук на стубићима који је требало да буде од мрамора или штука. Декорација најниже зоне у унутрашњости цркве, уместо мермерних разнобојних плоча, рељефно обрађених, редовно има њихову фреско-имитацију. Чешће се фреском надокнађивао недостатак скупљег материјала него што се сликарство преносило у драгоценији камен. Утичући на Моравску школу декоративно сликарство фасада је враћало дуг сликарства скулптури, који је био врло стар и готово традиционалан.

*

[62] Откривање делова старе фасаде је извршио архитект Б. Вуловић: Б. Бошковић, Архитектура средњега века, loc. cit. Сличан сликани украс испод лукова има и црквица манастира Козије у Румунији из истог доба.

[63] Ibid., loc. cit.; G. Millet, L'art serbe, fig. 212 et 213 и Л. Мирковић, Руденица, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XI, Београд 1931, сл. на стр. 84.

[64] G. Millet, L'art serbe, fig. 213.

[65] Стару фасаду су описали М. Валтровић, Руденица, Српске илустроване новине, бр. 4, Нови Сад 1881, 51; G. Millet, L'art serbe, 181. Помен ове фасаде и у id., L'école grecque, 242; Б. Бошковић, loc. cit.

Утврдивши етапу која је претходила превасходним стилским особинама архитектуре Моравске школе, нашли смо се пред идућим питањем: како је створен систем сликане декорације фасада Пећи и, можда, Жиче и с којих извориштa су доспели орнаментални мотиви у њега? Ако бисмо донели брз одговор да су сви сликани мотиви из Пећи из византијске уметности ранијих епоха, из текстила, минијатура, метала итд., дошли бисмо, сада поново, у прилику да архиепископа Данила II, као ктитора и поручиоца одређених схватања, или уметнике Пећи који су осликавали фасаде за њега, прогласимо — као што су некад чинили старији научници са првим градитељима цркава Моравске школе — генијалним творцима који су, сабравши орнаменталне теме с разних страна и из различитих епоха и техника, створили нову и оригиналну целину. Међутим, ту треба бити опрезан, јер се нису сачували тако бројни споменици да би се могао, с пуном извесношћу, пратити развитак сликања фасада у византијској и српској средини и да би се, поуздано, Пећ и Жича могле прогласити првим и јединственим споменицима тако осликаних спољашњих зидова. За сада, према нашим сазнањима, пећке фасаде и пропало лице жичке цркве немају паралела у уметности источног хришћанства, што не значи да сличног осликавања није некада било. Питање стварања сликаних фасада с орнаментима остаће за извесно време и даље отворено, а сваки прилог с каквим новим открићем посредно ће доприносити разјашњењу настанка неких стилских особина градитељства Моравске школе.

Наравно да даље треба трагати и за начином на који су се у моравској пластици — на Раваници, Лазарици, Дренчи, Наупари, Каленићу — појавили мотиви којих нема на Пећи. То су, на првом месту, животињске и људске фигуре које се, иначе, налазе, у сличним композиционим групама, на ранијем мозаичком и минијатурном сликарству, као што су понегде заступљене и на фрескама у унутрашњости цркава. За сада се не види посредник између овог сликарства и пластике на фасадама, као што је то случај приликом стварања система декорације и прихватања геометријских и флоралних мотива на фасадама цркава Моравске школе.

Нека само као наслућивање остане забележено да је, можда, Света Гора, на којој се од X века много неговало осликавање фасада, одиграла пресудну улогу и у образовању спољашњег лика Пећке Патријаршије под архиепископом Данилом II. На примеру неких споменика Рашке школе из XIII века види се да је Света Гора утицала на начин бојења српских цркава у време првих Немањића. Тај обичај угледања на светогорске манастире могао је остати и у XIV веку пресудан. Овом размишљању много доприноси чињеница да је ктитор пећких сликаних фасада, а можда и старије фасаде у Жичи, био архиепископ Да-

нило II. То је био човек који се не само разумевао у књижевна и црквена питања него се с познавањем бавио проблемима архитектонског стваралаштва. Неки стари писац, који је интерполисао једно место о изградњи Бањске у Данилову биографију краља Милутина[66], знао је за ту архиепископову врлину: „Јер овај епископ Данило ... имађаше крепку и вишу мудрост у срцу своме за подизање цркве, да је он заповедао уметницима и многоизабраним вештацима који зидају, како ће постављати ступове и надступња, и лучке сводове и црквене преграде".[67] Данилов ученик тврди да је архиепископ пре грађења пећке припрате дуго размишљао и тек затим приступио раду: „Прво умом својим све размери, што ће бити од почетка до краја, каква јој је висина, каква дужина, каква ширина ... и све изнашавши како треба да буде ... поче зидати ..."[68] Тај исти писац даје Данилу улогу одлучујућег саветодавца и у изградњи Дечана.[69] М. Васић, који је сакупио све податке из извора о вези архиепископа Данила II с изградњом цркава, дао је негативан одговор на раније питање да ли је Данило био стваралац, протомајстор и неимар. Наглашавање улоге Данила II у грађењу храмова у биографијама, он је објаснио жељом Данилових настављача, српских писаца из монашког реда, да се смањи утисак као да се православно црквено градитељство Србије, тиме што су долазили неимари из Приморја и што су неке важне цркве у унутрашњости Србије спољним изгледом личиле на католичке, оријентисало према неправославном Западу и идејама које оно носи[70]. Мора се, ипак, поклонити већа вера сведочанствима Данилових савременика и настављача његовог књижевног дела, као што се мора извршити и покушај бољег разумевања њихових тврдњи. Није, наиме, нимало необично да се црквени клир бави уметношћу и у њој игра врло истакнуту улогу. Митрополит Јован и његов брат јеромонах Макарије, с краја XIV и почетка XV века, су значајни српски сликари, да не помињемо друга имена. Међутим, у подацима о Данилу II очигледно није реч о његовим стваралачким подухватима и о прављењу архитектонских планова, као што их је схватио М. Васић, него о спровођењу, преко градитеља, основне замисли неког црквеног здања; реч је о надзору изградње и о њеном спровођењу до завршетка. За Византију, Русију, Србију сакупио би се велик број података о улогама епископа као надзорника у подизању храмова. Примера ради доносимо податак да је тесалијски властелин Константин Малиасин, почетком XIII века,

[66] М. Васић, Архиепископ Данило II, монах и уметник, Српски књижевни гласник, књ. VI, Београд 1926, 247.
[67] Животи краљева и архиепископа српских, 113.
[68] Ibid., 282.
[69] Ibid., 153.
[70] М. Васић, op. cit., 255—259.

препустио приликом изградње свог манастира „руковођење зидарима и другим радницима" Арсенију епископу Димитријаде.[71] И „Стоглави сабор" Русије епископима одређује да воде рачуна о уметницима и њиховим делима[72]. У природи посла средњовековних црквених поглавара била је брига о религиозном уметничком стварању. Данило II био је, несумњиво, један од таквих људи.

Он је могао, познавајући добро архитектуру Солуна, Свете Горе, Цариграда и Србије, као јака личност да допринесе образовању ликовне идеје о фасадама његових грађевина у Пећи, као што је могао бити и изванредан посредник између архитектуре Свете Горе и Србије. Његов ученик чак то дословно и тврди. Описујући подизање пећке припрате, он каже да је Данило II учинио архитектуру онакву „као што беше видео многа света места обилазећи, разумом својим и мудрошћу . . ."[73] Та „многа света места" су, у ствари, светилишта Србије, Солуна, Цариграда и Свете Горе, оних области и градова по којима се он током живота бавио. Даниловом активношћу и његовим утицајем могла је идеја живописања пећке и, можда, жичке фасаде бити остварена у оном облику који је био пресудан за образовање неких стилских особина у градитељству Моравске школе[74]. Том размишљању иде у прилог и констатација да не постоје у Данилово доба

---

[71] F. Miklosich — D. Müller, Acta et diplomata monasteriorum et ecclesiarium orientalis I, Acta et diplomata graeca Medii aevi, IV, Vindobonae 1871, 383; Б. Ферјанчић, Породица Малиасина у Тесалији, Зборник Филозофског факултета, VII/1, Београд 1963, 242.

[72] Наводим само као једног од писаца који је врло много коментарисао одлуке Стоглава, Ѳ. И. Буслаева, Сочиненія, I, Санктпетербургъ 1908, 9.

[73] Животи краљева и архиепископа српских, 282.

[74] Види се да су извесни мотиви, истина само по изузетку, насликани на фасадама Пећи, прешли тамо из монументалног сликарства унутрашњости цркава. То се, пре свега, односи на цик-цак траку у поткровљима кубета Богородичине цркве и Св. Апостола у Пећи, на разне мотиве крстова изведене помоћу разнобојних квадрата, који је остао на кубичном постољу храма св. Апостола, као и на испревијану таласасту траку са оквира једне од ниша апсиде Богородичине цркве: cf. З. Јанц, Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века, Београд 1961, цртежи бр. 1—9, 100—104, 171—177, 220—232. Управо ти мотиви и не улазе у репертоар орнаментике Моравске школе. Једини мотив из унутрашње декорације цркава, који је идентичан с мотивом спољних фасада Пећи и моравским рељефима — повезани ред стилизованих љиљана или палметица — нађен је у Сисојевцу: З. Јанц, op. cit., цртеж бр. 493. Треба нагласити да се он налази на доњем старијем малтеру који је обељен и на коме су местимично сликари црвеном бојом украшавали, јер је очигледно Сисојевац био дуго без живописа. Украс с доњег слоја је, нема сумње, изведен под утицајем истовремених моравских рељефа.

Неки значајни орнаментални мотиви прешли су, речено је већ, на сликане фасаде из минијатурног сликарства, а други су можда дошли из дубореза. У цркви св. Николе у Прилепу сачувало се једно крило царских двери — cf. Ф. Месеснел, Црква св. Николе у Марковој Вароши код Прилепа, Гласник Скопског научног друштва, XIX, 1938, 50, сл. 10 — на којима су рељефно израђени орнаменти идентични извесном броју мотива Моравске пластике. Претпоставља се да су двери настале кад и живопис тј. у последњим годинама XIII века. Ме-

никакве сродности нити заједничке црте између сликаних фасада и оних изграђених у материјалу без малтерисања. Недостатак те релације указује на могућу оригиналност Данилових идеја о сликаним фасадама или на сасвим узак терен, у просторном и временском смислу, на коме се тај феномен стварао.[75]

*

Србија се у образовању Моравске школе показала као изразито стваралачко уметничко подручје. Већ су први познаваоци српске архитектуре приметили да је у време кнеза Лазара и деспота Стефана и Ђурђа остварен својеврстан стил грађења, који би се, можда пре него сви остали, могао назвати српским. Несумњиво да је стваралачки чин неимара преношење орнаменталних мотива исликаних фасада у камен, и коначно обликовање лица једне цркве стварањем система њене декорације. Такав чин омогућен је новим богаћењем српског двора и високе властеле. Србија се, сем тога, због политичких и војних прилика нашла у том времену поново, као некад у XIII веку у доба Латинског царства, у претходници уметничког развитка византијског ликовног језика. У тренутку кад осећања за накићено, грациозно, витко и крхко, богато и сликовито, постају мерила за вредност и лепоту, градитељи у Србији окрећу се својој традицији и ту, у Пећи и Жичи, на „великим црквама" како су их звали по византијском обичају, или „мајкама цркава"[76] како су биле познате као средишта организације

Ђутим, још увек се не може извести поуздано датовање овог значајног рада, па због тога за сада не долази у обзир разматрање њиховог односа, као и односа сличних дубореза, према моравској пластици.

[75] Неки дуборезни радови из Македоније, који су највероватније настали у XVI или поч. XVII века, омогућују претпоставку да је и у Повардарју постојала на црквама пластика идентична моравској или, још пре, да су се, у доба настанка тих дубореза, ту још виделе на црквама фасаде сличне пећким. Реч је о дуборезним вратима манастира Слепче и Трескавца, и о иконостасу и певницама из манастира Зрзе и Слепче. П. Момировић, Врата из Слепча код Битоља, Гласник Скопског научног друштва, XV—XVI, 1936, 327—336. Певница из Слепче се сада налази растављена у Св. Спасу у Скопљу, а ону из Зрзе објавио је Б. Филовъ, Старобългарското изкуство, София 1924, обр. 80. Идентичност свих мотива на овим дуборезима са онима на моравској пластици указује на могућност постојања узора за дуборез у Македонији, јер њихови дуборесци нису могли познавати географски удаљене моравске храмове с рељефима и баш њих копирати.

[76] Често текстови из средњега века помињу Жичу или Пећ као „велике цркве". Данило II назива Жичу „матером многих цркава" (Животи краљева и архиепископа српских, 185), а патријарх Макарије каже за Пећ да је „матер свих цркава" (Љ. Стојановић, Стари српски хрисовуљи, акти, биографије, летописи, типици, поменици, записи и др., Споменик СКА, III, Београд 1890, 209). Те називе су ови српски храмови добили према првом седишту хришћанске епископије у Јерусалиму, цркви на Сиону. И многе друге цркве у свету, које су биле седиште црквених поглавара, називале су се „мајкама цркава". У Срба се тако још зове, у XVIII веку, и Саборна црква у Сремским Карловцима (cf. Гласник Српске православне цркве, Београд, мај 1962, 181, 189). О томе мислим расправљати на другом месту.

религиозног живота у земљи, налазе надахнуће, а да притом сакупе и оно што им се, прикладно прилици, свидело са највећег српског интелектуалног училишта у средњем веку, манастира Хиландара. Српски ктитори у деспотовини, а вероватно и у Лазаревој кнежевини, дивили су се остварењима прошлости, као што то показује један текст који се приписује деспоту Стефану: „Призренске цркве патос, и дечанска црква, и *пећка припрата*, и бањско злато, и ресавско сликарство не налази се нигде."[77] Од дивљења до опонашања кратак је корак: у уметности Моравске школе нашли би се примери непосредне зависности од набројаних остварења српске уметности XIV века. У Моравској школи оваплоћен је један од последњих великих стилова византијског уметничког подручја у средњем веку. Општи значај оригиналног захвата у проблеме архитектуре у српској кнежевини и деспотовини је несумњив.

У историји архитектуре византијског света последњих векова њеног живота жеље за сликовитим ефектима и чарима игре облика и боја на црквама родиле су дела неизрециве љупкости и леполикости[78]. Цариград је, почетком XIV века, стајао пред новом владарском палатом — која се данас зове Текфур-серај — и пред једном капелом уз јужну страну храма Богородице Памакаристос, као пред дотле невиђеним остварењима[79]. Са њихових зидова су спретно компоновани облици и шаролики материјали саопштавали вест о новој опредељености престоничког укуса. Још пре тога су, у другој половини XIII века, неимари у Епиру остварили — градећи у Арти Богородицу Паригоритису, Св. Василија, Панагију Влахернску, Св. Теодору, Като-Панагију и Порта Панагију у Пили или, код нас, Богородицу Перивлепту и Св. Јована Канео у Охриду итд. — неке сасвим неуобичајене градитељско-сликарске ефекте на фасадама, понекад се служећи, као на Св. Василију у Арти, и бојеним печеним керамичким плочицама[80]. Полихромне фасаде и богати украс на лицу имају и бројне цркве раног XIV века у Солуну: Св. Апостоли, Св. Катарина, Св. Арханђели итд.[81] Тих година су и градитељи на бугарским црноморским обалама, а нарочито у ви-

[77] Đ. Radojičić, Antologija stare srpske književnosti, 161.

[78] A. Grabar, Byzance, Paris 1963, 85—103.

[79] О датовању и архитектури Текфур-сераја cf. Н. Брунов, К вопросу об архитектурном стиле епохи Палеологов в Константинополе, Известия на Българския археологически институтъ, V, София 1929, 198—222; Н. Мавродиновъ, op. cit., 320—322; Id., Византийската архитектура, София 1955, 163—166; A. Grabar, op. cit., 103. За јужну капелу уз цркву Богородице Памакаристос, поред наведених дела Брунова, Грабара и Мавродинова cf. и E. Mamboury, Istanbul touristique, Istanbul 1951, 329.

[80] За Арту и њене споменике cf. Ἀ. Ὀρλάνδος, op. cit., т. II, 1936, passim; за Порта Панагију у Пили, ibid., т. I, 1935, 5—40. За поменуте охридске споменике Н. П. Кондаковъ, Македонія, Санкпетебургъ 1909, 235, 241—243.

[81] G. Millet, L'école grecque, 252—289, сакупио је све најважније примере декорисања фасада у Грчкој, Србији, Македонији и Бугарској.

зантијској Месемврији, улагали знање да дочарају што сликовитије изгледе месних храмова.[82] И тако, идући све дубље у време, могли бисмо доћи и до Костура и Прилепа XI и XII века у чијој су средини у зидове малих градских цркава маштовито уграђивани различити облици цигле да би се добио што дражеснији и живљи њихов лик[83]. Недостатак смелих конструктивних решења — тако се понекад мисли — надокнађиван је у заосталој провинцији спољашњим шарањем. У ствари, нови дух с новим естетичким критеријима захватио је постепено, од XI до XIV века, читаво подручје византијског уметничког језика. У настојању да добију леполик и гиздав храм, српски неимари су оваплотили нове идеје обележивши се стваралачком посебношћу кроз дотле неизрециви израз. Источник његов — за сада тако изгледа — налазио се на домаћем тлу. По резултату, он је свакако највиши домет у својој врсти на подручју византијске уметности, достојна опорука једног изузетно трагичног али мудрог времена.

L'ECOLE DE LA MORAVA, ORIGINES DU DECOR

PAREMENT DES FAÇADES, SYSTÈME D'ORNEMENTATION PLASTIQUE

L'une des »éco'es« les plus originales de l'architecture serbe médiévale, l'Eco'e de la Morava, aux églises à plan tréflé, pittoresques d'aspect, aux façades rehaussées de sculptures ornementales, n'a pas encore été suffisamment étudiée, encore que les savants aient publié jusqu'à présent une série de thèses au sujet de ses origines. Le plan de ces églises, le triconque, est indubitablement inf'uencé par l'Athos, tandis que les modes de construction représentent une continuation de la tradition byzantine et serbe. Quant au système d'ornementation, parement des façades et plastique décorative, de nombreuses hypothèses ont été avancées: l'on y a vu des influences provenant de Géorgie, d'Arménie, de Russie, d'Anadolie, de Sicile et d'Europe occidentale. Finalement, les plus logiques ont eu tendance à conclure que les similitudes dans les motifs de la plastique, lorsqu'elles existent, entre les régions énumérées, possèdent une source commune: les motifs des différentes techniques de l'art byzantin du VIIe siècle, ou de l'art byzantin du Xe au XIIe siècle.

L'auteur de ce travail établit les rapports entre le système de décoration des façades et la plupart des motifs employés dans la sculpture

[82] А. Рашеновъ, Месемврийски църкви, София 1932; Н. Мавродиновъ, Външната украса на старобългарскитѣ църкви, 264—317.

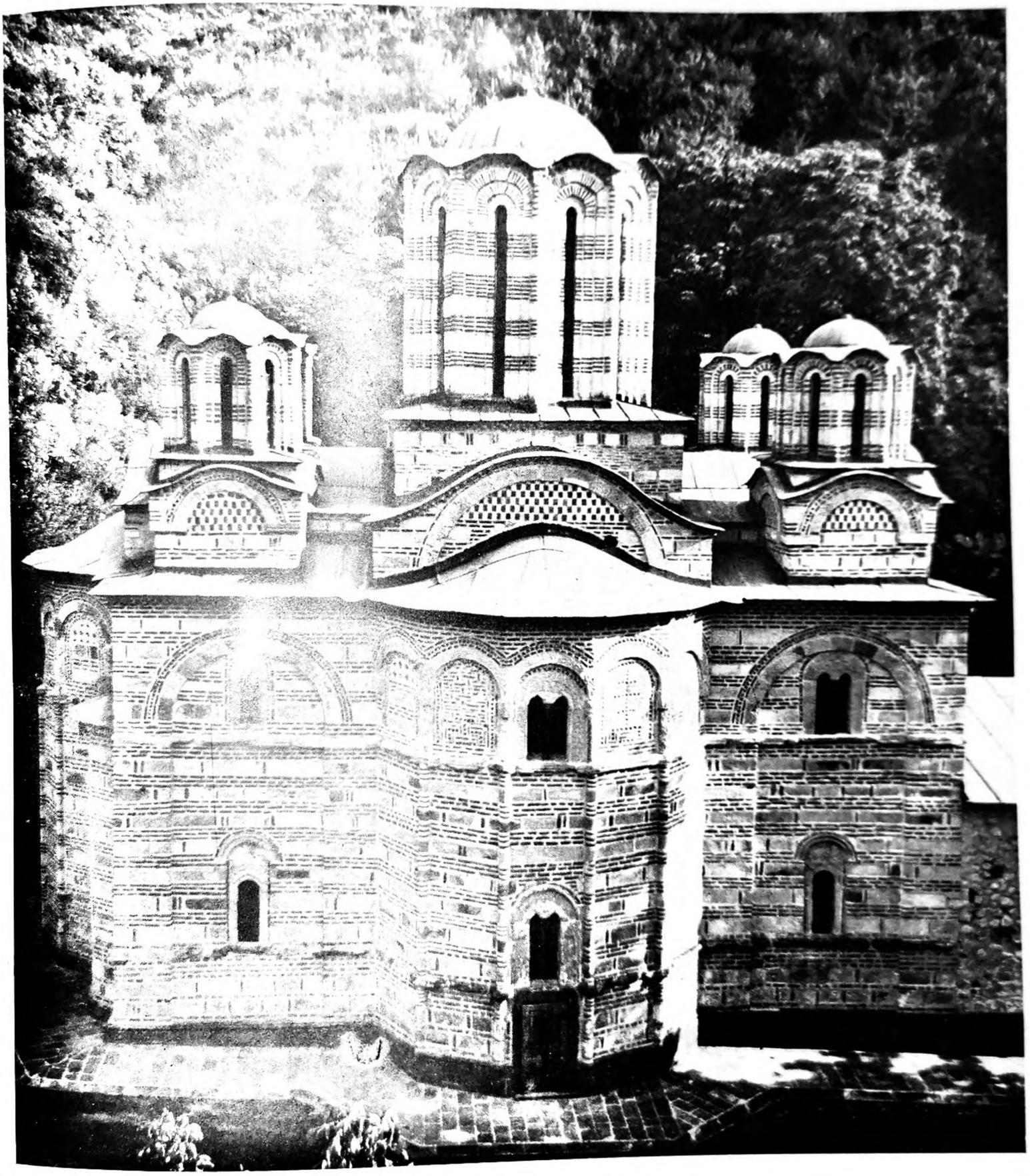
[83] За Костур cf. Α. Ὀρλάνδος, op. cit. τομ. IV, 1938, passim; за прилепског Св. Николу: Ф. Месеснел, op. cit., 41—43, сл. 2—4.

qui orment les églises de l'Ecole de la Morava, avec les façades peintes des églises serbes datant d'une époque antérieure, du XIVe siècle. On connaît jusqu'à présent une seule façade peinte de ce genre, laquelle est semblable par son système d'ornementation — et identique par ses motifs — aux mêmes éléments des églises appartenant à l'Ecole de la Morava. C'est la façade peinte des églises de la Patriarchie à Peć. Elle a été exécutée sur l'ordre de l'archevêque Danilo II — comme on le constate dans le présent travail — qui avait fait bâtir à Peć l'église de la Vierge Hodigitria avec Saint-Nicolas, et réunir en un ensemble les églises bâties auparavant, les Saint-Apôtres et Saint-Démétrios, en édifiant devant les trois sanctuaires un grand narthex, qui possédait à l'origine une tour-clocher. Afin de réaliser l'unité des églises et du narthex qu'il avait construit lui-même avec les églises déjà existantes, il avait fait peindre et décorer avec les rosettes et des entrelacs aux motifs géométriques et floraux, les façades édifiées sans parement: les Saints-Apôtres, la Vierge Hodigitria et le grand narthex. La peinture elle-même a été exécutée selon toute vraisemblance entre 1334 et 1337.

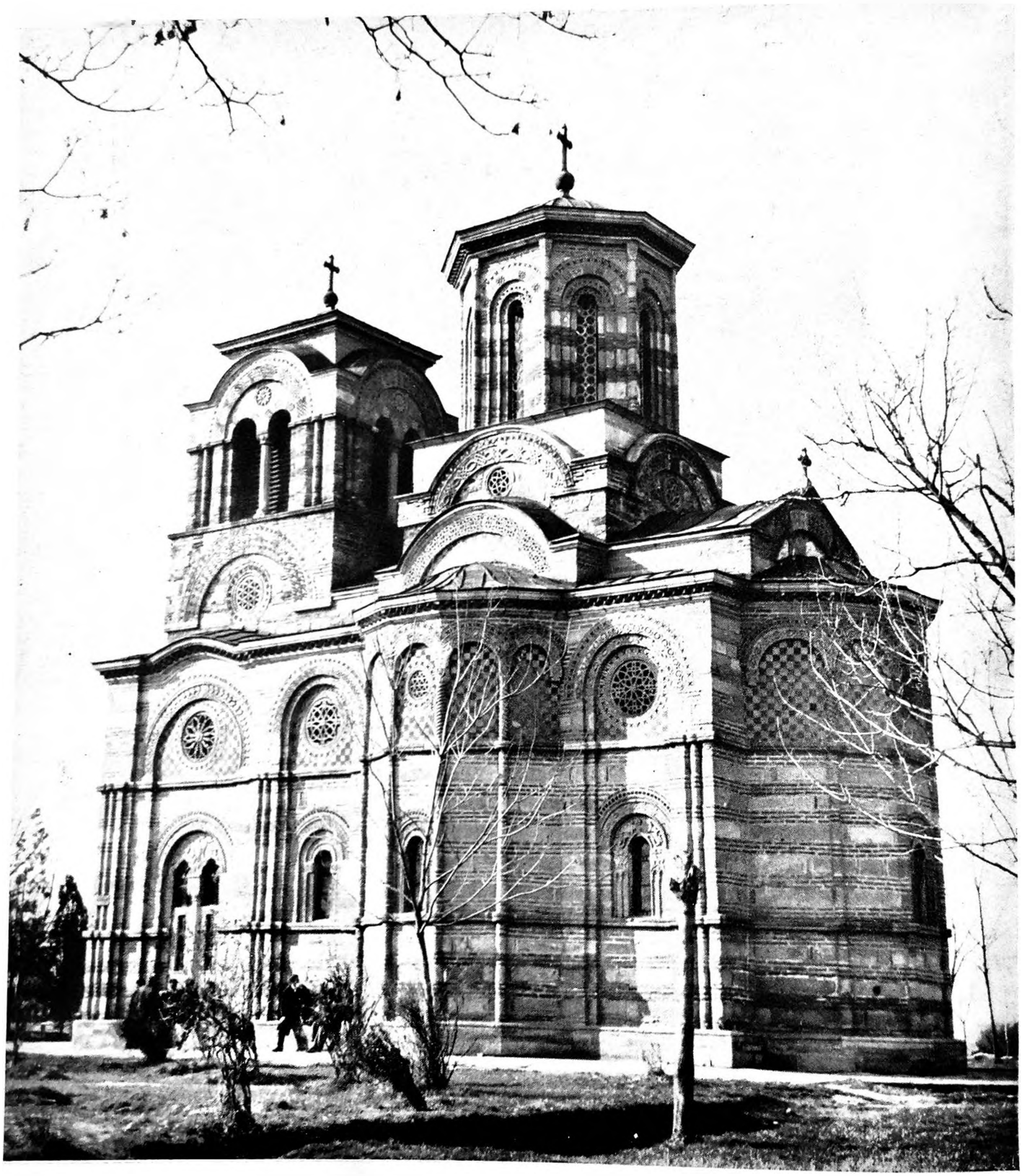
Il paraît bien que de telles façades n'aient pas été isolées en Serbie, dans la première moitié du XIVe siècle. Selon une description d'ancienne date telle était celle de Žiča, seulement sa décoration peinte a été détruite lors de la restauration de 1928.

Dans les deux cas le donateur avait été Danilo II, archevêque bien connu d'ailleurs par ses qualités de bâtisseur d'églises. Son disciple et biographe affirme qu'il avait donné des conseils technique aux constructeurs de Banjska, Dečani et Peć. Il est malaisé de dire aujourd'hui dans quelle mesure il a pu influer sur l'aspect des façades peintes, mais on peut supposer à juste titre que les façades de ce genre se trouvaient au Mont Athos, d'où Danilo était venu occuper le siège archiépiscopal de Serbie. Il est vrai que sur les territoires d'expression artistique byzantine on ne retrouve aucune façade peinte à motifs ornementaux du type de Peć. A Veljusa, Kurbinovo, Andreaš, Saint-Nicolas Šiševski, Zemen, Saint-Pierre à Prespa, dans certaines églises et certains palais à Mistra, on observe des fragments de façade peinte qui imitent les revêtement en pierre et en briques. En Serbie au XIIIe siècle, à Sopoćani, Gradac, les Saint-Apôtres de Peć, tels qu'ils étaient primitivement, à Studenica, etc. les façades étaient peintes en couleur: rouge, ocre, blanc, sans ornements. Les façades des monastères athonites étaient également peintes en rouge. Ainsi il paraît bien que, pendant une courte période et sur un territoire restreint de Serbie, et peut-être de l'Athos, il y ait eu des façades peintes à ornements et que plus tard, à l'époque où les premiers monuments de l'Ecole de la Morava ont été construits, sous le règne du prince Lazare, cette idée ait été reprise dans un matériau plus précieux, influant sur le système de décoration des façades et leur sculpture ornementale. Certaines églises de cette époque ont gardé leurs façades décorées de mortier peint (Ljubostinja, Rudenica), ou bien aux façades peintes s'adjoignait une décoration exécutée dans un matériau plus précieux.

L'influence de Peć et de Žiča sur les églises de l'Ecole de la Morava est également la conséquence du fait que ces deux églises, sièges de l'organisation ecclésiastique chez les Serbes, étaient vénérées comme »mères des églises«. Les textes de la deuxième moitié du XIVe siecle témoignent que les donateurs et les bâtisseurs avaient su admirer les réalisations des époques précédentes et avaient désiré les imiter.



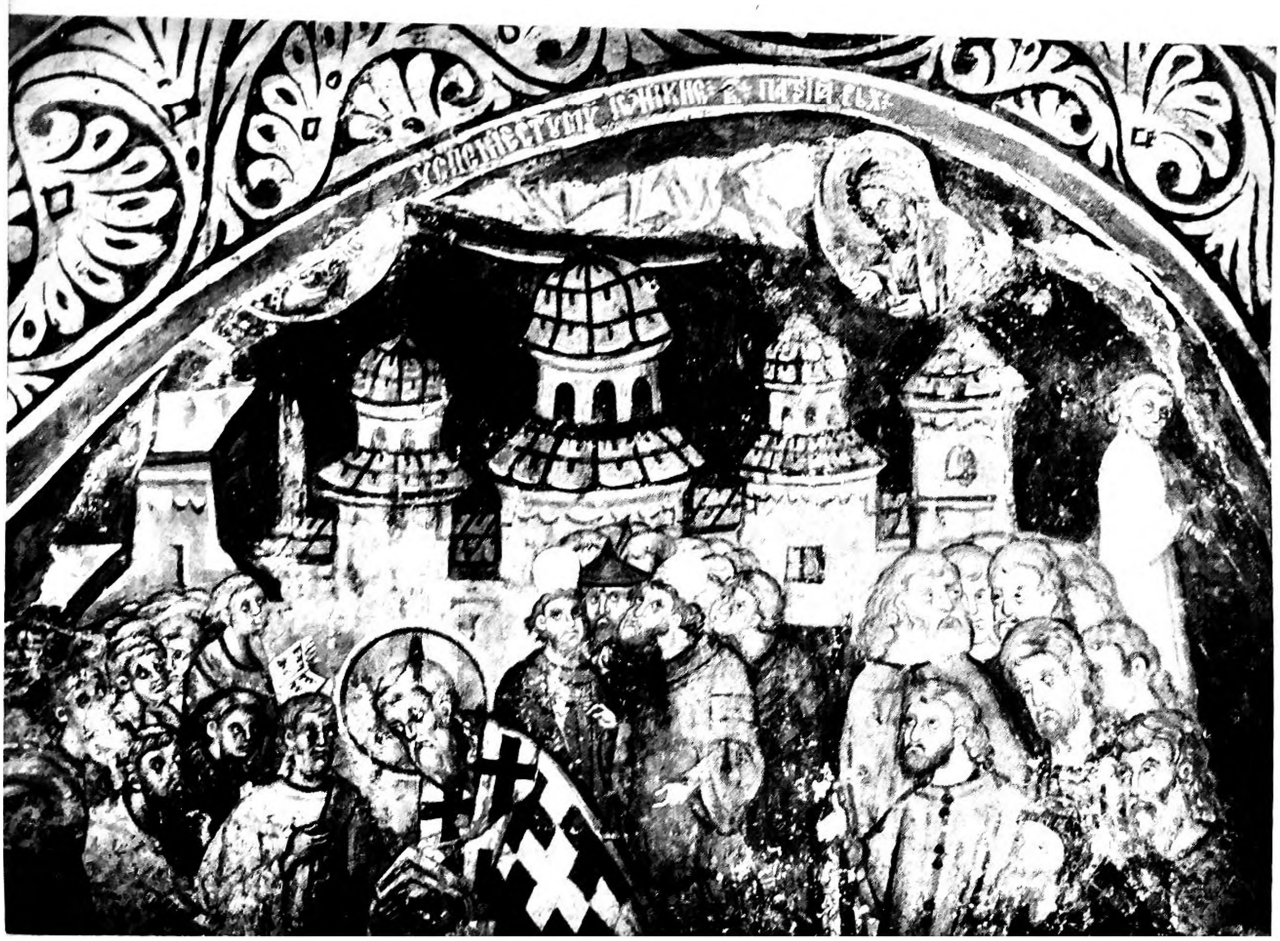
Сл. 10 — РАВАНИЦА



Сл. 11 — ЛАЗАРИЦА

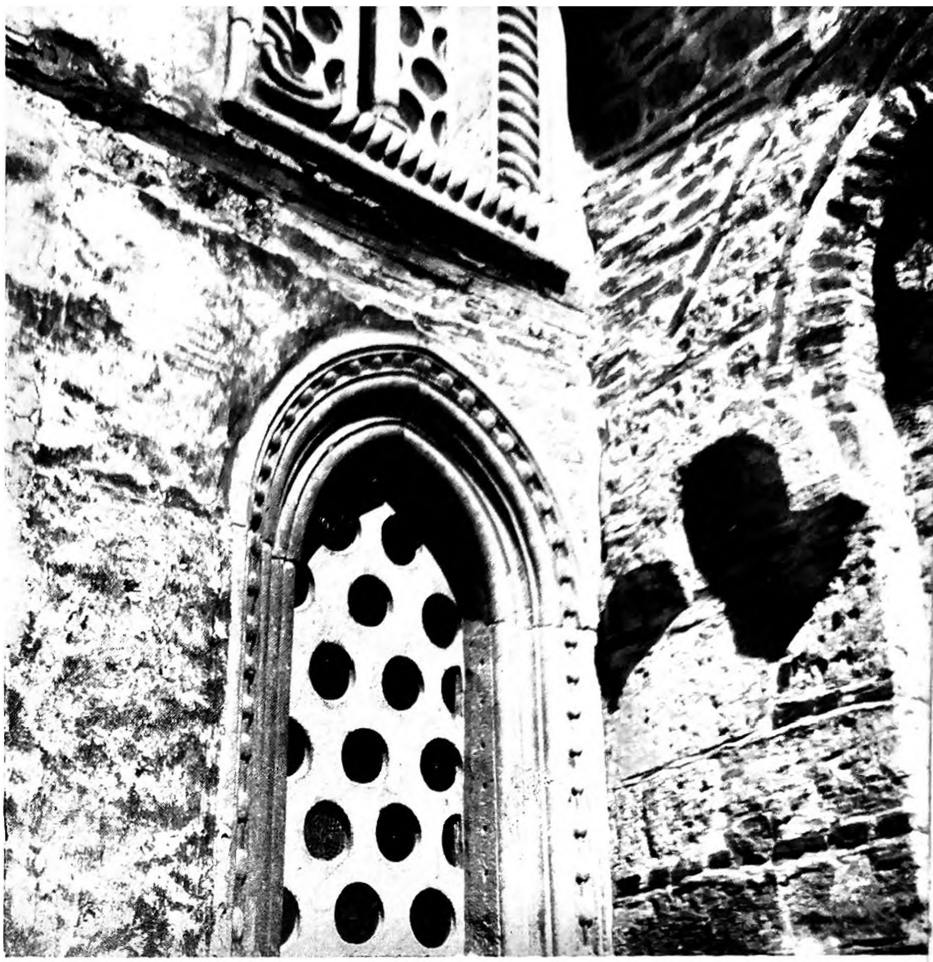
Сл. 12 — ПЕЋКА ПАТРИЈАРШИЈА

Сл. 13



Сл. 14

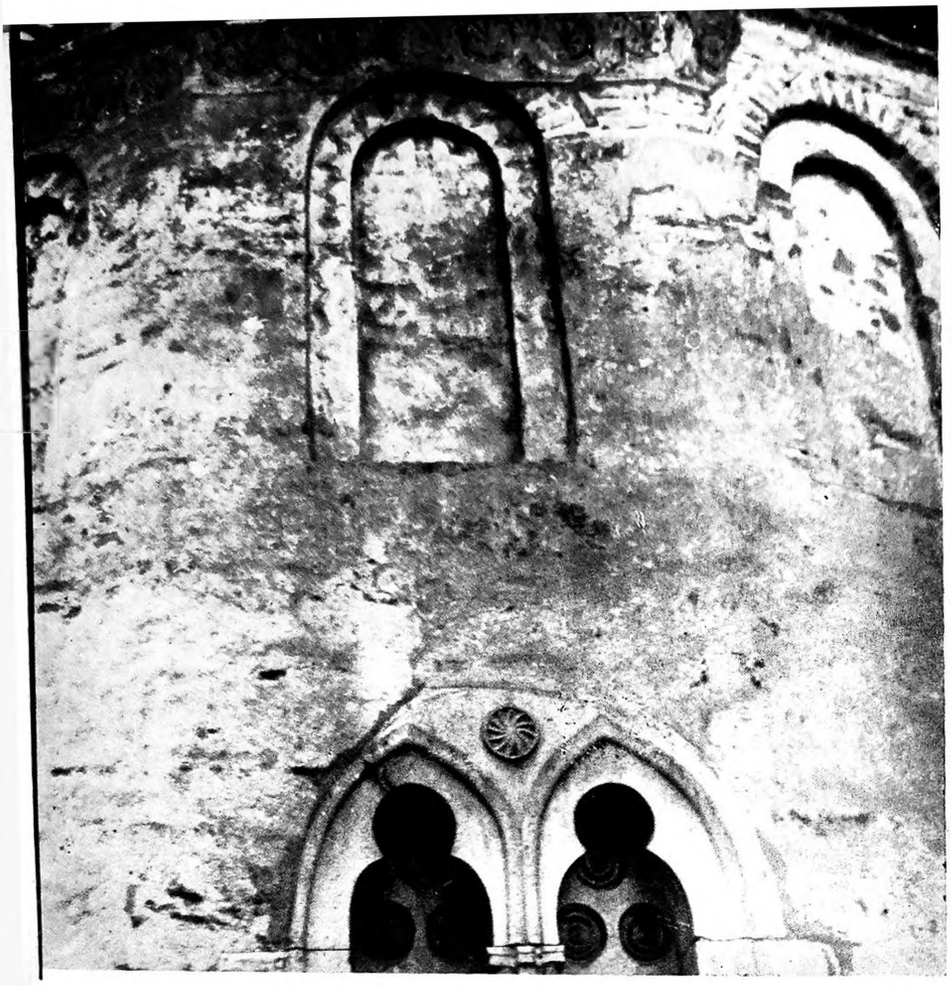
Сл. 15 — ПЕЋ, Саставак Богородичине цркве и храма св. Николе на којем се види подвлачење насликаних фасада Богородичине цркве под северни зид цркве св. Николе



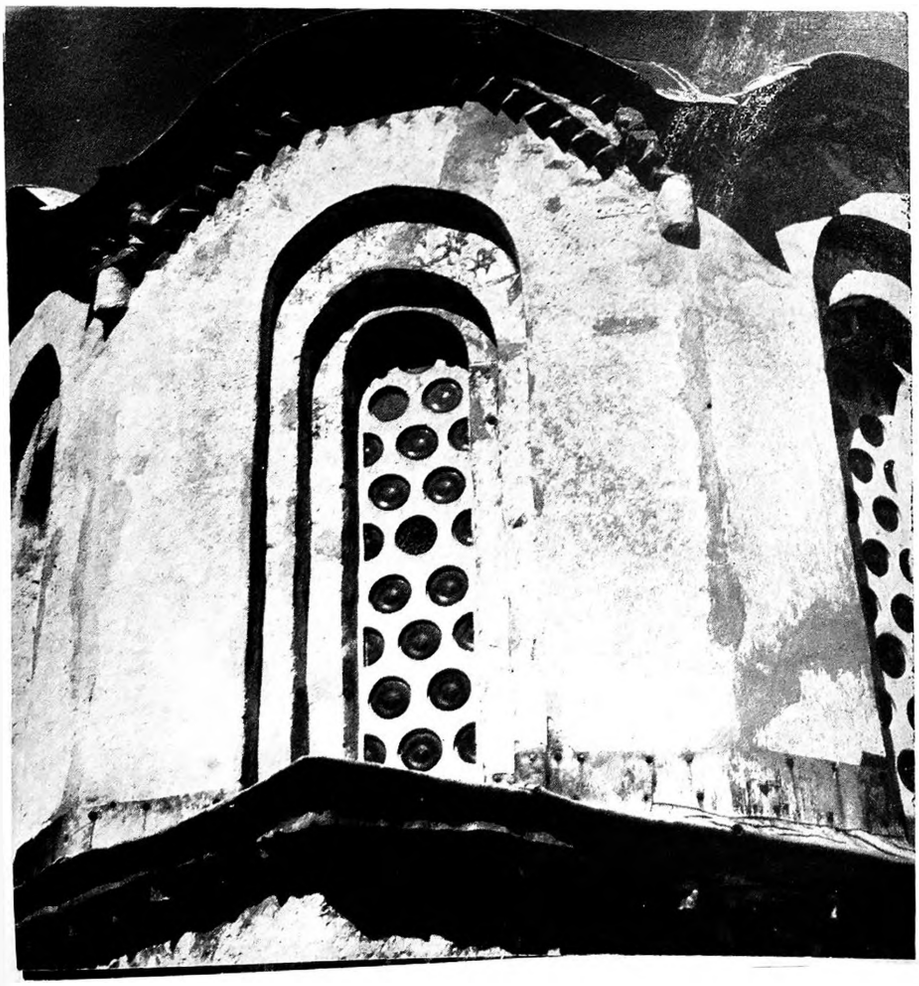
Сл. 13 — ПЕЋ, Богородична црква, Пророк Данило и архиепископ Данило II носе модел пећких грађевина које је подигао Данило II

Сл. 14 — ПЕЋ, Црква св. Апостола, Сахрана патријарха Јоаникија, Деталь

Сл. 16 — ПЕЋ, Богородичина црква с источне стране



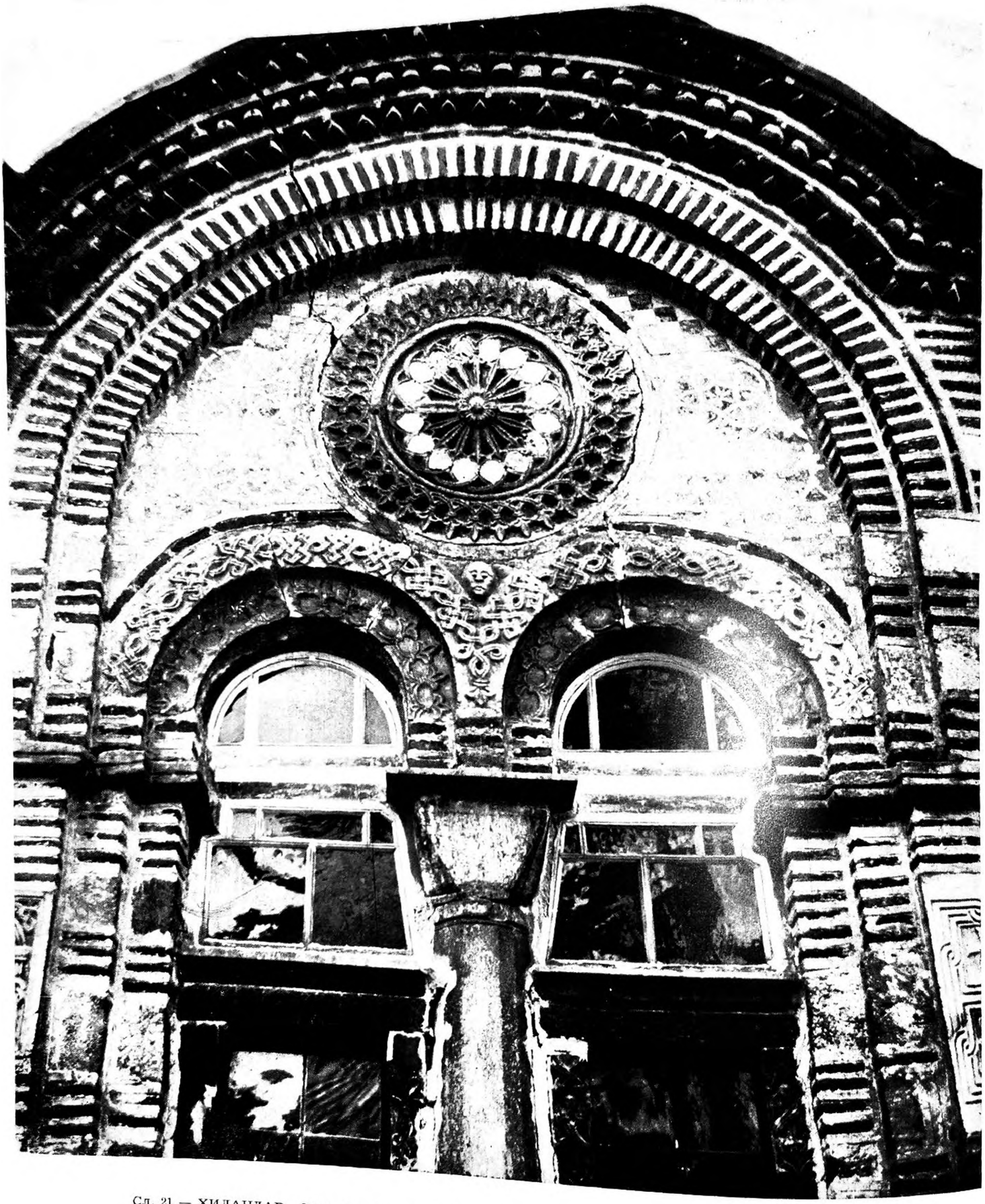
Сл. 17 — ПЕЋ. Богородичина црква. Апсида, Деталь, Остаци првобитног сликања на фасади



Сл. 18 — ПЕЋ. Богородичина црква. Кубе, Деталь, Остаци првобитног сликања на фасади

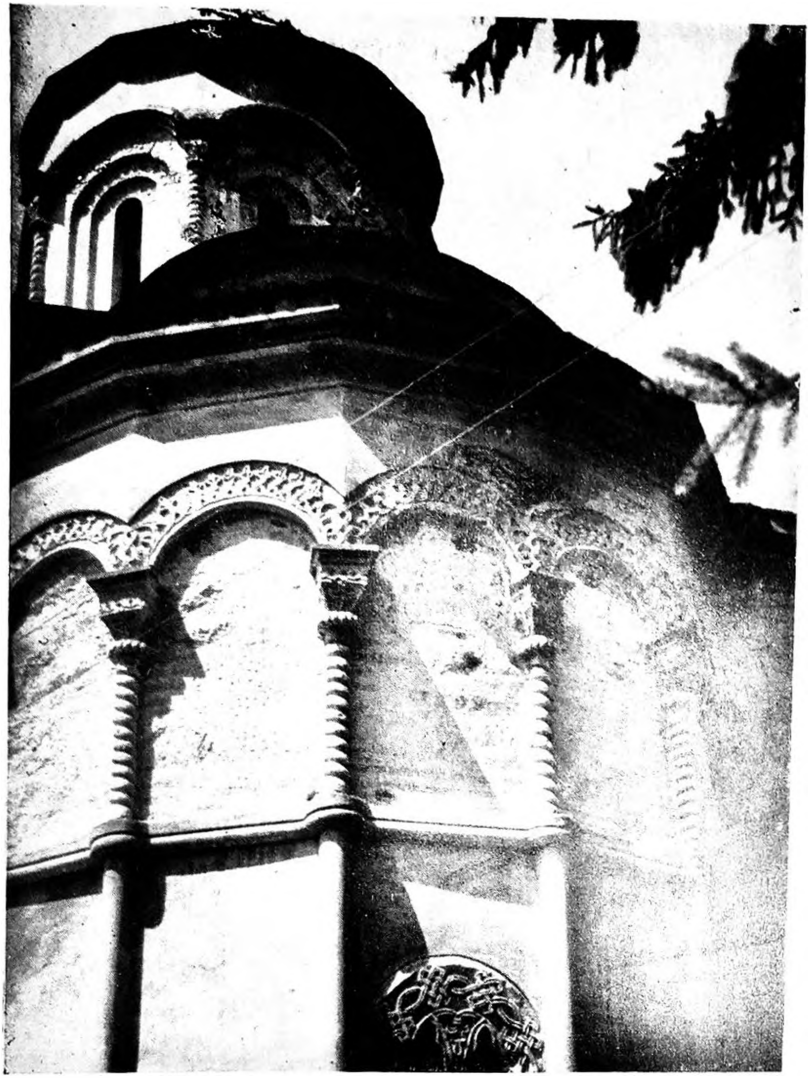
Сл. 19 — ПЕЋ, Св. Апостоли. Кубично постоље
Остаци сликаног украса из XIV века

Сл. 20 — ПЕЋ, Св. Апостоли. Апсида. Остаци
старог сликарства из XIII и XIV века

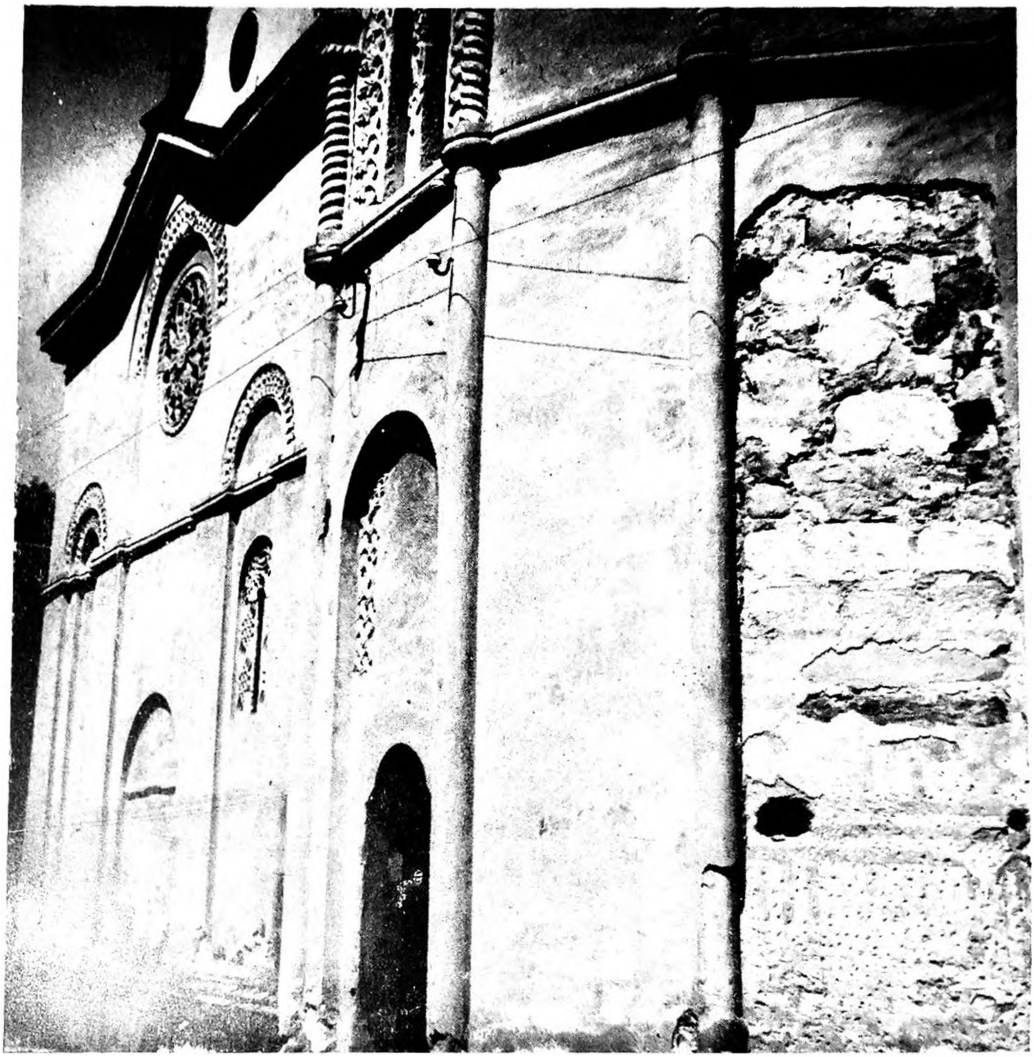


Сл. 21 — ХИЛАНДАР, Спољашња припрата, Северна страна, Скулптура и сликарство на фасади

Сл. 22 — РУДЕНИЦА, Апсида, Старе сликане фасаде пре уништења 1938. године (фото G. Millet)



Сл. 23 — ЉУБОСТИЊА, Апсида, Остаци првобитног сликања фасада



Сл. 24 — ЉУБОСТИЊА. Јужна певница, Трагови старог сликања на фасади

СВЕТОЗАР РАДОЈЧИЋ

Једна сликарска школа из друге половине XV века

Прилог историји хришћанске уметности под Турцима

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

„И гле глас и вапај, немири, громови и земљотрес, и побуна на земљи, и гле сада не два змаја но многи гмизавци, који дођоше да се боре. И би глас и све се смути од гласа и вике њихове, а свима људима беше дању тама и сумрак и буре и ратови, и спреми се сваки народ да се бори..." (Јестира 1, I) Цитат Константина Филозофа у опису догађаја у Србији после битке на Косову. Превод Л. Мирковића.

Најмрачније поглавље у историји Срба почиње после пада Смедерева 1459. и траје до првих година XVI века. Хаотичне прилике у српским земљама тих времена остале су до данашњих дана мутне и о њима се различито суди. Док старији историчари сматрају да је слом 1459. био катастрофалан, млађи — нарочито после новијих испитивања турске архивске грађе — више су склони да блаже суде о турској владавини на Балкану у XV веку. Можда ће се, захваљујући новим подацима, заиста и добити друга, потпунија и нешто ведрија слика о животу Срба после пада Смедерева. Општа оцена тадашњих прилика постаће свакако нешто одређенија ако се испита и уметност тих времена.

Балкански хришћани показали су своју упорну виталност већ у годинама првих пораза у сукобима са Турцима. И без хришћанске политичке власти хришћани су на Балкану одржавали старе везе из ранијих столећа: економске, и нарочито религиозне и културне; никако се не би смели занемарити ни политички утицаји хришћана на турску управу, утицаји који су деловали преко замршених канала потурица на високим положајима и преко малобројног племства које се задржало на остацима старог поседа. Обезвлашћена елита хришћана племића, грађана и монаха, и после губитака великих имања, неговала је своје културне потребе. У данима кајања, када се турска најезда примала са филозофском ресигнацијом да је дошла казна за учињене грехе, израстала је на Балкану — и под најгорим условима — скоро илегална, необична, јако интернационализована култура у којој је јединство старе балканске хришћанске заједнице дошло до пуног израза. У то доба јављају се балкански хришћански писци, био-

графи и песници, који знају грчки и словенске језике.[1] Тек ових година показало се да су та времена дала и прве познате Србе музичаре и песнике који су били подједнако везани за Цариград и Ново Брдо. Паклена атмосфера масовних покоља, депортација и разарања добро је позната из историје Балкана у другој половини XV века — ипак је у тој средини живела и уметност. До недавна о њој се није скоро ништа ни знало. Поводом петстогодишњице пада Цариграда, 1953, Грци су први почели већа испитивања уметности турског периода. Ти радови успешно су се повезали са испитивањима која су, скоро истовремено, вршена и код нас. Захваљујући првим пионирским корацима сада се већ назиру јасније контуре оне интернационалне уметности балканских хришћана која се, у још нејасном ритму, стапала у веће целине и издвајала у посебне токове, вечито циркулишући по огромном пространству хришћанских земаља у турској империји.

Овом приликом покушаћу да осветлим једну групу уметника која је у другој половини XV века радила на земљишту између Метеора у Тесалији, Костура, Охрида, Прилепа, Скопља и Ниша, у крајевима у којима се осећала заштитничка делатност Маре Бранковић, кћери Ђурђа Бранковића и жене султана Мурата II. Чини ми се да је ова група мајстора, ма колико пролазних уметничких схватања, једна од значајнијих и да она спада у генерацију сликара који су отпочели ново поглавље у историји источнохришћанске уметности. Ови рани представници хришћанске уметности под Турцима већ припадају тамним временима насиља. У њиховим атељеима врши се мучно преображавање: од максимално повлашћене до скоро илегалне уметности. Већ прва испитивања тога процеса наговештавају да касна уметност није била осакаћени организам старе слободне уметности већ нови израз — на свој начин велик и узбудљив — нове уметности која се са победничком војском Турака проширила до северних граница Угарске.

Цариград, најјачи центар византијске уметности у XIV веку и у првој половини XV, изгубио је своју водећу улогу трагичне 1453. године. Без главног центра, без потребне културне атмосфере засићене прастарим традицијама, та се уметност касније преображавала на разне начине.

Ако се без икаквих предрасуда баци шири поглед на цело велико подручје такозване поствизантијске уметности, могу се лако уочити четири одвојене области: итало-грчка целина; централно подручје које се протеже од Мале Азије, преко Балкана до северне Угарске; пре-

[1] Đ. Sp. Radojičić, Drei Byzantiner, Altserbische Schriftsteller des XV. Jahrhunderts, Akten des XI. Internationalen Byzantinisten—Kongresses 1958, München 1960, 504—507. Id., Открића у нашој средњевековној музици, Политика, 24. нов. 1963, 18.

лазна област влашко-молдавске уметности и посебно царство руске уметности.

Свака од наведених територија има доста јасно дефинисану уметност која живи у оквиру одређених географских граница, у одређеном друштву, негујући посебне уметничке правце. Итало-грчка уметност, најближа Западу и највише заступљена у музејима западне Европе, често је идентификована са појмом поствизантијске уметности уопште. Њена је улога дуго прецењивана и она се и данас често, без потребе, истиче на прво место.

Против прецењивања итало-грчке и специјално итало-критске школе нарочито је оштро реаговао В. Н. Лазарев. Он се, с пуним правом, побунио против главних представника заиста престарелих схватања двојице аутора, Серђа Бетинија и Филипа Швајнфурта.[2] Међутим, никако се не би могла, без резерве, примити теорија Лазарева о коначној катастрофи византијске уметности 1453, по којој сва поствизантијска уметност не вреди ништа. Доста самовољни став Лазарева, коме је очевидно та уметност, као сликарски израз, одвратна, тешко би се могао бранити, нарочито у једној историји уметности која је схваћена као историјска дисциплина. Да оставимо по страни тугаљиво питање: да ли Лазарев искључује из целине поствизантијске уметности и руску уметност XVI и XVII века — или и њу жртвује свом естетском пуризму?

Највише заслугом М. Хацидакиса, његовим критичким студијама о критској уметности, добила се последњих година прецизнија слика о почецима критске и „јонске" уметности и о њеном основном карактеру.[3] Сада је сасвим јасно да се почетна фаза поствизантијске уметности не може тражити на Криту, на коме се мајстори знатнијих квалитета јављају тек првих година XVI века. Почетни облици поствизантијске уметности не могу се механички очекивати у другој половини XV века.

Висока цариградска уметност почела је да се повлачи пред Турцима — преко уметника-емиграната — већ последњих деценија XIV века на североисток, у Влашку, Молдавију и Русију. Велико, монументално, руско новгородско сликарство, с краја XIV века, формира се захваљујући највише делатности мајстора емиграната са подручја самог Цариграда и Балкана.[4]

---

[2] В. Н. Лазарев, К вопросу о »греческой манере«, итало-греческой и итало-критской школах живописи, Ежегодник Института Истории Искусств А. Н. СССР — 1952, Москва 1952, 152—200.

[3] M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine, у зборнику Le cinq-centième anniversaire de la prise de Constantinople, 1453—1953, Athènes 1953, 193—216.

[4] О Теофану Грку, великом сликару с краја XIV века који је сликао у Цариграду, колонијама Ђеновеза, на Истоку, у Новгороду и Москви cfr. В. Н. Лазарев, Феофан Грек, Москва 1961.

Поствизантијска уметност као целина свакако нема ни свој заједнички хронолошки почетак, нити своје заједничко, јединствено стилско порекло. У другој половини XIV века византијска уметност расцепкала се на посебне школе које су се везивале или за поједине друштвене слојеве и њихове идеје или за поједине територије. То шаренило касније се појачало у хаотичним политичким приликама које су изазвали Турци.

М. Хацидакис је изнео привлачну хипотезу о одлучном утицају Цариграда на почетне облике поствизантијског стила; он претпоставља да је конзервативни Генадиос Схолариос, први цариградски патријарх под Турцима, био заштитник и пропагатор конзервативног и у уметности и да је његов утицај и на том пољу био одлучујући.[5] Мени се, међутим, чини да се општа појава стагнације и традиционализма не би могла тумачити само делатношћу једног човека, па макар он био и сам цариградски патријарх.

Захваљујући новијим публикацијама грчких историчара уметности, особито А. Ксингопулоса, М. Хацидакиса и С. Пелеканидиса, сада се знатно више зна о судбини оне поствизантијске уметности која се одржавала под директним турским притиском.

Историју грчког поствизантијског сликарства покушао је да обухвати у целини А. Ксингопулос у своме опширном делу Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν, Атина 1957, 380 стр. У томе делу наведени су веома исцрпно и сви споменици поствизантијске епохе са грчког етничког подручја и литература о њима.

На жалост, у књизи професора Ксингопулоса грчке су области схваћене као језгро поствизантијске уметности, тако да се добила доста померена слика и о поствизантијској уметности у ужој Грчкој и о поствизантијској уметности уопште. Због тога су често одјеци извесних уметничких покрета са центром изван Грчке представљени прилично промашено. Већ у опису краја — како Ксингопулос замишља — краја »македонске школе«, једна занимљива група споменика остала је нејасна и недовољно истакнута, иако баш она својим иконографским и сликарским особинама веома рељефно показује судбину и кризе источнохришћанског сликарства у другој половини XV века, у ери најблиставијег успона турске моћи на Балкану.

Једино полазећи од група споменика који су међусобно уметнички хомогени, може се унети нешто више светлости у хаотичну историју најстарије хришћанске уметности под Турцима. Захваљујући почетним испитивањима професора Ксингопулоса већ су констатоване

[5] Gennadios Sholarios дописује се са Бурђем Бранковићем. E. von Dobschütz, Ein Schreiben des Patriarchen Gennadios an den Fürsten Georg von Serbien, Arch. für sl. Phil. XXVII (1905) 246—257. М. Ласкарис, Византиске принцезе у средњевековној Србији, Београд 1926, 100, прим. 2.

сличности између фресака у цркви Преображења на Метеорима, из године 1483, у костурској цркви св. Николе монахиње Јевпраксије, из године 1486, и фресака у Поганову из године 1499. Тој групи споменика припадају — професору Ксингопулосу непознате — стилски идентичне фреске у цркви св. Никите у Скопској Црној Гори, из 1483—84. године, део живописа у главној цркви манастира Трескавца из истог времена и сасвим сродне фреске у олтарском простору дозидане капелице уз св. Николу Болничког у Охриду, такође с краја XV века. Као главни споменици ове групе, поређани хронолошким редом, истичу се: фреске Преображења (1483), Св. Никите (1483—84), Трескавца (око 1480—1490) и Поганова (1499).

Као заједничка црта сликарства у наведеним црквама истиче се, на првом месту, веома сличан избор тема и њихов распоред. Како је, природно, количина фресака зависила од величине унутрашње архитектуре, постоје незнатније разлике између декорације мањих и већих грађевина, али се у свима редовно слика: циклус празника (у горњим зонама), испод њих циклус мука Христових, а у најнижем појасу стојећи светитељи. Од висине зидова зависи да ли ће се и где ће се између главних зона уметнути фризови медаљона са попрсјима.

У сликарству цркава ове групе највише пада у очи изглед светаца у првој зони, особито изглед светих ратника.

У византијској уметности свети ратници обично су сликани у одећи античких војника са оклопом, штитом и оружјем. У племићким задужбинама од друге половине XIV века појављују се на фрескама свети ратници као дворјани у богатој дугој одећи са необичним капама и широким огртачима; место оружја они у рукама држе дуге штапове.

Замишљајући небо као небеске дворе, највише под утицајем апокрифне литературе, сликари средином XIV века, по жељи наручилаца, преодевају цели хришћански Олимп у савремене костиме цариградског двора: Христос добија круну, дивитисион и лорос византијског автократора, Богородица одећу василисе, хорови светаца одећу дворана. Од педесетих година XIV века, нарочито у Македонији, Христос као василевс и Богородица као василиса — у композицији Деисиса — добијају стално место на северном зиду, испред олтарске преграде. Око њих купе се, као у некој фантастичној модној ревији, свети ратници у чудним помодним хаљинама, са необичним турбанима, прилично тромо ослоњени о своје ситно изрецкане дуге штапове.

Ти претерано пажљиво и упадљиво шарено одевени свеци сликају се на исти начин крајем XV века у три цркве: у храму Преобра-

жаја на Метеорима,[6] у костурској цркви монахиње Јевпраксије[7] и у цркви манастира Трескавца.

Они се виђају још по црквама последњих година XV века и, доста усамљени, нешто касније у македонским мањим црквама[8] и чак у Херцеговини, у цркви св. Арханђела под Клобуком; тај необични иконографски тип свеца у помодној одећи најдуже се задржао на резбареним вратима македонских манастира, у Трескавцу и Слепчи.

Ове спољашње најупадљивије заједничке црте балканског хришћанског сликарства касног XV века не представљају ни у ком случају суштинске, главне особине једне сликарске школе која је била веома одређено иконографски и стилски дефинисана. Сличности између фресака у метеорском Преображењу, костурском св. Николи и живописа у Св. Никити, Трескавцу и Поганову представљају толико хомогену целину да се мора поставити питање: која је то добро организована школа — у временима између 1483. и 1500. — успела да развије тако живу делатност и да формира толико посебни стил који се, по сликарским поступцима, оштро одваја и од претходних и од потоњих генерација?

Извесна упадљива коинциденција чињеница допушта нам да истакнемо пре свега хронолошку, територијалну и стилску компактност једног сликарства које цвета у временима султаније Маре, на територији на којој је она имала — међу хришћанима — највише утицаја.[9]

Можда није ни то случајност да се фреске овог необичног стила појављују већином у оправљеним црквама Немањића: у манастиру Преображења, задужбини последњег Немањића монаха Јоасафа; у Св. Никити као оправка живописа из времена краља Милутина, у Трескавцу на зидовима цркве којој су у XIV веку били највећи ктитори Милутин и Душан; погановски живопис не везује се за династију Немањића, али опет за угледну породицу Дејановића;[10] за монахињу Јевпраксију, ктиторку костурског св. Николе (из 1486. године) не зна се ништа одређено.[11]

---

[6] A. Xyngopoulos, Σχεδιασμα, 64, сл. 16—1.

[7] Σ. Πελεκανίδης, ΚΑΣΤΟΡΙΑ I, Θεσσαλονίκη, сл. 186, β; снимак св. Теодора из Трескавца (фото Н. М., Прилеп).

[8] На пример у цркви св. Спаса крај Чебренског манастира (на Црној Реци), cfr. П. Миљковић'—Пепек, Црквата »св. Спас« крај Чебренскиот манастир, Гласник на Институтот за национална историја, год. I бр. 2, декември 1957, 139—146.

[9] О царици Мари, Ст. Новаковић, Царица Мара, Л. М. С., 174 (1893); М. Пурковић, Кћери кнеза Лазара, Мелбурн 1957, 29—41.

[10] Тешко ће се моћи прихватити хипотеза Б. Радојичића о ктитору Поганова.

[11] На једној плаштаници из Путне спомињу се кесарица српска Јефимија монахиња и кћи јој василиса Евпраксија монахиња. Датирање Л. Мирковића у 1405. немогуће је, он меша деспотицу Евпраксију са василисом Евпраксијом монахињом. Л. Мирковић, Црквени вез, Београд 1940, 21 sqq. Cfr. M. Lascaris, A propos d'un epitaphios du monastère de Poutna, Revue du Sud-est européen II, 1925, 358—360. P. Nasturel, Romanoslavica, III, Bucuresti 1958, 143.

Још једна карактеристична црта овога живописа поклапа се са временима и средином око царице Маре: натписи на фрескама писани су подједнако сигурно и српски и грчки. У Преображењу, на Метеорима, само грчки (и Немањић Јоасаф сигниран је само грчки) у Св. Никити мешано грчки и српски, у Трескавцу српски. Сви наведени разлози допуштају да се са знатном сигурношћу тврди како је једна група нама по имену непознатих мајстора развила своју уметничку делатност у временима када је султанија Мара, столујући у Јежеву, успела да заштити и помаже хришћански културни живот у областима које су се крајем XV века нашле у зони релативног мира, већ у дубљој позадини хришћанско-турског фронта. За сада се уопште не би смело поставити питање да ли су ти мајстори Мариних времена били неке врсте директни штићеници удове султаније. На натписима који су очувани: у Трескавцу, у Св. Николи костурском, у Св. Никити и Поганову — Мара се нигде не спомиње.[12]

Од лапидарних текстова ктиторских натписа ове групе споменика донекле се одваја натпис из Св. Никите са почетном аскетском сентенцијом:

+ MNHMH ΘANATȣ XPΥCIMENH TΩ BEIΩ:·

паметь сьмрьти ȣдобрѣніе житїю :·

Колико год у ктиторским натписима сликари ових цркава употребљавају сажете, скромне формуле, не спомињући увек ни имена — на пример у цркви Преображења на Метеорима монаси ктитори спомињу се само као ἐλάχιστοι ἀδελφοί (последња браћа) — они на фреске често стављају доста дуге текстове. Особито су занимљиви сликани натписи у Трескавцу. Део трескавачких сликаних натписа на живопису касног XV века односи се на садржину фресака; ти текстови тумаче необичне иконографске детаље.

Посебну улогу имају трескавачки сликани натписи изразито профилактичког карактера. Од ранохришћанских времена познате су формуле које су исписиване на зграде да би их очувале. На једном од најстаријих грађевинских натписа те врсте апострофира се св. Тројица:

+ EN [ονό] MATI ΠATPOC +
KAI ΥIO [ὺ καὶ] AΓIOΥ ΠNEVMAT
[ος κα] ΛH H ΠOΛIC XPIC [τι] ANΩN[13]

[12] Натпис у Метеорима: M. Lascaris, Byzantinoserbica saeculi XIV, Bruxelles 1957, pl. IV, fig. 4 — транскрипција и коментар на страни 11—12; у Св. Никити: F. Mesesnel, Годишњак Скопског филозофског факултета, I 1930, 140; Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, IV, Сремски Карловци 1923, број 6410, погрешно под годином 1584; у костурском Св. Николи Пелеканидис, o. c. t. 184; у Поганову: A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, t. I, p. 337, fig. 44.

[13] K. M. Kaufmann, Handbuch d. altchristl. Epigraphik, Freiburg i. B., 1914, 410.

И наша најчешћа натписна формула: Изволенијем оца, поспешенијем сина и савршенијем светаго духа . . . у ствари је апотропејског карактера — и у њој се као у ранохришћанским натписима прво исписује инвокација светој Тројици.

У временима све веће несигурности натписи који чувају зграду постају све бројнији. У Трескавцу — у главној цркви — постоје четири натписа те врсте. У поткуполном простору, на луцима испод пандантифа, на све три стране које се виде из наоса, на северном, источном и јужном зиду, исписани су дуги натписи који имају да сачувају зграду; четврти натпис исписан је у калоти куполе око монументалног медаљона Христа Сведржитеља.

Оштећени натпис на северном луку скоро је пропао, једва се распознају фрагменти:

+ сыном //// ѿц ///// зв҃ли //// иломь /////
сн҃ь ѹтврд /////

По овим остацима тешко би се ухватио смисао текста. Међутим, у светогорском манастиру Моливоклисији, у храму Богородичиног Успења, живописаном 1537. године, постоји један непубликовани натпис који има исту функцију као и наведени трескавачки. На четири конзоле на које се ослањају пандантифи исписан је текст који се по садржини сасвим поклапа са оштећеним трескавачким натписом на северном луку. Текст у Моливоклисији гласи:

съи с҃ты храмь с҃таа троица о.т҃и
съи с҃ты храмь ѿц б҃лгоизволи
съи с҃ты храмь с҃нь ѹтврьди
съи с҃ты храмь д҃х ис(плни)[14]

Источни трескавачки натпис, изнад иконостаса, нема неки нарочити апотропејски карактер; то је познати цитат из псалма:

+ г҃и вьзлюбих б҃лголпиѥ
домѹ твоего . . . (Пс. 26,8)[15]

Текст јужног натписа спада међу најлепше молитве за утврђивање цркве; то је једна песма која почиње речима: ѹтвржденииѥ на тѥ надѣющим сѥ . . . (τὸ στερέωμα τῶν ἐπὶ σοι . . .)[16]; основна идеја песме у суштини је молитва Христу да сачува цркву коју је утврдио својом крвљу; иста ова песма била је исписана у тамбуру кубета сопоћанске

[14] У светогорском сликарском приручнику објашњава се да на четири капитела који носе кубе треба ставити: Овај свети храм: отац подиже, син утврди, св. дух обнови, св. Тројице слава ти. Сличне фразе на Западу: Pater plantavit, filius rigavit, spiritus sanctus fructum dedit, Didron, das Handbuch der Malerei, God. Schäfer, Trier, 1855, 398—399.

[15] Господи омилио ми је стан дома твојега и мјесто насеља славе твоје.

[16] Hirmologium, глас III. песма 3.

цркве. Подижући Градац краљица Јелена „у весељу срца" цитира стихове исте песме: „Утврђење оних који се у Тебе уздају, Господе, утврђуј ову цркву Твоју . . ."[17]

Све ове молитве за цркву, за оне који воле њену лепоту, који се уздају у њену трајност, завршавају се у Трескавцу вешто одабраним стиховима из 102. псалма који су исписани у калоти кубета, око попрсја Христовог:

> Што је приникао са свете висине своје Господ (и) погледао с неба на земљу. Да чује уздисање сужњево и одријеши синове смртне; Да би казивали на Сиону име Господње и хвалу његову у Јерусалиму.

Тај натпис, са честим кратицама, потпуно је очуван:

+ гъ съ нбс на землю призрѣ слишати вздихание окованих раздрѣшити сны умрътвлѣних възвѣстити въ сионѣ име гне и хвалу его:[18]

Избором цитата за натписе могао се заиста сасвим одређено описати карактер времена у којима је црква подизана. У охридској Богородици Перивлепти недавно је очишћен натпис око Пантократора у кубету, из 1295. године, из времена релативно мирних. Сликари Михајло и Евтихије исписују око огромног попрсја Христовог нешто измењене речи 80-ог псалма:

> Господе над војскама, обрати се, погледај с неба и види, и обиђи виноград овај. Сад овај који је посадила десница твоја . . .

Крајем XIII века узимају се стихови из псалма да се рекне да је Охрид виноград и башта посађена руком божијом. Око лика Сведржитеља у Трескавцу исписују се поново стихови из псалма, али не 80-ог, већ из 102-ог — почетак је сличан, опет се позива Бог да погледа са »свете висине« — али не више да гледа виноград и башту, већ да чује уздисање сужњева . . . Ови за турска времена заиста одговарајући стихови касније се често понављају.[19] Позивање Христа да он данонoћно бди над својим домом јавља се већ на ранохришћанским грађевинским натписима апотропејског карактера. 1846. пронађен је у Солину

---

[17] Архиепископ Данило, Животи краљева и архиепископа српских, Живот краљице Јелене, превод Л. Мирковића, Београд 1935, 60; G. Millet, Étude sur les églises de Rascie, L'art byzantin chez les Slaves, I, 1, Paris 1930, 194; исти текст и у Студеници: П. Покрышкинъ, Православная церковная архитектура въ нынѣшнемъ Сербскомъ Королевствѣ, С. П. Б. 1906, 29. грчки текстови на Атону cfr. Millet — Pargoire-Petit, Inscriptions chrét. de l'Athos, Paris 1904, No 9.

[18] Пс. 102, 19—21.

[19] У призренском Св. Спасу, у Благовештењу кабларском, Покрышкинъ XLII; ипак, у турско доба често понављани 102, псалам није био непознат сликарима XIV века — он је исписан већ у Одигитрији у Пећи око Пантократора.

један латински натпис (касније загубљен) који већ садржи почетну идеју свих каснијих сличних натписа:

Jesus Christe, rex regum, domine dominantium, sint oculi tui aperti die ac nocte super domum istam clementer.[20]

Немирна и несигурна времена крајем XV века подстакла су сликаре у Трескавцу да на једном месту испишу што више заштитних натписа, ради веће сигурности. Тај страх од рушења свакако је био изазван искуствима монаха који су можда и сами били сведоци пљачке и рушења старије цркве. За познавање менталитета оних који су ове цркве подизали и декорисали нарочито су карактеристична њихова схватања о турском насиљу. И бивши јаничар Константин из Островице и повучени калуђери преписивачи мисле исто: Турци су бич божији за почињене грехе. У мрачној атмосфери кајања и самооптуживања у XV веку нарочито је оштро суђен цар Душан, као оцеубица и охоли узурпатор царске и патријаршијске власти. Из успомена Константина из Островице види се колико је Душан у српској средини касног XV века живо описиван као убица кога страшни грех нагони да дође оцу на гроб у Дечане. У честим записима о тешким данима много се истиче и колективна одговорност.[21] вь дни вь неже опоущениемь Божїимь прѣдани быхомь грѣхь ради нашихь... понавља се често у рукописима као неки тужни рефрен, или грѣх ради наших постиже нас исмаителска желѣзна палица... Исту покајничку мисао понављају и Грци сећајући се својих грехова.

Стоичко примање казне давало је хришћанима под Турцима веома одређену чврстину и упорност. После рушења они су одмах, чим би се указала прилика, приступали обнови.

Почетак уметности турског периода на Балкану свакако не почиње са деценијама доласка Турака у хришћанске земље, већ знатно касније, кад се створила прва могућност уметничке делатности под новим условима.

Група поново живописаних споменика у временима између 1480. и 1500. настала је очевидно у једном од првих покушаја обнове хришћанских споменика после доласка Турака.

Колико је појам обнове — у овим временима — био често директно везан за оправку старог споменика најбоље показује оправка и реконструкција Св. Никите у Скопској Црној Гори.

Садашња црква св. Никите подигнута је око 1307. године као задужбина краља Милутина; фреске у њој сликали су познати мајстори Михајло и Евтихије који су оставили и своје потписе на штиту једног светог ратника. Сви досадашњи испитивачи фресака у Св. Никити до-

---

[20] Kaufmann, o. c., 415.

[21] В. Ћоровић, Утјецај и одношај између старих грчких и српских записа и натписа, Глас LXXIV, 1910, 47 et sqq.

ста су се колебали у датирању. Мије се — углавном — раније држао године коју је прочитао на натпису изнад јужних врата, тј. 1484. Млађи аутори, а са њима и Петковић, датирали су фреске у Св. Никити у почетак XIV века. Ф. Месеснел, аутор најопширније студије о Св. Никити, није могао да се снађе у сложеном проблему — различити начин сликања фигура у првом појасу и у композицијама, иначе контраст који се као правило јавља у сликарству XIV века, толико је збунио Месеснела да се он упустио у сасвим илузорно одвајање две фазе живописа на површинама које су истовремено сликане у првој деценији XIV века.[22]

Професор Петковић је, истовремено кад и Месеснел, издао у првој свесци »La peinture serbe du Moyen âge«[23] десет репродукција из Св. Никите — и том приликом измешао фреске XIV и XV века, датирајући их све у XIV век. Већ у материјалу који је Петковић публиковао могу јасно да се одвоје у Св. Никити два слоја: старији коме припадају Успење Богородичино, Причешће апостола, Прича о расслабљеном, Тајна вечера, Прање ногу, Свадба у Кани, апостол Павле, Преполовљење празника и св. Никита.

Тој групи фресака стилски никако не припадају Кајање Јудино и његово самоубиство. Доста је компликован случај са репродукцијама 34c, св. Петар и 36a — на њима су главе из XIV века, а тела из 1484. године.

Прецизнијим посматрањем фресака у Св. Никити може се тачно утврдити да у цркви постоје фреске раног XIV века и фреске из године 1484. Однос старијег живописа према млађем сасвим је необичан. Не постоје два слоја фресака. Црква је, вероватно од Турака, током касног XIV или у првој половини XV века тешко оштећена. Анонимни млађи мајстор из 1484. смело је сва озлеђена места исекао до голог зида, ставио нову фреско подлогу и на њој, према потреби, додавао делове фигура или убацивао целе фигуре и композиције. До које је мере поштовано старо сликарство може се најбоље проценити по неким фигурама из прве зоне. Задржавајући нетакнуте старе главе, мајстор је досликавао тела; на пример арханђела Михаила[24] и св. Петра.[25]

У целом послу конзервације и рестаурације старог живописа поступало се са неочекиваним тактом. Само изванредно културан, вешт и искусан мајстор могао је да се у толикој мери прилагоди старој техници и старом стилу. Поштовање старог слоја ишло је толико далеко да млађи мајстор нигде на старој фресци чак ни избледела слова

[22] Годишњак Скопског филозофског факултета, I, 1930.
[23] Београд 1930, табле: 33 b; 34 a; b, c; 35 a, b, c; 36 a, b, c.
[24] La peinture serbe du moyen âge I, табла 36 a.
[25] o. c. табла 34 c.

натписа не појачава; тако се већ издалека, на први поглед, одвајају старе фреске од нових палеографским особинама натписа.

Живопис из раног XIV века сигниран је српски, млађе фреске сигниране су српски и грчки; чини се да је млађи мајстор био Грк — он краће сигнатуре пише српски (и не греши), али чим има да испише дужи текст он прелази на грчки. Можда ће се прецизнијом анализом моћи да издвоје мајстори млађег живописа у Св. Никити — неке сцене из краја XV века одликују се нарочито живом ритмиком покрета чини се да је те призоре сликао неки помоћник главног мајстора; те композиције сигниране су српски; на пример: ПОВЕДЕНИЕ НА КРСТ.

Границе између старог и новог живописа у Св. Никити могу се сасвим тачно утврдити. По оправкама види се да је стари живопис највише страдао у приземном појасу, у северним деловима сводова са одговарајућим зидовима, купола и свод испред олтарске апсиде.

Од стојећих фигура у приземном појасу целе су насликане 1484. године — наводим само најлепше — фреске: арханђела Гаврила (сл. 1), Јована Претече, св. Мине и св. Николе (сл. 2).

Већ је Мије истакао строгу поделу циклуса у Св. Никити: у сводовима празници, испод њих циклус мука, испод њега циклус чуда и у приземном појасу стојеће фигуре.[26] Приликом оправке фресака млађи мајстори држали су се тачно исте поделе, вероватно су тачно на истим површинама поновљене исте садржине, али је иконографија нова, као што је и стил нов. Ма колико поштовали стару уметност раног XIV века, уметници касног XV века ипак се не одричу сликарства свога доба.

Цели пређени пут од преко 170 година оцртава се у Св. Никити у сликарству касног XV века. У њему се сажимају, у нову целину, супротне тенденције наративне класицистичке уметности раног XIV века, идеализам раног XV века и реализам касног XV века.

На пример, на сцени исцељења слепаца (ἵς κε ἰώμενος τοὺς τυφλούς) основни распоред фигура не одваја се много од иконографије раног XIV века, међутим елегантна фигура Христа који прилази слепцу као да је прекопирана са фресака моравске школе — исти толико пута понављани контраст из Манасије слика се и у Св. Никити: Христово тело показано је у профилу и у наглом покрету, а глава на снажном врату окренута је у три-четврт и скоро непомична; фина моделација анатомских облика показује се нарочито у вештом цртежу руку и ногу. Касни XV век наметљиво избија у покушајима реалистичког описа земљишта, у свеже запаженом ставу слепца са белим штапом, у детаљима као што су слепачка торба и скромни опанци. (сл. 3).

[26] G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile, Paris 1916, 32.

Тај реализам оптерећен традицијама класицизма и идеализма био је заиста сложен стил, компликован као и људи који су га неговали (сл. 4).

Реализам у сликарству касног XV века доста је колебљив — он се, углавном, своди на нешто конкретније описе архитектуре, пејзажа, одеће и физиономије, иначе основна концепција призора, распоред особа, њихови гестови, не издвајају се много од традиционалних решења. Чак и призори који би се могли натуралистички описати илустровани су уздржљиво. У Св. Никити, као и у Трескавцу, показана је смрт Јудина; његов крај описан је у Матеју (27, 5) и у Делима апостолским (I, 18) — у Матеју кратко, у Делима апостолским веома драстично; и у Св. Никити и у Трескавцу дословно се илуструју речи Матеја:

„И бацивши сребрнике у цркви изиђе, и отиде те се објеси" (Матеј 27, 5).

Нити је лик Јудин деформисан, нити се показује оно о чему се прича у Делима апостолским (сл. 5).

Педантност и маниризам дају овом сликарству у знатној мери репрезентативни карактер. Главне личности у поворкама и догађајима вешто су издвојене и обележене. Сви сликари ове групе споменика редовно двоструко сигнирају Христа, изнад главе са ΙΣ ΧΣ и у крсту нимба са: ὁ ὤν — онај који јесте (ens).

Иако је пластични облик у овом сликарству увек педантно моделисан, ипак се у најлепшим решењима осећа јако подвучена линија. Изванредно течне и еластичне линије, често калиграфски заплетене, виртуозно су компоноване и ритмички богато вариране. До којих финеса достиже цртеж каснијих мајстора Св. Никите можда најубедљивије показује свечани лик арханђела Гаврила са жезлом и сфером. Очевидно инспирисан одећом и тканинама свога доба, сликар ствара фантастичан костим, оптерећен бисером и везом, измишљену хаљину на којој може да покаже сву духовитост свога цртежа. Извесне реминисценције на оријенталне цртеже, нарочито персијске, као да наговештавају могућност да су наши мајстори касног XV века већ могли да се инспиришу директно источним сликарством.

Ипак ове слободније игре фантазије и радозналости заустављају се чим сликар, везан традицијом, мора да слика Христа и апостоле у обавезној ношњи античких филозофа. Досликани химатион св. Петра цртан је суво и нелогично — исто као и несхваћени химатион Христов у сцени исцељења слепца.

Укалупљеност и монотонија у сликарским решењима ове групе мајстора не пада толико у очи на зидовима једне цркве — али ако се упореде млађе фреске Св. Никите са истовременим фрескама цркве Преображења на Метеорима, може се одмах констатовати да су

поједине композиционе схеме минимално измењене: Духови у цркви Преображења[27] јако личе на исту фреску у Св. Никити, једино што су „народи" из Духова у Св. Никити замењени једним ликом Космоса; чак се и исти типови глава понављају: последњи Немањић, Јован Урош, монах Јоасаф, ктитор Преображења, иако старац са дугом седом брадом[28], има скоро исте црте лица као и голобради архангео Гаврило из Св. Никите.

Од ове јако уједначене сликарске школе, која је доста касно уочена, публиковано је мало материјала; а чак и онај који је публикован, није повезан у целину — због тога се и не могу правити сигурне и исцрпне компарације.

Већ је професор Ксингопулос уочио да фреске метеорског Преображења много личе на живопис костурске црквице св. Николе манахиње Јеврпаксије, из године 1486.[29] Међутим, у истој публикацији Пелеканидиса у којој су објављене фреске споменуте црквице има још фресака које припадају истоме стилу. У костурској цркви св. Николе архонтисе Теологине постоји композиција Цвети која припада истој групи споменика[30]; исто у костурској цркви Богородице Расиотисе постоји једна фреска истога стила.[31].

Мала костурска црква св. Николе монахиње Јевпраксије скоро је минијатурна зграда; ипак је она уметнички веома важан и за сликарство ове групе један од централних споменика. Натпис изнад јужних врата тачно датира фреске у 1486. годину и даје само монашко име ктиторке Јевпраксије.

Распоред фресака сасвим је уобичајен за мале цркве са дрвеном таваницом. На чеоном, источном зиду — горе у забату — насликано је велико Вазнесење. Испод Христа који се узноси — у посебном оквиру — насликан је Убрус (Мандилион). У средини зида је мала централна ниша као замена апсиде; у конхи је попрсје Богородице са малим Христом испред ње. Богородица је необично сигнирана као Η ΕΛΠΙΣ ΤΩΝ ΑΝΕΛΠΙΣΜΕΝΩΝ — нада безнадежних. Причешће је изостављено, а Поклоњење јагњету скраћено на пет фигура: у центру апсидиоле, под балдахином, мали Христос, десно и лево: св. Јован Златоусти и Василије Велики, посебно на јужном зиду Григорије Богослов и Кирил Александријски. У северном углу, у простору проскомидије, сачувала се Визија Петра Александријског, у источној ниши глава архиђакона Стефана. Ликови изванредних Благовести стављени

[27] Ксингопулос, о. с. табла 15, 2.
[28] M. Lascaris, Byzantinoserbica saeculi XIV, pl. II, fig. 2.
[29] Пелеканидис, о. с., 179—188.
[30] Ibid, 249 a.
[31] Ibid. 229.

су десно и лево од средње нише; на јужном зиду олтарског простора, изнад црквених отаца, доста се добро очувала брзо и сигурно сликана композиција Рођења.

У оронулој охридској цркви св. Николе Болничког, на зидовима припрате преправљене у новије доба сачувани су фрагменти живописа из касног XV века. Целина тог живописа не може се ни приближно реконструисати. Још пре другог светског рата некако се могао наслућивати основни распоред фресака у компартименту који је био прислоњен уз источни део јужног зида Св. Николе. По тим остацима види се да је олтарски простор охридске капеле био слично декорисан као и капела монахиње Јевпраксије: на источном зиду, горе, Вазнесење, Мандилион и Благовести на истим местима, место Поклоњења, Причест апостола, грчки сигнирана μετάδοσις (давање хлеба), и μετάληψις (давање вина) (сл. 6 и 8). Минијатурна, добро очувана фреска Силаска у ад стављена је у охридској капели на источни зид проскомидије (сл. 9). То је све што се до данас у олтарском простору очувало in situ. Око 1935. још је Визија Петра Александријског била на своме месту, на северном зиду проскомидије, касније је на томе месту слој отпао, ипак се сачувао одломак са главом седог св. Петра. Од осталих комада одвојених фрагмената занимљив је део са Христом Животодавцем на престолу и апостолом Павлом; та композиција налазила се испред иконостаса лево (сл. 7). Истом времену, али не и истом стилу, припадају фреске на спољашњем источном зиду охридског св. Николе — сцене Христових чуда (Чудотворни лов, Умножавање хлебова итд.) и велико попрсје св. Николе. Тај живопис, шарен и грубо цртан, спада у круг рустичне уметности касног XV века.

Најјаче сличности између фресака охридске капеле уз Св. Николу и костурског Св. Николе монахиње Јевпраксије показују се у стилски идентичним ликовима св. Петра Александријског. Иначе, охридски мајстор одваја се од остале групе сродних споменика пропорцијама фигура у композицијама; он слика главате људе са малим телима, инспиришући се при томе највише византијским минијатурама касног XIV века (на пример фигурама апостола на минијатурама Преображења у Paris, gr. 1242, fol 92 v.; 1370—75).

Фреске костурског св. Николе везују се својим стилским особинама за скоро све важније споменике исте групе. Костурска Визија Петра Александријског понавља се у Охриду и Поганову. Костурски св. ратници (Георгије, Димитрије и Теодор) везују се за идентичне старије ратнике у Преображењу метеорском и исто тако за нешто млађе исте ратнике у Трескавцу. Од празника у цркви монахиње Јевпраксије доста оштећене Цвети понављају се до појединости у Поганову.

Употребљавајући исте иконографске моделе, чак и исте картоне, мајстор цркве монахиње Јевпраксије сасвим се укључује у групу уметника који су живописали метеорско Преображење, млађе фреске у Св. Никити, у Трескавцу и Поганову — али се од њих одваја једном цртом: изразито високим квалитетом свога сликарства. У целој групи ових сродних уметника његов је потез најживљи и највише култивисан. Брз и неједнак, он неке композиције, на пример Рођење, оставља скоро као скицу (вероватно због тога што се фреска налазила иза иконостаса на сасвим слабо видљивом месту). Међутим, кад се дуже задржи на теми, он је живо, духовито и исцрпно обради. Његова сцена Сретења право је мало ремек-дело. Призор у компликованој архитектури вешто је компонован: на ефектној позорници која се пење и продире у дубину, главне личности изразито су театрално распоређене; Симеон Богопримац узео је малог Христа и попео се горе на олтар, доле — у центру — испод њих, наглашена тамним мафорионом, стоји Богородица; пророчица Ана, погурена, ослањајући се на старачки штап,[32] закорачила је према степеницама, дижући руку са свитком на коме је исписано њено пророчанство;[33] Јосиф, усамљен и дискретан, стоји иза стубова са својим скромним поклоном.

Док остали мајстори ове генерације нагло окрећу своје личности или фронтално, или у профил — и на тај начин тешко повезују фигуре и простор — сликар монахиње Јевпраксије још се доста вешто сналази у сликању фигура у „три четврти"; нарочито је компликовани став старе пророчице свеже и убедљиво решен. Иако се и у старијој византијској уметности њен лик одваја од осталих својим реализмом, у Костуру је тај реализам знатно оштрије наглашен; толико да као тип излази из галерије византијских реалистички схваћених глава стараца и старица.

Та, не нарочито складна, мешавина идеализованих и скоро натуралистичких физиономија на истој слици — карактеристична за неке мајсторе ове групе — приближава ово сликарство западној уметности касног XV века. Ти контрасти између реализма и идеализма физиономија само су највидљивији део унутрашњих сукоба који раздиру цели организам ове уметности. У колебањима између старог и новог, мајстор монахиње Јевпраксије очигледно тежи да своје сликарство идејно и формално обогати и, у неку руку, актуализује. У иконографским решењима он на старе теме ставља нове сигнатуре. Богородицу Ширшују небес он сигнира као „наду безнадежних". Истакнуту композицију Деисиса испред проскомидије компликује натписима. Од Марковог манастира у овој композицији Христос се слика

[32] По Луки (II, 37) било јој је тада око 84 године.

[33] »Ово је дете створило (утврдило) небо и земљу;« по сликарском приручнику.

као цар царевима и Богородица као царица. Јевпраксијин сликар даје Христу двоструку титулу, он је цар царевима и судија праведни, а Богородица се, иако у царичиној одећи, сигнира као м҃р ѳ҃у Н ПАРАКЛНСІС — и ставља јој се у руке свитак са текстом познатог дијалога између мајке и сина.[34]

Формално тешко уједињиви елементи византијског идеализма, западњачког реализма и источњачке декоративности повезује се скоро декларативно — писмено, гомилањем епитета насликаним особама, у нову ортодоксну целину. У суштини, то комбиновање византијског, реалистичког (готског) и оријенталног, није било нарочито оригинално; и у италијанској уметности раног XV века мешали су се исти елементи, само у другим пропорцијама.[35]

На Западу се пролазни хаос рашчистио јасном победом реализма. У источнохришћанској уметности прилике су биле друге. Црква као једина средина која негује ликовну уметност није могла да потпомаже за своје потребе лаичке тенденције.

Тражећи повремено контакте са реалистичким схватањима религије и уметности, источна црква се увек поново враћала својим традицијама, а то је значило идеализму. Захваљујући тој „генералној линији" источнохришћанске мистике и идеализма, сви су покрети супротног правца били кратког века и они се јасно издвајају из општег тока византијске и такозване поствизантијске уметности.

И српске и македонске области биле су и после доласка Турака доста изложене утицајима Запада. Без обзира на ратове и општу несигурност одржавани су стални канали, нарочито преко караванских путева и дубровачких колонија. Истим комуникационим линијама кретала се роба, војска, дипломате и уметници. Ни сам султанов двор није остао изолован. Султан Мехмед II, иако добар муслиман, занимао се за западну уметност. На његовом двору били су, поред мањих мајстора, Бенедето да Мајано и Ђентиле Белини. Чини се да су и у овим везама Порте са Западом Дубровчани били главни посредници; очувало се једно писмо великог везира Мехмедовог, на српском, упућено сенату и ректору Дубровачке Републике у коме се траже слике; везир

---

[34] О Богородици Параклиси најопширније сада у: Spoletium, Rivista di arte, storia e cultura, Anno III, No 1, Apr. 1956, 3—6. S. G. Mercati, Sulla Santissima Icone nel duomo di Spoleto. Исти дијалог између мајке и сина понавља се по сличној легенди између Христа и св. Николе.

[35] Доста је подсетити само на познато Поклоњење мудраца Ђентила да Фабријана из 1423. године. Cfr. O. H. von Böckelberg, Das Morgenländische in der Anbetung der Könige, Deutschland — Italien, Festschrift W. Waezoldt, Berlin 1941, 94—95.

нарочито истиче да ће се слике платити: „. . . и за образи све к'емо платити."[36]

Обично се истиче да је Мехмед II упознао западну уметност захваљујући утицају своје помајке. Мара је, исто тако, могла да заинтересује Дубровчане и за сликарске послове у православним црквама у унутрашњости турског царства. Зна се, наиме, да су дубровачки сликари радили по католичким црквама на Балкану. По једном уговору угледног дубровачког мајстора Степана Угриновића (од 30. VII 1487)[37] види се да је он сликао за цркву св. Петра у Трепчи велику олтарску палу са Богородицом у средини са свецима „по договору" (de achordio) и са пределом са сценама из живота св. Николе. Колико су крајем XV века дубровачки сликари били на гласу као добри познаваоци „турских области" може се најбоље проценити по једној појединости. Неки ферарски бенедиктинац узима 1491. као путовођу кроз Турску дубровачког сликара Матка Миловића који га спроводи „de Ragusio in Turchiam et de Turchia Ragusium".[38]

Ови одабрани примери довољно јасно показују одређене путеве којима су западни утицаји могли да се шире у унутрашњости Балкана.

Колико је балканско православно сликарство крајем XV века имало експанзивне снаге сведоче занимљиве фреске у капели св. Крста у Краковском Вавелу. Једно Оплакивање Христа, из 1470. године, иконографски и стилски сасвим припада оном нашем сликарству касног XV века које је још задржало у себи лирику и формалну углађеност раног XV века.[39]

Већ је А. Грабар, пишући о фрескама Поганова (из 1499. године) истакао бројне италијанизме на њима; кад је Грабар испитивао и публиковао манастир Поганово, стил његових фресака био је заиста загонетан и усамљен. Нови материјал показао је сада да погановске фреске стоје на крају развоја стила који се појављује у Св. Никити и метеорском Преображењу 1483—1484 и који цвета у костурској цркви монахиње Јевпраксије и у Трескавцу.

Западњачки елементи у сликарству ове групе избијају у свој јасноћи тек у Трескавцу. Италијанизми, већ доста прилагођени визан-

---

[36] С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства Београд 1955, 55, прим. 86. Jos. von Karabacek, Abendländische Künstler zu Konstantinopel im XV. und XVI. Jahrhundert, I. Italienische Künstler am Hofe Muhammeds II. des Eroberers, Denkschriften d. Kaiserl. Akad. der Wiss. in Wien, phil. — hist. Klasse, LXII Bd, 1. Abh., Wien 1918; F. Babinger, Mehmed II., der Eroberer, und Italien, Byzantion XXI, Bruxelles 1951; Id., Spätmittelalterliche fränkische Briefschaften aus dem großherrlichen Seraj zu Stambul, München 1963, 120—135.

[37] Ј. Тадић, Грађа о сликарској школи у Дубровнику XIII — XVI в., књ. I, No 635, стр. 305—306.

[38] Ibid. No 659, стр. 317.

[39] Voj. Molé, Sztuka rosyjska, Wroclaw-Krakow 1955, 169 — 170, сл. 127.

тијском сликарству од првих деценија XV века, јављају се у костурском Св. Николи. Сцене у природи показују се редовно у каменитом пејсажу који се на предњој ивици слике нагло спушта као стрмо одсечена провалија. Такав пејсажни подиј води своје далеко порекло од старохришћанских мозаика, али се он у касном средњем веку поново јавља тек у монументалном сликарству Кавалинија. Целу италијанску генеалогију овог мотива реконструисао је Грабар у својој анализи погановских фресака.[40] У Трескавцу тај начин сликања пејсажа представља само детаљ у знатно ширем комплексу западњачких елемената.

На први поглед трескавачке фреске сасвим се укључују у источнохришћанско сликарство касног XV века. Штавише, по необичностима иконографских детаља добија се утисак да су инспиратори, вероватно наручиоци, сликане декорације у Трескавцу постављали мајсторима нарочите услове са тенденцијом да се што више подвуче идејна и теолошка вредност живописа. У Трескавцу, на делу живописа с краја XV века, није се сачувао ктиторски натпис. Посредно, могло би се помишљати на једну личност која се тек у новооткривеним текстовима појављује — за сада — доста загонетни митрополит прилепски Давид Хорисен. У селу Долгаецу, у прилепској околини, у цркви св. Илије, анонимни ктитор записује како је храм подигнут 1455. године „... црствꙋюща мехмед чалапию · ї владствꙋюща прѣѡсвещенаго давидꙋ хорисена:“ Да је тај митрополит Давид добро стајао код Мехмеда II (1451—81) види се по томе што је он према одредби једне султанове повеље (HÜKM I HUMAYUN) држао у своме поседу (око 1476) као власништво (MULK) манастире: Трескавац, Арханђела и цркву св. Јована Продрома (Слепче).[41]

Јако истакнута ортодоксија трескавачких фресака изражена је сликарским језиком који се знатно разликује од естетских схватања источнохришћанске уметности. Према томе, и при анализи ових фресака намећу се две одвојене категорије проблема: питање иконографије и теолошке садржине и питање уметничке обраде која је доста страна, често и супротна ономе што се хтело рећи кроз садржину. За сада се не може са пуном сигурношћу одредити да ли је, можда, та супротност настала механички — а то би било у случају да су трескавачке фреске сликали приморски мајстори који су занатлијски, по наруџбини, удешавали тенденцију плаћеног посла, служећи се при томе уметношћу која је тежила другим циљевима. Биће, ипак, вероватније да су фреске у Трескавцу сликали мајстори из православне

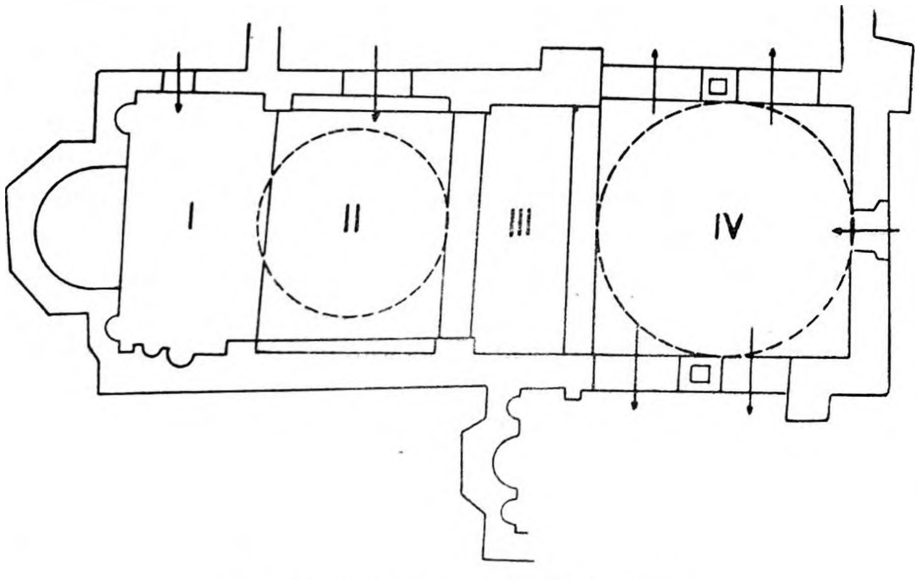
[40] A. Grabar, o. c. 352.

[41] М. Соколовски, Прилог кон проучавањето на турско-османскиот феудален систем со посебен осврт на Македонија во XV и XVI в. Гласник на Институтот за национална историја, год. II, бр. 1 (1958) 166. Споменута повеља налази се у дефтеру: Tapu tahrir defteri No 4.

средине који су познавали тенденције западног сликарства XV века и који су у уметности, кроз концепције формалне природе, показивали унутрашње несугласице својих религиозних и уметничких схватања.

Несигурни у изражајну моћ и јасност сликарства, наручиоци и мајстори у Трескавцу добро распоређују теме и кад год им се учини да је призор недовољно јасан, они га натписима тумаче.

Архитектура главне манастирске цркве у Трескавцу, већ сама по себи компликована, постала је још сложенија каснијим дозиђивањем и оправкама.[42] Главни део садашње трескавачке цркве састављен је од четири компартимента: олтарског простора (I), скоро квадратног поткуполног простора (II), западног травеја (III) и простране унутрашње припрате која је пресведена великом плитком слепом куполом (IV). Ова архитектонска целина, повезана са лавиринтом уских, тамних, јако издужених просторија, добила је свој данашњи об-



Трескавац, план средњег дела цркве

лик вероватно после преправака у XV веку; за ту претпоставку нарочито говори облик унутрашње припрате са калотом. Смелим просецањем попречних зидова добио се импозантни јединствени простор од иконостаса до западних врата унутрашње припрате. Та целина, заједно с олтаром, имала је свакако јединствену сликану декорацију. Каснијим ретуширањем и пресликавањем живопис се много изменио.

[42] Приложени план рађен је према коригованом плану који ми је ставио на располагање Б. Бабић, директор Н. М. у Прилепу. Прва запажања о очишћеном делу трескавачких фресака дао је: Б. Бабић, Манастирот Трескавец, часоп. »Стремеж«, бр. 5—6, 1959, стр. 53.

Олтарски простор сав је искварен накнадним пресликавањем; чини се да су фреске касног XV века обновљене већ крајем XVI века. Судећи по једном натпису изгледа да су из 1570. године.

Најмање је оштећен живопис поткуполног простора (II) и малог западног травеја (III); фреске овог дела местимично су и очишћене 1957. и 1958. године; то су фреске из последњих деценија XV века које се везују за сликарство Св. Никите из 1483. и остале сродне споменике. Унутрашњу припрату живописао је 1849. године крушевски сликар Михајло Кир Зиси. Он је у слепој куполи насликао живим бојама велику композицију Богородичине химне: „О тебе радујетсја . . .“ и потписао се сасвим старински формулом која се употребљавала у Средњем веку:

ΔΙΑ ΧΕΙΡΟϹ ΤΟΥ
ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΖΩ-
ΓΡΑΦΟΥ ΜΙΧ̇ΑΗ-
Λ ΚΥΡ ΖΗ̇ϹΗ ΕΚ ΚΡȣ
ϹΟΒȣ 1849 ΜΗΝ ΙȣΛ

Уз овај комплекс живописа сачувало се, нарочито у западним просторијама, много живописа из XIV века и спољa изнад јужних врата поткуполног простора једна фреска Богородице Умиљенија из 1430. године.

Фреске из краја XV века обухватале су сигурно: олтар, поткуполни простор и западни травеј; тешко је — пре техничких испитивања — рећи да ли је и унутрашњи нартекс имао живопис истих година.

Циклус Великих празника почиње на јужном зиду олтарског простора и наставља се на јужном полукружном пољу зида испод пандантифа са сценама Сретења и Крштења. Кружећи по сводовима и највишим зонама, мајстори распоређују празнике тачно као и у Св. Никити. Испуштајући циклус Христових чуда, мајстори у Трескавцу убацују венац медаљона са попрсјима, а испод њих циклус мука који почиње у олтару, на јужном зиду, са Тајном вечером, и наставља се у наосу — на јужном зиду — са призорима: Прање ногу, Гетсимански врт, Издајство Јудино (сл. 10 и 12), Христа воде на суд (сл. 11), Одрицање Петрово . . . и на северном зиду, почевши од запада: Via crucis, НАПОЕНИЕ, Побадање крста, Јудино кајање и самоубиство, Подизање на крст, Оплакивање . . . Цели појас мука одвојен је од фриза медаљона и доњих стојећих фигура са по једном широком орнаментисаном траком. Доњи ред стојећих фигура распоређен је веома смишљено и слично као и у осталим црквама ове групе. Уобичајени Деисис са Христом царем и Богородицом царицом насликан је на своме месту лево испред иконостаса. Иза Богородице стоји св. Теодор Тирон;

на источној страни северног пиластра насликан је апостол Павле, на чеоној страни пиластра св. Георгије, на западној страни св. Зосим; на северном зиду западног травеја стоје св. Меркурије и св. Теодосије Општежитељ (Киновијарх). На јужном зиду нижу се стојеће фигуре: Богородица са Христом, св. Никола, св. врачеви Кузман и Дамјан (изнад пролаза, као допојасни ликови), св. Теодор Стратилат, (сл. 13), св. Петар, св. Димитрије (сл. 14), св. Марија Египатска и у западном травеју св. Антоније Пустињак са још једним испосником.

Свечана поворка у првом појасу скоро је симетрично разбројена на парове пандана: Теодор Тирон и Теодор Стратилат,[43] св. Петар и св. Павле, Св. Димитрије и св. Георгије, св. Зосима и Марија Египатска и парови испосника на јужном и северном зиду западног травеја; све личности у првом појасу сигниране су крупним декоративним словима и изнад сваке је насликана по једна аркада.

У циклусу празника композиције су доста ретуширане, али ће се вероватно моћи да очисте. Једино што се добро очувало Распеће, на северном зиду; једно од најзанимљивијих Распећа у нашем старом сликарству, сигнирано са РАСПЕТИЕ. Основни распоред главних личности не одваја се много од стереотипних решења касног XV века. Али се јављају и појединости типичне за ову групу споменика: Христос је реалистички приказан, његово тело опуштено и извијено виси као леш,[44] на исти начин као и у Св. Никити. Још једна црта везује Распеће у Трескавцу за Св. Никиту — став апостола Јована који погнут плаче, сакривајући обема рукама лице.[45]

Често понављане фигуре Старог и Новог завета насликане су као обично испод руку разапетога Христа, обе су јасно сигниране: ѿтъхїн завѣт и нов завѣт. Лонгин, иза Јована, држи у истој руци штит и свитак са познатим речима: вь истинѫ... Жене на левом крају слике не одвајају се од уобичајених решења. Сасвим је необичан доњи средњи део Распећа. Крст је пободен у високу гомилу камења, очевидно се хтело да опише тачно оно место око кога су се касније распреле многе апокрифне приче. У посним триодима, уз објашњења за јутрење на Велики петак нашироко се прича како се место на коме је пободен крст звало лобное мѣсто (лубањино место), јер је после потопа ту остала глава Адамова, а Соломон је са својом војском — да обележи гроб праоца — на то место набацао много камења и оно се због тога звало и ΛΙΘΟСТΡΩΤΟΝ (каменопостланое). Мајстор трескавачких

[43] Св. Теодор Стратилат, иако јасно сигниран: стꙑ ѳеѡдѡр стратилат, до четрдесетих година нашег века описиван је као бугарски цар Борис I, cfr. Г. Бала-чев, Бележки върху изкуството, Минало III, 10, II, София 1920 — ову грешку исправио је: А. Василиев, Ктиторски портрети, София 1960, 96—98.

[44] У Горичком зборнику писац Никон пребацује католицима да они сматрају Христа мртвим! '0 латинѣх — л. 222г — 223v.

[45] Millet, Recherches, 409, fig. 434.

фресака још се даље упустио у тумачење Распећа. Литостротон је насликан као отворена пећина из које се помаља попрсје Адамово (сл. 15). Седи праотац, зарастао у бујну косу, као да се буди из столетног сна.[46] Да се не би гледаоци колебали у тумачењима сцене, лево поред Адама исписан је објашњавајући текст:

кь нетлѣнію
чл҃вчьство в҃ьзвдѣ
енно бы҃с б҃жсьвно
ю измивенно
ю крьвію х҃сво
ю

Садржина је потпуно јасна и у данашњем језику гласила би — отприлике:

Ка бесмртности је човечанство било подигнуто, опрано божанском крви Христовом.

Иста мисао понавља се често у песмама посног триода; најсличнија у руској редакцији чак понавља и извесне речи; на пример:

Искꙋпи́лъ ны є҆сѝ ѿ клꙗтвы зако́нныꙗ честною твоє́ю кро́вїю, на крстѣ пригвоздивсꙗ и копїемъ прободсꙗ безсмертїе источилъ є҆сѝ человѣкѡмъ сп҃се нашъ...[47]

У већ споменутим тумачењима на Велики петак (јутрење) директно се спомиње како је Адам крштен крвљу Христовом. Те, као што се из текстова види, теолошке спекулације о Распећу биле су довољно познате — па ипак нису често преношене у иконографију. Ло́бное мѣсто сликано је знатно једноставније са лубањом Адамовом на -коју капље Христова крв. Васкрсли Адам на подножју крста сасвим је редак мотив у источнохришћанској иконографији, он се међутим на Западу доста често понавља од XII и XIII века.[48] На једном витроу у катедрали у Бовеу показан је Адам како га васкрсава Христова крв.[49]

---

[46] По Горичком зборнику преко 4000 година.

[47] Трїодь постная, Москва, 1904, л. 511 v. У православној јерусалимској поклоничкој служби на гробу Адамовом спомињу се ове речи: »Адам, на чије је теме капала крв и вода из животодавне стране (ex latere) Христове које су спрале мрље греха, представник је целокупног људског рода«. G. Bandmann, Zur Deutung des Mainzer Kopfes mit der Binde, Zeitschrift für Kunstwissenschaft Bd. X, Heft 3—4 Berlin 1956, 161.

[48] Didron — Schäfer 205. Адам старац који устаје из гроба испод крста: око 1135, Siegburg, Abtei, Mauritius — Tragaltar, око 1220; Halberstadt, Kreuzgruppe; око 1230. Weschselburg, Kreuzgruppe, премазано. Основна студија: G. Bandmann, Zur Deutung des Mainzer Kopfes mit der Binde, Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. X, Heft 3—4, Berlin 1956, 153—174. У париском четверојеванђељу Paris. gr. 74, fol. 207 v. Jésus expire sur la croix (H. Omont, Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, tome II, Paris (1908), pl. 179 a.

[49] Didron—Schäfer, стр. 205. Брадати Адам који устаје из мртвих, испод крста, Bandmann, o. c., 167. Marek Rostwororski, Katalog sredniowiecznych emalii w zbiorach Czartoryskich w Krakowie, Krakow 1953, Tb, X и Tb XI на корицама лимошког порекла из друге половине XIII века.

У старијој српској уметности постоји само једна несигурна паралела овоме мотиву. На грачаничком Распећу, из 1321. године, под ногама Христовим сачуван се само горњи део једне погнуте седе личности за коју Мије — у недоумици — претпоставља да би то могао да буде Јосиф из Ариматеје; иако се он никада тако не слика на композицији Распећа. Трескавачко Распеће пре би говорило за претпоставку да је то Адам.

Иконографски тип Адама на трескавачком Распећу не говори много за претпоставку да је он преузет са Запада. Допојасна фигура седога праоца у тамном отвору пећине много подсећа на хеленистичке персонификације под ногама Христовим, на пример на coelus-a на саркофагу Јуниуса Басуса.[50] Према томе, могло би се рачунати и са могућношћу да су мајстори у Трескавцу на фресци Распећа поновили неки старији византијски узор на коме је био и детаљ о васкрслом Адаму. Већ од XIV века строга традиционалност иконографије Распећа била је разбијена и у подножје крста већ су уметане нове сцене, инспирисане, као и трескавачка, стиховима црквене поезије. Тако је формално — не садржински — доста сличан уметак на Распећу у цркви Полошког манастира. Тамо је место Адама стављен тамни Хадес кога Христос доњим врхом свога крста пробада, сасвим у духу оних песама у којима се понавља како је Христос својом смрћу победио смрт и даровао вечни живот.[50а]

Упоређено са фрескама XIV века, сликарство касног XV века постаје на известан начин „учено". Сценама се додају нови елементи који илустрацију догађаја претварају у симболичну композицију; новости се уносе да би се објаснило „више" значење целога призора. У педантној, конфузној и пре свега радозналој теолошкој учености XV века често се инсистира на сличним куриозитетима као и на фрескама. За нашу књижевност касног XV века карактеристични су Зборници, састави јако измешане садржине у којима се често у поучном и забавном тону дају одговори на најразличитија питања.

Трескавачке фреске — а видећемо касније и погановске — тачно одговарају својом садржином духу тих Зборника, међу којима је нарочито занимљив Горички зборник, назван по Богородичином манастиру на Горици, задужбини Јеле Баошићке (роћ. око 1366—71).[51] Овај рукопис из 1441—2 састављен је у облику писама која између

---

[50] Cfr. J. Croquison, Une vision eschatologique carolingiènne... Cahiers archeologiques, IV, Paris 1949, page 116—117, pl. III, fig. 5. За паралеле Адам — coelus и Адам — Космос постоје и књижевне паралеле.

[50а] Мотив Хадеса прободеног крстом јавља се већ на византиским рељефима од слонове кости из X века, на пр. на плочици из њујоршког Metrop. Mus. Cfr. K. Weitzmann, Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance, Köln und Opladen, 1963, 38, Abb. 34. Вајцман сумња у Шлемберже во тумачење да је фигура под крстом Хадес иако је Ш. идентификовање тачно.

[51] Ђ. Радојичић, Стари српски књижевници, 35.

себе измењују Јелена Баошићка, кћи кнеза Лазара, и њен духовни отац Никон Јерусалимски. Скоро је немогуће изнети све о чему они једно другом пишу: о лику идеалног владара, о индивидуалном и заједничком животу монаха, о проблему васпитања новога човека, или како Никон резонује: на који начин „свући старога човека и обући новога" (л. 34 verso). Нарочито се много задржавају на појединостима о створењу света, о Адаму, са доста смешним покушајима критике против отвореног начина писања у Старом завету („проклет је ко говори да су се Адам и Ева сјединили у рају, то је било тридесет година после изласка из раја" — (л. 54 r. и томе слично).

За иконографију трескавачког Распећа занимљива су места у Зборнику у којима се упоређују Адам и Христос (л. 56—57; cfr. Манасес, стр. 12). За однос тадашњег човека према уметности особито су инструктивна поглавља о поштовању икона (л. 77 r. sqq., cfr. Споменик III, 114) и о аутентичним портретима Христа (три: 1) кип Христа и Хемороисе; 2) Мандилион; 3) Богородична икона са Христом од св. Луке). Нарочито су фантастичне и неодређене странице на којима се говори о географији, на пример о антиподима („противоногим") иако су у Зборнику донесена и два лепа описа Цариграда и Палестине.

Сва та разбијена ученост нема никакве оригиналности, све је или цитат или ексцерпт или парафраза. Сам књижевни облик Зборника припада нарочитом калупу, нарочитој врсти источнохришћанске књижевности, такозваним „Питањима и одговорима" (ἐρωτήσεις καὶ ἀποκρίσεις или ἐρωταποκρίσεις лат. Responsa ad quaestiones — старосрпски: вьпроси и ѿвѣти — рукоп. САН No 106, л. 113 v.). У Византији се овај род књижевности одржавао у виду учене кореспонденције у којој су духовна лица делила поуке, нарочито женама из високог друштва; кореспонденција те врсте као да је спадала у дужност отмених дама. Недавно је В. Лоран у „Revue des Études byzantines", VIII, 1950 (1951) 64—84 публиковао преписку која много личи на Горички зборник и која је настала скоро истих година, између 1400. и 1440.[52]

Манија цитирања која је постала сасвим акутна у последњим столећима византијске књижевности изазвала је хаос не само у садржини текстова него и у њиховом стилском изразу. Места из великих писаца крпљена су на сувопарне исписе. На тај начин стилско јединство било је у литератури XV века често сасвим разбијено.

---

[52] La direction spirituelle des grandes dames à Byzance. Прва вест о кореспонденцији једне српске владарке са њеним духовним оцем у Јерусалиму налази се већ у Животу краљице Јелене. Данило, Животи краљева и архиепископа српских, прев. Л. Мирковић, С.К.З., 257, Београд 1935, 51.

Слично неосећање стила испољава се и у сликарству; хетерогена решења састављају се у нове целине. Само, мора се признати, формална решења и у монументалном сликарству XV века била су толико прожета устаљеним естетским схватањима да нови и страни стилски елементи нису могли да разоре основну, традиционалну концепцију.

У уметност која се гасила по законима свога дугог века нису се могли убацивати поступци прогресивног стила западне ренесансе. Зато се на фрескама касног XV века на Истоку само осећа присуство ренесансних тенденција које не могу да освоје стару уметност. Чудну мешавину византијског идеализма и готско-ренесансног реализма показује добро очувана фреска Издајства Јудиног у Трескавцу.

Распеће показује заплетену компликованост идејне позадине трескавачких фресака, Издајство Јудино открива сву сложеност њихове формалне — уметничке — структуре. Већ столећима понављана иконографска схема Издајства Јудиног задржала је своје језгро — сви главни носиоци догађаја сачували су свој изглед и своја места: у средини Христос, лево Јуда који му нагло прилази да га пољуби, десно старешина страже; иза Јуде седи Јевреј ин који је оберучке замахнуо батином да удари Христа, а испред стражара св. Петар који је оборио Малха да му одсече ухо. На фрескама XIV века Издајство се слика на сасвим сличан начин, на пример у Перивлепти охридској, у Протатону и Старом Нагоричину. Али се ипак у Трескавцу појављују разлике у личним односима учесника. На свим старијим илустрацијама Издајства Христос гледа Јуду — у Трескавцу он окреће главу од издајника. Та реалистичка црта јавља се већ на Висарионовом реликвијару у Венецији, и касније се понавља у Поганову.

Сем основних контура старије иконографске схеме, све остало је у трескавачком Издајству измењено, почевши од начина сликања земљишта на коме се дешава догађај.

Каменити пејсаж у првом плану нагло је пресечен као амбис са испуцаном горњом ивицом. Ова позајмица узета из италијанског сликарства највише подсећа на слична решења код Дуча; само што је код Дуча одсек насликан као земља испуцала од суше, док трескавачки мајстор показује камену провалију. Пејсаж је сликан у оштрим контрастима: тамносиви, бледозелени камени масиви и светле литице у живом океру са белим рефлексима. Иза врхова, зарубљених косим степеничастим плочама, слика се фантастична архитектура. За врхове кровова привезане су црвене залепршане завесе које се ефектно одвајају од тамноплавог, скоро црног неба.

Ритмика фигуралне композиције строго је симетрична: у средини заустављени Христос коме нагло прилазе, с лева Јуда и с десна старешина страже; гомила стражара, иако дата само као компактна

маса, сва накострешена и претећа, истурила је на све стране батине, копља и секире. Сцена са Петром и Малхом одвојена је за себе на источној површини пиластра. Као свежи детаљ појављује се младић који руком заклања блештаву светлост свога фењера.[53]

Необичне су физиономије и капе стражара око Христа и Јуде. Илуструјући Издајство мајстори се инспиришу 22. псалмом. Речи 16. стиха 22-ог псалма: „опколише ме пси многи; чета зликоваца иде око мене . . ." много су утицале на сликање стражара. У византијској уметности подвлачи се њихова ружноћа већ од краја XIII века; стражари се сликају као необични типови — источњаци са косим очима и танким брковима. У прилепској цркви св. Николе, на фрескама из 1298. године, војници који хапсе Христа личе на Монголе плаћенике; овај реалистички детаљ тачно одговара приликама свога доба. Византијски цареви у касном XIII веку употребљавају баш у Македонији Кумане као плаћенике. Како су се они понашали према околини најбоље показује њихово име. Куман је у дневном говору XIII века σκύλος — пас; чак се и у књижевности тако називају — и то у похвалном смислу.

Георгије Акрополит има за њих посебну скалу комплимената, прво су, вели, били вукови, а касније су се цивилизовали и постали — верни пси.[54]

Постоје ипак велике разлике између реализма прилепске фреске и реализма у Трескавцу. У Прилепу је основна ритмика цртежа и наглих контраста светло-тамног остала сасвим уткана у општи израз композиције. Стилски се главе хапсанција у Прилепу не одвајају од основног сликарског поступка у касном XIII веку. У Трескавцу реализам доминира у композицији — остаци старог идеализма повлаче се као обавезна конвенционалност. Већ је А. Грабар, пишући о погановским фрескама, подвукао њене „италијанизме". Сада, кад је позната генеза стила погановских фресака, може се лако проценити колико је за касно балканско сликарство била судбоносна близина Запада. И реализам физиономија и пластичност облика и пространство сцене — све су те новине већ у касном XV веку на Балкану разбиле, истина привремено, основне концепције византијски схваћене слике. Цели ток сликарских тенденција од метеорског Преображења и св. Никите до Поганова сада је јасан — у њему се показао први сукоб византијског сликарства на Балкану са касним следбеницима ђотескног стила. Две традиционалне уметности: византијска сфера и сликарство поз-

[53] Облик фењера је типично венецијански, cfr. Lor. Lotto, Христос који излази из преторија; P. Longhi, Viatico per cinque secoli di pittura Veneziana, Firenze 1952, tav. 91.

[54] М. А. Андреева, Очерки по културѣ виз. двора въ XIII в., Praha 1927, 53—54.

натих имитатора Бота (одавно прегажено у Италији касног XV века) саставиле су се на Балкану око 1480, у нову целину која се једва одржала до 1500. и брзо распала.

У историји уметничких односа између Истока и Запада обично се „критски стил" ставља на прво место као најважнија симбиоза итало-византијских сликарских схватања. „Критски стил", као појава, свакако заузима важно место у историји поствизантијске уметности. Сада, међутим, нови материјал са Балкана — из последњих година XV века — показује да је пре сусрета византијских облика са ренесансним постојао старији мешовити стил у коме су се византијски облици везивали са елементима касноготског натурализма и раноготског идеализма. Сасвим је схватљиво да се толико опречне концепције нису могле амалгамисати и да је тај први покушај био осуђен на пропаст. И у историји старијег балканског средњовековног сликарства осећала се на махове близина Запада. Заинтересованост српских мајстора за уметничка решења у суседној Италији била је природна — али у исти мах и безопасна; у раним временима XIII и XIV века тражења западних мајстора нису могла да јаче утичу на византијску уметност која је била естетски знатно искуснија. Током XV века односи су се из основа изменили: западно сликарство кренуло је џиновским корацима напред — истих деценија док се целокупна источна уметничка култура почела да руши у хаотичним приликама после слома ранијег балканског хришћанског политичког система. Тражећи грозничаво контакте са уметничким тенденцијама Запада, балкански мајстори касног XV века везују се, без резерве, за оне гране западног сликарства које су им биле најближе, покушавајући при томе да нове тековине некако прилагоде иконографији и осталим захтевима своје престареле уметности. Тај покушај освежавања био је спонтан и нагао, али се није могао извести до краја. Тако је у суштини цела кратка историја „напредног" балканског сликарства касног XV века — историја једног неуспеха. Као и сви експерименти, и тражења балканских сликара касног XV века показују — у новим елементима — извесну силину и необузданост израза. Показујући одвратне ликове „паса" који су опколили Христа, трескавачки сликари инспиришу се касноготским натурализмом. Крупни Јевреј који је снажно размахнуо секиром има лице које се до појединости слаже са лицем једног Јевреја на слици Ругања Христу из Мариенбурга.[55]

[55] С краја XIV и почетка XV века — W. Deusch, Deutsche Malerei des XIII und XIV Jahrh., Taf. 69.

Грубост физиономија само је најизразитији акценат овога иначе доста грубо сликаног живописа у коме се, као ретке лирике, још држе понеки фино сликани детаљи — нарочито пажљиво сликане руке и ноге.

У свему се у Трескавцу осећа тежња мајстора да се ослободи стега традиције; међутим, и њихов „нови" узор био је престарели стил касних Ђотоваца који су велико сликарство свога учитеља свели на ниво провинцијског заната. Прилазећи Западу, сликари унутрашњих балканских области нису имали ни снаге ни услова да се коначно прикључе новој уметности и да је прате у корак; клонуло се на почетку пута. Нова решења остала су скамењена и већ у идућој етапи облик се расточио, цртеж је огрубео, а пропорције се деформисале.

Крај овог сликарства, које је покушало да тежи новом, показао се у правој светлости у Поганову. Погановске фреске, ни пуне две деценије млађе од живописа Св. Никите и Трескавца, дегенерисале су се у карикатуре. Довољно је само упоредити Издајство Јудино из Трескавца и Поганова, па да се осети немоћ млађих мајстора. Они сасвим механички копирају старије картоне, дајући својим ликовима весели изглед дечијег цртежа. Петар и Малхо у десном углу слике као да се играју сечења уха.

Па ипак је то скоро детиње неспретно сликарство и даље желело да у пуном обиму остане тумач свих оних компликованих теолошких идеја које су излагане у старом искусном сликарству XIV века.

Те амбиције осећају се нарочито на погановским фрескама које приказују учења Јована Златоустог и Григорија Богослова. И скромни балкански мајстори обрађују исте теме које истих година (1500—1502) сликају ученици угледног руског сликара Дионисија у Богородичној цркви Терапонтовог манастира. У источним половинама певничких калота насликане су у Поганову доста сложене композиције: у јужној певници Источник премудрости св. Јована Златоустог, у северној певници Источник премудрости св. Григорија Богослова. Fons scientiae св. Јована Златоустог представљен је као снажни извор који у три млаза избија испод свечеве катедре. Кладенац премудрости Григорија Богослова показан је као бунар из којег младићи извлаче воду, док старци, већ са пуним чашама, клече пред учитељем и спремају се да попију воду премудрости. Обе композиције са много личности понављају стару иконографску тему XIV века. На скоро исти начин насликана су оба црквена оца у лесновској припрати. Као и у Леснову, и у Поганову стоји иза Златоустог апостол Павле; у Леснову и Поганову Јованова премудрост упоређује се са извором, а Григоријева премудрост са бунарском водом; текстови које исписују црквени учитељи нису у Леснову и Поганову идентични. У Поганову Златоусти је насликан како припрема своје поучение на Ускрс, текст који по-

чиње речима: аще кто бл҃гочастивь и благолю-бивь . . . На књизи погановског св. Григорија исписана је само једна реч: „Благословено . . .“ и по њој само не може се лако одредити почетак беседе; у Леснову св. Григорије припрема своју поуку на Ускрс: ΑΝΑCΤΑCΕΩC ΗΜΕΡΑ ΚΑΙΗ ΑΡΧΗ ΔΕΞΙΑ... вьск҃нїа дн҃ и ҃начело десно . . .

Спомињући фреске исте садржине у Терапонтовом манастиру В. Н. Лазарев додаје како су оне „весыма редкий сюжет“ . . .“. На Балкану оне нису ретке, али су необичне за касна времена око 1500. Теме о књижевној инспирацији, суптилне и духовите, провлаче се, од класичне литературе, у Византији кроз цели средњи век.[57] Идеја о књижевном делу као свежем извору из којег се напајају читаоци скоро је опште место код византијских писаца. Доста је подсетити на „Златострујују књигу“ беседа Јована Златоустог — антологију беседа (137) по избору бугарског цара Симеона, или на πηγὴ γνώσεως Јована Дамаскина.

Византијско сликарство сачувало је у своме репертоару опис радних соба књижевника, чак донекле и њихову атмосферу. Слика радне собе великих писаца као да је гледана очима читалаца; то је чудна мешавина фантазије и стварности. У античкој и византијској уметности сасвим је редак ауторски портрет на коме писац, опкољен полицама са књигама, само седи и пише — а никако се не види одакле црпе инспирацију, нити шта пише. Антички ауторски портрети у већини случајева — нису само описи физичког изгледа портретисаног, већ у исти мах и илустрација његовог стваралачког процеса. На слици је показиван аутор, портрет његове радне собе, извор његове инспирације и плод његовог стваралаштва, понекад и каснији утицај његовог дела на потомство. Цар Симеон опширно објашњава зашто је збирку Златоустових беседа назвао златострујом; због тога што, вели, Јованова учења — инспирисана светим духом — као златним струјама спирају све грехове . . . Погановски мајстор, сликајући на прагу XVI века »Извор премудрости Јована Златоустог«, сав је у истим античким концепцијама. Јован седи на узвишеној катедри и пише по диктату апостола Павла, који стоји иза наслоњаче и као да му дошаптава шта има да пише. Три струје теку од подножја катедре; неки су млађи пали на колена и жедно захватају воду, док старији, међу њима и један епископ, мирно стоје са својим посудама.

---

[56] Истор. русс. искусства III, 1955, 522.

[57] Ludw. Stein, Die Kontinuität der Griechischen Philosophie in der Gedankenwelt der Byzantiner, Archiv für Geschichte der Philosophie, Bd. II, H. 2, 1896. С. Радојчић, Ликови инспирисаних, Л. М. С., књ. 385, св. 4, април 1960, 293—301.

Не знам како изгледају у целини композиције исте садржине у Терапонтовом манастиру, али се по публикованом детаљу »Учења св. Григорија« види да су руске фреске биле знатно финије сликарски обрађене.[58]

У Поганову очувала се само стара композиција и њена основна идеја, сликарска обрада слична је старој из XIV века, али је много огрубела.

Погановске фреске без цртачких, композиционих и колористичких финеса показују извесну рутину и техничка искуства једног нагло дегенерисаног сликарства које се губило у својој изолованости. А. Грабар, пишући о Поганову, доста је благо оценио сликарске квалитете његовог живописа. После почетне оштре оцене колорита (»La gamme des couleurs à Poganovo, est terne et fade« — Peint. rél., 349) Грабар се задржава на новом сликарском третирању драперија и опрезно примећује како у целом поступку — иако је нов за византијско сликарство — нема ничег стваралачког. Без аргумената, али са непогрешивом интуицијом, Грабар констатује: »c'est un art tout fait, dont nous ne connaissons malheureusement pas les manifestations immédiatement antérieures sur le sol balkanique« (o. c. 350). Захваљујући новој грађи која је у међувремену откривена и делимично публикована, нама је сада савршено позната и кратка предисторија погановског живописа — и његова иконографија и његов стил. (сл. 16).

Већ и сасвим летимични преглед иконографских и стилских паралела — према публикованом материјалу — показује колико су погановске фреске сасвим укључене у групу посебне реалистичке школе касног XV века.

У циклусу празника погановске Цвети сасвим личе на Цвети у костурским црквама св. Николе монахиње Јевпраксије (Пелеканидис, 184) и Св. Николе архонтисе Теологине (Пелек., 249); иконографски скоро идентичне, ове три фреске стилски се знатно разликују. Цвети из Св. Николе архонтисе Теологине, фино цртане са издуженим фигурама складних пропорција и пажљивих гестова, сликарски још јако подсећају на аристократску уметност раног XV века. Исти призор из Св. Николе монахиње Јевпраксије иконографски је скоро идентичан, али су фигуре знатно ниже и чвршће, физиономије плебејске, цели сликарски поступак више прожет реализмом. У Поганову користи се за Цвети иста иконографска схема, али је цели призор

[58] По типовима глава младића који се напајају мудрошћу Григорија Богослова чини се да су руске фреске учења тројице црквених отаца сродне композицијама учења истих писаца у Вронтохиону у Мистри. Cfr. Н. М. Чернишев, Искусство фрески в древнен Руси, Москва, 1954, табла 50. G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, pl. 103, fig. 2—4.

као слика грубо деформисан, цртеж крупан и тврд, пропорције здепасте, покрети неспретни; рустични карактер целине оштро се намеће кроз сваку појединост.

Ипак, по једној црти види се да скоро посељачени сликар жели да покаже своју теолошку образованост. На већини илустрација празника погановски мајстор призорима додаје и коментаторе догађаја. На фресци Крштења насликан је медаљон са попрсјем Давида који себе цитира: »Море виде и побеже . . .« (Псал. 114, 3); на фресци Цвети појављује се Захарија са свитком на коме пише: »Радуј се много, кћери Сионска« (Захарија 9, 9). На фресци Успења Богородичиног насликани су на крајевима композиције свети мелоди — вероватно Јован Дамаскин и Козма Песник. На фресци Силаска у ад помаља се иза брда, горе у левом углу, Козма Песник са свитком на коме пише: »Погледај око себе . . . «; по неким појединостима погановски Силазак у ад подсећа на фреску исте садржине у охридској капели уз Св. Николу Болничког.

У циклусу мука Христових у Поганову се цео низ сцена иконографски поклапа са призорима исте садржине у Св. Никити (на пример Кајање и Самоубиство Јудино) у Трескавцу (Јудин пољубац, Кајање и Самоубиство Јудино, Пењање на крст, Скидање с крста . . . итд). Погановска визија Петра Александријског скоро је идентична са истом фреском у костурском Св. Николи монахиње Јевпраксије, док оба погановска св. Теодора — иконографски — понављају знатно старија решења из костурске цркве св. Атанасија (са фрескама из 1384—1385, Пелеканидис 153). У Поганову су последњи пут сажето изнешени елементи и скоро сви мотиви који су се у већим или мањим целинама појављивали у низу споменика од 1483, до 1500. године. У Поганову се још јасно осећа да то сликарство води своје директно порекло из уметности раног XIV века, да се у њему намерно сузбија идеализам XV века и да се са извесном смишљеношћу тежи ка симбиози реалистичких детаља из класицизма Палеолога са реалистичким концепцијама раноренесансног италијанског сликарства.

А. Грабар је, пишући о погановском сликарству, цитирао мноштину паралела из италијанске уметности; он се задржао нарочито на композицији Издајства Јудиног; поред већ наведених сличности могла би се нарочито додати сцена Издајства на икони Мука Христових из Cà d'Oro, коју су заједнички сликали Антонио Виварини и Giovanni d'Alemagna (око 1440).[59]

Ове сличности и она чудна мешавина италијанско-немачка на фресци Издајства у Трескавцу наводи на претпоставку да су нарочито млетачки раноренесансни мајстори — преко Дубровника — могли

[59] Слични рад истих мајстора постоји у Берлину, cfr. Luigi Coletti, Pittura veneta del Quattrocento, Novara 1953, pag. XXVIII, tav. 49.

да утичу на балканско сликарство касног XV века; сличне византијско-раноренесансне целине настајале су и у нашем приморју; фреске из Св. Базилија у Столиву (из 1490) показују сродну мешавину раноренесансног сликарства са традиционалним, само је у Боци, природно, западњачки начин сликања јасније формулисан.

Реализам балканског сликарства у касном XV веку био је програмски логично постављен, али је од почетка био осуђен на пропаст највише због свога изразито компромисног карактера.

Најживљи део касне византијске уметности у ово доба — у Русији — држао се традиција и континуитета. Касно сазрела руска уметност из друге половине XIV века мирно се развијала у спором и снажном ритму не одступајући ни корак од идеализма, од свога префињеног колорита, своје декоративности и своје лирике.

На Балкану је тај отмени, сувише тихи и осетљиви стил нагло прошао кроз српске цркве у бурним временима између Косовске битке и пада Смедерева. Кад се после свих политичких катастрофа балканских хришћана приступило једном од првих покушаја обнове уметности, у моменту кад се тражио нови узор и нови почетак, није се више могло вратити тачно на границу катастрофе, на уметничке позиције из средине XV века, на ону уметност која је у своме развоју била пресечена војним догађајима и која је припадала вишем, давно ишчезлом друштвеном слоју; они који су неговали сликарство моравске Србије потуцали су се као емигранти по Угарској, Влашкој и Русији. Иако су малобројни заштитници и покретачи обнове крајем XV века припадали оној елити која је још средином XV века имала своју деликатну уметност, било је јасно да се у акцији обнове хришћанског сликарства на Балкану морала нова уметност прилагодити новом друштву преосталих хришћана који су издржали прве таласе турског насиља. Обновљена уметност обраћала се новом највишем слоју балканских хришћана који се није много одвајао од сеоског становништва. И пут стилског развоја од фресака у Св. Никити до фресака у Поганову био је — у ствари — пут од компликоване уметности порећених интелектуалаца до једноставног сликарског израза полусељака; занимљиво је само да се у целом процесу дегенерисала формална страна сликарства; облици су огрубели, али се идејна садржина чврсто држала на висини. Компромисни карактер ове уметности избијао је из латентног колебања између идеје и облика који се често појављивао у византијској уметности. Сликарски израз у византијској средини био је — природно — адекватан идеји коју тумачи, али се, повремено, религиозна мисао мењала. У вези са верским покретима који су тежили ка хуманизацији, логици и реализму, појављивала су се и сликарска решења која су одговарала таквим схватањима; тих година и ликовна уметност имала је нешто шире и слободније акценте.

Осцилације између умереног реализма и крајњег идеализма нису биле у историји византијске уметности нарочито широког замаха, али увек довољне да у извесним годинама криза и колебања изазову пометњу у уметности, нарочито у осетљивој области сликарства.

Доласком Турака услови под којима се развијала уметност нагло су се компликовали. Надзор цркве као духовне власти — у идејним питањима — није био на Балкану ни сталан ни нарочито одређен. Уметници су стекли извесну — њима скоро излишну — слободу; постојеће могућности слободног избора нису се могле искористити. И мајстори и наручиоци покушавали су да уједине неудруживе елементе. Очевидно се тежило ка ослобођењу од укалупљених решења. Преурањени експеримент вештачки је ограничен на проблеме формалног, поведена је борба против византијске концепције слике. Реализам облика, пластичност, конкретност простора — све је то тежило ка новом, али се инсистирало на ортодоксији садржине. Персонификације, учене паралеле између Старог и Новог завета, сентенције и натписи имали су да сувише сивом реализму дају извесну вишу, идејну, вредност. Међутим, место узвишености показивана је необичност. Чудне физиономије, чудни пејсажи, биљке и одеће; али је ипак та егзотика, дочарана костимима, гримасама и кулисама, увек остајала прозаична, чак и помало вулгарна.

Комбиновање реалистички схваћеног призора са поучним сентенцијама и старим идеалистичким схваћеним садржинама било је, у суштини, западњачко, касноготско мешање натурализма и мистике — и сасвим страно византијској уметности. Због тога је реализам као страно тело у још живом организму византијске уметности морао да се угуши. Старе одмерене и углађене композиције биле су само привремено изрешетане натуралистичким упадицама. Кад је прошао талас реализма, византијско сликарство на Балкану вратило се на старе традиционалне позиције, утврђеним полуживим формама које су имале своју веома суптилну естетску основу. У новим сусретима са западном уметношћу, са сликарством италијанске ренесансе, мајстори унутрашњих балканских области — у XVI веку — нису одиграли никакву важнију улогу. У тим временима они су, поново затворени у традиције своје прастаре уметности, стварали — истина у ретким тренуцима — дела изванредне снаге и монументалности, инспиришући се понекад чак и фрескама раног XIII века.

То враћање унатраг, често понављани покрет у византијској уметности, није било ни знак ни узрок пропасти; тај правац кретања био је у историји византијског сликарства нормалан; враћање на узоре било је увек једино освежење — трагедија је била у томе што су узори рушени и уништавани; иначе, колико год то чудно зву-

чало, византијска уметност била је сама себи довољна као извор креативне моћи; одавно прошавши кроз муке стварања и прогреса, она се кретала као савршено усклађени организам који је сву лепоту свога бића једино изражавао кроз своје постојање.

SV. RADOJČIĆ

UNE ÉCOLE DE PEINTRES DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XVe SIÈCLE

CONTRIBUTION À L'HISTOIRE DE L'ART CHRÉTIEN DES BALKANS SOUS LA DOMINATION DES TURCS

Résumé

De la période entre 1483 et 1499 date une série de fresques, d'une grande similitude de style: au monastère de la Transfiguration des Météores (1483), à Saint-Nikita près de Skoplje (1483—84), dans l'église de la Dormition au monastère Treskavac près de Prilep (de 1480—90 environ), dans l'église Saint-Nicolas de la religieuse Eupraxie à Castoria (de 1486) et dans l'église Saint-Jean l'Evangéliste à Poganovo (de 1499). Les affinités entre les fresques de la Transfiguration et de Castoria, déjà remarquées, n'ont pu fournir des données plus précises concernant le caractère et l'importance d'un groupe de peintres très fertiles et qui, par leur style, se distinguent notablement des autres peintres de cette époque.

Les conceptions artistiques des maîtres qui ont travaillé aux Météores et à Castoria se retrouvent à Saint-Nikita et à Treskavac, tandis que les peintres de Poganovo, de qualités plus modestes, subissent la puissante influence des membres du groupe homogène qui a décoré les églises énumérées plus haut.

Le style de la meilleure équipe qui avait atteint, semble-t-il, son apogée vers 1485, atteste un curieux mélange d'éléments hétérogènes qui apparaîssent surtout très clairement à Saint-Nikita. Au point de vue iconographique pour les compositions dans l'ensemble, les auteurs s'appuient dans une très grande mesure sur les modèles du début du XIVe siècle. Une certaine souplesse et l'élégance des figures des principaux personnages sur les fresques des Grandes Fêtes et dans les cycle de la Passion rappellent souvent la peinture du début du XIVe siécle. L'élément le plus

original de cette peinture éclectique est un naturalisme insolite pour l'art byzantin, naturalisme qui est particulièrement accentué dans la fresque de Treskavac, représentant la Trahison de Judas.

Les tendances au réalisme, empruntées évidemment à l'art occidental apparaîssent dans le choix nouveau des physionomies, dans l'expressivité du geste et dans la description assez précise de l'espace. Cependant, pour le contenu même des scènes, surtout dans l'adjonction archaïque des commentateurs (habituellement des personnages de l'Ancien Testament introduits dans les compositions plus solennelles), on sent l'insistance persistante à respecter les solutions traditionnelles. A Treskavac et à Poganovo on fait ressortir, de manière particulièrement systématique, la valeur symbolique des scènes représentées.

Dans le cadre de l'art balkanique de la fin du XVe et du début du XVIe siècle, le groupe des peintres en question se distingue nettement par ses ambitions réalistes. Cet art, d'un caractère fortement enclin aux compromis, tendait au rajeunissement des éléments formels de la peinture, mais, en même temps, il insistait sur les contenus idéologiques et symboliques traditionnels. Les fresques de Poganovo de 1499 montrent la fin de cette tentative. Dans la peinture de Poganovo, la clarté spatiale des fresques de Treskavac disparaît. La tradition reprend le dessus même en ce qui concerne la structure formelle de la scène qui de nouveau ressemble de plus en plus aux fresques de conceptions byzantines fixées.

L'art de ces maîtres itinérants, restés malheureusement anonymes, qui se sont transportés des Météores, par Castoria, Ohrid, Prilep et Skoplje jusqu'aux environs de Niš, illumine par les conceptions qui lui sont propres, d'une lumière très vive, une époque peu connue jusqu'à présent. On croyait généralement que l'art chrétien dans les Balkans avait continué d'exister sous la domination des Turcs, uniquement selon la loi de l'inertie. Le groupe d'artistes de la fin du XVe siècle, passé inaperçu jusqu'à présent dans son ensemble, prouve que l'art chrétien des Balkans même sous la domination des Turcs poursuivait la solution des problèmes nouveaux, en recherchant de temps à autre des contacts plus étroits avec l'Occident. Il n'est pas aisé de dire avec précision sous quelles conditions de tolérance provisoire cet art a fleuri. Les limites chronologiques et géographiques de l'activité de ces artistes nous conduisent à l'hypothèse qu'ils étaient protégés peut-être par la Sultane Mara, fille de Vuk Branković et mère adoptive du Sultan Mehmet II le Conquérant.

Сл. 1 — СВ. НИКОЛА, црква св. Никите, фреска из 1484. године

Сл. 6 — ПРИЧЕСТ АПОСТОЛА, црква св. Николе у Охриду, фреска с краја XV века

Сл. 7 — ХРИСТОС ЖИВОТОДАВАЦ И АПОСТОЛ ПАВЛЕ фрагмент фреске из цркве св. Николе у Охриду, с краја XV века

Сл. 9 — ХРИСТОВ СИЛАЗАК У АД (Васкрсење), црква св. Николе у Охриду. Фреска с краја XV века

Сл. 8 — ГЛАВА СВ. ПЕТРА ИЗ ПРИЧЕСТИ АПОСТОЛА, црква св. Николе у Охриду, фреска с краја XV века

Сл. 10 — ИЗДАЈСТВО ЈУДИНО, средњи део, црква Успења Богородичиног у манастиру Трескавцу, фреска с краја XV века

Сл. 11 — ХРИСТА ВОДЕ НА СУД, црква Успења Богородичног у манастиру Трескавцу, фреска с краја XV века

Сл. 12 — СВ. ПЕТАР СЕЧЕ МАЛХУ УХО, деталь из Издајства Јудиног, црква Успења Богородичиног у манастиру Трескавцу, фреска с краја XV века

Сл. 14 — СВ ДИМИТРИЈЕ, црква Успења Богородичиног у манастиру Трескавцу, фреска с краја XV века

Сл. 13 — СВ. ТЕОДОР СТРАТИЛАТ, црква Успења Богородичиног у манастиру Трескавцу, фреска с краја XV века

Сл. 15 — РАСПЕЋЕ, детаљ: Адам под ногама распетога Христа, црква Успења Богородичиног у манастиру Трескавцу, фреска с краја XV века

Сл. 16 — МЕДАЉОНИ И СТОЈЕЋЕ ФИГУРЕ, из источног дела [illegible]рне певничке апсиде цркве св. Јована Богослова у манастиру Поганову; горе: св. Пав[illegible]он, св. Јермолај, св Еуфросин и св. Спиридон; доле: св. Јефтимије, св. Симеон Српски[illegible]в. Сава Српски и апостол Јован Богослов. Фреске из 1439. године

ДУШАНКА РАНКОВИЋ

Овчарско-кабларско четворојеванђеље из збирке проф. Алексе Ивића

МАТИЦА СРПСКА

Поред Вука Караџића који је 1820. године, приликом обиласка манастира у Овчарско-кабларској клисури, забележио предање сачувано код калуђера да су изнад манастира Благовештења и Јована постојале куле у којима су биле смештене неке врсте скрипторија за преписивање књига,[1] и у најновијој литератури се често помињу ови манастири као једно од жаришта преписивачке делатности XVI и XVII века.[2] Да су се ту, у XVI и XVII веку, интензивно преписивале и илуминирале књиге, потврђује и не мали број објављених записа са рукописа насталих у манастирима Овчарско-кабларске клисуре.[3] Осим тога у овој „малој српској Светој Гори" били су чувани и многи други рукописи различитог порекла.[4]

На жалост, од лепо украшених рукописа за које се поуздано зна да су настали у Овчарско-кабларским манастирима, колико нам је познато, до данас се сачувало Четворојеванђеље манастира Вазнесења, из 1570. године, и оно нам, засад, једино може пружити приближну представу о општем изгледу сликане декорације која је настајала у овом преписивачком центру. Но, до ових дана, изузев два узгредна помена, оно је остало непубликовано.[5]

---

[1] „Даница", Беч 1826.

[2] Св. Радојчић, Старе српске минијатуре, Београд 1950, стр. 16—17.

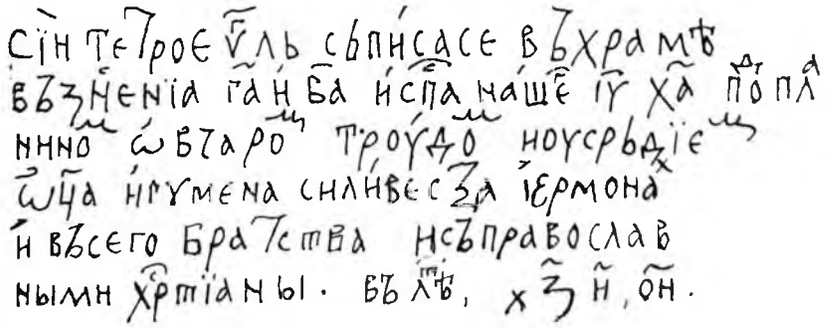
[3] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи I, II, III, IV, V и VI књига, Београд 1902.

[4] Илустрације ради вредно је подсетити, на пример, на чувено Никољско јеванђеље приписивано Хвалу Христијану (Ђ. Даничић, Никољско јеванђеље, Загреб 1864, стр. 1), Јеванђеље манастира Благовештења кабларског из 1372. године, које се крајем прошлог века налазило у Бечкој императорској библиотеци (Стасов, Словянский и восточной орнамент, СПБ. 1884, таб. II. сл. 1) и на Каранско четворојеванђеље, сада у каси црквеног суда у Краљеву (Д. Медаковић, Каранско четворојеванђеље, Библиотекар бр. 3—4, Београд 1959).

[5] Св. Радојчић, нав. дело, стр. 51 и 58, Д. Медаковић, нав. дело, стр. 4.

Данас се ово Четворојеванђеље налази у поседу породице професора Алексе Ивића у Новом Саду.[6] Писано је полууставном ћирилицом српске редакције на хартији фолио формата (29,1×20,1) см) и броји 364 листа. Употребљени папир за овај рукопис носи две врсте водених знакова. Један представља котву у кругу са звездом а други волујску главу са крстом. У збирци водених знакова C. M. Briquet-a *(Les Filigranes*, Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparation vers 1282 jusqu' en 1600., Genève 1907), налазимо водене знаке најсличније овима у Четворојеванђељу А. Ивића под бројем 556 из године 1569. — Верона, (за котву у кругу са звездом), и под бројем 14531, такође из 1569. године — Бергамо (за волујску главу са крстом). Према томе, врло је вероватно да је и хартија на којој је писано ово Четворојеванђеље, иначе записом датирано 1570. године, из времена око године 1569. италијанске провенијенције. Кватерниони Ивићевог Четворојеванђеља обележени су словима бројне вредности. Изгледа да је дрвени повез рукописа познијег датума. Пресвучен је кожом у коју је, на средини предње корице, утиснут декоративни дугуљасти медаљон изведен спајањем четири сараценска, посувраћена лука, који оивичавају сцену распећа. Рукопис је добро очуван.

Испред сваког јеванђеља стоји Предисловије Теофилакта архиепископа бугарског и иза њега садржај глава које јеванђеља обухватају. На крају Четворојеванђеља је „Зборник дванаест месецем" и „Евангелија различита на сваку употребу". На листу 6. b је новији запис: „Занати се како се сие стое ественое енглие цркве Нешчинские, храм сти бесребреник Козми и Дамиана", а на крају листа 359a писарев запис из којег се види да је Четворојеванђеље писано 1570. године у манастиру Вазнесењу под Овчаром и који дословце каже:

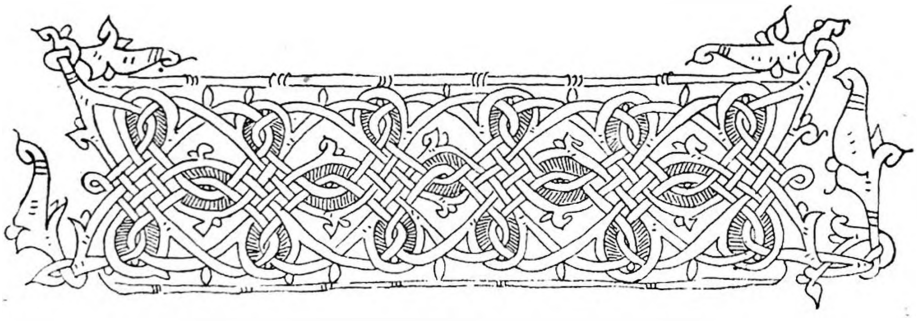


Први листови сва четири јеванђеља почињу великом орнаменталном заставицом, редом декоративних слова и преплетеним иницијалом. Цео рукопис је украшен са пет већих и четири мање заставице које су, у функцији виньета, стављене на завршетке јеванђеља, као и

[6] Професору Д. Медаковићу дугујем захвалност за упозорење на овај рукопис а садашњим власницима професорима Милки и Павлу Ивић на предусретљивости.

са иницијалима у два типа. Једни су обични, циноберни и много чешћи, док других, чија су слова добијена преплетом богато искићене лозице, има само шест. Заставице и иницијали у преплету изведени су црним мастилом и накнадно попуњавани бојом. Увек су бојени само међупростори а траке или лозице, које формирају геометријско-биљне орнаменте, остале су неиспуњене бојом. Може се претпоставити да је златна боја на орнаментима касније додата преко првобитног окера, јер је она невешто нанета и понегде прелази контуре цртежа, па чак прекрива и читаве листиће и пупољке, што иначе није случај са осталим бојама. То је видљиво и на почетним страницама сва четири јеванђеља где кроз златом изведене тачке, у интерпункцији, пробија првобитно црвено мастило.

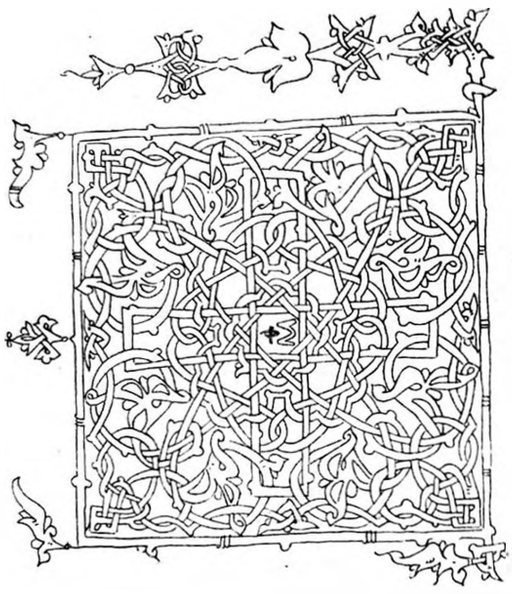
На листу 1а, испред Предисловија Теофилакта архиепископа бугарског, стоји заставица облика издуженог правоугаоника (15,5×3,8 см) геометријски рашчлањена врежама лозице које на угловима прелазе у стилизоване флоралне мотиве (ск. 1). Обојена је мрком, кар-



Ск. 1 — Четворојеванђеље А. Ивића, лист 1а.

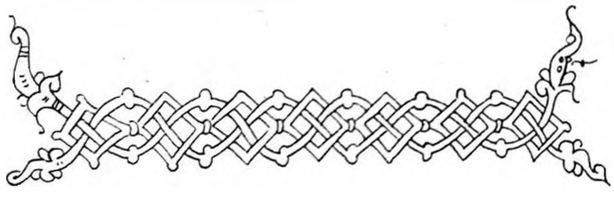
мином, цинобером и тамноплавом бојом. Поједини међупростори нису попуњавани бојом већ само шрафирани црним мастилом.

На листу 7а, испред Јеванђеља по Матеју, постављена је заставица квадратног оквира (12,5×12,5 см) испуњена геометријским биљним преплетом у који је укомпонован равнокраки крст. Изван оквира заставе нацртани су по угловима издужени листови са пупољцима, мотив крста у преплету на средини горње стране квадрата и стилизована расцвала стабљика лале са десне стране (ск. 2). Употребљене боје су: тамноплава, цинобер, кармин и златна. Текст Матејевог јеванђеља почиње иницијалом — К — изведеним преплетом лозице искићене стилизованим листићима и пупољцима. Иницијал заузима висину од пет редова и обојен је тамноплавом бојом и кармином (ск. 3). Јеванђеље по Матеју завршава уска орнаментална трака геометријског преплета, испуњена цинобером и тамноплавом, са украсним издуженим листовима на крајевима (ск. 4).



Ск. 2 — Четворојеванђеље А. Ивића, застависа испред Јеванђеља по Матеју.

Ск. 3 — Четворојеванђеље А. Ивића, иницијал — К — на листу 7а

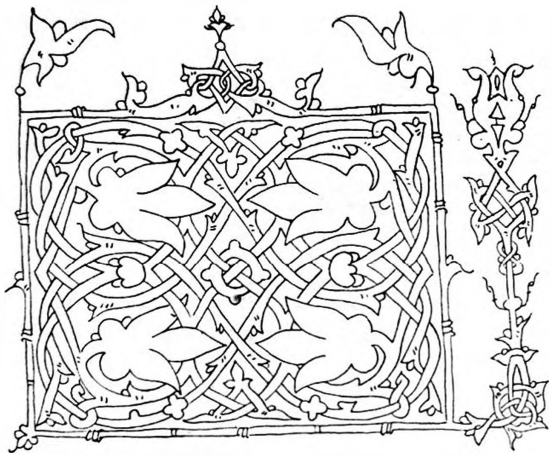


Ск. 4 — Четворојеванђеље А. Ивића, виньета на крају Матејевог јеванђеља.

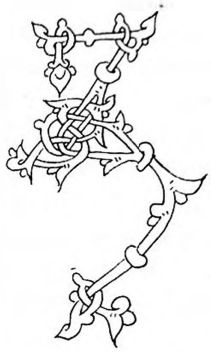
На листу 107а, испред Марковог јеванђеља, налази се занимљива заставица у облику правоугаоника (11,6×9,1 см) у коме геометријски преплет врежа лозице формира четири медаљона са четири афронтирана стилизована цвета лале. Изван оквира заставице су стилизована стабљика са цветом лале, на десној страни, мотив крста у преплету, на средини горње стране, и по угловима издужени листови са пупољцима (ск. 5). Заставица је колорисана тамноплавом, цинобером и златном бојом. На истом листу је и иницијал — З — којим почиње текст Јеванђеља. Он обухвата седам редова и испуњен је тамноплавом бојом и цинобером (ск. 6). Јеванђеље по Марку завршава се на листу 166б тракастим преплетом у виду витице са стилизованим листовима на крајевима (ск. 7).

Заставица на листу 170а, испред текста Јеванђеља по Луки, има основну контуру равнокраког троугла (12,6×13,3 см) чије је теме продужено у мотив крста укомпонованог у круг. Састоји се од система плетених кругова и трака које се на бочним странама и угловима завршавају стилизованим биљним мотивима (сл. 1). Заступљени колорит обухвата тамноплаву, цинобер, светлозелену и златну боју.

Текст Лукиног јеванђеља почиње иницијалом -П-. Он захвата шест редова и изведен је, такође, преплетом лозице чији је међупростор

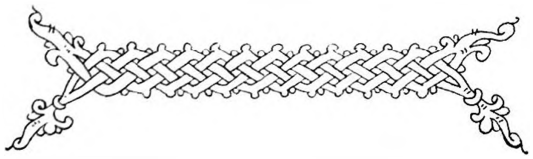


Ск. 5 — Четворојеванђеље А. Ивића, заставица испред Јеванђеља по Марку.



Ск. 6 — Четворојеванђеље А. Ивића, иницијал — 3 — на листу 107а.

избојен цинобером и тамноплавом бојом. Ово јеванђеље се завршава на листу 268б једночланим преплетом изведеним црним и црвеним мастилом (ск. 8).

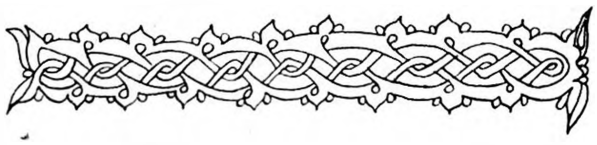


Ск. 7 — Четворојеванђеље А. Ивића, виньета на завршетку Марковог јеванђеља.

Ск. 8 — Четворојеванђеље А. Ивића, виньета на крају Лукиног јеванђеља.

Слично претходној заставици компонована је и заставица на листу 271а, испред текста Јеванђеља по Јовану. Управо, она се састоји од геометријског преплета врежа лозице, која формира два велика међусобно повезана круга и мреже изведене косо проплетеним пречницима. Завршеци ових врежа лозице развијају се у карактеристичне

стилизоване листове и пупољке. Са десне стране је, такође, стилизована стабљика лале, а изнад споја кругова мотив крста у преплету (сл. 2). Ова заставица је обојена тамноплавом — у две нијансе, цинобером, светлозеленом и златном бојом. Преплетени иницијал — В —, којим почиње текст Јовановог јеванђеља, заузима пет редова и испуњен је златом. Јеванђеље се завршава на листу 344б заставицом сачињеном од стилизованог биљног преплета, а колорисана је цинобером и светлозеленом бојом (ск. 9).



Ск. 9 — Четворојеванђеље А. Ивића, виньета на завршетку Јовановог јеванђеља.

Поред четири велика иницијала на почецима текстова јеванђеља, у овом рукопису се налазе још два мања иницијала — Р — и — В —, изведена истим преплетним биљним орнаментом. Оба су испуњена цинобером и светлозеленом бојом.

II

Исти или сасвим слични иницијали и заставице овима из Четворојеванђеља проф. А. Ивића јављају се већ у XIV и XV веку. Они се позније копирањем преносе у многобројне рукописе XVI и нарочито, XVII века тако да постају типични за своје време и готово једнообразни. На пример, квадратна заставица на почетку Јеванђеља по Матеју нашег рукописа, (ск. 2) јавља се у српском минијатурном сликарству већ од XIV века у Београдској Александриди[7] и доцније се са незнатним изменама веома често понавља.[8] Ипак најближе паралеле са овом заставицом, у Четворојеванђељу А. Ивића, налазе се у Загребачком Зборнику Владислава Граматика, из 1469. године[9], и у Лесновском псалтиру Српског семинара Београдског универзитета бр. 43, из XVI века[10].

Са знатно више инвенције изведена је заставица испред Јеванђеља по Марку (ск. 5), са афронтираним цветовима лале који су преузети из декоративног репертоара исламских рукописа.[11] Уопште, у

---

[7] Св. Радојчић, нав дело, стр. 51.

[8] У Загребачком зборнику Владислава Граматика из 1469. године (Св. Радојчић, нав. дело, таб. XLb), Лесновском псалтиру Српског семинара Београдског универзитета бр. 43 из XVI века (Исто, таб. XLc) Четворојеванђељу манастира Кумanице САН бр. 69 из краја XVI века (Исто, таб. XL d), Четворојеванђељу Београдске народне библиотеке бр. 333, такође са краја XVI века (Исто, таб. XLV), Лесновском Четворојеванђељу с краја XVI века (V. Mošin, Ćirilski rukopisi JAZiU, I, II, Загреб 1952, сл. 85), Каранском Четворојеванђељу са почетка XVII века (Д. Медаковић, нав. дело, сл. 12) итд.

[9] Св. Радојчић, нав. дело, таб. XL b.

[10] Исто, таб. XL c.

[11] З. Јанц, Исламски елементи у српској књизи, Зборник Музеја примењене уметности бр. 5, Београд 1959, стр. 35.

овом Четворојеванђељу пада у очи, честа употреба стилизоване стабљике са цветом лале изван оквира заставица. Најсличније компоноване заставице, са нешто компликованије исцртаним цветовима лала, већ су биле добро познате Н. Рајнову и В. Мошину, који су их регистровали, први у Четворојеванђељу српске редакције бр. 21 Пловдивске народне библиотеке, из XVI века[12], а други у Лесновском Четворојеванђељу такође из XVI века, данас у Југославенској академији знаности и умјетности[13].

Примерци сликаних заглавља, испред Јеванђеља по Луки и Јовану (сл. 1 и 2), међутим, припадају најраспрострањенијој врсти „балканске заставице". Њихов мотив кругова у преплету јавља се у безброј варијанти у српским рукописима XV, XVI и XVII века, а врло рано прелази и у стару српску штампану графику.[14] Служећи често као најприступачнији узор, штампане књиге су, опет, доприносиле још бројнијем ширењу овог мотива. Орнамент, пак, са заставице на почетку Лукиног јеванђеља, но различитих геометријских оквира, налазимо у многобројним рукописима. Тако га, на пример, срећемо у Четворојеванђељу српске редакције, такође, из Пловдивске народне библиотеке под бројем 82[15], затим у Пећком апостолу бр. 368[16], Лесновској библији из средине XVI века[17], Псалтиру Пловдивске народне библиотеке бр. 206 из истог века[18] итд.

Типови свих плетених иницијала Ивићевог Четворојеванђеља, са карактеристичним украсима уздуж контура слова и чвором на његовом горњем делу из којег се спушта срцолики листић, нису ретки у рукописима XV и XVI века.[19] Иницијал — Б — нашег Четворојеван-

---

[12] Н. Рајнов, Орнамент и буква в славјанските ракописи на Народната библиотека в Пловдив, Софија 1925, таб. CCCXLIX.

[13] В. Мошин, нав. дело, сл. 90.

[14] Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига XV—XVII века. Београд 1958,

[15] Н. Рајнов, нав. дело, таб. XXIII.

[16] Св. Радојчић, нав. дело, таб. XXXVI b.

[17] В. Мошин, нов. дело, сл. 71.

[18] Н. Рајнов, нав. дело, таб. LIV.

[19] Аналогни иницијали овима у Иваниићевом Четворојеванђељу јављају се: иницијал — К — у Четворојеванђељу српске редакције Пловдивске народне библиотеке бр. 82. из XV века (Н. Рајнов, нав дело, таб. XXIX), Четворојеванђељу српске редакције Пловдивске народне библиотеке бр. 21 из XVI века (Исто таб. LXXXI), Лесновском Четворојеванђељу са краја XVI века ЈАЗУ (В. Мошин, нав. дело, сл. 85), Четворојеванђељу Татар Пазарџика на прелазу из XVI у XVII век Библиотеке Сирку СПБ (Стасов, нав. дело, таб. XI сл. 4).

Иницијал — З — у Четворојеванђељу српске редакције Пловдивске народне библиотеке бр. 82 из XV века (Н. Рајнов, нав. дело, таб. 26), Четворојеванђељу манастира Пакре (М. Теодоровић-Шакота. Иницијали у српским рукописима XVI и XVII века), Јеванђељу САН бр. 4 и бр. 144. (Исто).

Иницијал — П — у Лесновском псалтиру Српског семинара бр. 43 из XVI века (Св. Радојчић, нав. дело, таб. XL c), Каранском Четворојеванђељу из 1606. године (Д. Медаковић, Каранско четворојеванђеље ..., сл. 10).

ђења припада најраспрострањенијем типу овог слова, који се подједнако често јавља у рукописима XV и XVI века као и старим српским штампаним књигама[20]. Но посебно је занимљива потпуна подударност, у цртежу и величини, иницијала — К —, — З — и — Б — нашег Четворојеванђеља са истим иницијалима у Чачанском Четворојеванђељу попа Вука из Нових Пазара, писаном 1554, године (упореди ск. 3, 6 и сл. 2 са ск. 10, 11 и 13). Исти је случај и са заставицом на листу 1 а, испред Предисловија Теофилакта архиепископа бугарског у Ивићевом Четворојеванђељу, чији се цртеж и величина поклапају са одговарајућом заставицом у Чачанском Четворојеванђељу (упореди ск. 1 и ск. 13). Све то указује на врло вероватну могућност заједничког узора којим су се служили поп Вук и наш анонимни илуминатор. Наиме, то није била реткост у временима када су ови рукописи настајали.[21] Последице тога манифестовале су се у великом броју идентичних иницијала и заставица по рукописима XVI и XVII века. Исто тако и орнаментика слободних, геометријски неуоквирених виђета из Ивићевог Четворојеванђеља често се копира у рукописима XVI и XVII века[22]. Она хронолошки стоји у времену формирања рукописне орнаментике, на читавом подручју европског и азијског континента, када су на античким, ранохришћанским и византијским основама ницале нове синтезе[23]. Та орнаментика се у српским рукописима може пратити почев од XII века. Тако, на пример, иста преплетна трака у облику витице, у нашем рукопису на крају Јеванђеља по Марку, налази се у Охридском Апостолу из XII века, сада у московском Музеју Румјанцева бр. 1695[24], потом у Македонском јеванђељу попа Јована, према В. Мошину на прелазу из XII у XIII век[25], Цветном и посном триоду из XIII века у Библиотеци А. И. Хлудова у Москви бр. 133[26], а још даље паралеле могу се наћи у сиријској орнаментици IX и X века[27].

Ск. 10 — Чачанско Четворојеванђеље из 1554. године, иницијал — К —

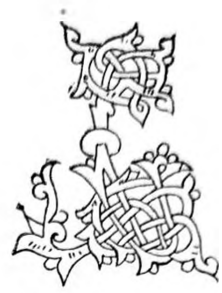
Премда педантно калиграфски исцртана, са богато искићеним иницијалима и веома лепим заставицама, сликана орнаментална де-

---

[20] Д. Медаковић, Графика ..., таб. CXIV.
[21] Св. Радојчић, нав. дело, стр. 58.
[22] Овакве виђете су нарочито честе у рукописима XVII века Средњогорске школе попа Крста и Аврама (види код Н. Рајнова, нав. дело, таб. CLXXXV, сл. 4, CCLXXVI, сл. 1, CCXL, сл. 11, CCIII, сл. 1.)
[23] В. Мошин, Орнамент јужнословенских рукописа XI-XIII века, Радови балканолошког института НР Б и Х, Сарајево 1957, стр. 12—14.
[24] Стасов, нав. дело, таб. II, сл. 1.
[25] В. Мошин, Јужнословенски орнамент ..., сл. 2.
[26] Стасов, нав дело, таб. XVI, сл. 17.
[27] Исто, таб. LXXVIII, сл. 26.

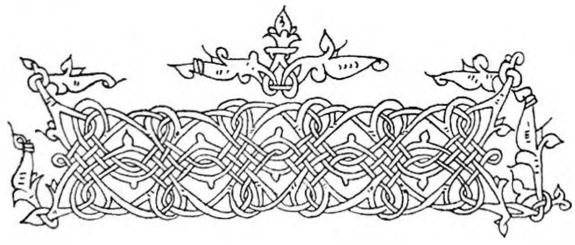
корација Четворојеванђеља проф. А. Ивића не уноси у минијатурно сликарство свога времена значајније новине. Она је сасвим у духу

Сл. 11 — Чачанско Четворојеванђеље из 1554. године. иницијал — З —



Сл. 12 — Чачанско Четворојеванђеље из 1554. године, иницијал — В —

и традицијама српских илуминираних рукописа XV и XVI века. Тај декоративни систем користи и понавља елементе поствизантијског и балканског стила са примесама осетних исламских утицаја, који се огледају у уношењу цвета лале, бобовог листа, наутове вреже и сл. што је карактеристично за исламску књижну орнаментику[28]. На осно-



Сл. 13 — Заставица Чачанског Четворојеванђеља из 1554. године

ву свих изведених аналогија са рукописима насталим у македонским областима, посебно с оним познијим лесновске групе, могуће је утврдити да сликани украс Ивићевог Четворојеванђеља припада репертоару геометријско-биљне преплетне орнаментике, типичне за скрипторије како Леснова тако и Куманова, Кратова и Новог Брда.

[28] З. Јанц, нав. дело, стр. 32—42.

D. RANKOVIĆ

LE TETRAÉVANGILE D'OVČAR-KABLAR APPARTENANT AU PROF. ALEKSA IVIĆ

Résumé

Le manuscrit a été exécuté en 1570 dans l'atelier de copistes du monastère de l'Ascension, situé dans les gorges d'Ovčar-Kablar. Il appartient aujourd'hui à la famille du Prof. A. Ivić de Novi Sad. Il est décoré de cinq grandes et quatre petites vignettes ornementales ainsi que d'initiales tressées par lesquelles commencent les textes des quatre évangiles. La décoration peinte n'apporte dans la miniature du temps aucune nouveauté importante. En se basant sur des analogies avec les manuscrits de Macédoine, on peut constater que la décoration du tétraévangile d'A. Ivić appartient au répertoire typique du XVe et XVIe siècles avec son ornementation d'entrelacs géométriques et végétaux qui se rattache aux scriptoria des monastères de Lesnovo, Kumanovo, Kratovo et Novo Brdo.

Сл. 1 — Четворојеванђеље А. Ивића, заглавље на почетку јеванђеља по Луки, 1570. г.

Сл. 2 — Четворојеванђеље А. Ивића, заглавље на почетку јеванђеља по Јовану, 1570. г.

БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ

Турско-Персијски утицај на српске уметничке занате XVI и XVII века

МАТИЦА СРПСКА

ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ

У истраживању српске уметности XVI и почетка XVII века спомињу се, ту и тамо, више спорадично, утицаји турских мотива на нашу уметност. Објашњавани су, најчешће, као неопходна појава условљена доласком Турака на Балкан, или као ретардирани оријентални елементи који су већ столећима живели нарочито у византијској примењеној уметности. Често су турско-персијски мотиви изазивали забуну: они су тумачени погрешно, као закаснели романски елементи у нашој ситној уметности XV и XVI века. Једино је утврђено право место турске уметности у развоју српске рукописне и штампане књиге.[1]

Времена од почетка XVI до друге половине XVII века најчешће се сматрају као доба без стила и одређеног уметничког правца, што у ствари није тачно. У даљем излагању покушаћу да укажем на једну заједничку нит која је везивала турске уметничке занате са српским уметничким занатима дајући им заједнички акценат у декоративним мотивима, колориту, па и у темама које се провлаче кроз радове и једних и других мајстора. Пошто се то дешава истовремено и у Турској, и код нас, може се сматрати једним стилом који би се могао назвати турско-персијска ренесанса, јер се у њему турски и персијски мотиви спајају са ренесансним тежњама дајући једну целину.

Притисак Турака на Балкан седамдесетих година XIV века не значи само прекретницу у политичко-економско-друштвеном животу и приликама балканских земаља, већ се осећа и у уметничким стремљењима тога времена. У радовима српских уметничких занатлија у XIV и делом у XV веку, поред западних утицаја, доминантан је византијски, који је прожет оријенталним елементима. Ти оријентални мотиви, карактеристични за византијске уметничке занате, доживели

[1] З. Јанц, Исламски елементи у српској књизи, Зборник Музеја примењене уметности, 5, Београд, 1959, 27—43.

су у радовима српских мајстора ново транспоновање и претопили су се заједно са западним елементима у једну целину. Али седамдесетих година XIV века, када су Турци већ на Балкану, појављују се на радовима балканских мајстора поједини исламски мотиви узети непосредно из отоманске уметности. Један од најкарактеристичнијих примера је датирани епитрахиљ из Тисмане (Румунија) рађен око 1380. године (сл. 1).[2] На њему је стилизација декоративних мотива: преплета, наутових гранчица, лотосових цветића, неоспорно исламског порекла, што се може повезати већ тада турским присуством на Балкану. Сличан је случај и са декоративним мотивима на окову реликвијара Томе Прељубовића (сл. 2) чије исламско порекло говори, с једне стране, о оријенталним мотивима којих је било у византијској уметности, а који су, с друге стране под утицајем Турака дошли још јаче до израза.

Те стилске упадице послужиле су као подлога за стварање једног новог стила у српским уметничким занатима, читав век касније, који неће бити типично турски, већ испреплетан мотивима персијске уметности. Стил нов и у турској уметности, развијен на старој основи, али проткан новим мотивима и елементима, свеж, разнолик и без укалупљености. Он се јасно испољава у турској уметности од друге половине XV века у радовима турских мајстора, а прожет је утицајем ренесансе и Италије с једне стране, персијским мотивима с друге. Условљен новим политичким збивањима у Турској, крајем XV и почетком XVI века, он узима маха и проширује се на поробљене земље Балкана. Овај стил се разликује од старе отоманске уметности, јер се у њему јављају нови мотиви претежно персијски, друкчије схваћени и друкчије компоновани него што је то било у старој турској уметности.

У српској ситној уметности XVI века јасно се одваја исти стил, нов, посебно уочљив и маркантан, близак турској уметности истог периода. Тај стил интензивно траје у српским земљама од прве половине XVI па све до двадесетих година XVII века. Он је одраз савремене турске уметности која је у овом периоду доживела свој процват. То није исламизација српске, односно балканске уметности, већ један нов уметнички правац карактеристичан за турску уметност истог периода, а тако исто и за западну уметност, особито за оне земље које су ближе Турској. Српска као и балканска уметност, од средине XVI па све до средине XVII века, и поред тога није изгубила своје национално обележје једне већ створене уметности. Она је само примила подстицаје са стране који су јој дали свој печат. Ти подстицаји из Турске

[2] G. Millet, Broderies religieuses de style byzantin, I, Paris 1939, Pl. I, II.

су постепено прихватани и асимиловани онако као што су у средњем веку асимиловани и прилагођавани византијски, романски, па и готски елементи у нашој уметности, стварајући једну неразлучиву целину. На тај начин је овај стил који је дошао из Турске обележен посебним колоритом који су му дали наши мајстори.

Утицаји турске уметности у другој половини XV и у XVI веку нису се проширили само на Балканско полуострво, већ су продрли преко Италије и Венеције[3] у уметност: Француске, Немачке, Португалије.[4] То је имало свога узрока. Друга половина XV века представља за Отоманску Империју посебан напредак. Велика освајања нових земаља — продирање Турака преко Балкана на Запад, заузимање Блиског Истока — дала су нове импулсе турској уметности и књижевности. У периоду између 1450. и 1600. године турска култура уопште налази се у свом успону.[5] Тада цвета турска књижевност, најразвијенији су уметнички занати, уметност се веома цени. Мехмед II (1451—1481) тражи од млетачке Синьорије да му пошаље уметника који би му сликао портрет.[6] Селим I (1512—1520) осваја Персију, Курдистан, Сирију, Палестину, Мекку и Медину[7] и доводи персијске и сиријске мајсторе у Цариград.[8] И сам даровит песник, имао је склоности према уметности, тако да га оријентални писци називају Суфи, што би одговарало термину мислилац.[9] Персијски мајстори, као и сиријски, доведени у Цариград, уносили су у турску уметност нове мотиве, који су освежили и дали нов тон турској уметности стварајући нов стил који се може назвати турско-персијском ренесансом.

Поред већ поменутих компонената значајну улогу у формирању овог стила одиграла је турско-персијска књижевност. Натуралистички обрађено цвеће, лишће, животиње плод су једног времена и интерпретација турско-персијске лирске поезије у турској ликовној уметности. У овом периоду (1450—1600) из књижевности се губе дела из теологије и филозофије, а сва пажња је посвећена лирској поезији.[10] Песници певају о расцветалим ружама, птицама — нарочито сла-

---

[3] G. Soulier, Les influences orientales dans la peinture toscane, Paris 1924, 10—16, 378—380; A. Lane, Ottoman pottery of Isnik, Ars Orientalis, 2, 1957, 278, 281; R. Ettinghausen, Near Eastern book covers and their influence on European bindings, Ars Orientalis, 3, 1959, 17, 19, fig. 32, 33, 37.

[4] R. Ettinghausen, н. д., 19 fig. 26, 38, 39.

[5] E. J. W. Gibb, A History of Ottoman Poetry, London 1902, 7.

[6] О томе опширније код: V. J. Karabacek, Abendländische Künstler zu Konstantinopel im XV. und XVI. Jahrhundert, K. Akad. d. Wiss. in Wien, Philos, Klasse, Denkschriften 62, 1, Wien 1918; F. Babinger, Mehmed II., der Eroberer und Italien, Byzantion, XXI, 1951, 127—170.

[7] J. von Hammer-Purgstall, Histoire de l'empire Ottoman, vol. I. Paris 1840, 406—407; N. Jorga, Geschichte des Osmanischen Reiches, 2, Gotha 1909, 309.

[8] A. Lane, н. д., 262.

[9] Le Vte A. de la Jonquière, Histoire de l'empire Ottoman, Paris 1881, 200.

[10] E. J. W. Gibb, н. д., 7.

вујима, о лепотама природе.[11] Турска поезија под утицајем персијске лепева о лепотама раја и алегоријама.[12] Крајње лични акценти који карактеришу отоманску поезију овог периода дају јој могућност да користи симболизме позајмљене из природе. Ти исти елементи који се јављају у поезији, блиски природи, појављују се у турској ликовној уметности у коју су ушли из персијске.[13] Укалупљеност, која је била карактеристика старе турске уметности, разбијена је струјама са две супротне стране: утицајем персијске поезије преко турске књижевности и ренесансом која је дошла са Запада. Угледајући се на персијску уметност, турски мајстори израђују фајансне посуде и паное у Изнику,[14] на којима се преплиће лишће и цвеће, златне ибрике у Цариграду,[15] са расцветалим бокорима растиња и алегоричним композицијама дивљих животиња, змијама које гутају једна другу, птицама.[16] Исти мотиви се примењују и у турској минијатури, на теписима, на тканинама. Ренесанса је пак допринела да се да слобода у компоновању, да се разбију оквири медаљона и преграда, да се још јаче осети бујност вегетације и фауне коју мајстор хоће да прикаже.

Нећу се задржавати на турским достигнућима овог периода, већ ћу покушати да прикажем како су се турска освајања Блиског Истока и утицаји после тих освајања одразили у српској уметности, можда боље рећи балканској, јер је у то време цео Балкан био уједињен под турском влашћу. Тај проблем није код нас дубље захватан, а посебно је увек било отворено питање: како су се персијски елементи задржали у нашој уметности XVI века, и то они елементи који се често код нас називају »сасанидским«. Хтела бих да прикажем како су се ти декоративни мотиви и теме одразили у нашој уметности, а у исто време да докажем да ти мотиви у XVI веку нису ретардиране упадице једног времена без стила, већ последица Селимових освајања Блиског Истока. Персијска уметност и персијска култура утицале су на турску, иако су Османлије заузеле персијске земље. Освајања Селима I (1514) још јаче су учврстила персијске елементе у турској уметности, а преко турске дошли су у нашу уметност.

Као што је већ речено, у другој половини XIV века помаљају се источњачки декоративни мотиви у радовима балканских уметничких занатлија. Ти оријентални мотиви, блиски нашој уметности, делимично су се у њој задржали Они су послужили као подлога за прилив

---

[11] Исти, н. д., 9.
[12] Исти, н. д., 12—13.
[13] З. Јанц, Исламски рукописи из југословенских колекција, Београд 1956, № 10, t. IX, X, № 12, t. XI.
[14] A. Lane, н. д., 260.
[15] Исти, н. д., fig. 4.
[16] Ch. Kiefer, Les céramiques musulmanes d'Anatolie, Cahiers de la céramique et des arts du feu, 4, 1956, 20.

нових утицаја почетком XVI века, када постепено постају доминантни у нашим уметничким занатима. Турским заузећем Сирије, Палестине, Персије,[17] пошто су сиријски и персијски мајстори доведени у Цариград,[18] успостављена је непосредна веза међу занатлијама на подручју Отоманског царства.[19] Из Табриза, центра персијских уметничких заната, пресељавали су се мајстори у друге делове Турског Царства, а особито у Цариград.[20] По речима Евлије Челебије, у XVII веку у цариградској дворској радионици раде персијски, сиријски, јерменски, албански, грчки мајстори на изради златарских предмета.[21] Обичај Турака је био да у свој главни град, одмах по освајању нових покрајина, доведу нове мајсторе, особито оне који су били специјализовани за уметничке занате.[22] На тај начин су се персијски, сиријски, јерменски утицаји веома брзо пренели у турску уметност, а из ње у нашу.

Турска освајања према Западу, а посебно додир преко самих уметника са италијанском уметношћу,[23] довела су до веће слободе и савременијих схватања у обликовању и третману не само декоративних мотива већ и фигуралних тема. На тај начин се у Турској створила једна нова освежена уметност са многим примесама оријенталне уметности — персијске, сиријске, јерменске — које у ствари нису биле стране старој отоманској уметности која је представљала део опште исламске културе. И та нова освежена турска уметност послужила је као узор српској, па је овај посебан стил примењиван у радовима наших уметничких занатлија. Тај стил, пошто се може тако назвати, јер носи све карактеристике и специфичности једног времена, унео је у српску ситну уметност доста свежине која је почела да јој понестаје у данима после турске окупације. Са елементима турске уметности он траје код нас приближно од средине XVI до двадесетих година XVII века и даје посебно обележје нашој ситној уметности овог периода. Нови стил прошао је кроз различите етапе развоја, тако да најраније датирана дела рађена под утицајем овог уметничког правца представљају скоро копије турских узора (тамјаница из Смедерева, 1523. године). Али у даљем развоју, двадесет година касније, доћи ће до спајања у једну нову целину, инвентивношћу самих

[17] J. von Hammer-Purgstall, н. д., 406—407.
[18] A. Lane, н. д., 262, 263.
[19] Евлија Челебија наводи да у Цариграду у XVII веку раде персијски, сиријски, албански, грчки златари у дворским радионицама (В. С. Гарбузова, Эвлия Челеби о стамбульских ювелирах XVII. в., Труды Отдела Востока Эрмитажа, III, Ленинград, 1940; 316, 317). Поп Пеја наводи у Житију Борђа Кратовца да је Борђе прешао у Софију из Кратова (поч. XVI века) бојећи се да га Турци као доброг златара не одведу у Цариград на султанов двор.
[20] A. Lane, н. д., 262, 263.
[21] В. Гарбузова, н. д., 316, 317.
[22] A. Lane, н. д., 262.
[23] F. Babinger, н. д., 164—170.

домаћих мајстора, а специфичности ће указивати само да је реч о једном уметничком правцу који је у то време преко Турске и наших крајева захватио и добар део Европе. Турско-персијски декоративни мотиви: наутова гранчица са лишћем и ружицама, пасуљева врежа, турски преплет, лале, лотос и низ других декоративних мотива појављују се на везу, дрворезбареним дверима, оковима икона, црквеном намештају, оковима јеванђеља, крстовима, путирима, а теме лова, дивљих животиња на сребрним чашама за изношење нафоре и за пиће на црквеним свечаностима. Сви ти елементи биће преплетени дубоко религиозним темама или веома убедљивим цитатима из јеванђеља или молитви. То није конгломерат у нашој уметности, већ један одређен уметнички правац који влада у одређеном временском периоду. Он није захватио само српске земље, већ читав Балкан: Румунију,[24] Бугарску,[25] Грчку,[26] па се проширио и на западну Европу, посебно на Италију, Немачку, Француску.[27] Његове одјеке налазимо чак и на појединим занатима у Енглеској.

Донећу само некалико паралела карактеристичних турских и наших предмета на којима се испољавају заједнички елементи настали у истом временском периоду (нпр. наутова гранчица са лишћем и цветовима, лотоси, руми орнаменат), као и примерке преплета, чије је порекло у старој селџудској уметности,[28] а интензивно се употребљава у турској педесетих година XV века.[29] Ови декоративни мотиви, карактеристични за све дворске радионице XV и XVI века: златарске у Цариграду[30] и за израду фајанса у Изнику,[31] улазе у нашу уметност. Ти исти декоративни мотиви спадају и у карактеристичне елементе

---

[24] На епитрахиљу из Тисмане (1380), у једној бродури појављује се исламски преплет (G. Millet, н. д., pl. I, II, III, IV.) На златарским предметима такође се у XVI. и XVII. веку преплићу исламски елементи, као и на минијатурама (T. Voinescu, Contributü la studiul manuscriselor ilustrati din man. Sucevita si Dragoman, пос. отисак, pl. II, фиг. 1, 11, 12).

[25] К Райновъ, Орнаментъ и Буква, София, 1925, CCLXXXV, CCCXXXVIII; К. Миятевъ, Съкровищница на рилския манастиръ, Годишникъ на Народни музей, за 1922—1925, София, 1926, 322.

[26] Н. П. Кондаковъ, Памятники христ. искусства на Аѳонѣ, Санктпетербургъ, 1902, 239, сл. 90; Musée Benaki, Athènes, Guide, Athène 1936, № 1878, № 22, 9, 10, 11, 12; Е. Хатзидакн, Εκκλησιαστικά κειμήλια, εν Αθήναις 1953, πιν. πε.

[27] A. Lane, н. д., 281.

[28] Најстарије примерке оваквог преплета срећемо на минијатурама, каменој декорацији још од IX века. Карактеристичан је каснији преплет на једном Корану из 1025. године (A. Sakisian, Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration arméniennes et musulmanes, Ars Islamica, 6, 1939, фиг. 7.); посебно је занимљив преплет на керамици сиријско-месопотамског порекла XIII—XIV. века (J. Baltrušaitis, Le moyen age fantastique, Paris, 1955, фиг. 32 D).

[29] Примери преплета: Shah-Namah sultana Ali Mirze—XV. vek, Shah-Namah из 1440. године (уп.: A. Briggs, Timurid Carpets, Ars Islamica, VII, 1, 1940, 19, фиг. 54). као и на низу камене пластичне декорације из истог времена.

[30] Ю. Миллер, Турецкий серебряный кувшинчик XVI. в., Сообщения Государственнего Эрмитажа, XV, Ленинград 1959, 52.

[31] A. Lane, н. д., 260—262.

персијских илуминираних рукописа школе Букхаре и Сефавиде (XVI и XVII век),[32] што значи да је персијска и турска уметност већ спојена у једну целину, а што се дешава нешто касније и са српском уметношћу.

То није случај само са декоративним мотивима, већ и у приказивању портрета, људских фигура, графичког решавања главе, лица. Троугласте главе са истакнутим јагодицама, проширеним челом, дугуљастим очима, нешто косим, са лучним или хоризонтално исцртаним обрвама, спљоштена носа, за које се често помишља да су далеки одјеци кападокијског сликарства, имају своје паралеле у персијским минијатурама Букхаре (1560—1570),[33] Сефавиде (поч. XVII века),[34] као и у другим персијским минијатурама из средине и друге половине XVI века.[35] Портрет св. Меркурија из Кучевишта (сл. 3)[36] подсећа на једну персијску минијатуру из друге половине XVI века (сл. 4)[37] а у покрету и стилизацији целе фигуре на једну другу, опет персијску минијатуру с краја XVI века.[38] Графичка изражавања у приказу фигура на набедренику из Раванице (данас у Музеју српске православне цркве),[39] на епитрахиљу из Крушедола (XVI век),[40] портрети јеванђелиста на заглављима Каранског јеванђеља (1608),[41] фигуре: Христа и апостола у композицији Тајне вечере на рипидама Кондо Вука (1570)[42] садрже у себи начин обликовања и уметничка саопштења чији се извор може наћи и треба тражити у персијским минијатурама истог периода.

Употреба боја на српским минијатурама XVI и XVII века: кобалт који преовлађује, разни тонови зелени, мркоцрвени, жути; стављање једне поред друге црвене и мрке боје, типични су за персијске минијатуре истог периода. Тај исти колорит појављује се и на емајлу на радовима српских мајстора XVII века. Сликање декоративних украса на предметима од дрвета (XVII век), на хоросима, налоњима, радовима српских мајстора, на мркосмеђој основи са светлоплавим, зеленим гранчицама и цветићима, имају такође паралеле са персиј-

---

[32] Најкарактеристичнији рукописи са минијатурама у збирци Migeon-Musée des arts décoratifs, Paris.

[33] Из исте збирке: инв. бр. 27658—1, 2, 5, 6, 7.

[34] Из исте збирке: инв. бр. 3760.

[35] E. Blochet, Les enluminures des manuscrits orientaux, de la Bibliotheque National, Paris 1926, pl. LXXX, LXX.

[36] N. Okunev, Monumenta Arti Serbici, t. III, 12.

[37] E. Blochet, н. д., pl. LXX.

[38] Исти, н. д., LXXX.

[39] Л. Мирковић, Црквени уметнички вез, Београд 1940, т. XXII, сл. 1.

[40] Исти, т. XXIII, сл. 2.

[41] Д. Медаковић, Каранско четворојеванђеље, пос. отисак из Библиотекара, 3—4, 1959, т. 1—12; З. Јанц, Исламски елементи у минијатурама Каранског јеванђеља, Научно друштво НРБиХ, Годишњак II, Сарајево 1961, 159—170.

[42] Б. Радојковић, Старо српско златарство, Београд, 1962, сл. 69.

ским начином украшавања дрвених предмета, од којих су најтипичнија двокрилна врата из Музеја декоративне уметности у Паризу, која показују све одлике овог стила.

Нећу се задржавати на монументалним споменицима у нашим земљама, који сигурно у ово време носе печат персијске уметности, нити на карактеристичним турско-персијским минијатурама рађеним на нашем тлу из истог времена јер су оне делом већ познате, него на предметима ситне уметности, радовима српских мајстора, где се тај утицај такође огледа и где наилазимо на копије турско-персијских узора, прилагођене новој средини и новим потребама.

Како су се турско-персијски утицаји одразили у нашој уметности после освајања Селима I, и како је то ишло постепено, може најбоље да илуструје тамјаница рађена у Смедереву 1523. године (сл. 5) за манастир Раваницу, рад српског мајстора, по наруџбини игумана истог манастира Дионисија.[43] Тамјаница је типичан пример како су српски мајстори прилагођавали својим потребама турске узоре задржавајући турско-персијски облик и куцану орнаментику. На овом примерку нашег репрезентативног уметничког занатства изражени су сви карактеристични елементи тадашњег стила: облик инспирисан чуновима, које налазимо сличне, скоро идентичне на персијским минијатурама XVI века (сл. 6)[44] и чији ће облик суштински да се задржи све до XVII века, када сличне чунове, као наша тамјаница, срећемо као декоративне мотиве на персијским тканинама.[45] Облик тамјанице није карактеристичан само за нашу уметност, већ и за руску XVI и XVII века, као последица монголских утицаја.[46] Крајеви тамјанице, посувраћени, представљају главе химера, скоро идентично компоноване као на једном бронзаном ибрику XV—XVI века (сл.7) такође из Персије.[47] Дно тамјанице, покривено наутовом врежом са испреплетаним слоновима, лавовима, птицама, подсећа на слична решења која се налазе на турско-персијском металном посуђу,[48] а нарочито на теписима из истог периода.[49] Наутова врежа са лишћем, ружицама, птицама, компонована је слично на једној старој египатској керамичкој посу-

[43] Исти, Die künstlerische Bearbeitung des Metalles in Serbien von XI—XVIII Jahrhundert, Београд 1955, № 61.

[44] Persian Art, an illustrated souvenir of the exhibition of Persian art at Burlington House, London 1931, 33—537 B, 469 F, 1426.

[45] Исто, 77.

[46] М. М. Постникова—Лосева, Прикладое искусство XVI—XVII. в., История русского искусства, т. IV., Москва 1959, 518, 549, 557.

[47] Persian Art, 25, 3514.

[48] R. Ettinghausen, The »Wade« Cup in the Cleveland Museum of Art, its origin and decorations, Ars Orientalis, II, 1957, фиг. 1.

[49] Persian Art, фиг. 121, 217.

ди из XII века.[50] Орнамент на турском фајансу из истог периода компонован је на исти начин.[51]

На дну тамјанице налази се овална плакета са композицијом извора живота, птицама, псом, лавом, испуњена светлије и тамније плавим емајлом. Та композиција која води порекло из прастаре персијске уметности,[52] задржавала се у њој и у XVI веку.[53] Она има у српској уметности истога периода декоративни карактер, па се јавља као украсни мотив без старог симболичног и алегоричног значаја на чашама XVI века (сл. 8),[54] као и на накиту за који се може претпоставити да је рад домаћих мајстора (сл. 9).[55] Алегоричне композиције су веома честе у персијској уметности овог периода, оне се инспиришу стиховима у којима се говори о небеском животу: пауни поред дрвета живота, птице поред извора живота, лавови, срне, јелени, — свака од њих и поред декоративног карактера има своје посебно место у хришћанској иконографији још раног средњег века.[56] Све ове композиције срећу се и у XVI веку на радовима балканских мајстора, без свог одређеног значења.[57]

Враћајући се опет на смедеревску тамјаницу, морам подвући време њеног постанка, а то је година 1523, девет година после турског освајања Персије и Блиског Истока, што значи да су се персијски мотиви веома брзо претакали у турску уметност, а из ње у нашу. Све карактеристике ове тамјанице јасно говоре да је рађена директно под турско-персијским утицајима који су веома карактеристични за ово време. Тамјаница из Смедерева није једини примерак ове врсте симбиозе, низ сребрних посуда рађених у исто време доживели су исти утицај.

Још карактеристичнији су турско-персијски утицаји на везу и то баш на оним примерцима на Атону, у нашим и румунским ризницама. Поред већ поменутог епитрахиља из Тисмане (сл. 1) рађеног око 1380. године,[58] са декоративним мотивима неоспорно исламског порек-

---

[50] Koechlin—G. Migeon, Art musulman, Paris 1956, pl. 4.

[51] A. Lane, н. д., fig. 3.

[52] K. Erdmann, Die Kunst Irans zur Zeit der Sassaniden, Berlin 1943, 99.

[53] Y. Brunhammer, Céramiques dites de Koubatcha, Cahiers de la céramique et des arts du feu, 5, 1956/57, 29, fig. 6, 7, 8.

[54] B. Radojković, Die künstlerische Bearbeitung..., № 32, 62 припада XVI. веку), као и низ непубликованих чаша са овом композицијом.

[55] Б. Радојковић, Старо српско златарство, сл. 72.

[56] Приказивање дрвета живота у хришћанској иконографији ушло је из персијске, Јесејево стабло такође је дошло из персијске митологије (уп.: J. Baltrušaitis, Une survivance médiévale, la plante à têtes, La Revue des Arts, Paris, 1954, 81—82).

[57] Б. Радојковић, Сребрна ренесансна чаша из Музеја примењене уметности, Зборник Музеја примењене уметности, 6—7, 1960—61, 10—14.

[58] G. Millet, н. д., pl. I, II.

ла, раваничког набедреника (крај XV века)[59] и крушедолског епитрахиља (XVI век)[60] у чијим се решавању фигура наслућују утицаји персијских минијатура. Посебно место заузима епитрахиљ из Есфигмена (сл. 10)[61] на коме је стилизација декоративног мотива веома слична орнаменталној декорацији једног турског фајанса из XVI века)[62] (сл. 11) и мотиви са тројичког кивота (сл. 12). Епитархиљ из Хиландара (ск. 1)[63] са почетка XVI века, такође има карактеристичан преплет, који се везује за турску уметност овог периода.

Средином XVI века почиње нови прилив турских утицаја на је-

Ск. 1.

над део Европе,[64] па је утолико лакше ишло са балканским земљама, где су већ били Турци. Пример тисманског епитрахиља са краја XIV века потврђује само мисао да су се турски мотиви брзо примали, пошто су већ имали за подлогу оријенталне елементе из византијске уметности.[65] Хиландарски епитрахиљ са почетка XVI века, (ск. 1) са ор-

---

[59] Л. Мирковић, Црквени вез, т. XXIII, сл. 2.
[60] Исти, т. XXII, сл. 1.
[61] G. Millet, н. д., pl. XL.
[62] Y. Brunhammer, н. д., fig. 10.
[63] Millet, н. д., pl. LIII.
[64] R. Ettinghausen, Near Eastern book covers, 17, 19; G. Soulier, н. д., 10—16; 378—380; A. Survey of Persian Art, VI, London—York 1939, т. 1376. Посебно су занимљиви турски мајстори који раде у Венецији, у XVI и XVII веку, златарске предмете по источњачким узорима.
[65] Исламски елементи нису страни српској средњевековној уметности. Такви примери су многобројни. Први на њих скреће пажњу A. Grabar, Influence musulmanes sur la decoration des manuscrits Slaves Balkaniques, Revue des etudes Slaves, XXVII, 1951, 133; а затим С. Радојчић, Старе српске минијатуре, Београд 1951 најзад З. Јанц, Исламски елементи у српској књизи, 27—32. Исламски елементи нису карактеристични само за минијатуру, већ и за зидни и живопис икона. Они се срећу и на разним гранама уметничког занатства, као преплет на оковима охридских икона: Богородице Одигитрије (В. Бурић, Иконе из Југославије, т. IV), на икони Богородице Психосострије (Исти, н. д., т. XVII), на примерцима веза (Д. Стојановић, Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века, Београд 1959, 4).

наментиком која има паралеле са савременом турском, доказује, као и тамјаница из Смедерева, директан пренос турских мотива у српску уметност, истовремено. Нећу се враћати на примере окова охридских икона из XIV века, где су оријентални мотиви веома упадљиви, а порекло им је у византијској уметности као на окову Богородице Одигитрије[66] или на окову Богородице Психосострије[67] или на дворезима из истог периода, већ ћу се задржати само на оним предметима који су рађени у току турске најезде и после ње. Исламски елементи, већ транспоновани појединачно на предметима ситне уметности код нас, јављају се од друге половине XIV века, а у XV веку, његовом почетку и средини, они су већ знатно чешћа појава.

Већ 1500. године егзотични оријентални утицаји се појављују у уметности Италије.[68] Из Италије су прешли у Немачку, из Немачке у Француску.[69] Прелажење турско-персијских мотива ишло је добрим делом преко трговине. Герлах, аустријски посланик на Порти, прича како је Давид Унгнад 1573. и 1578. нудио 100 дуката да извезе изнишки фајанс лађом у Венецију, који је вероватно откупљивао од препродаваца у Цариграду.[70] На тај начин се може тумачити турски утицај на фајансним радовима у Италији, а посебно у Фиренци, Фаенци, Сиени.[71] Сви предмети скупоцени и прецизно рађени доношени су са Истока. У италијанским библиотекама налазиле су се књиге, шахнаме са минијатурама из XV века.[72] Кожне корице за књиге рађене у Италији биле су под утицајем турско-персијских узора. Карактеристичне примене доноси R. Ettinghausen.[73] Посебно су занимљиви турски мајстори који раде у Венецији у XVI и XVII веку златарске предмете по источњачким узорима.[74] Преношење турско-персијских елемената на тканине било је такође знатно. Поједине мануфактуре свилених тканина дају потпуно оријенталну орнаментику.[75] Оријентални предмети су увек били високо цењени на Западу, а близина Турске стална веза са турским посланицима и западни посланици у Цариграду још више доприносе доношењу скупоценог материјала који врши непосредно утицај на западне уметничке занатлије у исто време у Италији, Француској, Немачкој.

---

[66] В. Бурић, н. д., т. IV.
[67] Исти, н. д., т. XVII.
[68] R. Ettinghausen, н. д., фиг. 32, 33, 37; A. Lane, Ottoman pottery, 278; G. Soulier, н. д., 378—380.
[69] R. Ettinghausen, н. д., fig. 26, 38, 39; A. Lane, н. д., 279.
[70] A. Lane, н. д., 279.
[71] Исти, н. д., 278—279.
[72] Soulier, н. д., 378—380.
[73] R. Ettinghausen, н. д., fig. 32, 33, 37.
[74] A. Survey of Persian Art, t. 1376.
[75] O. v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Tübingen s. a., 54, 55.

Када се саберу сви ови елементи, види се да је било веома лако да у српску уметничку културу уђу турски елементи и да се потпуно припоје, јер је трговина у то време била једна, циркулација мајстора велика, уз присуство Турака на Балкану — сви су услови дакле били погодни за продирање исламских елемената у радове српских мајстора.

У ризницама наших манастира сачували су се оригинални турски предмети, радови турских мајстора. Један карактеристичан примерак турског златарства је посуда за теплоту која се чува у ризници манастира Дечана (сл. 13).[76] Две мање репрезентативне посуде, са многим идентичним елементима, датиране, од којих је једна са тугром,[77] указују да је дечанска рад цариградске дворске радионице и да припада двадесетим годинама XVI века. На дечанској се налазе исти они турско-персијски елементи као и на смедеревској тамјаници, али на дечанској нема српског натписа, већ касније угребени да је припадала белајској испосници. Дечанска посуда представља репрезентативни комад турског златарства с почетка XVI века. На њој су се одразили карактеристични елементи Блиског Истока стварајући сви заједно

Ск. 2.

једну неразлучиву целину. Дечанска посуда заједно са двема поменутим из Victoria and Albert Museum-a,[78] друга из Ермитажа у Лењинграду (сл. 14),[79] са фајансним ибриком из почетка XVI века (ск. 2)[80]

[76] Б. Радојковић, Старо српско златарство, сл. 38.
[77] Ю. Миллер, н. д., 52.
[78] Masterpieces in the Victoria and Albert Museum, 198.
[79] Ю. Миллер, н. д., 52.
[80] A. Lane, н. д., fig. 27.

и четири камене посуде из Top-Kapy Sarayi Muzesi,[81] чине једну стилску целину. Дршка са змијама које гутају једна другу позајмљене су вероватно из турско-персијске уметности,[82] фриз дивљих животиња око поклопца води порекло из Персије и јавља се на низу примера од XII до XVI века од Египта до Kashan-a,[83] а клачисна наутова лозица са листићима и цветовима ружице и лотоса (ск. 2) продукт су турске уметности овог периода.[84] Сви елементи на дечанској посуди потврђују да је она рад цариградске дворске радионице.[85]

Сама по себи дечанска посуда као предмет турске производње не би имала посебног значаја за нашу уметност, да се две сличне посуде нису сачувале. То је посуда за теплоту Старе српске цркве у Сарајеву (сл. 15)[86] и слична посуда из ризнице Свете Тројице код Пљеваља (сл. 16).[87] По стилизацији декоративних мотива сарајевска је идентична са лењинградском, те се приписује цариградској радионици из времена Селима II, док је пљеваљска, изгледа, настала по угледу на њу. На пљеваљској је орнамент много грубљи, недостаје лакоћа и финоћа израде, нема ни фриза дивљих животиња који се налазе на дечанској. За пљеваљску се може предпоставити да је рад нашег мајстора, али да је рађена по угледу на неку посуду сличну сарајевској или дечанској. За пљеваљску би се чак могло предпоставити да је рађена у Сарајеву, а затим пренесена у Пљевља. Сарајевска посуда, као и лењинградска, може се датирати у време Селима II, што ће рећи да је знатно млађа од дечанске. То значи да је пљеваљска рађена крајем XVI или тек почетком XVII века. На радовима сарајевских мајстора овог времена срећемо се са сличном стилизацијом декоративних мотива.

Сарајево је био златарски центар у XVI веку. Као један од првих сарајевских кујунција спомиње се Михајло Десисавић.[88] Већ почетком XVII века у Сарајеву ради неколико златара чији се радови

---

[81] Исти, н. д., 260.

[82] Исти, н. д., 260, fig. 27, 28.

[83] R. Koechlin — G. Migeon, н. д., pl. 21, 29.

[84] Једна врста стилизације наутове вреже са листићима назива се и руми-орнаменат. По Сакисиану (La reliure turque du XVe au XIXe siècle, Revue des Arts Anciens et Modernes, 51, Paris 1927, 278 и даље) име »rumi« се појављује у XVII веку код Евлије Челебије. Сакисиан: да је дошло од назива »Romann« (Византинац), што би указивало на његово византијско порекло. Друга претпоставка истог аутора односи се на »Seljuq de Rum«, што изгледа прихватљивије, јер је руми-орнаменат стари исламски мотив. C. E. Arseven (Les arts decoratifs turques, Istanbul, s. a., 52—53) опширно третира овај проблем. Турски примери овог декоративног мотива најближи нашим срећу се на фајансу (A. Lane, н. д., fig. 3, 27, 28; Koechlin-Migeon, н. д., pl. 67).

[85] Посуда из Ермитажа има утиснуту тугру цариградске дворске радионице (Ю. Миллер, н. д., 52).

[86] Уметничка обрада метала, II, бр. 393

[87] Посуда је необјављена.

[88] Б. Радојковић, Старо српско златарство, сл. 38.

могу идентификовати.[89] Они се у великом броју досељавају и у Београд, где као занатлије и трговци конкуришу Дубровчанима.[90] По сачуваним подацима се зна да су били добре занатлије, а и приложници Светој Тројици код Пљеваља.[91] Веза и циркулација мајстора била је стална, предмети су доношени и служили су као узори за израду нових.[92] Скупоцене посуде, рад цариградске златарске радионице, могао је да поклони Дечанима и сарајевској цркви само неко ко је био близак турском двору. Касније је могла да послужи као узор сарајевским мајсторима за израду сличних предмета. Овај пример илуструје како су поједини предмети турског порекла утицали на рад српских златара.

Тамјаница из Смедерева и посуда за теплоту су у ствари производи турске уметности: дечанска и сарајевска посуда рад турских мајстора, а тамјаница копија турских радова. Али турски, односно исламски елементи на поменутим везовима, и на нешто каснијим предметима који су асимиловали ове елементе могу се с правом назвати представницима овог стила.

На окову јеванђеља Петра Смедеревца, златара из Бечкерека, 1540. године (сл. 18),[93] у композицији силаска Христа у хад, као позадина је послужила иста декоративна лозица са истим стилизованим ружицама. Иако у овом случају лозица има свој симболични карактер у иконографској целини,[94] она указује на један одређени декоративни мотив који се у том временском периоду употребљавао, и то на низу окова за јеванђеља. Код златара Кондо Вука: витеоничком и прилепском (сл. 17), на четворојеванђељу Трајана Гундулића штампаном у Београду 1554. године[95] — које је из истих година као и окови јеванђеља Кондо Вука — јавља се исти мотив испреплетене вреже са ружицама и стилизованим лотосима. На епитрахиљу из Есфигмена појављује се такође типичан исламски мотив (сл. 10).[96] На епитрахиљу из Хиландара (ск. 1)[97] преплет одговара преплету на окову јеванђеља из Свете Тројице код Пљеваља — око 1580. — (сл. 19).[98] Слично сти-

---

[89] Исто, н. д., 68—69.

[90] Ј. Радонић, Римска курија и јужнословенске земље, Београд 1950, 83, 85, 89.

[91] За пљеваљски манастир ради златар Јован из Сарајева, затим монах Софроније Божић, ранији златар, а међу приложницима се такође појављују Сарајлије.

[92] Низ примера путујућих златара могу се утврдити разним натписима из овог времена, особито у ризници манастира Пиве.

[93] Б. Радојковић, Српски окови јеванђеља XVI и XVII века, Зборник Музеја примењене уметности, 5, Београд 1957, сл. 2.

[94] Исти, н. д., 54.

[95] З. Јанц, Исламски елементи, сл. 8.

[96] G. Millet, н. д., pl. XL.

[97] Исти. н. д., pl. LIII.

[98] Б. Радојковић, н. д., сл. 5, 6.

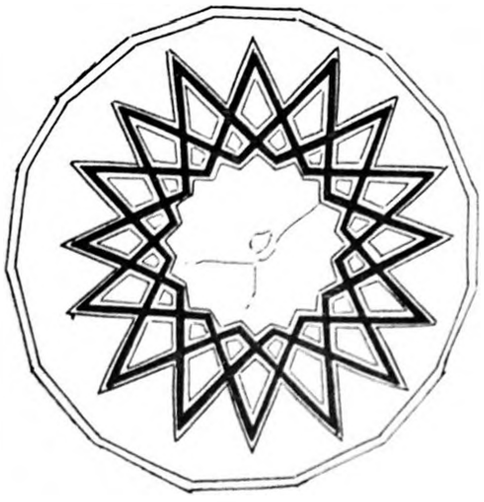
лизовани декоративни мотив среће се на једној персијској посуди из XV века,[99] затим на теписима из Херата,[100] теписима из Табриза,[101] паљиски декоративним мотивима који се јављају у турско-персијским рукописима из истих времена, и то на минијатурама где су приказани теписи.[103]

Тако се на аеру рађеном у Охриду почетком XVI века налази на рубу гранчица наутове вреже са листићима.[104] Турско-персијски декоративни мотиви срећу се не само на везовима, златарским предметима, већ и у илуминираним рукописима XVI века. У једном рукопису из Старе српске цркве у Сарајеву приказан је на заглављу исламски преплет из којег извиру парови афронтираних птица чији се делови тела спајају у стабљику преплета и срцолика лишћа (сл. 20).[105] Сличне декоративне мотиве налазимо на једној персијској свили са краја XV или почетка XVI века,[106] где су на сличан начин преплетене птице, а стилизација срцоликих цветова и преплета одговара турским рукописима из 1310 године (сл. 21), 1440. године, као и из 1494—95 (сл. 22).[107] У рукописном четворојеванђељу из Пећи (XV век), почетак по Луки (сл. 23), застава је веома слично компонована као у илуминираном рукопису Rashid-al-Din-a из 1310. године (сл. 21)[108] и рукописа из 1494/14. (сл. 22). Студеничко четворојеванђеље XVI века, са великим украсним заглављем, потпуно одговара начину компоновања, преплету, исламских рукописа из истог времена.[109] Цела композиција је дата потпуно у турско-персијском духу. Рукописно четворојеванђеље које је писао ђак Вук из Нико̀ль-Пазара, 1554. године,[110] својим иницијалом ω (сл. 25) одговара начину преплета и лиснатој врежи исламских рукописа из истог периода. Сличан иницијал се налази и у четворојеванђељу манастира Вазнесења под Кабларом. У четворојеванђељу из Нико̀ль-Пазара[111] занимљиво је заглавље које својим преплетом и бојама одговара мозаицима у Цариграду рађеним у

---

[99] R. Ettinghausen, н. д., fig. 28.
[100] Musée des arts décoratifs, Paris, инв. бр. 10554.
[101] Musée des arts décoratifs, Paris, инв. бр. 11626, 4406, 10614.
[102] Musée des arts décoratifs, Paris, инв. бр. D 4326, D 6357, D 26684.
[103] A. Brigs, н. д., fig. 40, 41.
[104] Л. Мирковић, Црквени вез, т. X, сл. 2.
[105] Најтоплије захваљујем проф. др Светозару Радојчићу на датој фотографији.
[106] Persian Art, fig. 391.
[107] A. Briggs, н. д., 41, 54
[108] Исти, н. д., fig. 26. Пећко четворојеванђеље носи сигнатуру L/XIV—192.
[109] A. Briggs, н. д., fig. 61.
[110] Д. Вуксан, Рукописи манастира Пећке Патријаршије, Зборник за историју Јужне Србије, I, 84.
[111] Исти, н. д., 84.

ово време, а посебно једној таваници из 1530—1536 године (ск. 3).[112] На минијатурама Каранског четворојеванђеља из 1608. године наилазимо на слично стилизоване декоративне мотиве турско-персијског порекла (сл. 24),[113] као на окову јеванђеља у емајлу из манастира Петковице (сл. 26),[114] а сличан је декоративни мотив са епитрахиља у Хиландару (ск. 1),[115] као и на доњем рубу епитрахиља из Есфигмена (сл. 10).[116]



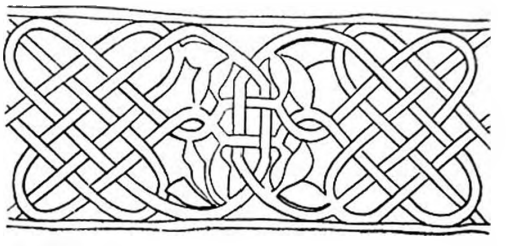
Ск. 3.

На заглављу истог јеванђеља по Матеју (сл. 24)[117] налазе се крупни цветови, који одговарају декоративном мотиву са есфигменског епитрахиља (сл. 10), а чија се паралела може наћи на једном фајансном тањиру из XVI века (сл. 11),[118] на једној корици за књиге из 1566. године,[119] затим на радовима из Херата, са краја XVI века,[120] на једној керамичкој плочи из Изника из XVI века,[121] на тканинама,[122] на једном тепиху опет из Херата,[123] као и на рипидама Кондо Вука, 1570. (сл. 28), и на окову Петра Смедеревца (сл. 27). Стилизовани лотоси са окова Петра Смедеревца (сл. 27) одговарају потпуно бордури на једној керамичкој плочи из Изника,[124] из Музеја декоративне уметности у Паризу. Турски преплет карактеристичан за низ металних пред-

[112] C. Kiefer, н. д., fig. 2; паралеле се могу наћи на једном Корану са краја XIII века (уп.: J. Baltrušaits, Le moyen âge fantastique, Paris 1955, fig. 34 B), као и са једним латинским рукописом са поч. XIV века (Исти, н. д., 34. C, E).
[113] Д. Медаковић, Каранско јеванђеље, т. 1—12.
[114] Б. Радојковић, н. д., сл. 9.
[115] G. Millet, н. д., pl. LIII, fig. 1, 2.
[116] Исти, н. д., пл. XL.
[117] Д. Медаковић, н. д., сл. 2.
[118] Y. Brunhammer, н. д., fig. 10.
[119] Musée des arts décoratifs, Paris: инв. бр. 6262.
[120] Musée des arts décoratifs, Paris: инв. бр. 10595, 20070, 4923.
[121] Musée des arts décoratifs, Paris: инв. бр. D. 6357, D. 26684.
[122] Musée des arts décoratifs, Paris: инв. бр. 19891, 9179.
[123] Musée des arts décoratifs, Paris: инв. бр. 10614.
[124] Musée des arts décoratifs, Paris: инв. бр. D. 1084.

мета турског порекла из XV и XVI века јавља се на окову Тројичког четворојеванђеља (сл. 19) у заједници са наутовом врежом и листићима, на дверима из Кучевишта из 1606—7 године,[125] на дрворезбареним дверима рађеним 1616. године мајстора Борђа Митрофановића (ск. 4)[126] на оквиру иконе Христа Сведржитеља из 1621. године (ск. 5), рад истог мајстора[127] — што ће рећи да је у овом случају мајстор-сликар био и мајстор-дрворезбар. Слично решење гранчице са цветовима, као на поменутим дрворезима, појављује се на Каранском четворојеванђељу,[128] а преплет исти као на окову Тројичког јеванђеља (сл. 19).[129] Као паралела са турско-персијским материјалом може да послужи једна Shah-namah из 1429—30 године,[130] а сличан мотив се на-

Ск. 4.



Ск. 5.

лази и на једном фајансном тањиру из XVI века рађеном у Турској.[131] Исти мотив се налази на једној керамичкој плочи из Изника,[132] као и на керамичким посудама из исте радионице све из XVI века.[133] По начину компоновања цветова заједно са лозицом има велике сличности са персијским минијатурама из школа Букхаре и Сефавиде,[134] као и са персијским теписима из Табриза, прва четврт XVI века[135] и са тепихом протканим сребрном жицом да би се добио већи колористички ефекат, такође из XVI века.[136]

Непознати донатор Радивој, вероватно један од хришћанских спахија, поклања Дечанској ризници 1568. године путир (сл. 29) који по свом облику одговара западним путирима из истог времена: стопа у облику цвета, витка дршка са нодусом, чаша око које су распоређе-

---

[125] В. Бурић, н. д., бр. 78, Т. CI.
[126] С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, т. L.
[127] Исти, н. д., сл. 49.
[128] Д. Медаковић, н. д., сл. 2.
[129] Б. Радојковић, н. д., сл. 5.
[130] Шахнама из 1429/30. године.
[131] Brunhammer, н. д., fig. 10.
[132] Musée des arts décoratifs, Paris: инв. бр. D. 4326.
[133] Musée des arts décoratifs, Paris: инв. бр. D. 6357, D. 26684.
[134] Musée des arts décoratifs, Paris: инв. бр. 27658, 5, 6, 7.
[135] Musée des arts décoratifs, Paris: инв. бр. 11626.
[136] Musée des arts décoratifs, Paris: инв. бр. 4406.

ни кринови.[137] На њему се ипак налазе турски декоративни мотиви и они указују на стил овог времена: то је стилизована наутова врежа, медаљони који одговарају арабески, а налазе се веома слични на требнику Јеролима Загуровића, штампаном у Венецији 1570. године.[138] Слично стилизовани мотив израђен је на једном другом путиру из 1590. године (ризница Пивског манастира).[139] Очигледно је да је постојала веза између минијатуриста и златара, јер се на путиру из Пивског манастира на задњој страни стопе налази карактеристични мотив, позајмљен из рукописа: уграви рана рука са истакнутим кажипрстом који показује на натпис. Сличне руке са прстом који показује на текст налазе се и у рукописима.[140] Једна таква пластично обрађена рука, доста касније, служила је као помоћ читаоцу Корана,[141] што је било уобичајено у Турској.

На кивоту из манастира Свете Тројице код Пљеваља из 1576. године[142] уграви ран је медаљон са крупним цветовима (сл. 12) који одговара цветовима на Каранском четворојеванђељу (l.142 a)[143] и епитрахиљу из Есфигмена (сл. 10).

Посебно је занимљив утицај изнишког фајанса на радове српских мајстора, емајлера и илуминатора рукописа. На поменутом путиру из Дечана, испод чаше, налази се мала округла плакета испуњена наутовим гранчицама и цветовима у плавом, зеленом, белом и цинобер емајлу. Ова плочица подсећа на најлепше примерке изнишког фајанса.[144] Боје су сличне, а финоћа емајла долази до пуног изражаја и подсећа на фајанс. Ако се упореде минијатуре турско-персијског порекла из истог времена, видеће се веза између минијатура и фајанса, не само у декоративним мотивима већ и у бојама које су употребљене. Начин израде емајла тражио је техничка решења која су ближа бојадисању керамичких предмета, тако да се пре може сматрати да је изнишки фајанс утицао на наше емајлере, него директно минијатура. Минијатура је вероватно одиграла значајну улогу у формирању декоративних мотива и боја на фајансу, али изгледа да је на израду емајла код нас утицао баш фајанс, који је долазио из Изника. Финоћа фајанса, коју наши мајстори нису користили, бар по досада истраженом материјалу, у изради керамичких предмета, утицала је

---

[137] По облику потпуно одговара путиру у руци Јована Јеванђелисте на каменој скулптури Baccio da Montelupo уп.: F. Filippini, Baccio da Montelupo in Bologna, Dedalo VIII, v. III, 1927, fig. 541.

[138] З. Јанц, Исламски елементи, сл. 9.

[139] Б. Радојковић, Старо српско златарство, сл. 47.

[140] Н. Райновъ, Орнаментъ и буква, 154, обр. CCCXX, 4.

[141] На изложби у Музеју примењене уметности — Београд: инв. бр. 4052.

[142] B. Radojković, Die künstlerische Bearbeitung, № 66.

[143] Д. Медаковић, н. д., сл. 2.

[144] A. Lane, н. д., fig. 3; на Балканском полуострву, а посебно у Бугарској (Софија) налажен је у фрагментима изнишки фајанс. М. Станчева, Турски фаянс от София, известия на археолог. инст. XXIII, София 1960, 111—126.

на мајсторе емајлере да у својим радовима донесу нешто ново, што ће осзежити већ монотону технику искуцавања и гравирања. На пу-
тиру из Дечана, више него и на једном другом, преплео се Исток и Запад, облик и орнамент, и створио једну јединствену целину. Утицај Изника је још упечатљивији и јачи на нешто каснијим радовима у емајлу. На окову Петковичког јеванђеља рађеног 1593.[145] аплициране су плочице испуњене плавим, зеленим, цинобер, црним и белим емајлом. У вертикалним низовима ређају се декоративне фигуре испуњене наутовим гранчицама, врежом и ружицама. Упоређујући петковички оков и фајанс рађен у Изнику, види се потпуно јасно да је фајанс утицао на израду емајла овог периода. Тај исти начин украшавања и употреба сличних боја појављује се на заглављима Каранског јеванђеља,[146] што би такође говорило о једној стилској целини. Низ копчи за појас из овог времена, у емајлу, истог су типа.[147] Употреба боја на окову Петковичког јеванђеља[148] и Каранског рукописа[149] јасно указују на утицај који је извршио Изник на наше мајсторе.

У турској уметности веома је убедљива веза између разних грана уметничких заната, и код њих као и код нас оцртавају се међусобни односи занатлија. Тај стил који је карактеристичан за турску уметност овог периода, као што се види, одразио се и на низу предмета наше или боље рећи балканске уметности, од којих су овде приказани само најкарактеристичнији примери чије су се паралеле могле наћи у турско-персијској уметности овог периода. Низ дворезбарених двери, дрвених оквира, икона рађених крајем XVI или почетком XVII века, носе такође исте карактеристике које се налазе на турском сребрном и бронзаном посуђу XV и XVI века. Сви ти елементи прешли су у нашу уметност и сјединили су се са декоративним мотивима који су ту већ постојали, дајући нову свежину радовима наших уметничких занатлија. У целом том проблему има још много непоменутих елемената који би говорили у прилог овом тврђењу.

Приказивање дивљих звери у XVI веку на предметима златарства, дворeза, бронзаних окова, персијска је тема која се најчешће крсти као постсасанидски утицаји или далеки одјеци романске уметности. У XV и XVI веку у персијској уметности се и даље приказују дивље шумске животиње, фантастичне, које имају своје алегорично — појављују се људске главе или читаве пластичне фигуре, које под-
значење; а на бронзаним предметима: оковима за врата, за сандуке

[145] Б. Радојковић, Српски окови, сл. 9.
[146] Д. Медаковић, н. д., т. 1—12.
[147] У Музеју примењене уметности — Београд: инв. бр. 188, 3878.
[148] На петковичком окову су следеће боје: зелена, плава, бела, црвенкаста, црна и жута.
[149] Д. Медаковић, н. д., 3.

сећају на романски стил, иако то у ствари није. Сви ови декоративни мотиви употребљавају се много после династије Сасанида, која је давно, у XV и XVI веку, била заборављена и у Персији. Назив сасанидски и постсасанидски односи се само на један одређен временски период: династију Сасанида (III—VII век н. е.), а на приказивање животиња и фантастичног зверињa у византијској уметности од IX—XII века, после заузимања Персије. Карактеристика је сасанидског златарства у приказивању владара као централне личности у композицијама: лова, пира, игара.[150] Касније постсасанидско златарство изоставља приказивање владара, али као централни мотив даје једну дивљу животињу која има свој алегорични значај и око које се развијају остале сцене.[151] Разлику између правих сасанидских примера и каснијих најбоље даје К. Ердман.[152] У нашој стручној литератури се често назив „сасанидски" и „постсасанидски" злоупотребљава и за XVI век, када начин обраде златарских предмета, па и теме из овога доба имају сасвим други карактер. У стручној литератури савремених истраживача старе персијске и турске уметности, назив „сасанида" за XIV, XV и XVI век давно је отпао. Византија, Арабљани, Монголи, извршили су утицаје на персијску уметност, као што је и персијска уметност утицала на њих. На тај начин се још у VII и VIII веку, спајањем византијске и персијске уметности, створила нова уметност — исламска — која је касније као најомиљеније мотиве приказивала дрво живота и фантастичне животиње. У том општем сажимању стварала се једна нова култура, која је за подлогу имала још вавилонске, асирске, грчке узоре и која је израстала много векова доцније, после династије Сасанида. Илуминиране шахнаме из XV и XVI века турско-персијског порекла, на којима су приказане композиције лова и ратова, никада се не називају сасанидским, јер представљају стил који је тада владао, нов у турској и у персијској уметности, независан од сасанидске уметности V, VI и VII века. Као што је то типично за илуминиране рукописе тога времена, тако је то исто било и у златарству, дрворезбарству и другим гранама ситне уметности.

Занимљив је пут развоја турско-персијских мотива у нашем занатству. Да би се турско-персијски мотиви транспоновали у нашу уметност није било довољно што су већ Турци били на Балкану, већ су били потребни и посредници. Може се предпоставити да је било неколико фактора који су вршили улогу преносилаца исламских мотива. Један од најважнијих су бесумње Срби — утицајни људи на турској Порти, и њихова стална веза са родним крајем. Доношење ориги-

[150] E. Erdmann, н. д., 88.
[151] Исти, н. д., 99.
[152] Исти, н. д., 99—100.

налних предмета из Турске, као на пр.: дечанска и сарајевска посуда, радови цариградске дворске радионице, то потврђују. Други фактор ручујући код њих поједине предмете, скупоцене, на којима су се одражавали турски утицаји. Вредност тимара варира између 500—10.000 акчи.[153] У другој половини XV века у Тесалији, од укупно 182 тимара, 36 је припадало хришћанима.[154] У подручју Звечана, Сјенице, Раса, Скопља, Тетова педесет тимара су у хришћанским рукама.[155] У смедеревском дефтеру из времена Мехмеда Освајача већина тимара је у рукама хришћана.[156] У браничевском дефтеру (1467—68) каже се да хришћанске спахије држе 59 тимара.[157] Помиње се чак и један поп као власник тимара.[158] Све то казује да су хришћанске спахије биле имућне и да су могле да помажу занатлије.

Саме занатлије су били ти који су путовали и на тај начин долазили до оригиналних турских предмета. Занатлије тога доба нису се бавили само занатством, већ и другим гранама привреде: били су трговци, давали новац на зајам, имали воденице и земљу. Познат је случај дубровачког сликара Матка Миловића, који се прихватио да буде путовођа једном ферарском бенедиктинцу 1491. године кроз Турску: „. . . de Ragusio in Turciam et de Turcia Ragusium . . .".[159] Они су такође били ти који су могли да у самом Цариграду црпе узоре за своје радове.

За нашу уметност Цариград је увек био град одакле су притицали утицаји и уметници. Као што су у средњем веку долазили дворски византијски сликари из Цариграда у Србију, тако се то наставило и за време Турака. И тада се уносе у наше крајеве оригинална дела цариградских дворских мајстора, а наши мајстори примају опет цариградске утицаје, сада као елементе далеке источњачке културе, већином из града који је и у овом периоду играо велику улогу у уметности тога доба.

---

[153] H. Inaldžik, Od Stefana Dušana do osmanlijskog carstva — Hrišćanske spahije u Rumeliji u 15. veku i njihovo poreklo, Прилози за оријен. филол. и историју југосл. народа, III—IV, 1952, 32.

[154] Исти, н. д., 28.

[155] Исти, н. д., 31.

[156] Исти, н. д., 34.

[157] Б. Бурђев, Исписи из дефтера за Браничево, Историјски гласник 3—4, Београд 1951, 93—99.

[158] Исто.

[159] J. Tadić, Грађа о сликарској школи у Дубровнику, I, Историјски институт 3, 1952, 317, № 659.

BOJANA RADOJKOVIC

LES INFLUENCES TURCO-PERSANES SUR LES METIERS D'ART SERBES AU XVIe ET XVIIe SIECLES

Résumé

L'auteur de cette étude signale les motifs turcs et persans, caractéristiques d'un style passé inaperçu jusqu'à présent dans les métiers d'art serbes au XVIe et XVIIe siècles. Ce style nouveau, particulièrement marquant, apparenté à l'art turc de la même période, a connu une vogue intense dans les pays serbes à partir de la première moitié du XVIe jusqu'à la deuxième décennie du XVIIe siècle. Ce style reflète l'art contemporain turc qui atteint son apogée à cette époque. Or, ceci ne représente pas l'islamisation de l'art serbe mais une orientation artistique nouvelle, caractéristique pour l'art turc de cette période et de même pour l'art occidental, surtout dans les pays voisins de la Turquie. L'influence de l'art turc dans la deuxième moitié du XVe et au XVIe siècle ne s'est pas seulement propagée sur la péninsule des Balkans, mais par l'Italie et Venise, elle a pénétré également dans l'art français, allemand et portugais.

Les conquêtes turques du côté de l'Occident et en particulier le contact, par l'intermédiaire des artistes turcs eux-mêmes, avec l'art italien, ont abouti à des conceptions plus libres et plus modernes en ce qui concerne le traitement non seulement des motifs ornamentaux mais aussi des compositions décoratives. Sous l'influence de l'art persan et particulièrement de la littérature persane, un nouvel art rajeuni prend naissance dans les régions turques, et sert de modèle à l'art serbe. Ce style turco-persan a été cultivé dans les ouvrages d'art appliqué serbes, et il a apporté aux arts mineurs serbes la fraîcheur qui commençait à lui manquer au début de l'occupation turque. Les motifs turco-persans : branche de pois chiche avec ses feuilles et ses roses, vermicules des haricots, entrelacs turcs, tulipes, lotus et grand nombre d'autres motifs décoratifs apparaissent sur les broderies, les battants des portes royales de bois sculpté, les revêtements d'icônes, le mobilier d'église, les reliures des Evangiles, les croix, les calices, alors que les sujets de chasse aux fauves se retrouvent sur les coupes d'argent destinées aux églises. Tous ces motifs décoratifs sont entremêlés de sujets profondément religieux ou bien d'inscriptions tirées des Evangiles ou des prières. Or, ce n'est pas là un ensemble d'éléments hétérogènes dans l'art serbe mais bien un mouvement artistique déterminé, qui domine au cours d'une époque déterminée. Ce mouvement a gagné non seulement les pays serbes mais aussi presque tous les pays balkaniques.

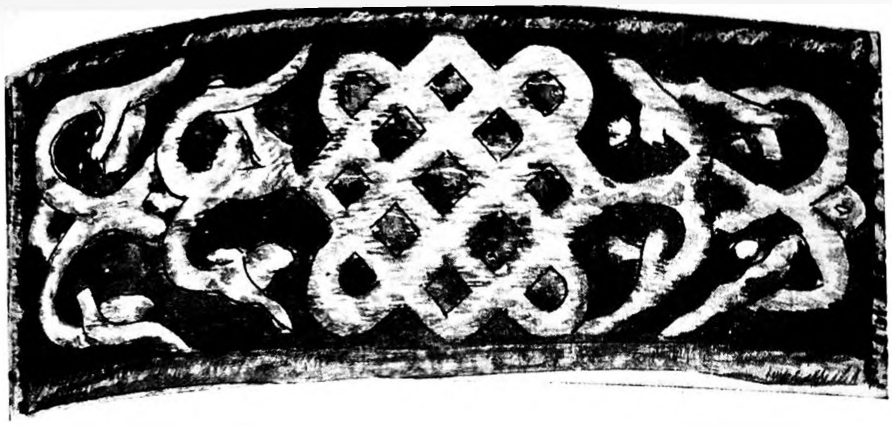
Il ne s'agit pas seulement des motifs décoratifs, il en est de même pour les portraits, les figures humaines, le dessin de la tête, du visage.

Les têtes triangulaires, à pommettes saillantes, le front élargi, les yeux en amande, légèrement obliques, aux sourcils dessinés en arc ou bien en ligne horizontale, le nez aplati — éléments que l'on rencontre dans la peinture murale serbe ou sur les broderies et que l'on a souvent tendance à considérer comme les reflets lointains de la peinture cappadocienne — ont leurs parallèles sur les miniatures persanes du XVIe siècle. Le coloris des miniatures serbes des XVIe et XVIIe siècles où le cobalt prédomine, les diverses nuances de vert, de rouge brun et de jaune, le rouge et le brun côte à côte, tout ceci est typique pour les miniatures persanes de la même période. Ce même coloris se retrouve aussi sur les émaux des orfèvres serbes du XVIIe siècle. Les motifs décoratifs sur les objets de bois des artisans serbes du XVIIe siècle, ainsi que sur les couronnes de lumière et les lutrins, rinceaux et petites fleurs peints en bleu clair, vert et rouge sur un fond brun, ont également leurs parallèles dans l'ornementation des objets de bois turco-persans. L'influence de la faïence d'Isnik sur les ouvrages des émailleurs et des enlumineurs serbes, est particulièrement intéressante. La représentation des fauves, sur les objets d'orfèvrerie, de bois scuplté, les ferrures en bronze — est un sujet purement persan qui a passé au XVIe siècle de l'art turco-persan dans l'orfèvrerie et la sculpture en bois serbes.

L'étude cite les ouvrages les plus caractéristiques des artisans artistes serbes — où les influences turco-persanes sont nettement visibles, lesquelles, en s'alliant à l'art national, ont donné naissance à un style nouveau. Jusqu'à présent, cette époque avait été considérée dans l'art serbe comme une époque sans style. En détachant les motifs les plus caractéristiques dans les ouvrages des maîtres de Serbie et des Balkans en général, qui datent de cette époque, l'auteur établit des parallèles avec les réalisations artistiques turco-persanes de cette même période pour prouver de cette façon les rapports et l'origine des influences. A cet effet, il atache une importance particulière aux objets executés pour les églises, surtout aux broderies religieuses où figurent ces mêmes éléments caractéristiques.

Il rappelle, en outre, les déplacements fréquents des artisans qui se rendaient à Constantinople, où ils avaient l'occasion de voir les objets turcs originaux. Il présente également les précieuses pièces d'orfèvrerie turques qui se trouvent dans les églises serbes.

L'auteur fait également ressortir les influences propagées par les »spahias«, propriétaires fonciers chrétiens et les grands dignitaires turcs, d'origine serbe, qui continuaient à entretenir des relations permanentes avec leur ancienne patrie. Il s'efforce de prouver que les artisans serbes, sous l'influence des modèles turco-persans ont créé un style nouveau dans l'art serbe, style qui règne à partir de la deuxième moitié du XVIe siècle jusqu'à la deuxième décennie du XVIIe siècle, dans toutes les branches des métiers d'art serbes.



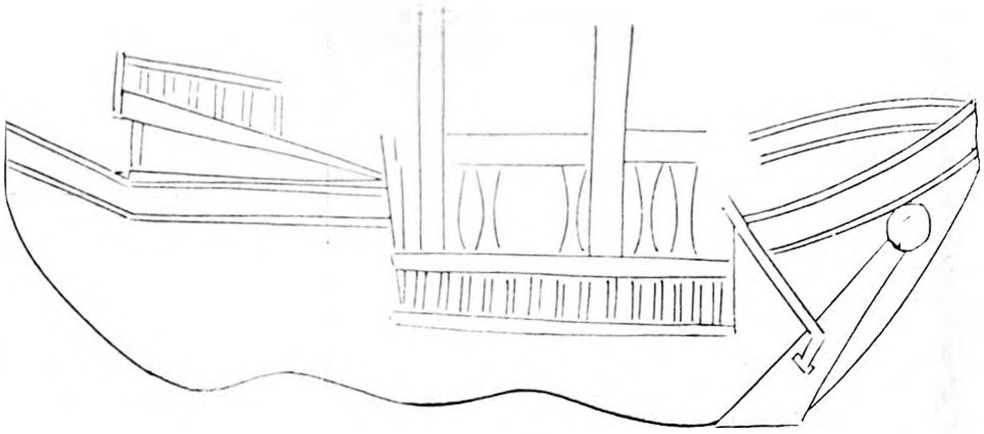
Сл. 1 — ДЕТАЉ ЕПИТРАХИЈА ИЗ ТИСМАНЕ, Око 1380. (према G. Millet-y)

Сл. 2 — ДЕТАЉ СА РЕЛИКВИЈАРА ТОМЕ ПРЕЉУБОВИЋА, II. пол. XIV века (по С. Радојчићу) →

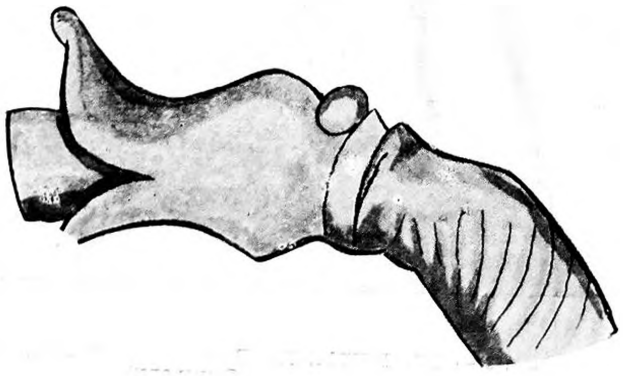
Сл. 3 — СВ. МЕРКУРИЈЕ (из Кучевишта), 1500. (према Н. Окуњеву)

Сл. 4 — ПЕРСИЈСКА МИНИЈАТУРА, XVI века (по E. Blochet-y) →

Сл. 5 — ТАМЈАНИЦА ИЗ СМЕДЕРЕВА, 1523.



Сл. 6 — ДЕТАЉ СА ПЕРСИЈСКЕ МИНИЈАТУРЕ, XIV век (по Persian Art)



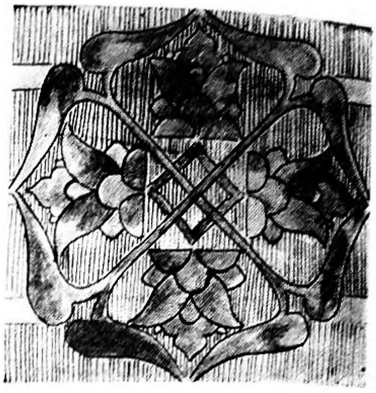
Сл. 7 — ДЕТАЉ СА ИБРИКА, XV—XVI. век (по Persian Art)

Сл. 8 — СРЕБРНА ЧАША СА ПАУНОВИМА, XVI. век

Сл. 9 — НАРУКВИЦА СА ПАУНОВИМА, XVI.. век

Сл. 10 — ДЕТАЉ СА ЕПИТРАХИЉА ИЗ ЕСФИГМЕНА, XVI. век (по G. Millet-y)

Сл. 11 — ДЕТАЉ СА ФАЈАНСНОГ ТАЊИРА, XVI. век (по J. Brunammer)



Сл. 12 — ДЕТАЉ СА КИВОТА ИЗ СВЕТЕ ТРОЈИЦЕ КОД ПЉЕВАЉА, 1576.

Сл. 13 — ПОСУДА ЗА ТЕПЛОТУ. Цариградска радионица, Дечани, XVI. век

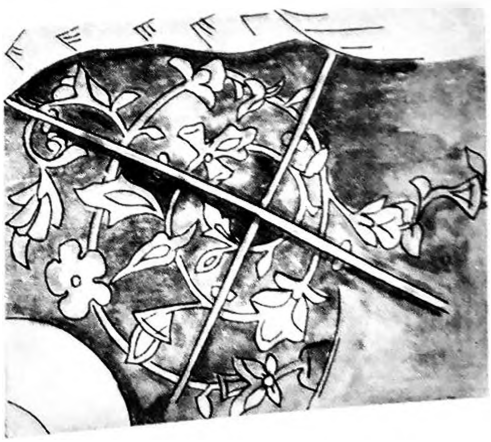
Сл. 14 — ПОСУДА ИЗ ЕРМИТАЖА, цариградска радионица, XVI век (по J. Millet-y)

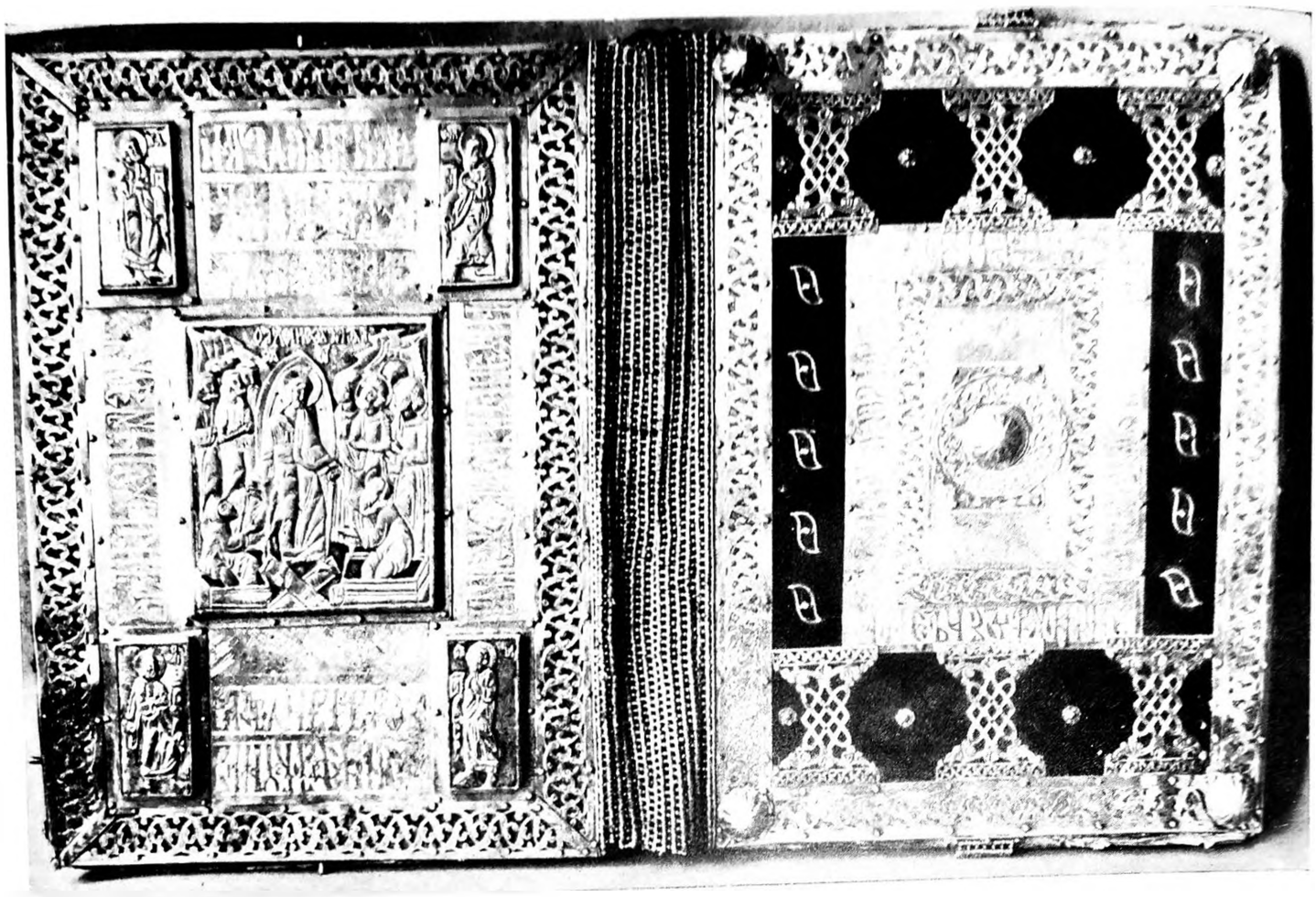
Сл. 15 — ПОСУДА ЗА ТЕПЛОТУ ИЗ САРАЈЕВА, XVI. век

Сл. 17 — ДЕТАЉ ОКОВА ЈЕВАНЂЕЉА ИЗ ПРИЛЕПА. Приписује се Кондо Вуку, XVI век

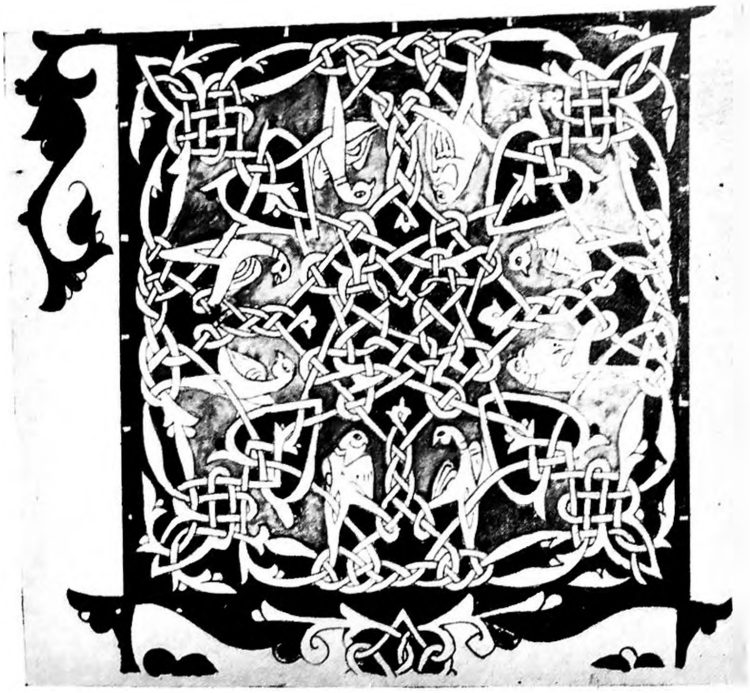
Сл. 16 — ПОСУДА ЗА ТЕПЛОТУ ИЗ СВЕТЕ ТРОЈИЦЕ КОД ПЉЕВАЉА, XVII век

Сл. 18 — ДЕТАЉ СА ОКОВА ЈЕВАНЂЕЉА ПЕТРА СМЕДЕРЕВЦА, 1540.

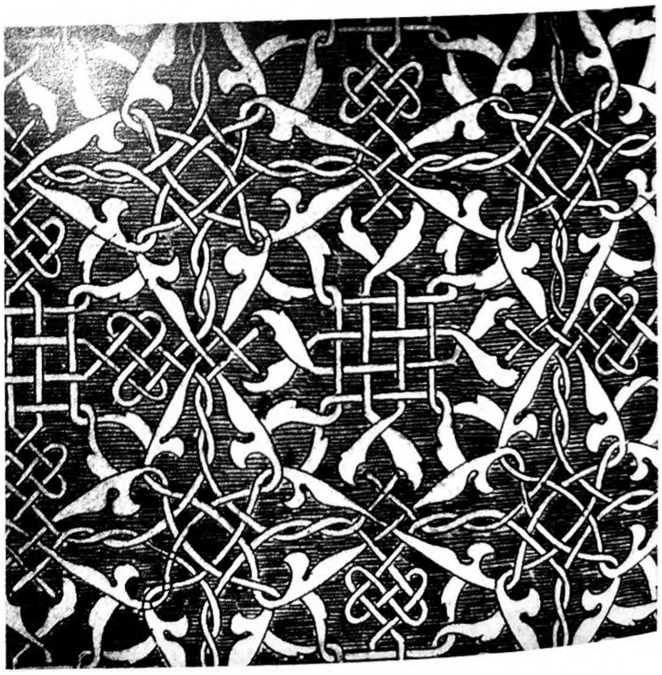




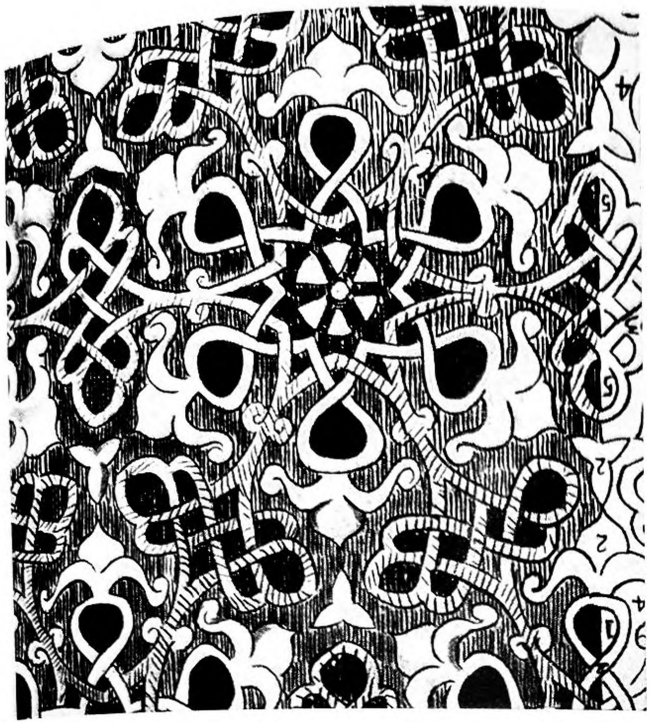
Сл. 19 — ОКОВ ЈЕВАНЂЕЉА СВЕТЕ ТРОЈИЦЕ КОД ПЉЕВАЉА, XVI. век



Сл. 20 — ЗАСТАВА ИЗ-ПОУЧИТЕЉНА СЛОВА НА ПРАЗНИЧНЕ ДАНЕ, XVI. век



Сл. 21 — ЗАСТАВА ИЗ РУКОПИСА РАШИД АЛ ДИНА, 1310. (по A. Briggs-y)



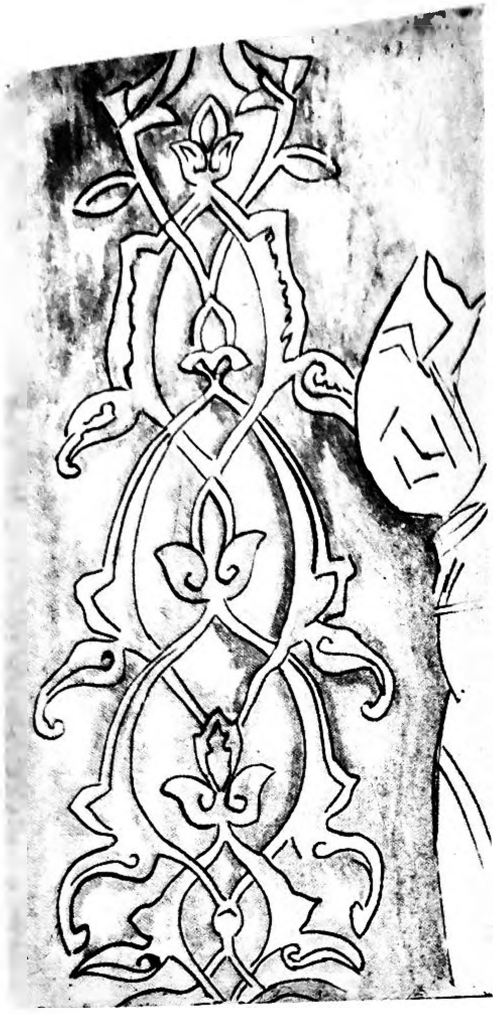
Сл. 22 — ДЕТАЉ ИЗ РУКОПИСА. 1544—5. (по A. Briggs-y)

Сл. 23 — ЗАСТАВА ИЗ ЧЕТВЕРОЈЕВАЊЕЉА, XV. век

Сл. 24 — ДЕТАЉ ИЗ КАРАНСКОГ ЈЕВАЊЕЉА, 1608.

Сл. 25 — ИНИЦИЈАЛ НИКОЉПАЗАРСКОГ ЈЕВАЊЕЉА, 1554.

Сл 26 — ДЕТАЉ СА ПЕТКОВИЧКОГ ОКОВА ЈЕВАЊЕЉА



Сл. 27 — ДЕТАЉ СА ОКОВА
ПЕТРА СМЕДЕРЕВЦА

Сл. 29 — ПУТИР, Дечани

Сл. 28 — ДЕТАЉ СА РИПИДА
КОНДО ВУК, 1570.

ВЕРЕНА ХАН

Интарзирани предмети XVI и XVII стољећа из цркава фрушкогорских манастира

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

Мали број сачуваних предмета рађених у XVI и XVII стољећу који потичу из манастирских цркава Фрушке горе, а украшени су коштаном интарзијом и мозаичном маркетеријом, наводи на претпоставку да су се они овдје нашли стицајем случајних околности. На основу архивских података, међутим, добија се друга слика. Архивске вијести показују да су цркве старијих манастира на том подручју имале далеко више црквеног мобилиара и већи број култних предмета на тај начин декорисаних, него што се до данас сачувало. Ова чињеница, као и подаци из записа на самим предметима, упућују на мишљење да је у XVI и XVII стољећу у манастирима Фрушке горе био развијен умјетнички занат интарзије и маркетерије. Спомињање с кости „накићених", „нашараних" и „навезених" проскинитара, налоња, кивота, свјећњака, оквира икона и врата у старијим пописима инвентара фрушкогорских цркава указује на могућност да је овдје ова грана умјетничке обраде дрвета била шире развијена. Резултати истраживања сачуваних предмета наводе на мишљење да су постојале блиске везе с радионицама, односно мајсторима који су дјеловали у Македонији, јужној Србији, Босни, Херцеговини и Црној Гори. Могло се, шта више, и утврдити да фрушкогорска интарзија и маркетерија представљају у развојном процесу ове занатско-умјетничке активности у поменутим областима једну значајну компоненту, као што се уклапају и у цјелину општег умјетничког обликовања XVI и XVII стољећа са територије наших народа која је била под турском управом и под јурисдикцијом Патријаршије у Пећи.

Интарзији и маркетерији које су његоване на подручју Македоније, јужне Србије, Срема, Босне, Херцеговине и Црне Горе у временима Турака, није до недавна указивана већа пажња. Од фрушкогорских интарзираних предмета два су већ раније изучавана: један

је обрађен само каталошки,[1] док је други нешто детаљније испитиван.[2] У општем приказу о интарзији и маркетерији код југословенских народа под турском влашћу, о фрушкогорском материјалу као једном дијелу те цјелине, шире је расправљено.[3] Овом приликом ти су предмети поново узети у разматрање на основу неких нових података, а учињене су и обимније компарације са сродним примјерцима из других области да би се њихова веза утврдила с више аргумената.

Наша испитивања првенствено су била усмјерена архивској грађи. Најисцрпнији писани извор за познавање старијих интарзираних и маркетеријом украшених предмета представљао је попис манастирских инвентара из 1753. године, учињен приликом митрополитске визитације.[4] Према инструкцији српског митрополита и архиепископа карловачког Павла Ненадовића требало је да се овај попис изврши на основу поређења с ранијим из 1733. и 1740. године, за којима је у архивским фондовима Д. Руварац узалудно трагао. Како су визитатори приликом пописивања у 1753. години посебно издвајали оне предмете који нису били наведени у ранијим пописима, извјесно је да су се интарзирани и маркетеријом украшени предмети већ и прије 1753. налазили у манастирским црквама. Иако је попис из 1753. наивно конципиран, јер су га писали »прости« људи,[5] он је ипак пружио могућност да се реконструише приближна слика о ондашњем црквеном намјештају и култним предметима украшеним интарзијом и маркетеријом. Од осамнаест фрушкогорских манастира у којима је тада вршено пописивање, свега је у пет старијих нађено интарзираних и маркетеријом украшених предмета. Овај занимљив податак у ствари је сасвим логичан, јер се ради о старијој занатско-умјетничкој вјештини, чије „златно доба" одговара другој половини XVI и првим деценијама XVII стољећа на нашој територији под Турцима. Симптоматично је такође што визитатори приликом пописивања наводе да су интарзирани предмети „древњи", „вехти" или „стари". Сходно значају предмета неки се само помињу, док су други шире описивани. Осим објашњења да су то стари предмети, визитатори су у једном случају забиљежили и податак, на основу којег се могла израчунати година када је предмет настао. Ово је истовремено послужило као драгоцјен елемент за датирање стилски и технички сродних предмета који су сачу-

---

[1] Кивот за десну руку св. Прокопија из манастира Раковца; Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, 54—55, Т. LXI, сл. 1.

[2] В. Хан, Налоњ манастира Крушедола из XVI вијека, Рад војвођанских музеја, 2, Нови Сад 1953, 100—106.

[3] В. Хан, Интарзија код југословенских народа под Турцима од XVI до XVIII стољећа, докторска дисертација у рукопису, Београд 1959, 157—168; Универзитетска библиотека, Београд, РД 507.

[4] Д. Руварац, Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године, Сремски Карловци 1903.

[5] Исти, н. д., 11.

вани у другим областима, а остали су без сигурног податка на основу којег би се могло одредити вријеме када су рађени.

Визитатори су у 1753. години наишли у цркви манастира Крушедола на два стара „иконостаса" од ораховине, украшена коштаном интарзијом.[6] У овом случају се не ради о преградним иконостасима, већ о *проскинитарима*, сталцима за иконе, које су биле изложене вјерницима на цјеливање, док су у попису иконостаси обиљежени термином „темпло".[7] У цркви манастира Раковца такође се нашао један „иконостас" од ораховине за који се наводи да је украшен с кости и коситром.[8] Податак је занимљив, јер се по материјалу који је употребљен за интарзију везује за слично украшене сталке-проскинитаре и певнице сачуване у Македонији (Лесново) и у Црној Гори (Св. Тројица код Пљеваља). У крушедолској цркви налазила се и једна „стара налона", украшена с кости,[9] *сталак на расклапање* на који се наслањало еванђеље приликом читања. Сталак је до данас сачуван (Музеј српске православне цркве; сл. 1), а једини је интарзирани предмет из друге половине XVI стољећа у спашеном фонду интарзиране дрвенарије из фрушкогорских манастира.

У цркви манастира Бешенова визитатори су пописали два велика дрвена *свјећњака*, „нашарана" с кости, који су стајали пред иконостасом.[10] Из ове вијести дознаје се да су и црквени свјећњаци били украшавани коштаном интарзијом. У групи интарзираних предмета са подручја Македоније, Србије, Босне, Херцеговине и Црне Горе није засада познат ниједан свјећњак овако декорисан.

Према наводима пописивача неке су иконе у фрушкогорским црквама биле у *оквирима*, интарзираним с кости или седефом. У цркви манастира Крушедола „древња" икона св. Николе датирана 1537. годином била је у седефном оквиру.[11] Како се седеф много касније користио за интарзију и маркетерију од датума када је рађена ова икона, без сумње да је оквир касније додат. Сачувана икона Благовјести из XVI стољећа у моменту визитирања манастира Крушедола била је у дрвеном оквиру интарзираном с кости.[12] Овај оквир је вјероватно изгубљен у времену између два свјетска рата, јер је познат по фотографском снимку Л. Мирковића (сл. 2).[13] У крушедолској цркви налазила се и једна Кристова икона у седефном оквиру датирана 1655.

[6] Исти, н. д., 285.
[7] Исти, н. д., 25, 124, 148, 163, 243, 296, 368, 400.
[8] Исти, н. д., 400.
[9] Исти, н. д., 289.
[10] Исти, н. д., 124
[11] Исти, н. д., 286.
[12] Исти, н. д., 288.
[13] Фотографски снимак љубазно ми је ставио на располагање Др Д. Медаковић, па му и овом приликом изражавам хвалу.

годином, коју је манастиру даровао београдски митрополит хаџи Илариoн.[14] Како су у вријеме када је овај београдски митрополит био на поклоњењу Св. гробу хаџијски спомен-предмети у Јерусалиму били украшавани седефом, није искључено да је поменута икона са седефним оквиром јерусалимског поријекла. Овом иконом не закључује се попис интарзираних оквира у крушедолској цркви, јер пописивачи наводе да је у десној певници била икона св. Архистратега с Кристом у оквиру с коштаним украсом.[15] И у цркви манастира Хопова визитациона комисија је пописала икону Богородице у оквиру од ораховине с коштаним украсом.[16] У једној од певница исте цркве биле су још двије иконе у оваквим оквирима,[17] као и једна с Кристовим ликом у манастирској трпезарији.[18] У олтарском простору цркве манастира Бешенова пописивачи црквеног инвентара наишли су на један оквир без иконе, интарзиран с кости.[19] Податак је занимљив, а наићи ћемо на сличне приликом навођења других интарзираних предмета. Наиме, према попису може се утврдити да су у часу визитације неки од интарзираних предмета већ били ван употребе, што указује на чињеницу да се укус средине почео мијењати у корист раскошније опремљених у стилу барока.

Занимљиви су и подаци пописивача о интарзираним *кивотима*. У цркви манастира Хопова наишли су на већ празан „стари" кивот од орахова дрвета с коштаном интарзијом, у коме је раније било чувано тијело св. Теодора Тирона.[20] Тијело свечево је у вријеме визитације 1753. године било смјештено у новом, богато резбареном и разним бојама осликаном и позлаћеном, балдахином надсведеном кивоту, израђеном 1747. године.[21] У овом случају је прелаз од старог и традиционалног украшавања дрвета интарзијом на ново — барокно, још уочљивији, јер визитатори, очигледно одушевљени новим кивотом, не штеде ријечи приликом његова описивања.[22] Стари, интарзирани кивот св. Теодора, већ средином XVIII стољећа ван употребе, данас је изгубљен. Очувана су два друга тако украшена кивота, које визитатори помињу, данас у Музеју српске православне цркве у Београду. То је велики кивот — ковчег из цркве манастира Шишатовца у коме је до 1760. године било тијело св. Стевана Штиљановића (сл. 5)[23] и мали ки-

[14] Д. Руварац, н. д., 285.
[15] Исти, н. д., 288.
[16] Исти, н. д., 245.
[17] Исти, н. д., 246.
[18] Исти, н. д., 252.
[19] Исти, н. д., 120.
[20] Исти, н. д., 248.
[21] Исти, н. д., 244.
[22] Исто.
[23] Исти, н. д., 149.

вот из манастира Раковца у коме је чувена десна рука св. Прокопија (сл. 6).[24]

Слику о коштаној интарзији и седефној маркетерији у фрушкогорским манастирима допуњују подаци о тако украшаваним *црквеним вратима.* У вријеме визитације у припрати манастира Раковца налазила су се двокрилна врата од ораховине, интарзирана с кости.[25] Визитатори помињу и орахова црквена врата украшена седефом у цркви манастира Бешенова.[26] Ни једна од поменутих врата нису сачувана. Подаци о њима, међутим, драгоцјени су, јер указују на чињеницу да су братства фрушкогорских манастира приликом опреме својих цркава подражавали обичаје који су владали у нашим јужним крајевима, гдје су и данас у неколиким црквама и манастирима сачувана интарзирана врата, било да су још у функцији или већ ван употребе. (Св. Спас у селу Кучевишту у Скопској Црној гори, Св. Тројица код Пљеваља, манастири Морача и Пива). И још даље на Југу, у манастирским црквама Свете Горе био је крајем XVI, а особито током XVII стољећа, обичај да се црквена врата декоришу интарзијом од кости и седефа.[27]

* *
*

На основу података из пописа инвентара учињеног 1753. године види се да је у старијим манастирским црквама Фрушке горе било око двадесетак предмета украшених интарзијом и маркетеријом од кости, седефа и метала. Према релативно оскудним описима не може се ништа одређено закључити о томе како су ти предмети били декорисани у односу на стил, орнаментику и технику рада интарзије и маркетерије. Из пописа, међутим, јасно произилази да је обнова црквених инвентара била већ усмјерена стилским новинама са Запада. И овом се приликом могло констатовати да је неповјерљивост православног клера према католичком утицају била осјетљива само на садржину, али не и на форму. Радикалан прекид с традиционалним схватањима био је већ у току. Тако су и стари интарзирани предмети помало склањани из употребе, а замијењени су новим, полихромним и позлаћеним, богато резбареним „пилторским" радовима. Све снажније надирање барока било је према томе од пресудног значаја за цркве-

[24] Исти, н. д., 401.
[25] Исти, н. д., 398.
[26] Исти, н. д., 120.
[27] G. Millet — J. Pargoire — L. Petit, Inscriptions chrétiennes du Mont Athos, I, Paris 1904, 72, 73, 103; В. Хан, Интарзија код југословенских народа, 177—179.

не предмете од дрвета интарзиране с кости, седефом и металом. Готово са сигурношћу могло би се претпоставити да је већи број пропао и нестао већ током XVIII стољећа. Видјели смо да су пописивачи наилазили на интарзиране оквире икона и кивоте тада већ ван употребе. Неповратно су изгубљени проскинитари и свјећњаци. Ни судбина бешеновских и раковачких интарзираних црквених врата није позната. Биће да је и њих однио надирући талас барока, јер се у попису из 1753. године поред интарзираних помињу и „ново устројена" врата манастирских цркава.[28] Тако је некадашњи релативно богати инвентар предмета интарзираних с кости, седефом и металом из фрушкогорских манастира стигао до нас у сасвим ограниченом броју. Од двадесетак таквих предмета, познатих из пописа састављеног средином XVIII стољећа, до данас су свега три спасена: налоњ на расклапање из манастира Крушедола, кивот Стевана Штиљановића и мали кивот св. Прокопија.

Сретна је околност да три сачувана предмета из фрушкогорског фонда интарзиране дрвенарије представљају, уопће узевши, три развојне етапе у умјетничкој дисциплини интарзије и маркетерије, које су током XVI и XVII стољећа његоване на широком пространству од Охрида до Фрушке горе, од кратовско-кумановске области све до Херцеговине. Крушедолски налоњ на расклапање припада другој половини XVI стољећа, кивот Стевана Штиљановића другој четвртини XVII, а Прокопијев кивот крају истог стољећа (1699). Док су за интарзију крушедолског налоња употребљени само кост и комадићи дрвета, а по „звјездоликом" геометријском орнаменту и техници рада припада групи сродних предмета рађених у јужнијим областима током друге половине XVI стољећа, Штиљановићев кивот представља у неку руку новину по својој богатој маркетерији, иако се ослања на старије узоре настале у централним областима Балкана. Прокопијев кивот чини прелазну фазу интарзије на маркетерију рађену седефом, која ће у XVIII стољећу преовладати у свим нашим радионицама, гдје се тај начин декорисања дрвених предмета уопће још и одржао.

Налоњ на расклапање манастира Крушедола (сл. 1) показује непосредне аналогије с црквеним сталцима истог типа из Македоније, јужне Србије и Црне горе (налоњи у Св. Димитрију у Кривој Паланци, у Леснову, из Св. Прохора Пчињског, данас у Археолошком музеју у Скопљу, у Пећкој патријаршији, у манастиру Црна Ријека, у Св. Тројици код Пљеваља и у манастиру Морачи). Карактеристична конвенционална шара интарзије састављена од шестокраких звијезди у низу, која је примјењена на крушедолском налоњу, најраније се јавља, колико је досада познато, у Македонији — на столу архијереја Про-

[28] Српски Сион, бр. 17, 1903, 532.

хора из 1528. године (Св. Климент у Охриду). Указано је на могућност да су крушедолски налоњ на расклапање донијели монаси пригликом миграција из јужне Србије или из Македоније.[29] Није искључено, међутим, да га је радио неки монах у самом Крушедолу, поријеклом из јужних области. У другој половини XVI стољећа и у другим умјетничким дисциплинама било је тјешњих контакта између сјеверних српских крајева и Југа. Карактеристичан је примјер појава локалних пустињака из околине Кратова и Куманова, приказаних на фрескама у цркви славонског манастира Ораховице. Питање гдје је крушедолски налоњ рађен није у овом тренутку ни толико битно. Његова сличност, међутим, са интарзираним налоњима из јужних крајева наше земље несумњиво указује да је техника интарзије одавде и пренијета у фрушкогорске манастире.

Мајстор крушедолског налоња није био много вјешт. Интарзија није педантно изведена, слагање орнамената није прецизно. По квалитету рад је претежно занатски, али није без дражи у наивности рустичног.

У опису великог кивота Стевана Штиљановића, на који су визитатори наишли 1753. године у цркви манастира Шишатовца, наводи се да је „. . . от ораова древа, седефли, стар 123 љет" (сл. 5).[30] Испитивањем сачуваног кивота показало се, међутим, да навод о седефу тражи коректуру. Наиме, интарзија кивота није рађена тим материјалом, већ комадићима кости, дрвета и метала.

Ковчег је састављен од масивних орахових дасака.[31] С три стране је покривен фином интарзијом и маркетеријом. Предња страна је подијељена на три издужена паноа. У централном је интарзиран животворни крст на степеничастом постољу са стилизованом вегетацијом (тулипани и листићи); крст је фланкиран с два мања вертикална поља испуњена ситном мозаичном маркетеријом. Десни и лијеви пано украшени су интарзијом и маркетеријом од комадића кости, метала и црног дрвета, сложених у бесконачан мотив испреплетених хексагона и шестокраких звијезди. Панои су уоквирени тракама, из којих је поиспадала готово сва оплата изведена маркетеријом; траке су заруб-љене интарзираним, коштаним ромбовима, поређаним у низу. На бочним странама ковчега површине су покривене интарзијом и маркетеријом од кости, црног дрвета и метала, сложених у звијезде, правоугаонике и ромбове (сл. 4). На малим неинтарзираним површинама ковчега назиру се трагови зелене боје.

Иако је намјена ковчега била култно-сепулкрална, он по типу и декорацији одговара профаној скрињи, али му је облик, сходно на-

[29] В. Хан, Налоњ манастира Крушедола, 104.
[30] Д. Руварац, н. д., 149.
[31] Мјере кивота: вис. 42, шир. 61, дуж. 176 см.

мјени, у односу на скрињу нешто издуженији. Док се интарзирани кивот Стефана Првовенчаног у Студеници, рађен 1608. године, још ослања по типу на средњовјековне традиције — типски се везује за резбарени кивот Свефана Дечанског из друге половине XIV стољећа у Дечанима, односно за стрешну скрињу —, Штиљановићев има раван, неукрашен поклопац, као већина наших скриња које су настајале током неколико стољећа. Истог је типа као Штиљановићев кивот и ковчег - скриња из манастира Јаска, рађен у XVII стољећу.[32] Из XVII стољећа, колико је познато, у Србији су сачуване само два сепулкрална кивота-ковчега: Штиљановићев и онај из манастира Јаска. По типу идентични, допуштају закључак да је њихов облик био специфичан за вријеме када су настали.

Осим теме о животворном крсту која је приказана на средњем паноу предње стране Штиљановићева кивота, његова декорација ни по чему не одаје сакралну намјену. По расподјели свог декора (панои), по минуциозности интарзије и маркетерије, као и по изузетној техници рада Штиљановићев кивот подсјећа на италијанске ренесансне скриње украшаване интарзијом „alla certosina",[33] као и неке слично украшене поријеклом из Шпаније.[34] Указано је на могућност да су за развој интарзије у централним областима Балкана, поред утицаја с Истока и византијске коштане интарзије, и додири с Италијом и Шпанијом били од посебног значаја.[35] Сличност Штиљановићевог кивота с ренесансним скрињама украшеним „чертозина" интарзијом поткријепила би мишљење о непосреднијим везама централних области Балкана преко Приморја, односно Дубровника, у вези са проблемом развоја ове посебне технике украшавање дрвета код нас.

Штиљановићев кивот се временски надовезује на посљедње значајне радове у коштаној интарзији који су настали на теренима некадашњег ширег подручја Херцеговине (интарзиране цјелине црквеног мобилиара у манастирима Морачи и Пиви из првих деценија XVII стољећа). По мозаичној маркетерији састављеној од комадића кости, дрвета и метала, мајстор Штиљановићевог кивота настављао је у ширем замаху скромне традиције ове технике рада из јужних крајева (сталци за нафорницу из манастира Карпине, тетрапод и певница из Леснова, певнице из Св. Тројице код Пљеваља, друга половина XVI и почетак XVII стољећа). И по интарзираном приказу животворног крс-

---

[32] В. Хан, Умјетничка скриња у Југославији од XIII до XIX стољећа, каталог изложбе, Београд 1960, 29, 57, Т. XII, 2.

[33] Упор. предњу страну интарзиране скриње италијанског поријекла, која се чува у Музеју за умјетност и обрт у Загребу.

[34] Скриња из збирке Морагас Помар, Барцелона; J. Ferrandis Torres, Muebles hispano arabes de taracea, Al-Andalus, V, Madrid — Granada 1940, 459 — 465, Fig. 19.

[35] В. Хан, Интарзија код југословенских народа, 39—47.

та Штиљановићев кивот потврђује везе с радионицама јужних области. Ова је тема у малим варијацијама приказивана на интарзираним црквеним вратима и архијерејским столовима с краја XVI и прве половине XVII стољећа у Св. Тројици код Пљеваља, у манастирима Морачи и Пиви, и у Хиландару. На фрушкогорским интарзираном материјалу примењена је на изгубљеном оквиру иконе Благовјести из Крушедола, као и на једном крилу црквених интарзираних врата из манастира Лепавине у Хрватској.

Интарзија и маркетерија на Штиљановићевом кивоту је чисто и прецизно рађена, и мајсторски дотјерана. Али, виртуозност претеже над креативношћу, вјештина над фантазијом. Све је изванредно коректно изведено и ковчег по томе припада највиртуознијим радовима који су код нас у тој техници украшавања дрвета и сачувани. Поређења, међутим, с лијепом, и с пуно фантазије компонованом интарзаријом црквених врата пивског манастира (друга или трећа деценија XVII стољећа), која су технички мање успјела, стављају Штиљановићев кивот по умјетничком значају у ред мање квалитетних.

Најтјешњу стилску и техничку сродност показује Штиљановићев кивот само с једним предметом из цјелине сачуваних, па се са сигурношћу може помишљати било да су рад истог мајстора или да потичу из исте радионице. То је једно крило великих црквених врата раније већ поменуто, које се до другог свјетског рата налазило у манастиру Лепавини, а сада је у Музеју Срба у Хрватској, у Загребу. Мајстор ове интарзије остао је на жалост непознат. Није, међутим, искључено да је радио у некој манастирској радионици Фрушке горе.

За датирање Штиљановићева кивота пописивачи инвентара оставили су нам сигуран податак. Навод о томе да је ковчег у часу визитације био „стар 123 љет" упућује на то да је настао 1630. или 1631. године. Податак о старости ковчега визитатори су вјероватно израчунали на основу датираног натписа на самом кивоту, забиљеженом можда на неком данас изгубљеном елементу његове декорације. Датум израде кивота могуће је довести у везу с неким моментима из хисторије развоја Штиљановићева култа, који падају у вријеме којим су визитатори датирали ковчег. Током 1631. године настао је анонимни спис „Слово похвале" кнезу светитељу, а такође и „Повесно слово", које је приписивано патријарху Пајсију.[35] Оба текста носе исти датум — 4. октобар 1631. године — када се одржава црквена служба Штиљановићу. Некако у то вријеме, а према рачуници пописивача нешто раније, настао је и интарзирани Штиљановићев ковчег. Исте године 1631. дошао је у манастир Шишатовац и патријарх Пајсије, да

[35] М. Костић, Стеван Штиљановић, Глас СКА, СХ, Београд 1923, 72—73, биљ. 7; 78, 81.

би се поклонио свечевим моћима.[37] Ово нас наводи на мисао да је ковчег израђен можда прије посјете патријархове, а с намјером да би допринео како оживљавању свечева култа, тако и свечаном тренутку патријархове посјете. Како рад на интарзији и маркетерији — поготово онако богатој и минуциозној каква је на ковчегу — тражи доста времена, сасвим је могуће да се почело с израдом кивота можда већ у 1630. години.

Штиљановићев кивот данас је празан, а његова функција је заправо престала већ 1760. године, када је трошком великог свечева поштиваоца, епископа Викентија Поповића, извршена обнова манастира Шишатовца, а том приликом је израђен нови, богато украшени кивот за Штиљановићево тијело.[38] Тако је и стари Штиљановићев ковчег, не одговарајући више укусу средине који се формирао под утицајем барока и рококоа, дијелио судбину раније поменутог, данас изгубљеног интарзираног кивота у коме је било чувано тијело св. Теодора Тирона.

Трећи интарзирани предмет сачуван из ранијег релативно богатог фонда интарзираних предмета фрушкогорских манастира је мали кивот у коме је била десна рука палестинског мученика из Диоклецијанових времена, св. Прокопија (сл. 6). Кивот се налазио у манастиру Раковцу.

Кивот је у облику кутије издужена облика с поклопцем на извлачење.[39] Површина је покривена интарзијом и маркетеријом које су равномјерно распоређене, а изведене су од кости, седефа, метала и дрвета. Комадићи кости су уметани у мала издубена лежишта, док је мозаична маркетерија налепљена. По рубу горњег дијела кивота урезан је натпис, који је објавио Љ. Стојановић,[40] а касније Л. Мирковић.[41] Из натписа се дознаје да је кивот припадао манастиру Раковцу, да га је 1699. године израдио јеромонах Макарије у вријеме игумана Теофана и патријарха Арсенија III. Овај кивот спада у ред изузетних предмета украшених интарзијом и маркетеријом, јер је датиран, зна се коме је манастиру припадао, гдје је рађен и тко је његов мајстор. Осим богатства података, кивот је још због нечег посебно занимљив. Наиме, на унутрашњој страни поклопца насликана је икона с фигуром св. Прокопија (сл. 3).[42] При врху у полукружном оквиру од облака насликана је допојасна фигура Криста који у лијевој руци држи ловоров мученички вијенац намијењен св. Прокопију. Крист је одјевен у цр-

[37] Исти, н. д., 79.
[38] Љ. Стојановић, Записи и натписи, II, 3155; М. Костић, н. д., 93.
[39] Мјере кивота: вис. 9,5, шир. 17,5, дуж. 38 см.
[40] Љ. Стојановић, Записи и натписи, I, 2056.
[41] Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, 55.
[42] Мјере иконе: вис. 36,5, шир. 15 см.

вени хитон и плави химатијон. Фон је наранчасте боје. Десно је сигнатура ХС, лијево је истрвена. Испод Криста је натпис:

с(ве)ті великѡ(мѹченикъ) х(ри)ст(ѡ)въ прокопіе

У средњем, плитко издубеном пољу, правоугаоног облика, које је на горњем дијелу засведено, сликана је стојећи фигура св. Прокопија, који у десној руци држи мученичку палму, а у лијевој копље са штитом. Над полукружним луком је голуб као симбол св. Духа. Прокопијев огртач је црвен, хаљина зелена, оклоп златан. Тло је обрасло травом и цвијећем. Рељефни ауреол, копље, штит и стилизовано лишће на фону око фигуре израђени су техником штукатуре. Око иконе је на исти начин изведен мотив тордираног ужета. У барокној картуши, сликаној испод иконе, је дјелимично читак натпис, писан бијелим словима на црној основи. Неке дијелове овог натписа је прочитао и објавио Л. Мирковић:[43]

сего стаго ѡбразі ... грѣхи ...
стефанъ игѹмен ...

Приликом поновног испитивања, текст натписа је нешто допуњен, а неке су ријечи другачије прочитане, чиме су добивени нови подаци о икони:[44]

сего с(ве)таг(о) ѡбраза
рѹк(а) его деснаѧ ѡткѹпілъ ю
грѣшні кѵръ Ѳеѡфанъ ігѹменъ
своимъ ... аѱ...

Прочитавши „Стефан игумен" мјесто „Теофан игумен", Мирковић је претпоставио да је ријеч о личности која се 1753. године помиње у извјештају визитације,[45] чиме би и икона била датирана отприлике у средину XVIII стољећа. У попису братства раковачког манастира, међутим, 1753. је споменут само „хаџи Стефан" (Николић), али не у својству игумана,[46] па се тако не би могао довести у везу са сликањем иконе, како је то мислио Мирковић.[47] Према новом читању нат-

[43] Л. Мирковић, н. д., 54—55.

[44] Приликом читања натписа указала ми је помоћ Мира Шакота, виши конзерватор, па јој и овом приликом изражавам хвалу.

[45] Л. Мирковић, н. д., 55, биљ. 1.

[46] Д. Руварац, н. д., 383.

[47] Л. Мирковић, н. д., биљ. 1.

писа у картуши иконе, дознаје се да је кир Теофан игуман откупио десну руку великомученика Прокопија. Без сумње да је овдје ријеч о истом игуману Теофану, који се помиње и у натпису на спољној страни кивота, гдје је забиљежена 1699. година. Према једва читким словима којима је означена година у сликаној картуши, може се претпоставити да се ради о 1700. или 1710. Кивот је према томе раније служио некој другој намјени, а кад је у њега стављена рука св. Прокопија, насликан је на унутрашњој страни поклопца и портрет великомученика. Тиме се досадашње датирање ове иконе према Л. Мирковићу (средина XVIII ст.), помјера за отприлике педесет година уназад.

Кивот који је израдио јеромонах Макарије, а у коме је била чувана рука св. Прокопија једини је сачувани интарзирани и маркетеријом украшени предмет са сликаном фигуралном представом. Иако је на интарзираним црквеним предметима насталим првих деценија XVII стољећа било покушаја комбиновања колористичких ефеката с коштаном интарзијом, они су остали у оквирима наивно компонованих геометријских мотива (архијерејски сто и полијелеј из манастира Пиве[4]). Икона св. Прокопија је квалитетан рад сликан претежно још у традицији српског иконописа XVII стољећа. Њена барокна картуша, међутим, као и бордура од облака око Христа и голуб са зрацима, те рељефно стилизована вегетација на фону иконе, наговјештавају прекид са традиционалним схватањима. По тим својим елементима икона има доста сличности са српским антиминсима с краја XVII и првих деценија XVIII стољећа. Није без основа мишљење да се српски антиминси и они који су доношени из Јерусалима, рађени по руским „фрјашким" примјерцима, или под утицајем талијанског барока, а претежно резани у Бечу, могу сматрати као рани формални вијесници и као сигурни посредници новог западњачког елемента у српском иконопису с краја XVII и прве половине XVIII стољећа.

Кивот за моћи св. Прокопија у погледу на његов интарзиран украс представља прелазни период интарзије на маркетерију, кад је намјесто кости све више употребљаван седеф. Рад на интарзији и маркетерији кивота је виртуозан, али је низање геометријских мотива без инвенције. Већа примјена седефа указује на јаче утицаје цариградских седефкарских радионица, као и на импорт предмета украшених седефном маркетеријом, донесених из Јерусалима.

Макаријев кивот је настао на самом завршетку XVII стољећа, а година којом је обиљежен везује се уз име једног интарзисте, који

[4] На полијелеју, „Богородичном колу" окачене су иконе, које се, међутим, не могу довести у директну везу с мајстором полијелеја.

је био домаћи човјек, црквено лице с јеромонашким чином. С Макаријем се закључује списак оног малог броја познатих мајстора који су се бавили интарзијом и маркетеријом на подручју Македоније, Србије, Босне, Херцеговине и Црне горе од прве половине XVI стољећа до краја XVII. Били су то мајстори Јован и Марко који су радили у трећој деценији XVI стољећа у Охриду, мајстор Стојко из прешевске Ораховице и „грijешни" Антоније из Херцеговине који је дјеловао на почетку XVII стољећа. Овај, иако скромни број познатих интарзиста показује да су тај умјетнички занат упражњавали готово два пуна стољећа домаћи људи, градски и сеоски мајстори, лаици и свештена лица. И поред тешких околности под којима су живјели у доба Турака, они су успијевали да дадУ свој допринос умјетничком стварању у то вријеме. Последњи одсјаји блиставе традиције коштане интарзије, чији су корјени дубоко задирали и у умјетност средњовјековног Балкана, гасили су се на обронцима Фрушке горе под динамичним импулзима барока.

VERENA HAN

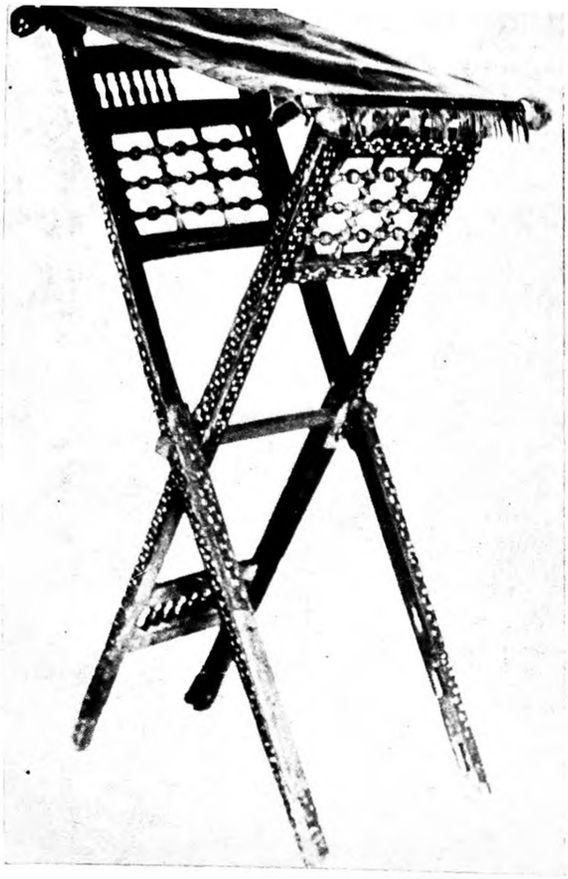
OBJETS INCRUSTÉS DU XVIe ET XVIIe SIÈCLES DANS LES ÉGLISES DES MONASTÈRES DE LA FRUŠKA GORA

Résumé

Comme il y a peu d'objets décorés d'incrustations et de marqueterie en mosaïque en os, en bois, ou en métal du XVIe et XVIIe siècles qui proviennent des églises des monastères de la Fruška Gora, on pourrait supposer que ces objets y avaient été apportés lors des migrations des moines venant des régions méridionales (Macédoine, Serbie du Sud, Bosnie, Herzegovine, Monténégro), où ce métier d'art était très développé à cette époque. D'après les renseignements que nous fournit le rapport rédigé après la visite pastorale des monastères de la Fruška Gora faite en 1753, on voit que les objets incrustés et décorés de marqueterie étaient beaucoup plus nombreux qu'aujourd'hui. Dans les livres d'inventaire des églises on mentionne les »vieux« objets décorés d'os, de nacre et de métal: tétrapodes, lutrins, reliquaires, chandeliers, cadres d'icônes et portes. Ce fait, ainsi que les renseignements que fournissent les inscriptions sur les objets conservés indiquent que le métier d'art des incrusteurs et des marqueteurs était pratiqué au XVIe et XVIIe siècles dans les monastères de la Fruška Gora également.

Dans le rapport mentionné on voit qu'au milieu du XVIIIe siècle certains objets décorés d'incrustations et de marqueterie étaient déjà hors d'usage, et qu'ils avaient été remplacés par des objets neufs richement sculptés, polychromes et dorés, exécutés dans le style baroque. Si le clergé orthodoxe se méfiait du contenu, il était plus libéral lorsqu'il s'agissait de la forme. Avec la pénétration du baroque le lien formel avec les conceptions artistiques traditionnelles faiblissait de plus en plus, ce qui à cette époque produisait l'effet le plus spectaculaire sur le mobilier d'église et sur certains objets servant au culte.

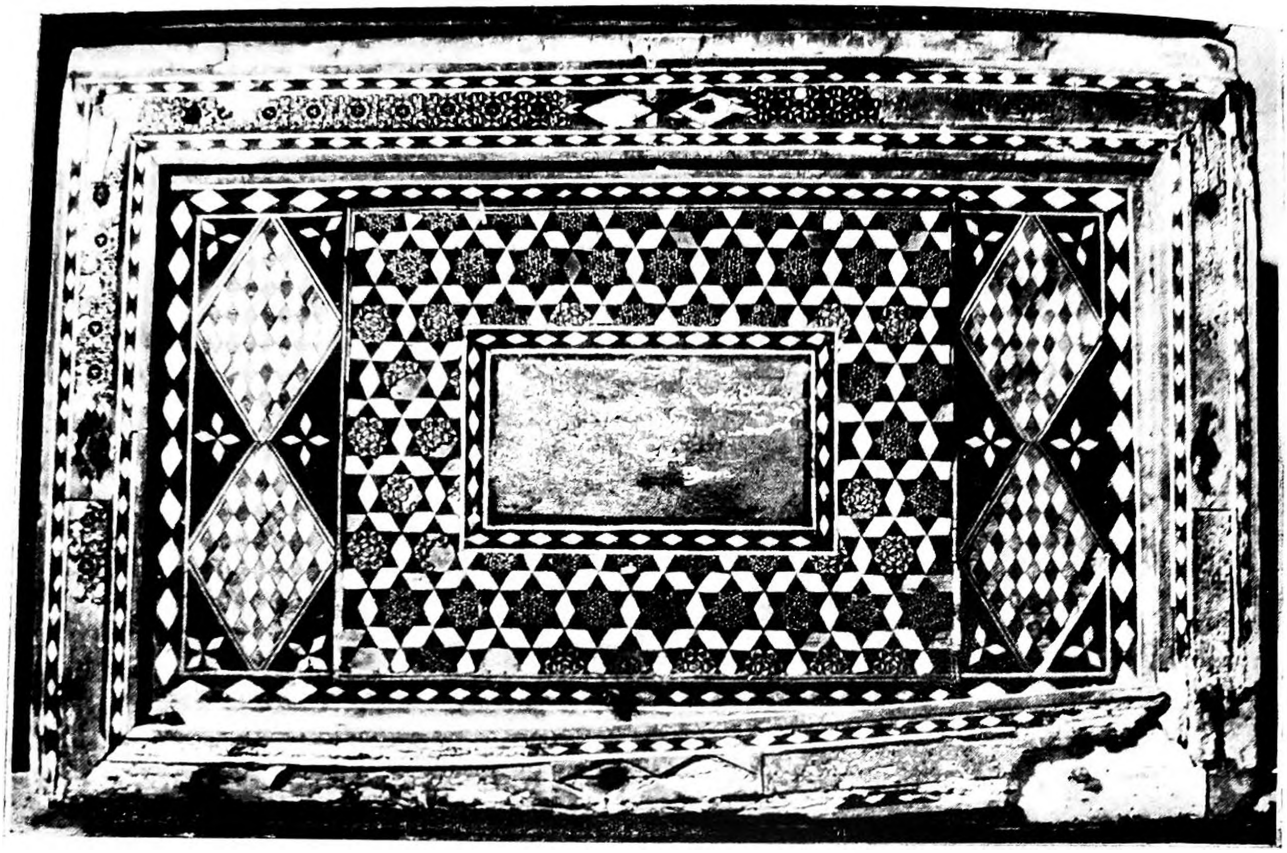
Les résultats des recherches concernant les objets décorés d'incrustations et de marqueterie provenant des églises des monastères de la Fruška Gora mènent à la conclusion qu'il y avait des rapports étroits avec les ateliers des provinces du Sud, alors sous la domination turque. Ces objets démontrent aussi que l'incrustation et la marqueterie de la Fruška Gora représentent un élément important dans le processus de développement de cette activité artisanale artistique pratiquée dans les régions centrales et méridionales des Balkans. Les éléments du style et de la technique confirment l'évolution complexe de ce métier d'art dans les Balkans, qui s'est développé sur les basses byzantino-orientales, renforcé par des impulsions d'origine italienne venant du Littoral de l'Adriatique (incrustation »alla certosina«) et même peut-être d'Espagne, après 1492, avec l'arrivée des Juifs. L'élément turc, lui aussi n'est pas moins important dans le développement de l'incrustation et de la marqueterie balkaniques.



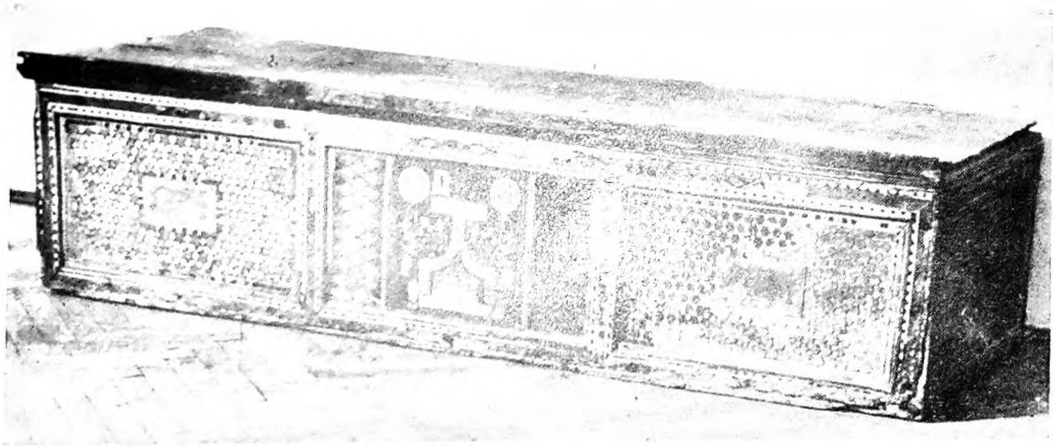
Сл. 1 — НАЛОЊ ИЗ МАНАСТИРА КРУШЕДОЛА, друга пол. XVI стољећа. Музеј српске православне цркве, Београд

Сл. 2 — ОКВИР ИКОНЕ ИЗ МАНАСТИРА КРУШЕДОЛА, прва пол. XVII стољећа, (по фотографији Л. Мирковића)

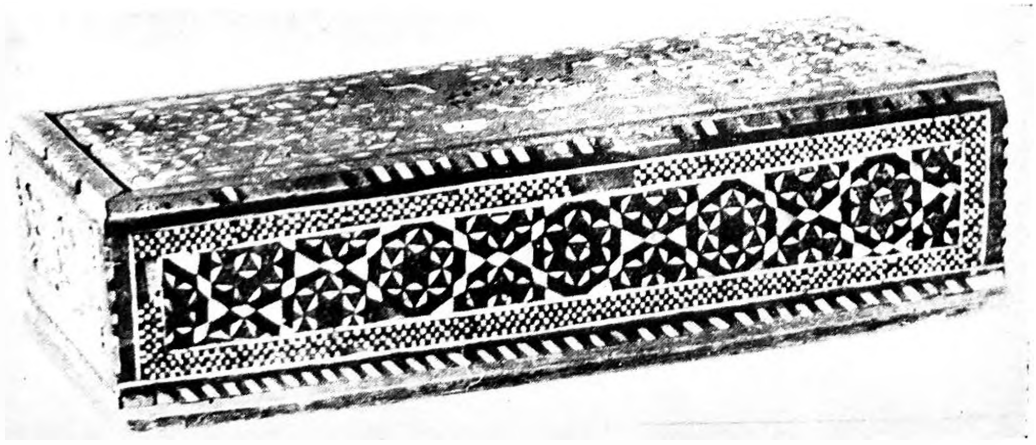
Сл. 3 — ИКОНА СВ. ПРОКОПИЈА, на унутрашњој страни поклопца кивота из манастира Раковца, сликана почетком XVII стољећа



Сл. 4 — Десна бочна страна кивота Стевана Штиљановића



Сл. 5 — КИВОТ СТЕВАНА ШТИЉАНОВИЋА из манастира Шишатовца, 1630—31. год., Музеј српске православне цркве, Београд



Сл. 6 — КИВОТ ИЗ МАНАСТИРА РАКОВЦА, 1669. год., Музеј српске православне цркве, Београд

СРЕТЕН ПЕТКОВИЋ

Време настанка и мајстори зидне декорације у Ломници

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

Група манастира у источној Босни привлачи пажњу испитивача већ готово цело столеће. Историјом Ломнице, Папраће, Тамне и Озрена почео се бавити још Иларион Руварац[1] и интересовање за ове споменике отада није престајало.[2] Озбиљна историјско-уметничка истраживања, међутим, започела су тек непосредно уочи другог светског рата.[3] Током последње две деценије множили су се чланци и расправе који су се односили на источнобосанске манастире, те се чини да је мало која група уметничких споменика из времена турске власти тако подробно испитивана.

Међу овом скупином посебно је манастир Ломница код Шековића, посвећен св. Борђу, живо занимао стручњаке због добро очу-

---

[1] И. Руварац, О српским манастирима у Босни, Годишњица НЧ II, Београд 1878, 254—261.

[2] В. Стакић, О манастиру Озрену, Босанска вила, Сарајево 1887; П. Лапчевић, Пут у Папраћу, ibid.; Т. Витановић, Манастир Озрен, Гласник Земаљског музеја I, Сарајево 1889; П. Радаковић, Стародревни манастир Ловница, Босанско-херцеговачки источник IV, Сарајево 1890; Б. Петровић, Кратак опис манастира Озрена, ibid.; Ђ. Стратимировић, О цркви озренској, Гласник Земаљског музеја IV, Сарајево 1892; И. Руварац, О натписима у Озренској цркви и о живописцу попу Страхињи, ibid.: Атом, Манастир Озрен, Босанско-херцеговачки источник VII, Сарајево 1893; В. Букановић, Манастир Св. Тројице „Тавна" у прошлости и садашњости, ibid. XII, 1898; П. Јовановић, Из прошлости манастира Тавне и верзија о скривници у њему, Гласник Српске православне патријаршије VIII, Сремски Карловци 1927; М. Карановић, Црква Ловница у Бирчу, Народно јединство 1932: Ђ. Додиг, Манастир Ловница, Нови источник IV, св. 1—2, 6—7, Сарајево 1937; М. Филиповић — Ђ. Мазалић, Манастир Тамна, Споменик САН XCIX, Београд 1950; Исти, Манастир Папраћа у Босни, ibid. XCIX, 1950; Исти, Манастир Озрен, ibid. CI, 1951; С. Петковић, Делатност зографа попа Страхиње из Будимља, Старине Црне Горе I, Цетиње 1963.

[3] Ђ. Мазалић, Кратак извјештај о испитивању старина цркава манастира Озрена, Тамне, Папраће и Ломнице, Гласник Земаљског музеја L, Сарајево 1938, 95—109.

ваног ансамбла зидних слика и старог иконостаса. Неколико аутора бавило се појединим проблемима ломничке уметничке заоставштине,[4] а М. Филиповић и Б. Мазалић посветили су манастиру исцрпну студију монографског типа.[5] Па ипак, ни том приликом нису дати одговори на нека питања која су се наметала испитивачима. То се у првом реду односи на зидну декорацију.

Вероватно стога што је видљивост у унутрашњости Ломнице слаба, а живопис потамнео, аутори монографије нису донели потпуни распоред тематике, нити су описали композиције и појединачне фигуре, а поред тога у њиховом раду одсуствује иконографска анализа, мада неке композиције дају занимљиву грађу за то. Амбиција ове расправе није, међутим, да дâ исцрпне описе декорације, нити да укаже на литерарне изворе који објашњавају иконографске изузетности неких композиција, већ само да реши проблеме који се односе на време настанка и ауторе ломничких зидних слика. Наизглед, све је то објашњено натписом на западном зиду наоса изнад улазних врата.[6] Интерпретирајући овај текст, досадашњи испитивачи су наводили да је живопис у храму довршен у доба игумана Прохора 1608. године, а да су аутори били четворица сликара: два имењака Јована, Никола и Георгије.[7]

Та навођена 1608. године (у натпису лет ҂зр҃ѕ҃і) захтева ипак ситну коректуру. Како није назначен месец када је живописање окончано, по нашем садашњем рачунању времена то не би била баш 1608. година, већ 1607/1608, прецизније — то значи да је исликавање цркве завршено између 1. септембра 1607. и 31 августа 1608. године.

Тај мали нехат при прерачунавању година једва да је вредан помена. Један други моменат при интерпретацији натписа, који је досада измицао пажњи испитивача, далеко је важнији. Наиме, у натпису се изричито наводи писа и довьршиї многогрешїни Їованнь Нован ї Нїкола и

---

[4] Đ. Mazalić, Lomnički ktitori, Glasnik hrv. zemaljskog muzeja LIV, Sarajevo 1943, 225—227; Isti, Novosti iz Lomnice, Naše starine II, Sarajevo 1954, 227—231; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 69—70; М. Баум, Легенда о св. Ђорђу у припрати цркве Ломнице, Članci i građa za kulturnu istoriju Istočne Bosne I, Tuzla 1957, 191—207.

[5] М. Филиповић — Б. Мазалић, Црква Ломница у Босни, Споменик САН CI, Београд 1951, 125—156.

[6] Натпис је више пута публикован, при чему су се поткрадале неке мање грешке, без већег значаја. Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи I, бр. 975, VI, бр. 10.102; М. Филиповић, Стари српски записи и натписи из североисточне Босне, Споменик САН XCIX, Београд 1950, 65—66; М. Филиповић — Б. Мазалић, Црква Ломница у Босни, 132.

[7] Једино је слово Н испред ознаке године лет ЗРѕі наводило неке испитиваче на помисао да је живописање започето још 1600. и да је трајало осам година. То није прихватљиво, јер нити је слово Ї (не Н како је првобитно читао Б. Мазалић) означено као бројна вредност, нити општи склоп натписа дозвољава ту претпоставку.

Γεωργίε. Аутори јасно указују да су сликари и довршили зидну декорацију, која би према томе била започета раније од стране неког мајстора или групе живописаца.

Пажљивија стилска анализа очуваног ансамбла недвосмислено показује да у цркви постоје доиста две јасно издвојене целине. Четворици ломничких живописаца из 1607/1608 године припадају зидне слике из средњих и доњих зона олтарског простора и наоса, као и целокупна декорација припрате. Горње зоне, пак, олтарског простора и једног дела наоса рад су другог мајстора, чији су недовршени посао у ствари наставили двојица Јована, Никола и Георгије 1607/1608 године.

Претходнику сликарâ са почетка XVII века могу се без двоумљења приписати у олтарском простору: Богородица на престолу са два анђела у полукалоти апсиде, на своду са северне стране Вазнесење и пророци Давид и Исаија, а ниже Три младића у зажареној пећи и фигуре пророка Данила и непознате старозаветне личности (сл. 1, 2); на своду са јужне стране Силазак св. Духа и пророци Језекиљ и Јоил, а ниже Гостољубље Аврамово са издвојеним фигурама Аврама и Саре; затим на потрбушју тријумфалног лука пророци Арон и Мојсије. Зидне слике у куполи су такође старије од 1607/1608: попрсје Христа Пантократора у калоти,[8] Божанствена литургија, четири јеванђелиста на пандантифима и између њих Свети убрус, арханђео Уриил, Света керамида и арханђео Рафаел (сл. 3—5). Најзад, овој целини припадају и композиције Рођење Христово (сл. 4) и Силазак у ад на луцима који прихватају куполу са јужне, односно северне стране, као и Улазак у Јерусалим на своду западног травеја наоса (сл. 6, 7).

Издвајање старијег живописа од оног који је настао 1607/1608 године не представља компликован посао, јер су разлике међу њима осетне. Раније започета декорација је упадљиво виших квалитета и њена супериорност се јасно запажа, чак и сравњивањем фотографских снимака (упор. сл. 1 — 5 са сл. 10 — 15). Очигледно је да је њен извођач био искусан мајстор и одличан зналац свога заната. Његов цртеж се одликује прецизношћу и готово савршено усклађеним пропорцијама, што нарочито пада у очи при поређењу са живописом из 1607/1608 године. Своју завидну сликарску културу аутор старије ломничке декорације посведочује посебно на сложенијим композицијама, где са много вештине распоређује личности и назначује њихове међусобне односе. Не избегавајући да набаци и понеки живљи колористички акценат, овај мајстор ипак у целини — колико се то може

[8] Колико се то може видети одоздо, лик Христа Пантократора показује неке цртачке грубости, па није искључена могућност да је калота пресликавана у каснијим временима.

у овом тренутку судити — склон је смиренијем и уједначенијем колориту и избегава упадљиве контрасте. Потпуно супротан став имали су живописци из 1607/1608 године, што се јасно уочава при упоређењу Уласка у Јерусалим са свода западног дела наоса и позније композиције Сретења, која се налази непосредно уз Цвети (сл. 7).

И други разлози указују на јасну разлику која постоји између мајстора старије и млађе ломничке зидне декорације. Живописац који је започео исликавање цркве имао је јасну представу о томе како треба да распореди уобичајени репертоар. Поштујући устаљена правила, он ставља Рођење Христово одмах до олтарске преграде на јужном зиду, Силазак у ад на супротну страну северног зида, Силазак св. Духа и Вазнесење у олтар, и поред тога, у складу са њиховим симболичним значењима, смешта такође у олтарски простор старозаветне композиције Три младића у зажареној пећи и Гостољубље Аврамово. Чак и када попуњава међупросторе између композиција са појединачним фигурама, живописац то не чини насумце. Уз Вазнесење Христово представљен је цар Давид, чијем се псалму 47, 5 приписивала алузија на Христов растанак са мајком и апостолима[9] а уз Силазак св. Духа насликани су пророци Јоил и Језикиљ због њиховог предсказивања овог догађаја.[10] Такве промишљености и прецизности нема код групе сликара из 1607/1608 године. Штавише, њима се догоди да сасвим нелогично испремештају сцене Мука Христових, па се Тајна вечера наслика на јужном зиду поткуполног простора, Прање ногу у проскомидији, а Молитва у Гетсиманском врту у Ђаконикону. Уз све то на сценама раније започете декорације натписи, који су каткада врло опширни, одликују се лепотом језика и изразитом писменошћу, док су они које су исписали Јован и његова дружина пуни грешака (стрѣтенїе хв̃о, сѣворь аггелскї, аггл сфетѵваше Гєѡргїє и сл.).

Колико је релативно лако показати да део ломничког живописа из горњих зона олтара и наоса потпуно одудара од остале декорације настале 1607/1608 године, толико је датирање тих зидних слика много компликованији посао. Известан наговештај у том правцу пружају подаци о уметничкој активности у манастиру пре живописачког подухвата из 1607/1608 године. Када се систематизују прва очувана сведочанства о активности око украшавања Ломнице, запажа се да су сва она везана за кратко двогодишње раздобље између 1578. и 1580. године. Седмог новембра 1578. године у време јеромонаха Арсенија, по реду другог старца братства, завршено је преписивање манастирског типика.[11] Иконостас носи натпис да га је у време старца Акакија исли-

[9] M. Didron, Manuel d'iconographie chrétienne, Paris 1845, 146.
[10] Јоил 2, 28; Језекиљ 39, 29.
[11] Стари српски записи и натписи I, 740.

као мајстор Лонгин 1578/1579. године.[12] На једном дрвеном аналоју са инкрустацијом утиснута је година ЗПИ — 1579/1580.[13] Без сумње, не много пре тога времена пада и подизање, односно обнова манастира, на шта указује и преписивање типика — основног законика сваког братства, као и податак да је Арсеније био тек други по реду старац обитељи.[14] Било би нормално очекивати да се и храм тада почео живописати, када су очигледно први управљачи Ломнице прегли на посао да прибаве све потребе за манастир и да га упоредо са тим украсе.

Ипак, овај логиком изведен закључак на основу оскудних очуваних података не би излазио из домена радне претпоставке, да не постоји много озбиљнији разлог за тврђење да је зидна декорација из горњих зона олтарског простора и наоса Ломнице одиста настала негде око 1580. године. На овакво датирање упућују иконографске и стилске сродности старијег ломничког живописа и датираног иконостаса из цркве.

Пошто је Б. Мазалић на престоним иконама Богородице и Христа открио потпис Лонгинов, а касније и приближно тачну годину настанка на табли Недреманог ока,[15] као да је тиме пресахнуло интересовање за ове занимљиве иконе. Сада се њима баве још једино конзерватори, који имају муке да ове озбиљно угрожене табле сачувају од пропадања.[16] Сигурно је, међутим, да ломничке иконе нису само

---

[12] Натпис о мајстору ломничког иконостаса први је донео Б. Мазалић. (Гласник Земаљског музеја L, 108). Касније је исти аутор открио и годину настанка иконостаса на табли са представом Недреманог ока (Naše starine II, 229). Како су два задња слова са бројном вредношћу тешко оштећена, Б. Мазалићу се чинило да је исписана ЗПЅ = 1578. година. После чишћења у Савезном институту за заштиту споменика културе у Београду доста јасно се назире да натпис гласи лѣт ЗПЗ, па би према томе Лонгин довршио сликање иконостаса између 1. септембра 1578. и 31. августа 1579. године.

[13] М. Филиповић, Стари српски записи и натписи из североисточне Босне, 65. Б. Мазалић (Црква Ломница у Босни, 132) сматра да су два аналоја, од којих један носи годину настанка, „доспели у Ломницу вероватно доцније са неке друге стране". Не постоји, међутим, никаква озбиљна основа овој претпоставци, јер нема знакова да је ишта, најмање од мобилијара, пренето из неке друге цркве у Ломницу.

[14] Стари српски записи и натписи I, бр. 740. Б. Мазалић мисли да је Арсеније јеромонах био само други старац, у смислу други по старешинству, међу братијом 1578. године, а да је изнад њега у манастирској хијерархији био први старац (Ломнички ктитори, 226). Чини се да се део натписа који гласи: сіи типик писа се вь лѣт(о) ЗПЗ при арсенію ѥрмонахоу, ꙗк(о) быти ѥмꙋ второмꙋ старцꙋ вь обителы сеи може тумачити једино тако да је Арсеније био други по реду старешина од обнове или оснивања манастира. Зашто би се иначе помињало баш његово име у запису, а не првог старца, на начин како се то чини обично за игумане манастира?

[15] Гласник Земаљског музеја L, 108; Naše starine II, 229.

[16] О првом покушају спасавања ових икона уп. З. Секулић, Конзервација ломничких икона, радова иконописца Лонгина из XVI века, Зборник заштите споменика културе III, 1, Београд 1953, 85—94.

драгоцена грађа за изучавање Лонгиновог уметничког развоја, већ су оне и поуздан кључ за датирање старијег ломничког живописа, што је за нас овом приликом посебно занимљиво.

Брижљивије упоређивање иконографских и стилских особености сликарства горњих зона наоса и олтарског простора у Ломници и Лонгинових икона са иконостаса показује њихову најужу повезаност. Сачуване иконе Великих празника и њима одговарајуће композиције старије зидне декорације (Вазнесење Христово, Силазак св. Духа, Улазак у Јерусалим) понављају исте иконографске схеме. Поређењем сцене Вазнесења са свода олтара и Лонгинове иконе са истом темом може се закључити да су оне готово подударне (упор. сл. 2 и 8). На њима су чак идентични и натписи, чији се облик сасвим ретко среће.[17] Неке мање измене су резултат околности да је икона доста издужена (формат 22.5×35.5 см), док је зидна слика готово квадратног облика. Да су те сличности велике, види се и по појединачним фигурама. Цар Давид и пророк Исаија (?) уз представу Недреманог ока на икони (сл. 9а, 9б), или пророк Данило са руба иконе Богородице као да су само увећани на зидним површинама северног дела свода олтара (сл. 1).[18] Колико су те подударности између иконостаса у цркви и старије декорације ишле далеко, показује да се чак у апсиди, испод Богородице са анђелима, исписује исти текст[19] који налазимо и на доњем рубу плоче са насликаним Недреманим оком.

Значајну потврду за везу између иконостаса у Ломници и старије зидне декорације у њој пружа такође стилска анализа ових ансамбала. Сасвим коректан, каткада чак и врло вешт цртеж и на иконама и на фрескама, одаје извођача који има за собом завидно занатско искуство. То нарочито долази до изражаја у осећању за пропорције, што је у овим временима ретка сликарска врлина. Физиономије представљених личности идентичне су на оба места, а исти је случај и са набирањем одеће и њеним схематским осветљавањем. Начин компоновања, при чему се у први план постављају све личности, да би се за њима затворила позадина високим брдима, односно архитектонском кулисом, понавља се и по зидовима и на таблама. Колико су блискости велике, уочава се и по неким сасвим карактеристичним

---

[17] На зиду је исписано вьзнесеніе спсво, а на икони се чита само крај ...спсовѡ. Уобичајено је да се ова композиција означава код нас као вьзнесеніе х҃во (христово).

[18] Неповољни услови за фотографисање онемогућили су да се уз расправу приложе и детаљи ломничких зидних слика из најгорњих зона. Ипак и општи снимак северног дела свода у олтару са ликовима цара Давида и пророка Исаије у средини фотографије (сл. 1) упућује на директну зависност зидне декорације од икона.

[19] Неѡписанное слово ѡчие не тебе вце ѡписа се ... То је кондак који се пева на служби у првој недељи ускршњег поста.

идентичним детаљима: закошеним срцастим заравнима на врховима брда, таласастом тлу у дну неких композиција и посебно по жбунастој вегетацији са стилизованим цветом у средини, разбацаној по оскудном пејсажу.

Ова најужа иконографска и стилска повезаност између иконостаса датираног у 1578/1579 годину и старије зидне декорације води ка закључку да су оба ансамбла настала у приближно исто време. Највероватније да је декорисање цркве започело непосредно иза подизања иконостаса, што би одговарало 1579/1580. години, јер је у то доба била пракса да се у малим црквама најпре подигне олтарска преграда, ради нормалног вршења богослужења, па да се тек потом црква украшава зидним сликама.

Директна веза између икона из 1578/1579 године и старије зидне декорације у Ломници не омогућава само да се датирају зидне слике, него у исти мах и да се установи њихов аутор. Како је на ломничком иконостасу очуван потпис познатог пећког сликара Лонгина, може се устврдити да је он био и живописац зидних слика на своду олтара и претежног дела свода наоса. Ово је посебно занимљиво, јер се досад није могло поузданије установити да се Лонгин бавио украшавањем зидних површина, мада је за то већ било извесних наговештаја. Са ломничким старијим зидним сликама постала је сасвим извесна и Лонгинова активност као зидног декоратера.

У прилог томе могли би се додати још неки разлози, поред наведених, на основу поређења познатих Лонгинових радова и старијег ломничког живописа. Иконографски, Рођење Христово из поткуполног простора Ломнице у потпуности одговара истој композицији са једне дечанске иконе, вероватно из око 1572. године, која се приписује Лонгину.[20] Једино је у ломничкој сцени присутно више детаља, што је нормално, будући да су расположиве површине то допуштале. Исто тако и архитектонска кулиса уз лик јеванђелисте Луке на југоисточном пандантифу врло је карактеристична за Лонгина. Она представља цркву са куполом, осмостраним тамбуром и трочланом фасадом, чији су луци преломљени (сл. 4). Исти такав храм, само са још додатим бочним куполама, јавља се на два потписана Лонгинова рада — на икони Стефана Дечанског са сценама житија (Дечански саветује цара Андроника) и икони Теодора Тирона и Теодора Стратилата из 1596. године. Овај тип храма, очигледно преузет из каквог руског

[20] Први је ову икону публиковао Л. Мирковић (Старине из Дечана, Пећи, Цетиња и Прасквице, Годишњак Музеја Јужне Србије I, Скопље 1937, 114 и сл. 12). Карактеристично је да је сцена Рођења Христовог из календара у припрати Пећке патријаршије, настала 1561. године, не само иконографски готово до последњег детаља истоветна са поменутом дечанском иконом, већ су чак и боје исте. С. Петковић, Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века, Старинар н.с. XII, Београд 1961, 98.

предлошка,[21] који популарише Лонгин, тек у XVII веку опонашају неки други мајстори.[22]

Штета је уистини што Лонгин није довршио зидну декорацију Ломнице. Чини се да се у то доба налазио на врхунцу својих стваралачких моћи, а релативно простране зидне површине ломничког манастира пружале су му могућност да покаже све своје квалитете. Зашто је тај рад ипак прекинут, не може се поуздано рећи. Можда манастирско братство, које предводи старац Акакије, није могло да обезбеди довољно новчаних средстава да се одједном плати и рад на иконостасу и живописање цркве, па су монаси одустали од већ започетог декорисања зидних површина храма. Једна друга претпоставка као да би била вероватнија. У натпису из 1607/1608 године сликари се правдају због грешака у раду и наводе као разлог страх од Турака и софта.[23] Мора да су тада прилике у овом делу Босне биле изузетно несређене и да су Турци и вероватно по злу још познатији софти, приправници за муслиманске верске предводнике,[24] и раније ометали живописање, тим пре што се и један преписивач из ових крајева жали 1590. године на њих.[25] Можда су баш те околности, напади нетолерантних Турака, и биле разлог што су Лонгин и ломничко братство одустали негде око 1580. од завршавања живописа у цркви.

Готово тридесет година је протекло док су монаси Ломнице, предвођени игуманом Прохором, одлучили да окончају започето исликавање манастира. Посао је био поверен већ поменутој четворици мајстора: двојици са истим именом — Јован, Николи и Георгију. Тај живопис из 1607/1608 године даје основни тон целом зидном ансамблу Ломнице (упор. сл. 10—15), јер је онај старији, Лонгинов, у горњим, слабо осветљеним деловима цркве, а при том заузима далеко мање зидне површине. Чињеница је, међутим, да познији живопис не

---

[21] М. Ђоровић — Љубинковић, Пећко-дечанска иконописна школа од XIV до XIX века, Београд 1955, 9; С. Петковић, Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века, 101—103.

[22] Већ је уочено да то чини Козма на морачкој икони св. Саве и Немање са житијем из 1545. године (М. Ђоровић — Љубинковић, Пећко-дечанска иконописна школа, 12). Међутим, и поп Страхиња, живопишући цркву Св. Николе у Подврху 1613/1614 године, у једној композицији из циклуса св. Николе користи сасвим сличну кулису.

[23] Споменик САН CI, 132. Поред жалбе у натпису, и оштећени ликови у првој зони припрате, чија су лица озлеђена ударцима неког тупог предмета, сведоче да је Ломница имала озбиљних непријатности од суседа — муслимана.

[24] Лако је могућно да је још тада у оближњој Тузли постојала посебна школа за софте — Collegium impiorum softarum, како се изричито спомиње 1674, те да се жалба односи на софте из овог места. J. Jelinić, Spomenici kulturnog rada bosanskih franjevaca (1437—1878. godine), Starine JAZU XXXVI, Zagreb 1918, 148.

[25] Монах Тимотеј из Озрена објашњава на једном месту у минеју који преписује 1590. године да је погрешио, јер се бојао јаничара (Стари српски записи и натписи I, бр. 810).

спада у боља остварења наше уметности у временима турске власти, штавише, он говори о сасвим оскудној сликарској култури извођача.

Бројне су замерке које се могу приписати четворици ломничких мајстора са почетка XVII столећа, али највише пада у очи њихово цртачко незнање. Људске фигуре пате врло често од тешких диспропорција између главе и тела — док су једнима главе мале, а тела превелика, код других је обрнут случај. Каткада то води директно у карикатуру, као на пример у сцени Свети Борђе преводи у хришћанство царицу Александру (сл. 13). Одећа коју носе светитељи или учесници у разним збивањима по правилу нетачно прати тело и сасвим се нелогично набира. Мајстори се не труде да индивидуализирају ликове, те се исте физиономије понављају много пута. Живост колорита и некад занимљиви спрегови боја умањују донекле цртачке недостатке. Разнобојност, тако карактеристична за мајсторе који раде за клијентелу невеликих захтева у доба Турака, дошла је у ломничком млађем живопису до пуног израза. Фон, не само прве зоне него и код неких композиција, има по четири разнобојна појаса, а доњи су при том и прскани. Не улазећи детаљно у анализу тих зидних слика, што није сврха овог рада, јасно је да је довршавање декорације у цркви обавила група живописаца без уметничких амбиција и даровитих мајстора.

У недостатку поузданијег извора, покушало се — по језику и грешкама сликара при исписивању натписа — да се докучи из ког краја је група приспела на рад у Ломницу. Анализе су наводиле једне испитиваче на закључак да су живописци дошли из наших јужних крајева, односно Македоније[26], други сматра да су они пореклом из Црне Горе или Херцеговине.[27] Уистини, за оваква закључивања и у једном и у другом случају, маколико се она не подударала, постоје добри разлози, јер се запажају особености говора карактеристични за оба језичка подручја.[28] Та привидна противречност може се једино објаснити на тај начин да је група била састављена од сликара како из Црне Горе тако и из Македоније, и да су их обједињавали пословни разлози, а не земљачке или рођачке везе. Приспели са разних страна, они су се окупили у Ломници да заједнички обаве прилично обиман посао. Међу живописцима је био свакако и један Грк, који стари српски језик није знао довољно да би њиме исписивао натписе уз светитеље и композиције.[29] Он је, са још једним мајстором, врло слабим,

[26] М. Филиповић — Б. Мазалић, Црква Ломница у Босни, 133; Л. Мирковић, Манастир Пустиња, Богословље V (XX), 1—2, Београд 1961, 105.

[27] С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 70.

[28] Ово је могао да потврди и др Митар Пешикан, асистент Института за српски језик САНУ, коме се на помоћи и овим путем захваљујем.

[29] То је истакао већ Б. Мазалић (Црква Ломница у Босни, 133).

радио у припрати и њему се могу приписати композиције са чудима Христовим, као и претежан део појединачних светитељских и пророчких фигура. Учешће једног Грка у раду на живописању ломничког храма, заједно са нашим људима, није чудно, јер су уметничке везе са Грчком биле традиционалне, како у ранијим временима тако и онда када су се некадашње балканске државе нашле под турском влашћу.

Групи ломничких сликара Јовану I, Јовану II, Николи и Георгију приписана су и нека друга дела. Тако је Ђ. Мазалић изразио мишљење да су зидне слике у Ломници 1607/1608, у манастиру Озрену из 1608/1609 и Папрађи рађене од исте групе сликара у приближно исто време.[30] За остатке зидне декорације у Папрађи ништа се не може рећи, јер су фрагменти живописа у таквом стању да не допуштају никакву анализу. Цео озренски ансамбл је опет дело попа Страхиње из Будимља и његове групе, који су се уосталом тамо и потписали.[31] Стога се може без двоумљења искључити могућност да су ломнички сликари украшавали и зидове Озрена.

Компликованије је питање да ли постоји веза између млађе ломничке декорације из 1607/1608 године и оне из манастира Пустиње код Ваљева, довршене јуна 1622. године. Тамо је у ниши проскомидије откривен натпис са именима Јована и Николе.[32] Будући да су се и двојица од четворице ломничких мајстора тако звали, закључено је да су они петнаестак година раније учествовали и у декорацији Ломнице.[33] Тешкоћу представља, међутим, околност да нема директних иконографских, односно стилских подударности између зидних слика у Пустињи и млађег живописа у Ломници. Извесне сродности које постоје могле би се објаснити најпре заједничким особеностима сликарства са почетка XVII столећа и приближно истим уметничким квалитетима мајстора. Тешко је веровати да су ломнички сликари Јован и Никола за петнаест година у тој мери изменили начин рада и предлошке, када се по случају попа Страхиње из Будимља зна да мајстори осредњих вредности XVI и XVII века нису били склони променама.

Помишљало се да су четворица ломничких сликара можда аутори и зидног ансамбла у цркви Благовештења код Страгара. Запажено је, наиме, да неке иконографске појаве и нарочито језичке одлике натписа одговарају зидној декорацији Ломнице из 1607/1608 године.[34] Против ове атрибуције говориле би стилске карактеристике

---

[30] Исто, 146.

[31] С. Петковић, Делатност зографа попа Страхиње из Будимља, 124—125.

[32] Л. Мирковић, Пустиња, Археолошки споменици и налазишта у Србији I, Грађа САН IX, Београд 1953, 98—99; Л. Мирковић, Пустиња, 105.

[33] С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 70.

[34] Р. Љубинковић, Благовештење Рудничко, Археолошки споменици и налазишта у Србији II, Грађа САН X, Београд 1956, 185.

благовештенског живописа. Да ли је то последица хронолошке разлике, јер је живопис Благовештења свакако настао тек негде током треће или четврте деценије XVII века, остаје да се тек разреши.

Због свега тога не може се, бар засад, ниједан очувани ансамбл зидних слика из почетних деценија XVII века поуздано приписати ломничким мајсторима Јовану I, Јовану II, Николи и Георгију. Сме се једино тврдити да су зидне слике из Ломнице сродне онима из Благовештења Страгарског и нешто мање фрескама из манастира Пустиње, док разрешење њиховог међусобног односа мора бити предмет засебне студије. У сваком случају, ако би се хтело одредити место четворице ломничких мајстора у историји српског сликарства у време Турака, сигурно је да они не припадају кругу угледних сликара те епохе. Њихова делатност пада у временско раздобље на самом почетку XVII столећа, када је у уметничком стваралаштву постојала озбиљна криза. Она је била пребројена тек делатношћу Георгија Митрофановића и његових следбеника за владавине патријарха Пајсија, када је дошло до својеврсног процвата српског сликарства. Па ипак, млађи ломнички живопис из 1607/1608 године заслужује пажњу, не због својих уметничких вредности, јер су оне мале, већ као карактеристичан пример сликарства са почетком XVII столећа. Права вредност манастира Ломнице је, међутим, старија зидна декорација из око 1580. године, која, заједно са иконостасом, другим Лонгиновим делом у цркви, представља једно од најзрелијих и најуспелијих остварења српске уметности друге половине XVI века.

SRETEN PETKOVIĆ

THE DATE OF THE WALL PAINTINGS IN THE LOMNICA MONASTERY AND ITS MASTERS

(Summary)

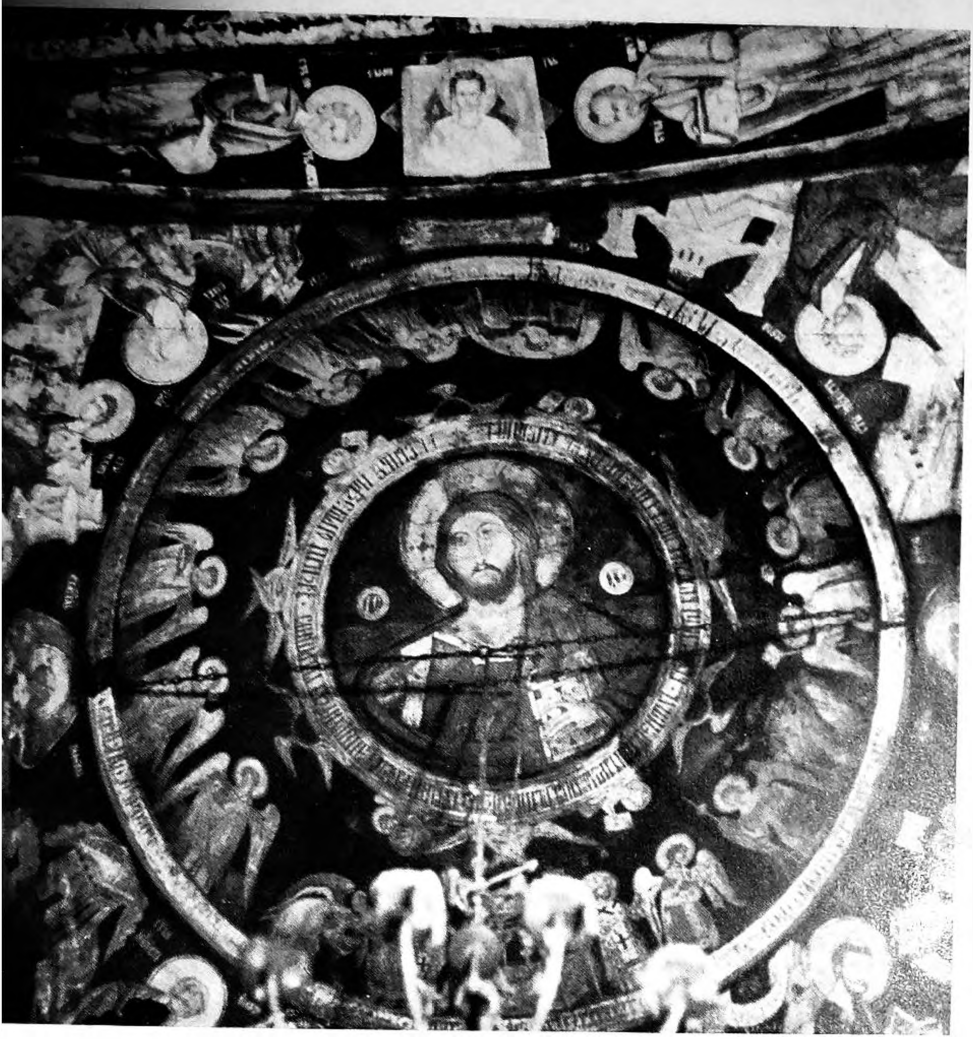
The wall painting in the Lomnica monastery near Šekovići in East Bosnia have so far been considered to date from 1608 on the basis of an inscription. Four painters, Jovan I. Jovan II, Nikola and Georgije, were believed to be its authors. The writer of this treatise, primarily through an analysis of the style, proves that two different kinds of wall painting exist in the church: the first which was made around 1580 and the second in 1607/1608.

The older wall painting are in the cupola and in the upper zones of the alter and the nave are among the best achievements in the second half of the XVI century. While comparing them with the icons on the iconostasis of the monastery, which have been painted in 1578/1579 by the monk Longin of Peć, the most prominent master in the second half of the XVI century, it has been established that the same painter hand begun the decoration of the church around 1580. For uknown reasons, Longin had interrupted his work, probably on account of the Moslem intolerance in this part of Bosnia.

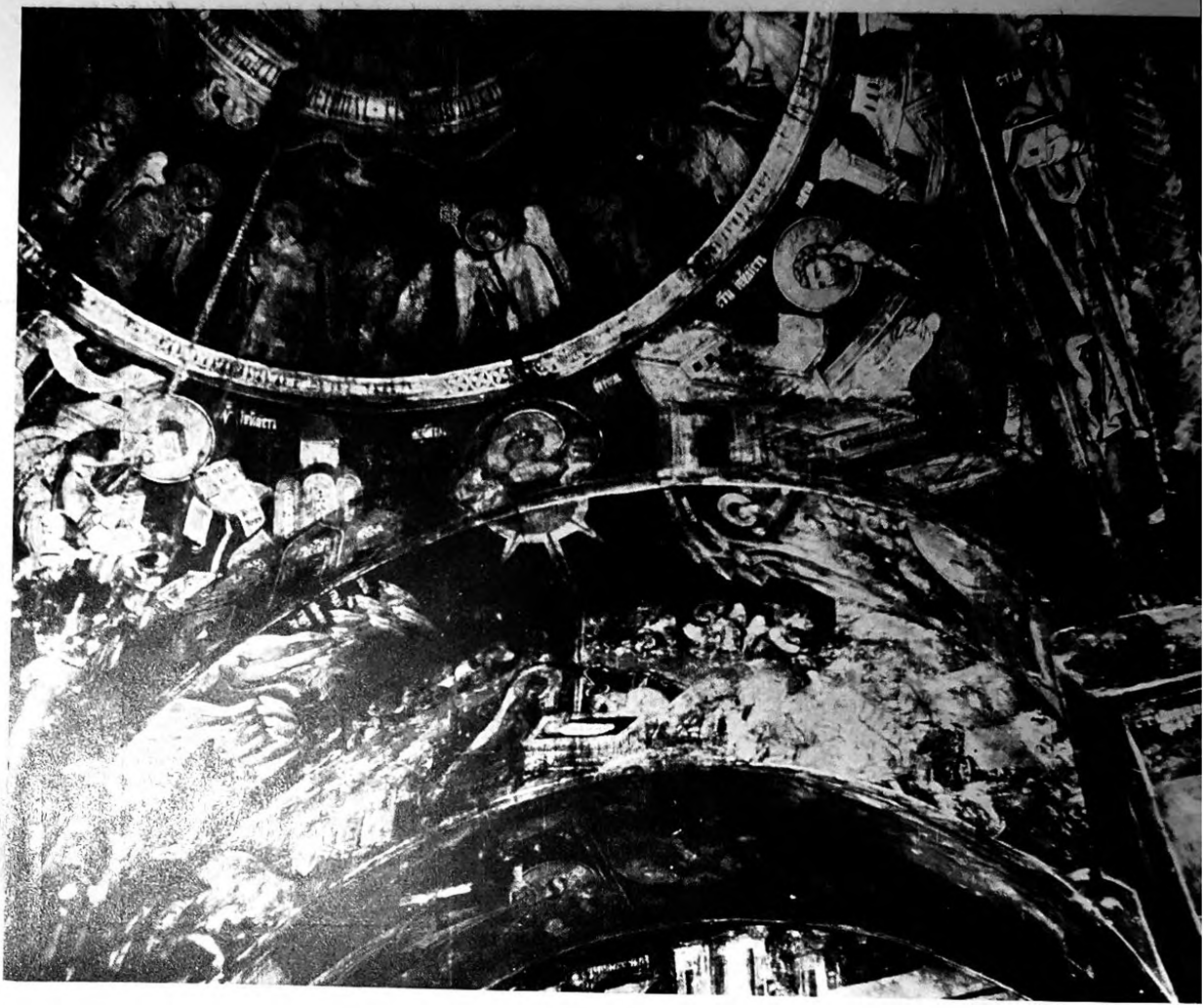
Wall painting from 1607/1608 were painted by masters without talent and artistic ambition. The group consisted of painters from Montenegro and Macedonia conected by their common work. Some other wall paintings were also ascribed to Jovan I, Jovan II, Nikola and Georgije. It is certain however, that there is a considerable similarity between the Lomnica more recent wall painting and those of Pustinja, near Valjevo (1622) and Blagoveštenje near Stragari (the third or fourth decade of the XVII century), but there are no direct iconographic or stylistic similarities.

Сл. 1 — Северни део свода у олтарском простору манастира Ломнице, око 1580.

Сл. 2 — Лонгин. ВАЗНЕСЕЊЕ ХРИСТОВО. Ломница. око 1580.



Сл. 3 — Купола манастира Ломнице, зидне слике из око 1580.



Сл. 4 — Лонгин, БОЖАНСТВЕНА ЛИТУРГИЈА, ЈЕВАНЂЕЛИСТИ ЛУКА И МАРКО, РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО, манастир Ломница, око 1580.

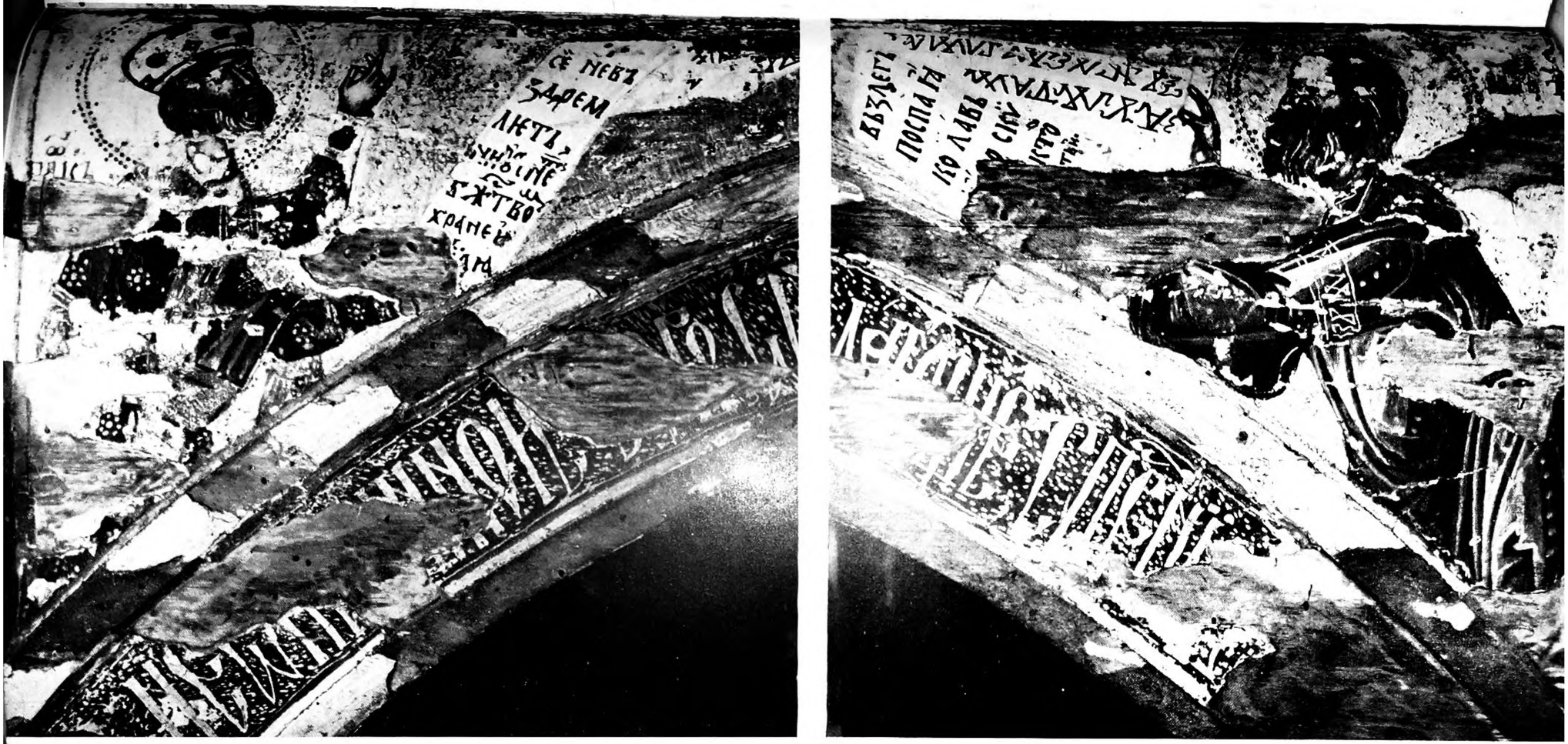
ВЛАСТЬ
ГРЕДЪ
ПОКЛОНИ
ТЫСЯ

Сл. 6 — УЛАЗАК У ЈЕРУСАЛИМ (око 1580), СРЕТЕЊЕ, КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО И УЛАЗАК У ЈЕРУСАЛИМ (1607/1608), Ломница

Сл. 5 — Лонгин, ЈЕВАНЂЕЛИСТ ЛУКА и деталј РОЂЕЊА ХРИСТОВОГ, манастир Ломница, око 1580.

Сл. 7 — СРЕТЕЊЕ (1607/1608) и УЛАЗАК У ЈЕРУСАЛИМ (око 1580.)
манастир Ломница

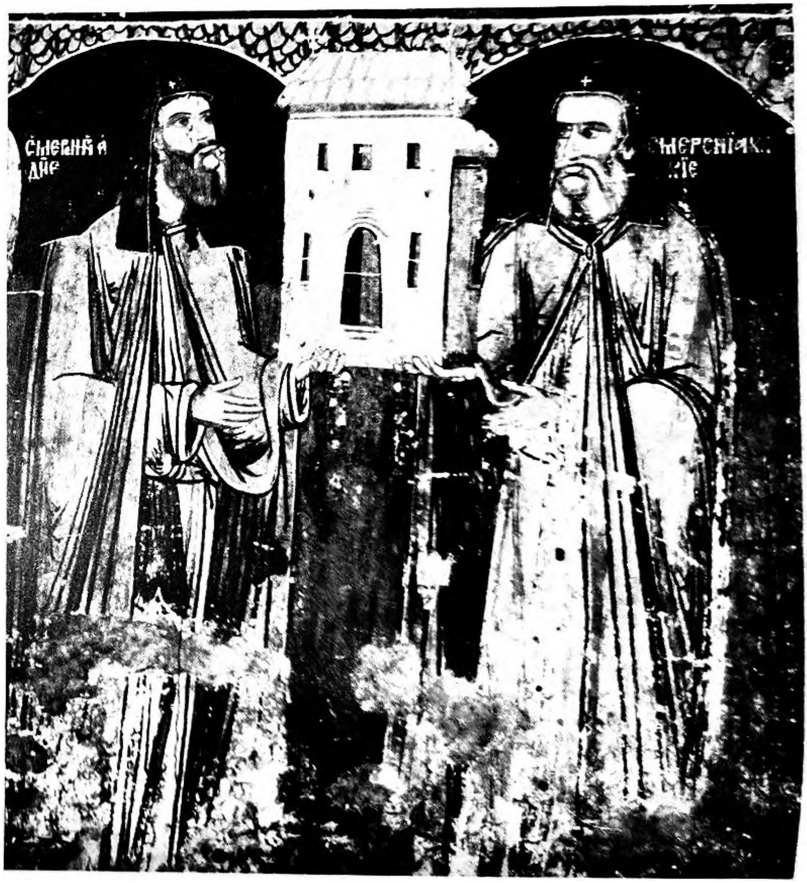
Сл. 8 — Лонгин, ВАЗНЕСЕЊЕ ХРИСТОВО, икона из Ломнице, 1578/1579.



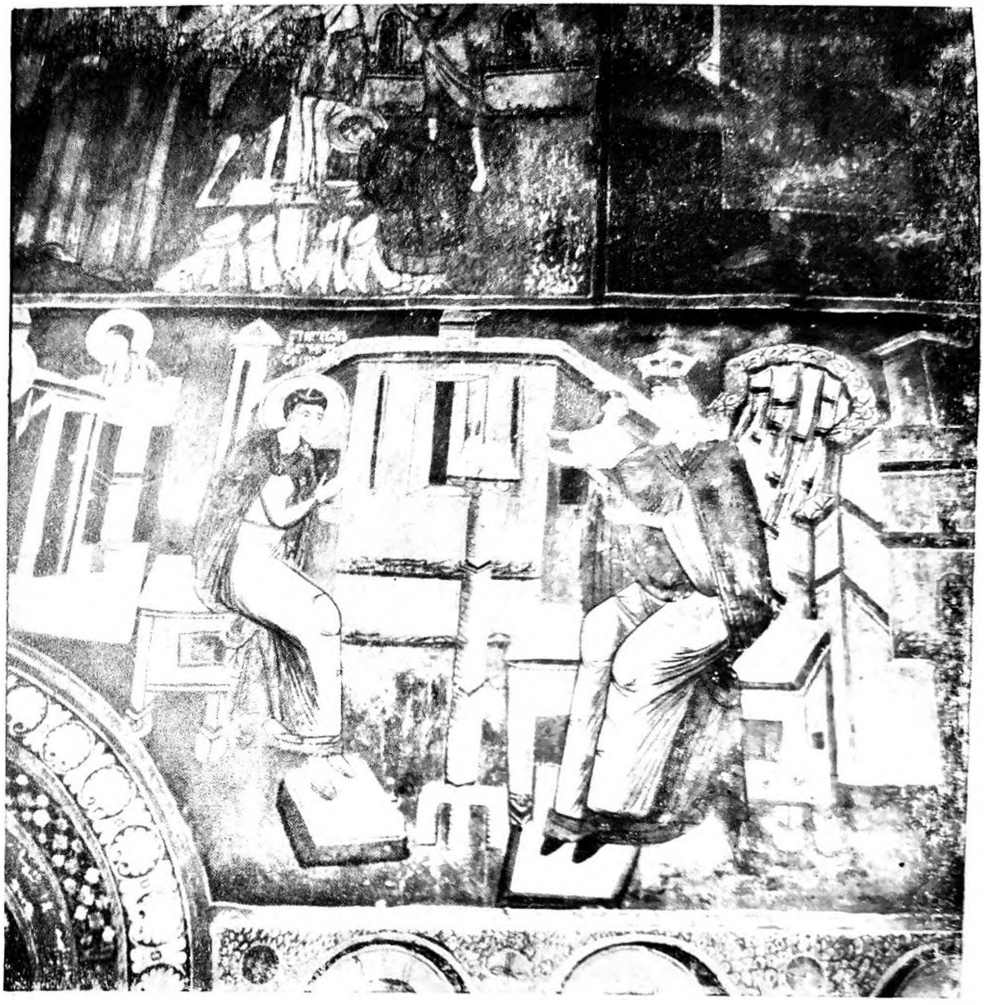
Сл. 9 а, б. — ПРОРОК ДАВИД И ПРОРОК ИСАИЈА (?) са иконе Недреманог ока, манастир Ломница, 1578/1579.

Сл. 10 — РАСПЕЋЕ, СВ. САВА, СВ. СИМЕОН, ДЕИСИС, зидне слике у манастиру Ломници, 1607 1608.

Сл. 11 — Ктиторски ПОРТРЕТ ЈЕРОМОНАХА ГЕНАДИЈА И АКАКИЈА, манастир Ломница, 1607/1608.



Сл. 12 — СВ. ЂОРЂЕ, сцена из чуда св. Ђорђа, источни зид припрате манастира Ломнице, 1607/1608.



Сл. 13 — СВ. ЂОРЂЕ ПРЕВОДИ У ХРИШЋАНСТВО ЦАРИЦУ АЛЕКСАНДРУ, припрата манастира Ломнице, 1607 1608.

Сл. 14 — ХРИСТОС, СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА. СЕ[illegible]ГИМИЈЕ,
припрата манастира Ломнице, 160[illegible]

Сл. 15 — СТАРАЦ ДАНИМА, ИЗДАЈСТВО ЈУДИНО, ПУТ НА ГОЛГОТУ, ПРОРОЦИ, свод припрате манастира Ломнице, 1607/1608.

МАРА ХАРИСИЈАДИС

Псалтир R. 29 са илустрованим месецословом патријаршијске библиотеке у Београду

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

У библиотеци Патријаршије у Београду чува се под сигнатуром R. 29 рукописни псалтир са последовањем. Рукопис је писан на папиру, вел. 13,5×20,5 цм; има 288 листова текста и 6 празних листова. Према пасхалним таблицама које се налазе на крају текста, рађен је 1664. године. Рукопис је свакако био неко време у власништву Аксентија, проигумана Милешева, који је утиснуо свој печат на листу испред почетка текста псалтира. Печат има натпис: проигумень аксентие милеш . . .[1]. (сл. 1) Крај печата је запис: з҃. р҃. п. н҃. ѿ рожⷣства г҃а і҃с. Повез рукописа је кожни са утиснутим Распећем и барокним орнаментима.

Псалтир садржи следећа поглавља:

л.1r.—70v: псалтир

л.71r: пѣснь моѵсеѡва ѿ исхода а҃

л.78r: тропары въскрны осми гломъ

л.80v: тропары и бчни и конакы . . .

л.81v: богородичнїи осмїимь гломь . . .

л.84v: Пасхалне таблице

л.85r: Рука Дамаскинова

л.85v—86r: Кључ великог индиктиона

л.86v—89v: празни

л.90r: млтвы въ цьтенїи ѱалтыра

---

[1] Као игуман велике Лавре Милешева спомиње се 1683. године Аксентије јеромонах. Упор. Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. I, Београд 1902, бр. 1820; а као власник Патерика (Зборника Слова), данас у Архиву Српске академије наука и уметности бр. 89/146 записао се проигуман Аксентије Милешевац 1690. године. Упор. Љ. Стојановић, Op. cit. бр. 1929.

л.102v: слоужба ѡсщ҃енїю водамь
л.107r: млтва҃ юже глѥть архїереи
л.109r: празан
л.109v: Пасхалне таблице
л.110r—165v: Месецослов
л.155v: празан
л.163r: начело ст҃го и великаго поста . . .
1.168r: въ соуботоу вечер на г҃и възвахь
л.179v: ѥ҃ѵлїа въскр҃наа съ . . .
1.189r: въ нелю вечер на г҃и възвах
л.195v: оуказъ главом и ѥѵлїамь вьскрныи . . . .
л.232r: мл҃ытвы на въсю седмицоу
л.260r: слоужба акаѳистꙋ прѣст҃ые вл҃чце наше бц҃е и прснод҃вы мр҃іе
л.270r: послѣдованїе ѥже кь бжствном причещенїю
л.288r: Пасхална таблица

Овај рукопис је двојако занимљив. На првом месту по своме тексту а затим по својим минијатурама. Односно текста, од специјалног значаја је месецослов, који се издваја од осталих, познатих, месецослова у нашим рукописима. Он садржи помен најпознатијих словенских светаца и доноси астрономске и календарске податке уз помињање дана и часа изласка сунца у Москви, што упућује на чињеницу да је рукопис преписан са неког руског предлошка или старијег српског рукописа, или штампане књиге настале под руским утицајем, а који садрже такве податке. Исто тако упућују на руски утицај описи алегорија годишњих доба истоветни са текстом једног руског рукописног зборника XVII века.[2] У овом месецослову поред римских назива месеца, налазе се у маргини и словенски називи.[3]

Текстови астрономског карактера, и поједини помени словенских светаца или су уметнути у редован текст месецослова или су исписани у маргини у вертикалним или извијеним редовима. С обзиром

---

[2] Ѳ. Буслаевь, Для исторїи русской живописи XVI века. Древнерусская народная литература и искусство. СПБ 1861, 314—319; В. Јагић, Козма Индикоплов, Споменик САН XLIV, 1922, 25; С. Петковић, Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века. Старинар, Нова Серија, књ. XII, 1961, 104—105.

[3] За старословенске називе месеца в.: F. Miklosich, Die slawischen Monatsnamen, Denkschriften d. k. Akademie d. Wissenschaften, Phil. hist. Klasse, XIII, 1868, 33 и даље; М. Веселиновић, Народни називи месеци у Срба. Годишњица Николе Чупића, 26, 1907, 229 и даље; С. Булгаковь, Настолная книга для священно-церковно-служителей, Киев 1913, 1.

на значај овог месецослова доносимо помене словенских светаца и астрономске податке.

На л.110r изнад текста месецослова, који почиње месецом септембром, налази се представа св. Симеона Столпника. Док је у тексту римски назив: мць септемврїе (с) у маргини је словенски назив: роуїа (н).

Астрономски подаци у вези са месецом септембром налазе се на

с т м т
л.113v — 114r: сего мца ѿ ї го вьсходи слнце въ ıара зодїю и твори тамо

л с
л̃ дний, и ї часовъ, и по ча и исходитъ.

Испод текста је слика теразија.

с
На л.116r донети су нови календарски подаци: сего мца, кд, на

т к н
москве починае вь днѣ часо, гі, а въ нощи, аі. ѿ селе починаетсе есе. врѣме трѣтїе

л д т
прихода аггскааго ега ѿходить агглъ бжи и пакы другы пристоупае и сьхраняетъ тваръ мира сего . . .

На странама 116v — 117r, почињући испод празног простора, који обухвата око 20 редова и по свој прилици је био предвиђен за илустрацију, можда алегорије јесени, налази се опис те алегорије:

д с г д д ѣ І
сїе же врѣме побно е женѣ стареи оуже и богатеи и мнω чю неи ово га дрхлоющ и

д д ѣ ѣ д с д
сътоующїн овога раующисе и веселещисе ркши дрхлуеть ово га скоудо и гла члкомь

д х с м м м
за оскуденїе пловь земанїи а веселещисе за обилнω плодω земльни все и тыха и

м м
безметежна вь нюжни члко.

Месецослов месеца октобра почиње на л.118v. На почетку текста

с
је римски назив месеца: мц ωктомврї . . . док је словенски назив испи-

д
сан у маргини: листопа.

На л.120r унети су у редован текст месецослова астрономски

с с
подаци: сего мца, ї, на мосвве въ дныи ча, ї, а вь нощи дї. ѿ селѣ вьсхо-

т с д
дить слнце на скорпїю, и твори тамо днїи, л, и час, ї, и пол ча и исхо

Испод тога текста је слика скорпиона.

На л.121r је помен св. Петке, под 14 октобром: прпдбныѥ матре наше петкы.

На л.121v под 19. октобром је помен св. Јована Рилског: преподобнааго оца нашего юанна рилскааго.

Нови астрономски подаци налазе се на л.123v: се м ца кз на москве, въ дни часо ѳ, а вь но , еі.

На истој страни под 28. октобром је помен св. Арсенија, архиепископа српскога: иже вь стыи оца нашего Арсенїа архиепкпа срьбскааго.

Месец новембар почиње на л.124v. Изнад почетка је празан простор свакако предвиђен за минијатуру. У маргини је словенски назив за тај месец: гроуде , док је на почетку текста римски назив: ноемврїи ... На л.126r је натпис: сьвор архистратига михаила и прочи бесплътнїи .

На обрнутој страни истог листа (л.126v) је слика арханђела Михаила.

На л.127r у тексту месецослова је астрономски податак: сего м ца, і, вьсходить слнце вь стрѣлаць и творить тамо днїн л. и часовъ, і, и пакы исходитъ. въ сїи днъ на москве въ дне часовъ. й, а въ нощи ѕі.

На л.128r је слика стрелца.

На л.132r почиње месецослов за децембар: мсць дектемврїи ... а у маргини је словенски назив: стоуденїн

И овде је изнад почетка текста месецослова остављен празан простор, свакако предвиђен за илустрацију.

На л.134r су астрономски подаци у вези са положајем сунца у знаку зодијака: сего мца, гі, вьсходить слнце вь козыи рогь и твори тамо днїи, л, и часовь, і, и поль ча и па исходить. ѿ сель възврать слнцу и бываеть на москве вь днїи часовь ѕ, а вь нощи, гі.

Испод текста је слика козорога.

На л.137r означен је почетка зиме: сего м ца ѿ сего дне починаеть зима.

На л.137v почиње месецослов месеца јануара: м ць їаноуарїи ... а у маргини је словенски назив: просена. На истој страни су астрономски подаци: въ сїи днь на москве вь днїи часо, и, а вь нощи, ѕі.

На л.138v је податак у вези са положајем сунца у знаку зодијака: се м ца, ѳ, вьходи слнце въ во лей и твори тамо дныи, л, ча, і и пакы исходить.

На л.139г налази се представа водолије.

На л.139v налази се под 14. јануаром помен св. Саве, архиепископа српског: въ тьже дн҃ь иже въ ст҃ыи оц҃а нашего савы прьваго архиепкпа срьбскааго.

Нови астрономски подаци налазе се на л.140v: въ сїи дн҃ъ на москве въ дн҃ы ча, ѳ, а вь нощи, е҃і.

Месецослов месеца фебруара почиње на л.142v: мць февроурїи...

У маргини је словенски назив за тај месец: сїеча.

На л.143г десно је вертикално исписан текст са астрономским подацима: се мца, в҃, на москве вь дн҃їи ча і҃, а вь нощи д҃і.

На л.143v су астрономски подаци са местом сунца у знаку зодијака: сего мца, і҃, въсходить слн҃це на рибы, и твори тамо днїи, л҃, и ча и по ча и пакы исходить.

Испод текста је знак зодијака: две рибе.

Под 13 фебруаром на л.144г је помен св. Симеона српскога: въ тьже дн҃ь паме прпбна оц҃а нашего сѵмеона срьбскааго новаго мѵто...

На л.144г — 144v под 14. фебруаром је помен св. Ћирила: стг҃о кѵрила филозофа и оучителꙗ словенскаго

Даље следују астрономски подаци (л.144v): сего мца, и҃і, въ дн҃їи часо, а҃і, а вь нощи, г҃і, на москве.

На л.145v почиње месецослов месеца марта: мць марть... У маргини је словенски назив: сих. На истом листу су исписани вертикално у маргини астрономски подаци: се мца, ѕ҃, на москве въ дн҃їи, ча, в҃і, а вьно в҃і.

На л.146г донети су астрономски подаци о уласку сунца у знак зодијака: се мца, а҃і, въсходить слн҃це на ѡвнь и твори тамо дн҃и, л҃, и ча, и по ча и па исходи.

У истој маргини налази се слика овна, а испод тога су нови астрономски подаци: сег мсца, кв, на москве въ днн час гі, а въ нощи, ді.

На л.146v је опис алегорије пролећа: сего мсца ѿ, ке, починае весна, весна оу нарчетсе іак дв҃а прѣоукрашенна красотою и добротою сіающіи чюнда и прѣславна іа дивити се все зрщи добротѣ ее

На л.147r почиње месецослов месеца априла: мсць априлїи . . .

Десно у маргини је словенски назив: березол.

На истој страни су донете препоруке које се односе на утицај времена на организам: съи днь не спавай, а тко, спава боудеть тело его на все лѣто тѣшко и мрачно.

На л.147v су астрономски подаци косо исписани у маргини:

сег мсца з на москві въ днїи час, ді а въ нощи, ї.

Други натпис у истој маргини доноси податке о месту сунца у знаку јунца: сег мсца, аі, въходит слнце въ юнц и твори та днїи, л, и час и пол час и пат исходи.

Испод текста у доњој маргини је слика јунца.

На л.148r донети су нови астрономски подаци: сег мсца, кг, на москве въ днїи час, еі, а въ нощи ѳ.

На л.149r почиње месецослов за месец мај: месць маи . . .

У маргини је словенски назив: траван.

Астрономски подаци исписани су у косим, извијеним редовима у маргини на л.150v. У првом реду су подаци о времену у Москви: сего мсца, ї, на москве, въ днїи, час, ѕї, а вѣ нощ, и.

У другом реду су подаци о положају сунца у знаку зодијака: сего мсца, ві, въсходить сьходит слнце въ близнць и твори т та днїи, л, и час и пол, час и пак исходить ѿ близнца въ ракъ.

Крај натписа је слика близанаца.

На л.151v је вертикалан натпис са астрономским подацима: сего мца кз на москвѣ въ дневы ча, зі, а вь но з.

На л.151v почиње месецослов за месец јуни: месець іоунъ . . . У маргини је исписан словенски назив: изок. Астрономски подаци који се односе на време у Москви и на положај сунца у знаку зодијака, рака, исписани су на л.152v у вертикалној линији настављајући се испод маргине: сего мца гі, въсходивь слце вь ра и твори тамо дніи, л, и ча, и по ча и па исходить ѿ селѣле възвращаетсе слнце. сіи днь на москвѣ часовь, иі, а вь нощи, з.

Слика рака налази се при дну странице.

На л.153r под 15. јулом је помен кнеза Лазара у тексту исписаном у вертикалној линији: въ лето з. ѿ. с. з. оувие вы кнезь лазарь мца юуніа, еі, цртвовавь леть, зі.

На л.154r је опис алегорије лета: ѿ селе починаеть лѣто. лѣто нарицаетсе моу ты и бога и красань питае многие члкы. и сьматрае о свое домѹ прилѣжно и лю е дѣло бе лѣности. вьстае заутра и до ве ра дѣлае бе покоа. таковь моу е лѣто.

На л.155r почиње месецослов за месец јули: мць юуліи . . . У маргини је словенски назив: чрьме. Лист 155v је празан и свакако предвиђен за илустрацију.

Астрономски подаци о времену у Москви исписани су вертикално на л.156v: сего мца на москве въ дніи ча, зі, а вь нощи и.

Подаци о положају сунца у знаку зодијака исписани су такође вертикално испод тога: сего мца, аі, вьсходи слнце вь лавь и твори тамо дніи, л, и ча, і, и по ча и исходи.

Испод текста је слика лава.

На л.157v налази се нов астрономски податак: сего мца кв, на москве въ дніи ча, еі, а вь нощи, ѳ.

Месецослов месеца августа почиње на л.159г: Мц авгоусть...

У маргини десно је словенски назив за август: заревъ.

Астрономски подаци исписани су вертикално на л.159v: сего месеца з҃, на москве въ дн҃іи, ч҃а д҃і, а вь нощи десеть.

На л.160г представљен је дванаести знак зодијака — девица. Текст који се односи на положај сунца у знаку зодијака — деве, исписан је крај минијатуре: сего м҃ца, і҃, вьсходить слнце вь дв҃ꙋ зодѣи, еже есть ѿ дванадесете животнїихь, и творить тамо дн҃іи, л҃, и ч҃а, і҃, и по л҃ ч҃а и пакы исходить.

Из текста овог месецослова у коме се налазе подаци о изласку сунца над Москвом очигледно је да је рукопис рађен под руским утицајем. Он је или директно преписан са руског предлошка или са старијег српског месецослова насталог према руским узорима. Старији од нашег рукописа је псалтир из XVI века Р. 245 Музеја Српске православне цркве пореклом из Беочина. У месецослову тог псалтира налазе се астрономски подаци скоро истоветни са подацима у нашем рукопису. И у том рукопису као и у нашем спомиње се време над Москвом. Исто тако описи годишњих доба нашег рукописа упућују нас на исти или слични руски извор са оним којим се служио Гаврило Тројичанин при препису текста додатка Хришћанској топографији Козме Индикоплова. У руском предлошку из кога су можда узети описи годишњих доба као царева за рукопис Козме Индикоплова налазе се и описи годишњих доба истоветни са наведеним текстовима нашег месецослова.[4]

Односно илуминације, рукопис поред заставице на почетку текста псалтира и доста богато обрађених иницијала, који се такође налазе у тексту самога псалтира, садржи особито занимљиве минијатуре, везане за месецослов.

Заставица на почетку псалтира (л.1г) је квадратног облика (сл. 2). Тај облик је из средњевизантијске рукописне орнаментике прешао у XIV веку у словенске рукописе, где се јавља истовремено како у руским тако и у балканским рукописима. Заставица нашег рукописа украшена је преплетима око белог поља. Основа заставице је окер, зелене, плаве и црвене боје, а преплети су бели. Оквир чини зеленоплава трака. Заставицу крунишу палмета и две полупалмете. Скоро истоветне заставице налазимо почев од XVI века међу минијатурама рукописа и у графичкој опреми штампаних књига. Најстарија нама

[4] Буслаевь, Op. cit. 314—319.

позната заставица са оваквим орнаментима налази се у Служабнику, који је Макарије штампао 1508. године у Влашкој[5]. Само се на заставици у Макаријевом Служабнику у средњем пољу, које је остављено празно у нашем рукопису, налази птица са круном и крстом, хералдичким знаком Влашке. Такве заставице постају омиљене у Румунији. Налазимо их на јеванђељу из 1512. године[6], а затим у Триоду-Пентикостару из 1550. године[7]. И код нас је тај тип заставице примењиван у графици штампаних књига. Налазимо сличну заставицу у псалитру из Горажда, штампаном 1521. године.[8] Од Макаријевог Служабника заставица у том псалитру разликује се по средњем пољу у коме се налази орнамент крста опкољеног прстеном. У штампаном Београдском четворојеванђељу из 1552. године налазимо у неким заставицама са овим орнаментима у средњем пољу хералдички амблем Влашке, док су у другим заставицама исте књиге остављена празна поља, као у нашем рукопису.[9] У четворојеванђељу из Мркшине цркве, довршеном 1562. године, заставица овога типа има у средњем пољу крст између две палмете.[10] Исти тип заставица сачувао се и у рукописној орнаментици. У Житошком четворојеванђељу из средине XVI века[11], таква заставица је истоветна са оном у псалитру из Горажде и има у средњем пољу орнамент крста обухваћеног кругом.

Заставица нашег псалитра уоквирена је траком и крунисана палметом и полупалметама у стилу рукописне орнаментике, уместо преплетних орнамената који се налазе у псалтиру из Горажда, или крста између полупалмета из Београдског четворојеванђеља, или четворојеванђеља рађеног у штампарији у Мркшиној цркви. Иначе сам преплет заставице са траком која је свуда исте ширине указује да је заставица преузета из графике штампаних књига румунских или наших.

Иницијали, доста богато обрађени, налазе се у тексту самога псалитра. Они су киноварног типа и украшени цветним гранама. Тај тип иницијала доста је распрострањен у српским рукописима XVI—XVII века.

Минијатуре овог рукописа, везане за месецослов, образују два различита циклуса. Првом циклусу, који је непотпун, припадају пред-

---

[5] I. Bianu — N. Hodoș, Bibliografia românéscă veche, I, Bucuresci, 1903, 1, бр. 1, сл. 3; P. Panaitescu, Liturgherul lui Macarie 1508, Bucuresci 1961, 24.
[6] I. Bianu — N. Hodoș, Op. cit., 9, бр. 3, сл. 25.
[7] I. Bianu — N. Hodoș, Op. cit. 31, бр. 9, сл. 45.
[8] Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига XV—XVII века, Посебна издања САН, књ. CCCIX, Одељење друштвених наука, књ. 29, Београд 1958, 112, T. XXIV, 1.
[9] Д. Медаковић, Op. cit. 163, T. CX—CXIII.
[10] Д. Медаковић, Op. cit. 164, 229, T. CXV, CXVII.
[11] V. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, II, Zagreb 1952.

ставе светитеља везаних за одговарајуће месеце. У томе циклусу израђене су само минијатуре које представљају св. Симеона Столпника и арханђела Михаила. Празна места остављена на почетку месеца новембра и децембра указују да су били предвиђени портрети и других светитеља или сцене празника. Веома је могуће да је био предвиђен и трећи циклус, са представама алегорија годишњих доба, пошто се изнад описа алегорије јесени налази празно поље. Међутим минијатуре из менолога и алегорија нису биле предвиђене у потпуности и само је систематски предвиђен и изведен циклус знакова зодијака.

Минијатуре у месецослову по своме односу према тексту заступају два типа. Највећи број тих минијатура је у правоугаоном оквиру, који или обухвата читаву ширину стране или је стављен ближе маргини, тако да је уоквирен текстом са три стране. Минијатуре у правоугаоним оквирима веома су распрострањене у византијским рукописима, одакле прелазе у илуминацију словенских рукописа. Други тип минијатура нашег рукописа је без оквира. Те минијатуре су смештене у маргинама, заступајући тип маргиналних илустрација познатих особито по псалтиру Хлудов.

Прва минијатура месецослова (л.110г; вел. 7×6,5 см) смештена је у правоугаони оквир и обухвата читаву ширину странице (Сл. 4). Минијатура представља првог светитеља који се помиње у месецу септембру, св. Симеона Столпника, испосника дуге седе браде, са капуљачом, такозваним „κουκουλιον“-ом која се спушта на рамена. Испод капуљаче св. Симеон има химатион мрке боје и окер хитон. Приказан је на стубу у попрсју. Лево и десно је сигнатура светитељева:

н̄

сты̃ — сѵ̃меѡ.

У иконографији св. Симеона Стилита (Столпника), А. Грабар разликује три типа: или светитељ држи подигнуте обе руке пред грудима, или их хоризонтално шири, или их шири савијајући их у лакту.[12] Као у Византији и код нас је усвојен овај последњи иконографски тип св. Симеона Стилита. Такав тип налазимо у византијским рукописима менолозима[13], а у нашој уметности од монументалног сликарства[14] до графике штампаних књига у којима се он редовно понавља неизмењен; и наша минијатура је идентична копија графичке представе из Празничног минеја Божидара Вуковића, штампаног 1538. године у Млецима[15], или истоветне представе у Зборнику Јакова

[12] A. Grabar, Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, II, Paris 1946, 26 et sqq.

[13] H. Brochaus, Die Kunst der Athosklöster, Leipzig 1891, 192, T. 26.

[14] V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, Beograd 1934, Pl. LXXVII; Исти, Из црквеног календара у живопису Грачанице. Гласник Скопског научног друштва, књ. XIX, Том Д. Н. 11, 1938, 79, сл. 1.

[15] Д. Медаковић, Op. cit. 130, 205, T. XXXVIII, 2.

из Камене Реке из 1566. године[16], или такође истоветне представе из Зборника који је штампао Кореси у Влашкој 1580. године под утицајем Вуковићевог минеја.[17]

Друга минијатура из циклуса светитеља у месецослову везана је за месец новембар и приказује арханђела Михаила (л.126v; вел. 9×13 см). Минијатура заузима читаву страну (Сл. 3). Арханђео Михаило је представљен у црвеном плашту, пребаченом преко панцира, са крилима и ореолом окер боје. У десној руци држи мач, а у левој корице мача.

Арханђео Михаило различито је представљан у византијској и нашој средњовековној и каснијој уметности. Понекад је приказиван у античкој ношњи, хитону и химатиону, некад у оделу византијских царева, или — као овде — у ратној опреми, као вођа небеских сила, чији је култ у Византији од IV—VI века добијао све више борбен карактер.[18] Иконографски тип као на нашој минијатури веома је распрострањен код нас. Сем у монументалном сликарству[19] и иконама[20], доста често је приказиван и на графикама наших штампаних књига, са којима наша минијатура има највише афинитета. Пошто су све нама познате графичке представе арханђела Михаила скоро истоветне, тешко је утврдити којим се предлошком служио наш минијатуриста, уколико су му графике послужиле као узор. Већ 1536. године таква представа арханђела Михаила налази се у Зборнику Божидара Вуковића штампаном у Млецима.[21] Касније се она готово без измена јавља у Октоиху из 1537. године,[22] у Празничном минеју из 1538. године истога штампара,[23] исто тако у Зборнику Вићенца Вуковића из 1547. године[24] и Зборнику Јакова из Камене Реке из 1566. године.[25] Исти тип арханђела Михаила појављује се на дрворезној икони из Хиландара из прве половине XVI века.[26]

Ове две минијатуре су једине илустрације светитеља израђене у овом месецослову. С обзиром на то да су предвиђена места и за друге илустрације светитеља или иконографске теме, минијатуриста је свакако имао пред собом потпунији циклус илустрација месецо-

---

[16] Д. Медаковић, Op. cit. 214.
[17] Д. Медаковић, Op. cit. 176.
[18] V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, I, Beograd 1930, Pl. 63c;
[19] V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, I, Beograd 1930, Pl. 63c; 159a.
[20] С. Петковић, Делатност зографа попа Страхиња из Будимља, Старине Црне Горе, I, 1963, 120, сл. 5.
[21] Д. Медаковић, Op. cit. 124, 202; Упор. Т. XLIII, 2.
[22] Д. Медаковић, Op. cit. 204, Т. XXXVI.
[23] Д. Медаковић, Op. cit. 124, 205, Т. XLIII, 2.
[24] Д. Медаковић, Op. cit. 209, 242, Т. LXIV, 2.
[25] Д. Медаковић, Op. cit. 214;
[26] Д. Медаковић, Дрворезна икона Распећа у манастиру Хиландару, Зборник радова САН, XLIX, Византолошки Институт, књ. 4, 1956, 187 и даље, сл. 2,

слова. Засад је код нас у вези са графичком опремом књига сачуван такав циклус само у Празничном минеју Божидара Вуковића, који са графиком Богородице са Христом, двадесет и шест представа светитеља и девет иконографских сцена још увек представља скраћени облик илустрованих менолога какви су рађени у Византији[27] и у монументалном сликарству наших манастира.[28] За сваки месец минијатуриста није предвидео илустрације, јер би у томе случају оставио далеко више празних места. Он се, изгледа, ограничио на сасвим узак избор. Али су ове две минијатуре веома значајне, јер остају засад једине илустрације светитеља једног рукописног српског месецослова.[29]

У потпуности је изведен други циклус који представља знакове зодијака. Први знак зодијака, теразије (л.114г; вел. 7,8×5 см), везане за месец септембар, приказане су у правоугаоном оквиру, који обухвата читаву ширину стране (Сл. 5). Основа минијатуре, стуб и тасови су зелене боје, а при врху, крај стуба је представљено сунце.

Други знак зодијака (л.120г; вел, 6,4×3,8 см) везан је за месец октобар и представља скорпиона (Сл. 6). Минијатура је смештена у узак правоугаони оквир и обухвата читаву ширину стране. Скорпион је мрке боје и приказан је на зеленој основи, која свакако треба да представља траву, а која је дата са неколико таласастих зелених пруга.

Трећи знак зодијака (л.128г; вел. 7,8×7,9 см) везан је за месец новембар и представља стрелца спремног да одапне стрелу из лука (Сл. 7). Приказан је у четвороугаоном оквиру, који обухвата читаву ширину стране. Стрелац је представљен у пејсажу означеном са неколико зелених таласастих пруга. Изнад стрелчеве главе је сунце.

Четврти знак зодијака (л.134г; вел. 7,8×3,6 см) везан је за месец децембар и представља козорога (Сл. 8). Насликан је козорог, односно јарац, који брсти гране са ниског дрвета. Пејсаж је означен зеленим таласастим пругама. Изнад козорога је сунце.

Пети знак зодијака (л.139г; вел. 7,5×4,5 см), везан за месец јануар, представља водолију (Сл. 9). Минијатура је смештена у правоугаони оквир који обухвата читаву ширину стране. Водолија је при-

---

[27] Il Menologo di Basileo II (Cod. Vaticano greco 1613), Turin 1907; D. Treneff et N. Popoff, Miniatures du Menologe grec du XI siècle, N. 183 de la Bibliothèque Synodale de Moscou, Moscou 1911; S. Der Nersessian, The illustrations of the Metaphrastian Menologium, Late classical and Medieval Studies in honor of Albert Mathias Friend, Jr, Princeton 1955, 222 sqq.

[28] В. Петковић, Календар у старом живопису српском, Старинар, Трећа серија, књ. I за 1922 г., 1923, 3—18; Исти, Из црквеног календара... 79—81; Исти, Манастир Дечани, II, Београд 1941, 7, 20, 59.

[29] Минијатуре арханђела Михаила и Гаврила налазиле су се на почетку Оливеровог минеја, који је изгорео у пожару Народне библиотеке 6. априла 1941. године: В. Ламанскии, О нѣкоторых славянскихъ рукописяхъ вь Бѣлградѣ, Загребѣ и Вѣнѣ. Приложеніе кь VI тому Запис. Имп. Акад. Наукоь. Н. I. СПБ. 1864, 164—165, л. Iv.

казан као наг, брадат човек који седи на површини воде и сипа воду из суда. Површина воде је означена ситним, плавим, таласастим цртама. Изнад главе водолије је сунце.

Шести знак зодијака (л.143v; вел. 8×2,6 см) везан је за месец фебруар и представља две рибе (Сл. 10), приказане у уском правоугаоном оквиру који обухвата читаву ширину стране. Рибе су дате сасвим реалистички. Оне су сиве боје са црвеним тачкама, а вода је плаве боје. Изнад риба је сунце.

Седми знам зодијака (л.146r; вел. 2,3×2,6 см) везан је за месец март и представља овна (Сл. 11). Приказан је у маргини без оквира, крај натписа који се односе на астрономске податке. Ован је мрке окер боје. Изнад рогова је представљено сунце.

Осми знак зодијака (л.147v; вел. 3,5×3,6 см) везан је за април и представља јунца, испод маргине и без оквира, (Сл. 12) а испод натписа који доносе астрономске податке. Изнад јунца је сунце.

Девети знак зодијака (л.150v; вел. 7,5×3 см) везан је за месец мај и представља близанце у минијатури правоугаоног облика, која обухвата читаву ширину стране (Сл. 13). Близанци, два нага дечака, седе на јастуку који је пребачен преко седишта у облику сандука са поклопцем украшеним ромбоидним орнаментима. Дечаци имају на петама мала крилца, а поред главе дечка који седи лево насликано је сунце.

Десети знак зодијака (л.152v; вел. 7,6×3 см) везан је за месец јуни и представља рака (Сл. 14). Рак је насликан у уском правоугаоном оквиру, који обухвата читаву ширину стране. Рак је мрке боје, док је вода на којој је приказан, зеленкастоплава. Изнад рака је сунце.

Једанаести знак зодијака (л.156v; 7,8×3 см) везан је за месец јули и представља лава, који је смештен у уски правоугаони оквир, који обухвата читаву ширину стране (Сл. 15). Лав се налази у пејсажу означеном зеленим пругама. Лав је жутомрке боје, а крај његове главе је сунце.

Дванаести знак зодијака (л.160r; вел. 5×5,5 см) везан је за месец август и представља девицу (Сл. 16). Приказана је млада девојка на престолу мрке боје са високим наслоном. Обучена је у хаљину црвене боје са мрким оквиром. Изнад главе девојке је сунце. Основа доњег дела слике је зелена. Минијатура је у правоугаоном оквиру и смештена је до маргине, док је са три стране окружена текстом.

Знаци зодијака веома су старог порекла. Данас је доказано да они не потичу из Египта, како се дуго сматрало, већ из Вавилоније.[30]

[30] О знацима зодијака: Letronne, Observations critiques et archeologiiues sur l'obiet des représentations zodiacales, Paris 1824; F. Cumont, Zodiacus, у Dictionnaire des antiquités grecgues et romaines, T. V. 1046.

Представе знакова зодијака везане су за астралне култове Месопотамије и настале су као творевина свештеника астронома, који су у сложеним цртежима што су формирале звезде на небеском своду видели облике зодијачких знакова. Сматрало се да су ти знаци распоређени по замишљеном путу са обеју страна енклитике.[31] Из Вавилоније су се астрономска сазнања ширила преко Сирије према Западу. У Египту су знаци зодијака били непознати у доба фараона, али су уведени у доба персијске власти; познати зодијак из Дендере настао је тек у доба Августа.[32]

Разне су традиције о томе када су у Грчкој настале прве сфере са знацима зодијака, али је најстарији опис ових сазвежђа сачуван у Феноменима Аратуса (око 270. године пре н. е.).[33] У хеленистичкој епохи слике зодијака постају популарне. Најстарији споменик те епохе је литургијски календар из Атине (II век пре н. е.).[34] Из хеленистичке епохе знаци зодијака прелазе у римску уметност, где је најпознатији споменик сфера са знацима зодијака коју носи на раменима Атлас Фарнезе.[35] У касноантичкој уметности налазимо те знакове често представљене на мозаицима, од којих се један налази у Археолошком музеју у Цариграду. Из заједничког извора античке уметности тај мотив прелази у споменике исламске и јудејске културе.[36]

Али је тај исти мотив профаног карактера нашао примену и у хришћанској иконографији. У средњем веку представе ових симбола месеци веома су честе, а нарочито су распрострањене на Западу. Ту се налазе у делима астрономског и астролошког карактера.[37] А из тих

---

[31] F. Cumont, Op. cit. 1047.
[32] F. Cumont, Op. cit, 1048.
[33] F. Cumont, Op. cit. 1050.
[34] F. Cumont, Op. cit. 1054; E. Ruelle, Calendarium, Dictionnaire ... T. I, 2, fig. 1030.
[35] G. Thiele, Antike Himmelsbilder. Mit Forschunge zu Hipparchos, Aratos und seinen Fortsetzern und Beiträge zur Kunstgeschichte des Sternhimmels, Berlin 1898, T. 4
[36] У нашој земљи налази се исламски рукопис са тим знацима: З. Јанц, Минијатуре у исламском астролошком спису Оријенталног института у Сарајеву. Прилози за оријенталну филологију и историју југословенских народа под турском владавином, VI—VIII, 1956—57, 139, и даље, Т. I—III; за јудејску уметност имамо пример из VI века: E. L. S. Bet Alfa, Mozaik der Synangoge zu B. A., Encyclopedia Judaica, 4, 391—392.
[37] Међу илустрованим рукописима астрономског карактера сачувани су списи Аратуса, Михаила Скота и других астронома, са представама знакова зодијака: G. Thiele, Op. cit. 163; знаци зодијака налазе се у зодијачким круговима почев од најједноставнијих до сложених планисферијума: F. Boll, Beiträge zur Überlieferungsgeschichte der griechischen Astrologie und Astronomie. Sitzungsberichte der philosophischen-philologischen und historischen Klasse der K. b. Akademie der Wissenschaften zu München. Jahrgang 1899, 106; F. Saxl, Verzeichnis der astrologischen und mythologischen illustrierten Handschriften des lateinischen Mittelalters, III, Die Handschriften der Nationalbibliothek in Wien. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wiss., - Philos. - Histor. Klasse, Jahrgang 1925/26, 2 Abhandl.; A. Warburg, Italienische Kunst im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, у A. Warburg, Gesammelte Schriften II, Die Erneuerung der heidnischen Antike, Leipzig 1932, 465 u. folg.; K. Weitzmann, Ancient book illumination. Martin classical lectures, Vol. XVI. Cambridge, Massachussets, 1959, 24—25.

дела произашли су календари који су још у антици били истовремено астролошки и религиозни.[38] Ти знаци илуструју такође месецослове који прате дела чисто религиозног карактера као што су рукописни антифонари и псалтири. У многобројним рукописима Запада, како астрономског, астролошког, тако и религиозног карактера одвојени знаци зодијака налазе се у кружним или четвороугаоним оквирима као у нашем месецослову.[39] Пратећи представе у вези са појединим месецима ови знаци веома су често употребљавани у разноврсним техникама од илустрација рукописа до монументалне пластике катедрала.[40]

Изгледа да су представе знакова зодијака нешто ређе у Византији него на Западу, али су и ту ти знаци копирани са античких узора. Као и на Западу, и у Византији се јављају на споменицима различитог карактера.

Познат је рукопис трактата Птоломеја, Vat. gr. 1291, чије су минијатуре верне копије византијског узора VII века. Тај трактат је једини рукопис епохе иконоборства који се може датирати са извесном прецизношћу, јер га Ф. Бол ставља између 813. и 820. године.[41] На небеској карти са персонификацијом сунца у квадриги, у средини, налазе се још три концентрична круга од којих спољни садржи знакове зодијака.[42] Натписи у томе рукопису означавају са прецизношћу датуме уласка сунца у поједине знакове зодијака, доносећи податке какве налазимо у календарима и у нашем месецослову.[43] У томе ру-

---

[38] F. Cumont, Op. cit. 1054; A. Riegl, Die mittelalterliche Kalendarillustration, Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschungen. T. X. Innsbruck 1889, 7—8; H. Stern, Le calendrier de 354. Institut francais d'archeologie de Beyrouth. Bibliothèque d'archeologie et d'histoire T, IX, Paris 1955, 11.

[39] Од многобројних примера можемо навести илустрације у календару рукописа M. I. 19 из 1463. године у Студијској библиотеци у Салцбургу и Антифонар A. IX, 11 из 1146—1164. године библиотеке манастира св. Петра такође у Салцбургу. Затим рукописе у Националној библиотеци у Бечу: Cod. Vind. 2352 из 1392—4. године; Cod. Vind. 2378; Cod. Vind. 2563; Cod. Vind. 3067; Cod. Vind. 3085. У тим рукописима знаци зодијака представљени су у кружним или правоугаоним оквирима.

[40] E. Mâle, L'art religieux au XIII siècle en France. Paris 1923, 67; C. Basso, La miniatura, Novara 1960, Tab. 11.

[41] Бол је сматрао да је ватикански рукопис трактата Птоломеја рађен према античком узору III века. Упор. F. Boll, Op. cit. 110; K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10 Jahrhunderts, Berlin 1935, 1. Међутим Шнабел је доказао на основу датума уласка сунца у енклитику да је за тај трактат послужио византијски предложак рађен између 1. септембра 672. и 11. августа 673. године. Упор. P. Schnabel, Die Entstehungsgeschichte des kartographischen Erdbildnisses des Klaudios Ptolomaios. Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse, 1930, 244 и даље; Е. Липшиц, Очерки истории византийскаго общества и культуры. Москва—Ленинград 1961, 388—389, табл. 23.

[42] F. Boll. Op. cit. табела насупрот страни 166; F. Cumont, Op. cit. fig. 7591; K. Weitzmann, Op. cit. T. I, Abb. 1, види се само детаљ зодијачког круга са fol. 9r; T. I. Abb. 3 доноси из истог рукописа зодијачки круг на представљеној хемисфери, fol. 2v; Е. Липшиц, Op. cit. табл. 24.

[43] F. Boll. Op. cit. 128; H. Stern, Op. cit. 57.

копису приказани су, сем зодијачког круга, и издвојени знаци зодијака у полукружним лунетама.[44] Исто тако зодијачки круг приказан је на једном фрагменту астрономског трактата са краја XIV века, данас у библиотеци Бодлејане у Оксфорду (MS. Auct. F. 3. 25 (Misc. 99)).[45] Из илустрованих астрономских трактата знаци зодијака преузети су за илустрације византијских текстова Хришћанске топографије Козме Индикоплова, чије минијатуре по своме садржају чине прелаз од профане ка хришћанској уметности.[46] У нешто измењеном облику и прилагођен стилу свога времена, зодијачки круг копиран је из тих рукописа у знатно каснијим, прво руским рукописима Козме Индикоплова а затим и у нашем рукопису.[47] Али сем у Козмином рукопису знаци зодијака налазе се и у другим византијским споменицама као што је Октатеул из XI века Vat. gr. 746.[48]

Издвојени знаци зодијака, веома распрострањени на Западу, налазе се колико нам је познато доста изузетно у византијској и руској уметности. Док су у рукопису Vat. gr. 1291 они смештени у лунетама, у чувеном Свјатослављевом Изборнику из 1073. године они су илустровани на маргинама око текста.[49]

Према подацима којима располажемо у грчким псалтирима нису познати менолози, чиме се може објаснити недостатак одвојених знакова зодијака у њиховим рукописима.[49a]

У нашој старој књижевности и уметности, а у вези са космолошким проблемима који су преокупирали наше претке, налазимо подат-

---

[44] K. Weitzmann, Op. cit. T. I, Abb. 4, 5.

[45] O. Pächt, Byzantine illumination. Bodleian picture book, № 8. Oxford (first published) 1952, 6, № 30.

[46] Позната су четири византијска рукописа Козме Индикоплова у којима је приказан зодијачки круг: 1) Vat. gr. 699, IX vek? fol. 43v. Упор. C. Stornajolo, Le miniature della topografia cristiana di Cosmas Indicopleustes, Codice Vaticano greco 699, Milano 1908, Taf. 11. Знаци зодијака у томе рукопису јако су оштећени и једва се назиру. 2) Laur. Plut. IX, cod. 28, XI vek, fol. 96r. 3) Sinaiticus N. 1186, XI vek, fol. 69v. Снимке ова два зодијачка круга добила сам од проф. K. Weitzmann-a коме и овом приликом захваљујем. 4) Рукопис некада у Јеванђелистичкој школи у Смирни, сада изгубљен. Упор. J. Strzygowski, Der Bilderkreis der Griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Pentateuch. Nach Handschrift zu Smyrna, Byz. Archiv 2, 1899, 54—64. У свим тим рукописима знаци зодијака везани су за зодијачки круг, а не постоје њихове издвојене представе.

[47] В. Моле, Минијатуре једног српског рукописа из год. 1649 са Шестодневом бгр. егзарха Јоана и Топографијом Козме Индикоплова. Споменик САН, XLIV, 1922, 64, Т. XII, сл. 22. В. Моле у тој студији упоређује минијатуре светотроичког рукописа са византијским и руским и наводи литературу о њима. Упор.: Ц. Кристианов и И. Дуйчев, Естествознанието в средновековна България. Софиа 1954, 438 и даље, Фиг. 52.

[48] Н. Кондаков, Исторія византійскаго искусства и иконографіи по минятюрамъ греческихъ рукописей, Одеса 1876, 189.

[49] Изборник великаго княза Святослава Ярославича 1073 г. Иждивением Т. С. Морозова под ред. Карпова. С. Петербургъ 1877—1880 Изд. Общ. Люб. древ. писм. 55, л. 250v и 251r.

[49a] Арх. Сергій, Полный Мѣсяцесловъ Востока. Томъ I., Владимир 1901 230.

ке о зодијаку као и његове представе. Већ у Шестодневу Јована егзарха бугарског, који је Теодор Граматик 1263. године вероватно превео са грчког, говори се да се сунце креће по зодијаку.[50] После тога налазимо помена о знацима зодијака и у другим списима, космографијама и географијама[51], књигама гатања, громовницима[52] и трепетницима[53], делима астролошког карактера[54] и месецословима.[55]

У старој српској уметности релативно су ретке представе знакова зодијака. Поједине фигуре са спољне архиволте западног портала Богородичине цркве у Студеници идентификоване су са зодијачким знацима лава, стрелца, рибе и водолије, а фигуре са архиволте Дечана са знацима лава, близанаца, водолије и стрелца.[56] Међутим, фантастична бића која се уплићу у лозице тих архиволти разликују се од нама познатих представа ових знакова зодијака изузимајући лава и стрелца.[57] Неколико знакова зодијака насликани су 1349. године на своду припрате манастира Леснова, где они улазе у састав илустрације псалма 150, 6 („Нека хвали Господа всако диханије").[58] Једанаест знакова зодијака представљени су на једној икони XVI—XVII века, која се пре рата чувала у Црквеном музеју у Скопљу.[59] Али потпуни

---

[50] Чтения, III. Москва 1879; N(enad) J(ankovi)ć, Astronomija kod Srba, Enciklopedija Jugoslavije, I, Zagreb 1955, 223.

[51] S. Novaković, Одломци средњевековне космографије и географије, Старине XVI, 1884, 53; Р. Грујић, Космолошки проблеми по нашим старим рукописима, Годишњак Скопског филозофског факултета, I, Скопље, 1930, 191, Ц. Кристианов и И. Дуйчев. Op. cit. 438.

[52] О знацима зодијака говори се у Шибенском Зборнику ЈАЗУ, IIIa 20 (Кукуљевић 501). У томе рукопису наводи се улазак сунца у поједине знаке зодијака, а исто тако се говори о добрим и злим зодијама. Упор. С. Новаковић, Примери књижевности и језика, Београд 1904, 617—619; V. Mošin, Ćirilski rukopisi... I, 1955, 75, бр. 34; Такође упор. М. Андреева, Политический и общественный элемент византийско-славянсих гадателных книг, Byzantinoslavica, III, 2, 1931, 434;

[53] Трепетник Призренски Народне библиотеке у Београду, R. 36, л. 15.

[54] Упор.: Ц. Кристианов и И. Дуйчев, Op. cit. 500—503.

[55] Поред нашег месецослова и споменутог месецослова у псалтиру R. 245 Музеја Српске православне цркве спомиње се положај сунца у појединим знацима зодијака у месецословима Бечког псалтира, Cod. slav. 83, који је преписао 1644. године Гаврило Тројичанин, и у Прашком псалтиру из 1646. године, раду истог калиграфа. П. Сирку, Стари српски рукописи са сликама, Летопис Матице српске 197, 1899, 2 и даље, доноси текст из Прашког рукописа, означавајући разлике које се појављују у Бечком рукопису. Исто тако се спомињу знаци зодијака по месецима у псалтиру са последовањем Југославенске Академије знаности и уметности, IIIa 24 из прве половине XVI века, V. Mošin, Ćirilski rukopisi... I, 1955, 186, бр. 118.

[56] Н. Симић, Крунисање Богородице, Непозната икона Јована Исајловића старијег, Отисак из Гласника Српске православне цркве, бр. 12, Београд 1957, 24—25.

[57] Ј. Стојановић—Максимовић, Студије о студеничкој пластици Зборник радова САН, књ. LIX. Византолошки Институт, књ. 5, 1958, 143, примећује да је »кентаур-стрелац познат из античког мита и касније из зодијака«, не доводећи остале фигуре са студеничке архиволте у везу са зодијачким кругом.

[58] N. Okunev, Lesnovo, у L'art byzantin chez les Slaves. Premier recueil dedié à la memoire de Theodore Ouspenskij, II, Paris 1930, 240, 254.

[59] С. Радојчић, Икона »Хвалите Господа« из Црквеног музеја у Скопљу, Гласник Скопског научног друштва, књ. XXI, 1940, 109, 116, сл. 1 и 2.

зодијачки круг налазимо код нас први пут међу минијатурама Хришћанске топографије Козме Индикоплова, који је са руског предлошка преписао Гаврило Тројичанин, а илустровао Андрија Раичевић.[60] Поједини знаци тога зодијака скоро су истоветни са минијатурама месецослова нашег псалтира, што указује да су оне биле познате нашем минијатуристи или да је исти или сличан руски предложак кружио по нашим скрипторијима. Лако је могуће да су из исте руске преписивачке радионице доспели до нас један рукопис Хришћанске топографије и један илустровани месецослов.

Од специјалног је значаја за иконографију нашег месецослова постојање знакова зодијака повезаног са представама на фрескама Сучавице у Румунији.[61]

Знаци зодијака су се вековима понављали, каткад са доста малим изменама, али понекад се временом стварају и нове представе за поједине знакове. Тако је први знак, теразије, приказиван често као младић или девица, који држе теразије у руци.[62] Као младић са теразијама приказан је у византијским рукописима, Ватиканском Птоломеју, Синајској и Фирентинској Козминој Топографији. Исто тако је приказан у Свјатослављевом Изборнику. Међутим у светотроичкој Хришћанској топографији тај знак је истоветан са одговарајућим знаком у нашем месецослову. Стрелац у нашем рукопису нарочито се разликује од представа истог знака на споменицима Византије и Запада, где се редовно приказује као кентаур са напетим луком. Тек у Свјатослављевом Изборнику представљен је као младић са луком и стрелом, слично нашем псалтиру и светотроичком рукопису. Занимљива је представа на споменутом зодијаку астрономског трактата у библиотеци Бодлејане у Оксфорду, где је стрелац приказан као човек, али са копитама и репом, чинећи на тај начин прелаз од представе кентаура ка представи човека — стрелца. Водолија је у средњовековној уметности обично представљан као младић који стоји и сипа воду из превртнутог суда. Тако је представљен и у зодијачком кругу Козмине Топографије у св. Тројици Пљеваљској. Међутим наш минијатуриста, који је или имао нама непознати предложак или у приказивање овог мотива сам унео измену, представља водолију као брадатог човека који седи и сипа воду из превртнутог суда. Девица која се обично приказује стојећи, а у оба наведена византијска илустрована трактата, са крилима, или без њих као у илустрацијама византијских рукописа Козмине Топографије и у нашем светотроичком рукопису, у рукопису Патријаршије приказана је седећи на престолу. Близанци,

[60] В. Моле, Op. cit. T. XII, сл. 22.
[61] M. Musicescu и M. Berza, Mănăstirea Sucevița, Monografii de monumenti, I, Bucuresti 1958, fig. 95—98.
[62] О појединим знацима зодијака: H. Stern, Op. cit. 190.

обично илустровани као два младића који стоје и на исти начин су приказани у светотроичком рукопису, у нашем месецослову представљени су у виду два дечака који седе. Знак рибе у нашем месецослову приказан је као у свима нама познатим циклусима зодијака — као две рибе. Изузетно у светотроичком рукопису приказана је само једна риба, што би указивало да је наш минијатуриста свакако познавао и други предложак. Остали знаци зодијака истоветни су са знацима светотроичког рукописа. Неки детаљи који су у светотроичком рукопису везани за друге представе налазе се и у нашем псалтиру. Тако представе сунца које се налазе крај представа знакова зодијака у нашем месецослову изостављени су у зодијачком кругу Раичевићевог рукописа, али се тамо налазе у представама годишњих доба, додатим Козмином делу.[63]

Односно технике и стила, минијатуре месецослова у библиотеци Патријаршије имају паралела у неколико рукописа турског периода. Минијатуре су цртане мастилом и бојене акварелом. Цртеж је контуриран сепијом. Такав технички поступак налазимо код нас у минијатурама четворојеванђеља R. 69 из XVI века, такође у библиотеци Патријаршије, и у другим рукописима истог доба,[64] али је по техничком поступку најближи рукопис Андрије Раичевића. Усвајајући технику минијатура најпознатијег минијатуристе св. Тројице, наш минијатуриста уноси у обраду илустрација своју стилску концепцију. Облицима недостаје пластично осећање Раичевићево и мекота његових облика. Облици у нашем рукопису рађени су прилично непрецизно. Боје нису довољно изнијансиране. Али су пропорције доста тачне.

Није нам познат преписивач рукописа, нити његов илустратор. Видели смо да је проигуман Аксентије Милешевац ставио свој печат, вероватно у време када је забележена и година 1680, дакле шеснаест година после преписа рукописа. Тај досад непознати печат је нов документат наше сфрагистике.

Лако је могуће да је рукопис рађен у манастиру Милешеви, у коме се вековима налазио познати скрипторij, а између 1544. и 1557. године и прва и друга милешевска штампарија.[65] Видели смо да је текст настао под руским утицајем, што се може објаснити веома живим везама Милешеве са Русијом, особито у XVII веку. Тако је 1627. године милешевски игуман Теодосије био у Москви.[66] А већ 1638. го-

[63] В. Моле, Op. cit. T. XXV, сл. 47—50.

[64] М. Харисијадис, Минијатуре и орнаменти Четворојеванђеља R. 69. Библиотеке Патријаршије у Београду, Зборник Музеја примењене уметности, VIII, 1926, 58.

[65] Д. Медаковић, Op. cit. 32, 161—163; С. Радојчић, Милешева, Београд 1963, 44.

[66] С. Радојчић, Везе између српске и руске уметности у средњем веку, Зборник Филозофског факултета, I, Београд 1948, 253; Исти, Милешева..., 50.

дине милешевски калуђери добили су преко игумана Атанасија на поклон од цара Михаила Теодоровића, поред осталог, и више штампаних књига.[67] Године 1647. одлази у Русију милешевски игуман Василије.[68] Исто тако одлази у Русију у више махова архимандрит Висарион. Године 1652. он носи са собом поклоне и одлази тамо још четири пута, а Милешевци добијају оданде књиге, као што се види из записа забележеног 1653. године на једном рукописном минеју.[69] Да су рукописи у Милешеви украшавани минијатурама, које су изгледа биле цењене, сведочи обећање милешевских калуђера дато Русима да ће им поклонити рукописе украшене минијатурама.[70] Вероватно су у милешевском скрипторију рађени ауторски портрети јеванђелиста у Четворојеванђељу R. 69 библиотеке Патријаршије у Београду.[71]

Није сасвим искључена могућност да је наш рукопис рађен на Атосу, где су Милешевци поручивали рукописе за свој манастир[72] и одакле су добијали на поклон рукописе, као што је ауторским портретима украшен Служабник који је у скиту св. Павла, у ћелији названој Претеча близу манастира, преписао 1675. године грешни јеромонах Михаило и послао га своме духовнику кир Нектарију јеромонаху у манастир Милешеву.[73] Међутим заставица нашег псалтира, истоветна са графикама наших штампаних књига, и стил минијатура веома близак Раичевићу пре говоре да је тај рукопис настао у Србији.

Иако нам није познат предложак са којег је рађен наш рукопис, минијатуриста је свакако имао неки нама непознат руски псалтир са илустрованим месецословом. У руске месецослове знаци зодијака свакако су преузети из латинских предложака. Познато је да је некадашња царска библиотека у Петрограду набавила 1638. године четири стотине рукописа из манастира на Западу. И данас се у Лењинграду налазе најлепши и најстарији рукописи корвејске опатије, значајни по својој рафинованој калиграфији и драгоценим минијатурама. У једном од тих рукописа из XI—XII века налазимо издвојене знакове зодијака као у нашем рукопису.[74]

Из турског периода наше историје досад су била позната само два рукописа илустрована циклусима минијатура. Први богато илу-

---

[67] С. Димитријевић, Грађа за српску историју из руских архива и библиотека, Споменик СКА, LIII, Сарајево 1922, 156—157; С. Радојчић, Милешева ... 51.

[68] Љ. Стојановић, Op. cit. III, бр. 5668; С. Радојчић, Op. cit. 51.

[69] Љ. Стојановић, Op. cit. III, 5674; С. Радојчић, Op. cit. 51.

[70] С. Радојчић, Везе између српске и руске уметности ... 254; Исти, Милешева ... 52.

[71] М. Харисијадис , Op. cit., 58, сл. 9—12.

[72] Љ. Стојановић, Op. cit. I. бр. 1423; С. Радојчић, Op. cit ... 52.

[73] Рукопис у Архиву Српске Академије наука и уметности, бр. 354. Репродукцију у боји доноси С. Радојчић, Op. cit. на страни 55.

[74] Dom Antonio Staerk, Les manuscrits latins du V au XVII siècle conservés à la bibliothèque imperiale de Saint-Petersbourg, T. II, Saint-Petersbourg 1910, 2, Codex Q. v. IX, № 2. T. LXXXII—LXXXV.

строван рукопис био је Београдски псалтир, чије су минијатуре, по налогу патријарха Пајсија, између 1627—30 године копиране са старијег српског Минхенског псалтира, рађеног крајем XIV века.[75] Друге циклусе илустрација радио је Андрија Раичевић 1649. године у Шестодневу бугарског егзарха Јоана, Хришћанској топографији Козме Индикоплова и додацима тога рукописа. Са псалтиром Патријаршије у Београду репертоар илустрација старих српских рукописа обогаћен је новим темама, приказима светитеља из менолога и циклусом знакова зодијака везаним за астрономске податке тог месецослова.[76] Мада наш минијатуриста није био велики мајстор, за нас су минијатуре тога рукописа изузетно значајне, јер су до сада једине познате илустрације месецослова у једном српском рукопису. Сем тога је тај рукопис турског периода један нов прилог за проучавање утицаја на нашу књижевност и уметност територијално удаљене, али по култури сродне и по религији истоветне Русије, са којом нас је кроз векове везивало непомућено пријатељство.

MARA HARISIADIS

LE PSAUTIER R. 29 AVEC MENOLOGE A LA BIBLIOTHEQUE DE LA PATRIARCHIE DE BEOGRAD

A la bibliothèque de la Patriarchie de Beograd, on conserve, sous la cote R. 29, un psautier auquel est annexé un ménologe. D'après les tables pascales le manuscrit a été copié en l'an 1664. Ce manuscrit a sans doute appartenu pendant un certain temps à l'higoumène du monastère Mileševa, Aksentije, qui y a apposé son cachet.

Dans ce psautier, dont le contenu est présenté dans l'article, le ménologe offre un intérêt particulier. Dans le texte du ménologe se trouvent insérées des données astronomiques qui indiquent les dates de l'entrée du soleil dans les signes du zodiaque, avec la mention de Moscou, ce qui porte à croire que le manuscrit a été sans nul doute transcrit d'après un modèle russe ou un manuscrit serbe plus ancien qui aurait contenu ces données. L'influence russe se manifeste également dans les

[75] J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof. und Staatsbibliothek in München, Denkschriften d. Kais. Akad. d. Wiss. in Wien Philos.—hist. Klasse LII, Wien 1906.

[76] Знакове зодијака налазимо и у графичкој опреми једног српског месецослова штампаног 1778. године. Упор. Г. Михаиловић, Српска библиографија XVIII века. Београд 1946, бр. 148.

descriptions des allégories des saisons qui sont identiques à celles d'un Recueil manuscrit russe du XVIIe siècle. Dans le Ménologe de Beograd on trouve mentionnés aussi des saints serbes. Toutes ces additions sont intercalées dans le texte du ménologe ou tracées dans les marges.

En ce qui concerne l'enluminure, ce manuscrit contient en plus de l'en-tête, au début du texte du psautier même, et des initiales assez richement ornées, des miniatures spécialement intéressantes dans le ménologe.

L'en-tête du psautier a plusieurs parallèles parmi les vignettes xylographiées des livres serbes et roumains imprimés entre 1508 et 1562, ainsi que parmi les vignettes des manuscrits serbes du XVIe siècle.

Les initiales sont du type des initiales dessinées à l'encre rouge et décorées de rameaux fleuris. Ce type est assez répandu dans les manuscrits serbes des XVIe et XVIIe siècles.

Les miniatures du ménologe constituent deux cycles différents, se rapportant aux vies des saints et aux indications astronomiques. Dans le premier de ces cycles, qui est incomplet, sont représentés saint Siméon le stylite et l'archange saint Michel. Ces figures ont des parallèles très proches parmi les représentations xylographiées du XVIe siècle. Le deuxième cycle contient les douze signes du zodiaque, formant ainsi le cycle zodiacal complet. Ce cycle, avec les représentations séparées de ces signes, n'a pas, autant qu'on le sache de parallèles dans les manuscrits serbes.

Il est possible qu'un troisième cycle ait été prévu pour les représentations des allégories, car, au-dessus de la description de l'allégorie de l'automne se trouve un champ libre, réservé peut-être pour l'illustration de cette allégorie. Pourtant les portraits des saints, et, éventuellement, les fêtes du ménologe, ainsi que les allégories n'ont pas été prévus en cycles complets, à en juger par les champs libers, et seul le cycle des signes du zodiaque a été exécuté en entier.

En rapport avec le texte, les miniatures se présentant sous deux variantes. La plupart d'entre elles ont des cadres rectangulaires, et une couvrent la page toute entière, ou bien elles sont placées près de la marge. Quelques miniatures cependant sont peintes sans cadre dans les marges

Tandis que saint Siméon le stylite et l'archange Michel se voient assez fréquemment dans l'art serbe, les signes du zodiaque, surtout représentés chacun à part, sont absolument exceptionnels, ce qui leur assigne une place spéciale dans l'iconographie de l'ancien art serbe.

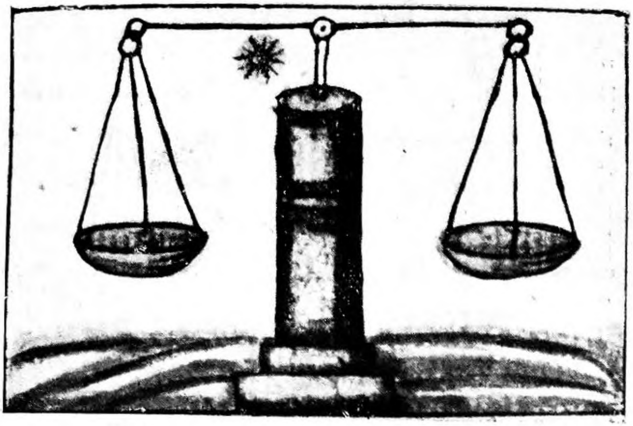
Quoique le miniaturiste qui a exécuté ces enluminures n'ait pas été un grand peintre, celles-ci sont néanmoins, d'après l'état actuel des nos connaissances, les uniques illustrations d'un ménologe manuscrit serbe. Ce manuscrit est en même temps une contribution nouvelle à l'étude des influences russes sur la littérature et l'art serbes à l'époque de la domination turque.

Сл. 1 — Печат Аксентија Милешевца

Сл. 2 — Заставица на почетку текста Псалтира, л. 1 г.

Сл. 3 — Арханђео Михаило, л. 126 v

Сл. 4 — Св. Симеон Столпник, л. 110 г



Сл. 5 — Теразије, л. 114 г

Сл. 7 — Стрелац, л. 128 1

Сл. 6 — Скорпија, л. 120 г

Сл. 8 — Козорог, л. 134 г

Сл. 9 — Водолија л. 139 г

Сл. 11 — Ован, л. 146 г

Сл. 10 — Рибе, л. 143 v

Сл. 12 — Јунац, л. 147 v

Сл. 13 — Близанци, л. 150 v

Сл. 14 — Рак, л. 152 v

Сл. 15 — Лав, л. 156 v

Сл. 16 — Девица, л. 160 r

МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ

Јован Четиревић Грабован

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

Две веће сеобе и низ мањих етничких померања православног становништва на Балкану изазвале су последице које у оквирима историје српске уметности нису довољно објашњене. Миграције калуђера, преношење култних и обредних предмета, моштију владара и светитеља, утвари, књига и икона, носили су собом и уметничке утицаје, било средњовековних традиција или њиховог споја са тековинама западне уметности, оствареног у приморским областима и у радионицама на југу Балкана. Посебно место у таквим приликама имали су сликари који су прелазили Саву и Дунав и тамо, на широком подручју Карловачке митрополије, развијали своју плодну делатност. Међу мајсторима пореклом са југа, из крајева око Солуна, Дојрана, Преспе и Охрида, било је запажених сликара зидног живописа и икона, иначе познатих мајстора српског сликарства XVIII века. Мада су значајнији проблеми остављани по страни, испитивачи наше и суседних земаља упућивали су се на трагања у циљу појашњавања етничке припадности, док су животне, нарочито уметничке биографије ових сликара, пореклом са југа, остајале без сигурнијих закључака.

Такав је случај и са Јованом Четиревићем Грабованом у вези с којим су и неке већ извесне чињенице излагане произвољним и погрешним тумачењима. Као полазни и најпоузданији податак стоји његово место рођења — село Грабово, о коме уосталом говори и део самог имена.

Недавна испитивања Албанског научног института који се бавио споменицима простране приморске области Музичеа, показала су не само о ком Грабову је реч, већ су утврдила чињенице знатно већег значаја.[1] Натписи са зидних слика и икона у многим црквама ове области садржали су и потписе сликара Грабована. Најстарији такав натпис је на икони Христа на иконостасу цркве св. Димитрија у селу Мазхареј, где стоји потпис сликара Ђорђа (Ђерђ) Пренд Четири из

[1] Th. Popa, Piktorët messetarë shqiptare, Tiranë 1961, 105—119.

Грабова. На једној од икона иконостаса у месту Св. Е Влашит код Валоне са годином 1792, на два натписа на зидовима цркве св. Николе у селу Ванај са годином 1795. и у цркви св. Атанасија у Каравасти са годином 1797, стоје следећи потписи: „руком браће Борђа (Берђ) и Јована (Јоан) из града Грабова".[2] На престоној икони Христа цркве св. Борђа у месту Фиер 1798, као и над западним вратима цркве Успења Богородице у месту Бишкетем исте године, потписао се само Јован Четири из града Грабова. Таква формулација потписа понавља се на низу споменика све до 1866. када се, према овим истраживањима, спомиње последњи Грабован — Борђе Четири, на икони св. Николе у Грабову код Елбасана.[3]

На основу ових натписа, на иконама и зидним сликама, произилази да је први Грабован био Борђе, син Пренд Четил Грабована. Борђе је имао брата Јована, а овај сина Наума и синовца Николу. Никола је вероватно син Борђа Пренд Четил Грабована, јер је према традицији добио дедово име, подражавајући и његово презиме. Синовац овог млађег Борђа био је Ндин, али није јасно да ли је био син Наумов или неког другог Грабована чији потпис још није нађен, или се, пак, једини од свих, није бавио сликарством.[4]

За време од стотинак година, колико се прати делатност ових Грабована, они су редовно наглашавали да су из града Грабова. Како су радили иконе за кројачки еснаф и цркве у Грабову између Елбасана и Корче[5], извесно је да је реч о том албанском месту у некадашњој охридској епархији. Сем тога, потребно је истаћи да су сви они имали презиме Четири, што на албанском постаје Катро. Из познатих података произлази чињеница да се ова породица повукла пред Турцима у село Осоје код Опарита, а доцније и у сам Опарит. Данас у том месту живе потомци ове сликарске породице под презименом Катро, које су и некад носили.[6]

Порекло Јована Грабована који ради у Славонији несумњиво је везано за велику породицу албанских Грабована и за једну од њених сеоба у северне крајеве. На свом првом иконостасу у селу Моловину он се потписао као Јован Четири Грабован, да би три године касније, у селу Ораховици, додао „вич" и постао Јован Четиревич, мада ни касније није избегавао да се потпише само као Четир или Чатир. У цркви села Ораховице додао је још неке важне податке о себи. У натпису између осталог каже: „трѣжѣ їѡана четиревичѣ грабованѣ ... родомѣжѣ ѡт

[2] У чланку Th. Popa натписи нису изворно цитирани, тако да транскрибована на албански имена Грабована гласе Берђ, Јоан итд.

[3] The. Popa, н. д., 106, 107.

[4] Н. д., 107.

[5] Н. д., 107.

[6] Исто.

епа́рхїы ѡхридцкои ѡт вароша гра́бово ни́нъ же жителъ осъчкыи". Нема сумње да је то она иста формулација коју употребљавају Грабовани у Албанији где је град претворен у варош. Грабован затим напомиње да је сада осјечки житељ, а ту чињеницу потврђују и испитивања о формирању грађанског сталежа у Осјеку, која поред осталог објашњавају удео православног становништва у том процесу.[7] Утврђено је, наиме, да су Цинцари током XVIII века насељавали и Славонију, а нарочито Осијек. Међу многобројним породицама налазе се и Грабовани. Први се спомиње Марко Грабован који је умро у Осјеку већ 26. марта 1767. године. Две године раније, 1765, дошао је из Албаније у Осијек Анастас Грабован (+ 13. VIII 1801) и ту купио кућу, коју му је Комора 1773. порушила, јер као турски поданик није могао имати непокретну имовину. Његова жена остала је у Албанији и тамо се преудала. Међутим, већи део уже породице дошао је са Анастасом, а то су: мајка Калија, сестра удовица Јелена и брат Јован са женом Ангелијом и шесторо деце, двоје женске и четворо синова: Костом, Наумом, Николајем (+ 1824) и Павлом (+ 1782).[8]

Међутим, околности и време њиховог доласка, као и тачан број лица која су дошла у Осијек шездесетих година XVIII века, нису ни данас сасвим јасни и утврђени. Наиме, један старији испитивач наше уметности такође је проучавао протоколе осјечке цркве и дао податке који су нешто другачији од горе споменутих.[9] По њима мајка Калија је умрла 1775, сестра Јелена се 1771. водила у протоколу као тридесетогодишња удовица, а преудала се 1775. године. Јованова жена Ангелија умрла је тек 16. IV 1818, а са њом је имао не четворо већ петоро мушке деце: Константина (Косту), Наума, Николу, Павла и Јована. Последња двојица су умрла као деца, Константин је такође био сликар.[10] Л. Богдановић бележи да се у протоколу осјечке цркве Јован води као Јанко, а да је његов најстарији син сликар Константин. Постоји могућност да се ради о мешању бележака које се односе и на Јанка Халкозовића, јер је овај, изгледа, имао брата Димитрија и сина Константина. В. Петровић такође неодлучно наводи да је сликар „Јован, Јанко, најврснији" у породици Халкозовић.[11] Ипак, пошто је по преласку у Осијек 1761. Халкозовић већ женио сина, ситуација са

---

[7] J. Bösendorfer, Pravoslavni elemenat kao sekundarni faktor u oblikovanju građanskog staleža u Osijeku, Osječki zbornik II, III, Osijek 1948, 48—133.

[8] Н. д., 67.

[9] Л. Богдановић, Јован Четиревић Грабован или Јован Чатир—Грабован (1767), Српски сион 1900, 553—554.

[10] Н. д., 554.

[11] В. Петровић — М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, 77.

Константином је нешто јаснија. Константин Грабован, исте године тек рођен, друга је и сасвим одређена личност.[12]

Спорна је и година рођења Јована Грабована, за коју није извесно да ли је Л. Богдановић у матичним књигама осјечке цркве нашао као изворни податак или је она резултат приближног прерачунавања. Ако би се прихватило да је Грабован рођен око 1720. године[13], то би поред осталог значило да је његова сестра Јелена била за више од двадесет година млађа, да је првог од четворо или петоро синова добио тек у четрдесетим годинама живота и, што је најважније, да је пуну уметничку активност, која пада у време од 1772. до 1785. године, развио тек као човек шездесетих година. Податак о првој икони потписаној именом Јована Четир Грабована из 1733. године доводи до два закључка: или годину рођења треба померити ближе почетку века, или, што је вероватније, стално имати у виду постојање више од једног сликара истог имена.[14]

Јованова година смрти такође није позната. Претпостављало се да је сахрањен у порти цркве у Осијеку 29. VIII 1781. као син Јанка Грабована.[15] Међутим, то се свакако односи на његовог сина Јована, који је умро још као дечак. Сем тога, Јован Грабован се као сликар појављује и 1785. године, па му се тек после ове године губи сваки траг.

За први Грабованов рад сматрана је икона Јована Претече из Народног музеја у Београду.[16] Међутим, недавно је у Шиклушу у Мађарској нађена икона Распећа Христовог са потписом сликара који гласи: сроко дѣлисі іѡанна четіревичі грабованн 1733 дело, чиме је добијен један нов и драгоцен податак. Истовремено је отежано разјашњење проблема сликара који под тим именом ради.[17]

Иконица у Народном музеју је уметнута у метални оков са поклопцем који се отвара с лева на десно. На спољној страни поклопца налази се представа св. Ђорђа на коњу, испод кога је натпис у коме се каже: н еікѳѡ аути тоу тапоіноу: іѡаннꙋ ꙁѡграфꙋ граммованос 1754 авгꙋстꙋ 2. То свакако потврђује да је реч о сликару Јовану из Грабова, али, због године настанка и постигнутих квалитета, атрибуција доцније познатом Јовану Четиревићу не чини се сасвим једноставном.

---

[12] Л. Богдановић, Константин Грабован (1802), Српски сион 1900, 569.

[13] Н. д., 554

[14] За податке о овој и касније наведеној икони из Мишколца захвалан сам др. Д. Медаковићу који ми је текстове и описе икона љубазно ставио на располагање.

[15] Л. Богдановић, Српски сион 1900.

[16] Икона је малих димензија, свега 8×11,5 цм, а објављена је у Каталогу изложбе: М. Коларић, Српска уметност 18 века, Београд 1954, сл. 4.

[17] Прихватањем могућности да је Грабован рођен 1720. године, а да је прешао у Славонију 1737. (М. Коларић, н. д., 26) значило би да је икону из Шиклуша насликао као тринаестогодишњи дечак.

Први већи Грабованов подухват био је иконостас у селу Моловину, код Илока, сликан 1772. године, о чему говори и натпис на престоној икони Христа (сл. 1).[18] Натпис гласи: рѹкаже і҆ѡ҆́ана и҆ геѡ҆ргіа четиринги грапован, 1772 априа, 7. Још раније је уочено да би се о јужњачком пореклу моловинског мајстора могло закључивати већ и на основу стила и тематике богатог и разуђеног резбареног украса који је са репертоаром биљних и животињских мотива веома сличан иконостасу у сремскомитровачкој старој цркви.[19] По распореду и тематици сликане декорације иконостас у Моловину такође припада сасвим традиционалној концепцији,[20] у време када је високи иконостас и у нашим крајевима био пред пуном афирмацијом и зрелим облицима.[21] Положај појединих икона, особито престоних, св. Георгија и Јована Претече, уметнутих у простор неприлагођен њиховим димензијама тако да су заклоњене стубићима; чињеница да је моловинска црква саграђена тек 1778. године и да је њен патрон арханђео Гаврило; предање по коме је овај иконостас рађен за цркву у Товаришеву, посвећену управо Григорију Богослову који има место престоне иконе у Моловину; податак да је црква у Товаришеву подигнута још касније, тек 1783. године,[22] упућује на то да сликани и резбарени делови моловинског иконостаса нису прављени за ову цркву.

Списак Грабованових радова проширен је још једним недавним открићем. У Мишколцу, у Мађарској, налази се икона Крунисања Богородице, потписана и датирана следећим текстом: іѡанѹ грамованѹ 1773.

Две године касније Грабован довршава два иконостаса, један самостално у селу Ораховици, а други са учеником Григоријем Поповићем у манастиру Лепавини. Ораховичка црква, саграђена 1762.

---

[18] Натпис је публикован најпре код Б. Гавриловић, Неки дрворезбарски центри у Војводини, Рад војв. муз. 3, Нови Сад 1954, 250, 252. Затим је о иконопису у Моловину било говора у чланку М. Лесек, Стара црква у Срем. Митровици и њен иконостас, Рад војв. муз. 6, Нови Сад 1957, 266—267; П. Васића, Српски сликари 18 века у Срему, Саопштења Зав. за зашт. спом. НРС IV, Београд 1961, 51; М. Коларића, Енциклопедија лик. умјетн. II, Загреб 1962, 433.

[19] Б. Гавриловић, н. д., 250.

[20] М. Лесек, н. д., 267; B. Filov, Geschihte der neuren bulgarischen Kunst, Berlin—Leipzig 1933, Т 43, 40; Н. Мавродинов, Искуството на българското възраждане, София 1957, сл. 230, 231.

[21] Распоред икона је следећи: На царским дверима су Благовести, а на бочним дверима Великомученик Георгије и арханђео Михаило. Међу престоним иконама су св. Григорије, Богородица са Христом, Христос и Јован Претеча. Изнад архитрава, у врежи винове лозе, налазе се шест медаљона са допојасним фигурама и Недреманим оком у средини, а затим следи зона са Деисисом и десет икона апостола. Изнад ње је петнаест медаљона са Богородицом и пророцима, и коначно, Полагање у гроб испод, а иконе Богородице и Јована поред Распећа.

[22] М. Лесек, н. д., 271.

године и посвећена Рођењу Богородице,[23] срушена је у последњем рату, али је иконостас у целости сачуван и налази се у Музеју Срба у Хрватској (сл. 2, 3, 4). На месту цркве у којој је сликао Грабован раније је постојала црква од слабијег материјала, чији је патрон можда био св. Георгије. У новој цркви почело се служити још јануара 1758. иако је олтарску преграду чинио само дашчани зид са неколико извешаних старих икона.[24] О храму св. Ђорђа говори се још 1765, а тек 1773. године спомиње се црква Рођења Богородице.[25] Према натпису на Престоној икони Христа[26] иконостас је 1775. године сликао Јован Четиревић Грабован.[27] Натпис гласи: исписасѧ сїе темпло златарство и нкѡ(нн) при҄ їгѹменѹ мазимѹ поповичѹ и при тѹторомъ господ константин (ді) мчовичъ, трѹже Їѡана четиревичъ грабованъ мсца мрт 1775. лѣта родомъ же ѿт епархїы ѡхридцкои ѿт вароша грабово нинъ же жителъ осѣчкы. Како августа месеца исте године Грабован окончава рад на иконостасу манастира Лепавине, не пропуштајући да у натпису спомене сарадњу ученика Григорија Поповића, сасвим је вероватно да је ораховички иконостас, завршен марта иste године, израдио и дословикао сам.

У последњем рату разорена је и лепавинска црква. То је донело скоро потпуно уништење иконостаса. На данашњој импровизованој олтарској прегради стоје, у веома лошем стању, само још две иконе: Успење Богородице и Крштење Христово. Публикован натпис даје податке о томе да је иконостас насликан по налогу генерала Мика-

---

[23] М. Косовац, Српска православна Митрополија карловачка, Срем. Карловци 1910, 833.

[24] Л. Богдановић, Црква трговишта Ораховице, ГИД у Н. Саду, IV, Нови Сад 1931, 321—322.

[25] Н. д., 322.

[26] Н. д.

[27] Већ је уочено да В. Петровић погрешно датира овај иконостас у 1767. годину (В. Петровић, н. д., 77), што је вероватно допринело навођењу исте године и у Енциклопедији Југославије, Загреб 1958, 523.

На основу сачуваних икона може се реконструисати некадашњи распоред на иконостасу. Међу престоним иконама налазиле су се иконе Рођења Богородице, Богородице са Христом, Христа и Јована Претече. На бочним дверима насликани су арханђели Гаврило и Михаило, а на царским дверима Благовести. Затим следе зоне са празничним иконама и апостолима, док се на врху иконостаса са Распећем налазе Лонгин, Богородица, Јован и Магдалена. За снимање и реконструкцију ораховичког иконостаса захвалан сам кустосу Музеја Срба у Хрватској, Вери Борчић.

шиновића, чији је грб био извајан под престоном иконом Јована Крститеља.[28]

Према натпису, сликарски радови су окончани 1775. године „трудом и рукоделијем" Јована Грабована, који се овде потписује као Чертилевич, и његовог ученика Григорија Поповића. Иако две сачуване иконе илуструју неке од особина које ће карактерисати Грабованово сликарство — пејзаж, вешт распоред фигура, често понављање глава у профилу — није могуће извршити раздвајање руку учитеља и ученика.

На сликарству иконостаса у Стоном Београду (сл. 5) то се могло изгледа лакше учинити, мада је у вези са иконостасом у Лепавини још раније запажено да је Григорије у толикој мери достигао Грабована да се рад једног и другог тешко може раздвојити.[29] Главна разлика између ове двојице сликара је у колористичкој сензибилности, при чему Поповић показује склоности ка тамнијој палети и пригушеним бојама[30], али се одликује и јаче испољеним западњачким изразом.[31] Мајстори стонобеоградског иконостаса су дакле Јован Грабован и Григорије Поповић, о чему сведочи и натпис у доњем делу јужних двери[32]:

„Сие темпло устроисја при државје и цесрокраљевского величанства Госпожи Марии Терезии и при Јосифје втором, Императорје

[28] Натпис је објавио Љ. Стојановић, ССЗН, 3438; сїе темпло нрскиц амппан адержавѣ римскаго цесара, г г. Іωсифа вторагω и г. г. марїи Θерезїи импѳир амрео. прии тис.с рхиепископоу и митрополитоу г г Ѣикентїи Іωвановичоу, и при епископоу г г. Ядданасїи Живковичоуѣ при Ігоумноу вуръ Ꙍардарїи и всего братства настѧнїемъ г. Ꙍ ихаила Ꙍ икашиновича, генерала. иждив нїемъ градовъ, трговцевъ и воспоможенїемъ всѣхъ православныхъ хрїстїанъ, ктиторовъ и приложниковъ свѧтыѧ обители сеѧ, ихже имена да написана боудоутъ въ книсѣ животней во царствїи небеснїмъ въ безконечнїѧ вѣкы амииъ.

Писано во свѧтѣйшей церкви въ храмѣ воведенїѧ пресвѧтыѧ богородицы во общежителном монастирѣ нашемъ лѣповинскомъ, лѣта хрїстова 1775, мѣсеца августа 21. троудомъ и роукодѣлїем їконописцовъ їωана Грапована Чертилевича и Григорїа Поповича, оученика его. О истом споменику пишу Б. Рајковић, Живот генерала Микашиновића, Јавор 12, Нови Сад 1857, 382; Д. Кашић, Јован Четиревић Грабован, Гласник срп. прав. цркве 5, Београд 1955, 86. Током II светског рата продавана је као унијатска тзв. „света сличица" фотографија престоне иконе Богородице из Лепавине, која данас може послужити као известан документ о лепавинском сликарству.

[29] Л. Богдановић, Српски сион 1905, 698.

[30] С. Петковић, Црква у Стоном Београду и њени иконостаси, Дневник 4543, Нови Сад 15. III 1959, 10.

[31] П. Васић, Дневник са пута по Мађарској, ЛМС 391, 3, Нови Сад 1963, 276.

[32] Опширан текст о стонобеоградској цркви објављен је недавно у књизи И. Јакшића, н. д., 38. Распоред икона је следећи: у соклу су Жртва Аврамова и Неопалима купина. На бочним дверима су представљени арханђели Михаило и Гаврило, а на царским, осим Благовести, св. Јован, Соломон, арханђео Гаврило, пророк Илија, Марија, пророк Језекиљ и јеванђелист Марко, затим јев. Матеј, Давид, Захарије, Марија, Мојсеј, јев. Лука, Авакум и Марија. На месту престоних икона налазе се Богородица, Христос, Јован Крститељ, св. Никола и великомученици Георгије и Димитрије. У другој зони су апостоли са св. Тројицом, а у врху Распеће са пророчким иконама. На певницама су сликане: Парабола о сејачу, Парабола о хипокриту, Удовичина лепта и Убирање жетве.

За помоћ коју су ми указали приликом обраде овог иконостаса захвалан сам колегама Јулијани Бикић и Сретену Петковићу.

римскаго при архиепископје Господина Викентии Јоановичје во епархии же Будимској Господина епископа Софронија Кириловича, здјешњем храмје пароха кир Андреа Субботича, епитропов же благороднии господаров Ружа Ерговича, Марка, Јоана, Георгија, Димитрија, иждивенијем обшчаго народа, господаров и терговцев и прочиј обрјетајушчијсја по сеја парохији трудом и рукодјелијем иконописцев Јоана Грабована и Григорија Поповича 1776 месеца јулиа 30 в храмје Рождества св. Јоанна Предтечи в Столном Бјелиградје."

Судећи по другим натписима, који се могу сматрати аутентичним документима, у Стоном Београду је њихова сарадња завршена. Све остале иконостасе Грабован је потписивао сам, свакако потврђујући чињеницу да их је самостално сликао, односно уз помоћ мање познатих техничких сарадника.

Мада иконостас у Подгорцима нема празничне иконе, није тешко утврдити да је после Лепавине и Стоног Београда Грабованово сликарство показивало знаке даљег развоја (сл. 6, 7). О његовом раду на овом иконостасу такође постоји сигуран податак, садржан у већ публикованом натпису[33] у коме се каже да: Сеи іконостас іспісалсе 1777 зо при епіскопѣ гд: Аѳанасъ і протопрезітеръ міхаил вѹічъ ї ів гд.... трѹд ї рѹкоделие їѡанна грабована. Натпис се налази на задњој страни проскинитара који је такође његов рад.[34]

Иконостас у цркви св. Пантелејмона у Павловцу делимично је пресликан, иконе су у прилично лошем стању, па се коначни закључци морају избегавати. Читав доњи део иконостаса (сцене у соклу, престоне иконе и двери) и две иконе у горњим зонама (Јован Претеча у првој и Васкрсење у другој) дело су каснијег премазивања. Сачуване су само четири Грабованове иконе са тог дела иконостаса. Престона икона Богородице и северне двери са арханђелом Михаилом чувају

---

[33] Д. Медаковић, Белешке о српској уметности у областима старе Славоније и Хрватске, Старинар V—VI, Београд 1956, 329. У Енциклопедији Југославије 3, Загреб 1958, 523, свакако је грешком назначено да је Грабован 1777. године радио у селу Подгајици.

[34] Под самим балдахином проскинитара налази се икона Христа, на базичном делу са задње стране је натпис, а лево и десно Пелагија и Теодора. У два трона налазе се још једна икона Христа, као и икона преподобне Параскеве. На певницама су Соломон и Давид. У иначе уобичајеном распореду икона на самом иконостасу издвајају се само две сцене у соклу: испод престоних икона св. Николе и Богородице насликано је Успење Богородице, а испод престоних икона Христа и Јована Претече Васкрсење Христово. На царским дверима су поред Благовести приказани и јеванђелисти, на северним дверима је арх. Михаило, а на јужним архиђакон Стефан. Над царским дверима је композиција Тајне вечере, а затим следи Деисис са апостолима и најзад Распеће са још две иконе апостола и Богородицом и Јованом Богословом.

Занимљиво је да су са унутрашње стране олтарске преграде уграђене две иконе Благовести и Христа, које су зографски радови слабијих квалитета.

се у олтарском простору саме цркве (сл. 12, 13).[35] У картушу на доњем делу двери налази се натпис[36] са подацима о настанку иконостасу, који гласи: сеі тємпломъ ѹ҆стро́исѧ при державѣ и҆хъ цесарокралевскагѡ Велічества ї҆ѡсифѣ второмъ императоромъ римскимъ при архиепископѣ Моисеѣ пѹтнѹ, саверширсѧ чрезъ іѡанн грабованъ. Текст, лево и десно од главног натписа, бележи да је икона приложена 1783. године и гласи: приложи, сню и҆конѹ, госпожа . . . Томѧ' сѹпроужница . . . ими, копрола и҆ при ї҆ере́я ї҆ѡа́нна глѹмца и҆ при кнезомъ и҆ епитропъ церк ї҆ѡа̑нна, вѹнча и҆ арсенна, пѹжа 1783 дq. У Музеју Срба у Хрватској налазе се друге две иконе са царских двери павловачког иконостаса: Богородица и арханђео Гаврил из Благовести.[37]

Следећи иконостас Јована Грабована потиче из 1779. године у цркви св. великомученика Георгија у Великом Поганцу, саграђеној око 1722. године.[38] На престоној икони Христа налазе се потпис сликара и година његовог рада: 1779: й, н. 26 ї҆ѡаннъ четиръ грабованъ иконопиц.[39] Анализа Грабованових икона и у Великом Поганцу је отежана, јер су иконе апостола и пророка потамнеле, а са оних у доњим зонама, неуким чишћењем, боје су готово сасвим спране (сл. 8, 9, 10, 11).[40]

Грабован је 1780. године завршио два иконостаса — у Средицама и Великој Писаници. Овај други је у последњем рату уништен па се осим натписа, публикованог знатно раније, не може о њему ништа више рећи.[41] Према натпису (сл. 14) у дну северних двери средички

---

[35] М. Косовац, н. д., 787. О лошем стању цркве говори и чињеница да је садашњи храм сазидан 1905/6 године, када су вероватно извршена споменута премазивања и замена икона.

[36] Натпис је објављен у чланку Д. Медаковића, н. д., 329.

[37] За овај податак такође сам захвалан колегиници Вери Борчић.

[38] М. Косовац, н. д., 804.

[39] Д. Кашић, н. д., 86. Није јасно због чега Д. Кашић наводи 1777. годину као време сликања иконостаса када сликарев потпис прецизно одређује тај датум.

[40] Распоред икона је следећи: у соклу су четири иконе, св. Никола избавља три човека од мача, Бег у Египат, Жртва Аврамова и Усековање Јованово. На царским дверима су Давид, Соломон и Благовести, а на бочним арханђели Гаврило и Михаило. На месту престоних икона су св. Никола, Богородица, Христос и Јован Претеча. У средини првог појаса је Васкрсење Христово између дванаест празничних икона: Рођења Богородице, Ваведења, Рођења Христовог, Крштења, Сретења, Благовести, Васкрсења Лазаревог, Уласка у Јерусалим, Вазнесења, Духова, Преображења и Успења Богородице. У другом појасу се налази дванаест икона са апостолима и Деисисом. У врху иконостаса, око Распећа, распоређено је лучно дванаест икона пророка. На проскинитару је целивајућа икона св. Георгија, а затим следе Василије Велики, Јован Златоусти и Григорије Богослов. Христов убрус је са унутрашње стране, под самим балдахином.

[41] Љ. Стојановић, ССЗН V, 8549; Д. Кашић, н. д., 86; Д. Медаковић н. д., 329. Натпис гласи: „Изволеніемъ оца поспѣшеніемъ с(и)на и совершеніемъ с(вѧ)таго д(ѹ)ха сей Іконостасъ содѣласа рѹкоделіем инатаора Іосифа Поповича; написасѧ г(оспо)даром' Іоанном, Грабованомъ молером! При тѹторех' сеѧ цркви г(оспо)дарѹ Николаю Бабићѹ, Димитрии Петровичѹ, Θеодорѹ Вѹкашиновичѹ, настоѧнием' протопресвитера г(о)сп(о)дина Лѹке Никшића В. Писаницъ 12 октомвриѧ 1780."

[42] Натпис је објављен код Д. Медаковића, н. д., 329.

иконостас је сликан 1780. године.[42] Текст натписа гласи: сїе темпло цр҃кве хра́ма ст҃аго іѡа́нна претечи обнови́сѧ же во времѧ преосш҃еннѣишаго го̑дна аданасїа жи́вковича православго епскопа па́крачко и́ цѣлаго генерала̀та вараждинскаго, и́ при гд҃нꙋ паулꙋ протопрезви́терꙋ и́ при гд҃и ѳо́мы Рмчевичꙋ парохꙋ и́зобрази́сѧ ѡт менѐ и̑конописеца іѡа̀нна четирѐвича Гра́бован ꙋ средица 1780. Иконостас је из Средице пренет у село Гудовац, у цркву св. Петра и Павла, где се и данас налази. Распоред икона је сасвим необичан, можда због тога што је приликом преношења из Средице морао бити прекројен. Према натпису на јужним дверима обнову иконостаса извео је 1903. године Антон Сич из Загреба, а запис изнад јужног улаза из 1930. године говори да је црквену декорацију, намештај и иконостас реновирао Јован Гвозденчевић из Бјеловара.[43] Велики број икона, особито апостолских, премазиван је или изнова сликан. Будући да је патрон средичке цркве био Јован Претеча, могуће је да велика празнична икона Петра и Павла представља дело мајстора̂ који су у овом веку поправљали цркву. Сцене у соклу, престоне иконе делимично, као и мале композиције Христових страдања, углавном су биле поштеђене таквих интервенција.

Пошто није извесно да ли иконостас из Павловца треба сматрати Грабовановим делом из 1783. године, следећи његови радови биле би две иконе, једна из манастира Раковице крај Београда, сликана 1782, а друга из Народног музеја у Београду настала 1784. године. У средишњем делу раковичке иконе налази се Богородица са Христом, изнад њене представе је св. Тројица, а унаоколо, у елиптичним медаљонима: Јован Претеча, пророк Илија, Атанасије Велики, великомученик Георгије, Бесребреници Козма и Дамјан, св. Никола, Василије Велики и Јован Златоусти. У дну иконе налази се оштећени натпис који гласи: ко́по ѧс ї̑ѡаннꙋ цатир грабов... 1782 апр: 4.

Икона која се чува у Народном музеју у Београду такође има у централном делу Богородицу са Христом, са једанаест поља у којима су насликани: Крунисање Богородице, означено као св. Тројица, лево и десно су Богородица и Јован Претеча, а затим следе апостоли Петар и Павле, Василије Велики, св. Никола, Григорије Велики, Јован Златоусти и великомученици Георгије и Димитрије (сл. 15). У доњем делу поља са великомучеником Димитријем налази се потпис сликара: іѡанн цатірѣ грабованѣ іконопісц 1784.

---

[43] Распоред икона је следећи: у соклу се налазе композиције Чуда св. Николе на мору, Бега у Египту, Жртве Аврамове и Усековања. Престоне иконе су св. Никола, Богородица, Христос и Јован Претеча. На царским дверима су Благовести, Давид и Соломон, а на бочним арханђео Михаило и архиђакон Стефан. У горњим партијама иконостаса налазе се иконе апостола и пророка, са Крунисањем Богородице, Силаском св. Духа и иконом св. Петра и Павла. Између њих распоређено је девет композиција из циклуса Христовог страдања.

Последњи Грабованов познати рад настао је у месту ближем крају где је започео сликарску каријеру. Реч је о иконостасу у цркви св. Петра и Павла у Слатини, сликаном 1785. године.[44] О томе је сведочио натпис[45] на унутрашњој страни царских двери у коме је писало: кѵ́р іѡаннꙋ чатир грабованꙋ иконографꙋ ек полеос осеке 1785. Запажено је да се Грабованов рад у Слатини „одликује врло светлим колоритом и лепо утиче на гледаоца. Ликови му показују доста свежине и живости, а особито је вешт био у цифрању одјејанија светителског".[46] Међутим, у последњем рату иконостас је уништен, због чега се, на жалост, не може ништа више знати о вероватно последњем сликарском делу Јована Четиревића Грабована.

Грабован се, дакле, бавио искључиво религиозним сликарством. Преглед његове делатности на том пољу не може бити коначан, јер се могу очекивати открића непознатих, или чак промене у оквиру досад познатих радова. У низу иконостаса, са потписима и натписима који указују на време настанка и име сликара, као проблеми остају иконе Распећа из Шиклуша, Јована Претече из Народног музеја и иконостас у Павловцу. Између њих постоје цезуре од двадесетиједне односно од осамнаест година. Особито овај други прекид тешко је објашњив, тим пре што иконе Моловина тек започињу решавање сликарских проблема, у иконици Јована Претече већ претворених у резултат. Раније је примећено да на икони постоје утицаји зографске традиције[47], али начин на који је остварено сликарско решење композиције указује на један богатији и прогресивнији поступак. Централна фигура Јована Претече постављена је у први план, на зеленом фону позадине, разбијеном бело исцртаним дрвећем. Дијагонала реке Јордана, такође дата белим, одржава равнотежу са стабилном вертикалом Јованове фигуре и нешто блаже израженом дијагоналом коју чине застава у Јовановој левој руци, група верника и дрво са секиром. Сигурност цртежа нарушава једино грубо цртана десна рука. Јованова одећа од камиље длаке, мрке основе са белим длакама, препасана опасачем, елегантан зелени огртач, црвена одећа клечећих фигура са великим светлим плохама и чврстим драпирањем без позлате, топао инкарнат са руменим уснама, веома фино сликане главе у иначе минијатурном формату иконе, перспективно скраћивање нагомиланих глава и њихово вешто пресецање формама оних који су ближе гледаоцу, чини се чак и психолошко назначавање неког страхопоштовања пред свечаним чином и личношћу који га спроводи, Претечин

[44] Л. Богдановић, н. д., 554; М. Косовац, н. д., 835; Нциклопедија ликовних умјетности II, Загреб 1962, 433.

[45] Л. Богдановић, Српски сион 1900, 554.

[46] Н. д.

[47] М. Коларић, Српска уметност 18. века, Београд 1954.

ореол без затвореног круга — представљају целину каква за српско сликарство шесте деценије XVIII века није уобичајена појава.

Будући да ниједан од Грабована у потписаним иконама не изоставља презиме Четир, нити место одакле потичу (славонски Грабован га спомиње и у последњем раду, иконостасу у Слатини, где каже да је »кир Јоану Чатир Грабовану«), може се претпоставити постојање једног претходника истог имена — Јована зографа из Грабова. Међутим, све док се не испита читава генеалогија Четиревића, која код албанских испитивача почиње прилично касно, 1775. године, и док се евентуално не открију Грабованови радови настали у овом интервалу од 39 година, иконе Распећа из 1733. и Јована Претече из 1754. године не би требало сматрати радовима Јована Четиревића Грабована.

На основу података о пословима пилтаора Јосифа Поповића 1778. године, закључено је да је иконостас у Павловцу вероватно те године и сликан. Међутим, стилске одлике доводе у питање датирање овог иконостаса у 1778. годину. Упркос томе што је Грабован и доцније умео да покаже знаке стагнације и враћања на стара решења, тешко је прихватити могућност да је после несумњивог обогаћења сликарског поступка, на иконостасима у Ораховици, Стоном Београду и Подгорцима, могао у целини да начини корак уназад. Преостала престона икона Богородице са Христом садржи неке типичне одлике Грабовановог начина рада — чврсту моделацију лица са јаким сенкама и она занимљива руменила на уснама, ноздрвама и ушима, али и једну прилично архаичну ноту. Богородица је, наиме, постављена на готово једнобојан фон, а њена одећа је задржала орнаментални украс који је Грабован доцније умео да претвори у сликарски разрађене и свеже партије. (сл. 13). Арханђео Михаило готово је идентичан са оним из Стоног Београда, што доприноси закључивању у прилог промени датовања ових икона (сл. 12). Тајна вечера симетрично је постављена у оквир суво назначене архитектуре, а Крунисање Богородице одговара устаљеним схемама. Нерукотворени образ над царским дверима само по месту показује везу са руским иконостасима, али по другим одликама припада уобичајеном начину Грабовановог сликања. Већина Великих празника конципирана је на начин којим су се користили мајстори прелазног стила (Крштење, Рођење Христа, Ваведење, Цвети итд.), онако како их је и сам Грабован обрадио већ на ораховичком иконостасу, где налазимо исти распоред фигура и идентичне ентеријере.

Судећи по елементима стила чини се да иконостас у Павловцу није могао бити насликан после Подгораца. Пилтаор Јосиф Поповић је 1778. године, радећи на иконостасу, певницама и предикаоници, мо-

[41] Д. Кашић, н. д., 86.

жда већ имао готове Грабованове иконе, али је прихватљивије да је те године тек започињао дрворезбарске радове за иконе које ће Грабован насликати нешто касније. Наиме, 1783. година као време лагања иконе цркви, сведочила би о томе да је читав иконостас исте године завршен. Како је натпис исписала иста рука, а његов централни део, који се односи на сликање и сликара, не садржи никакав други датум, логично је претпоставити да би година 1783. означавала време када је Грабован завршио сликарски посао у павловачкој цркви. Година 1778, иначе узета са резервом, а 1783. невероватна с обзиром на стилске особине икона, тешко могу означавати право време настанка овог Грабовановог иконописачког дела.

Према томе, икону Распећа и иконицу Јована Претече треба привремено искључити из листе Грабованових радова, што повлачи за собом њено започињање иконостасом у Моловину 1772. године. Затим следе: икона св. Тројице из Мишколца 1773, иконостаси у Ораховици и Лепавини 1775, у Стоном Београду 1776, Подгорцима 1777, у Поганцу 1779, Средици тј. Гудовцу и Вел. Писаници 1780, вероватно 1783. у Павловцу, најзад иконе Богородице из 1782. и 1784. и иконостас у Слатини 1785. године.

Постојећи натписи сведоче да је Грабован имао ученике и сараднике. У Моловину је то био Георгије, а у Стоном Београду и Лепавини Григорије Поповић. Будући да је Грабован већину иконостаса довршавао за прилично кратко време, радећи чак и по два годишње (ораховички и лепавински 1775, писанички и средички 1780. године), свакако је имао увежбану екипу помагача, али су они само у три наведена случаја имали ранг ближих сарадника.

Григорије Поповић представља још недовољно испитану али извесну уметничку личност. Претпостављало се да је био Грабованов земљак тј. да су обојица истовремено прешли у јужну Угарску шездесетих година XVIII века.[49] Свакако је тачније мишљење да је Поповић сликар из Великог Бечкерека (Зрењанин) са којим Грабован удружено ради два иконостаса.[50]

За анализу моловинског иконостаса од посебног је значаја управо појава двојице потписаних мајстора, можда обојице Грабована. Она се чини загонетна, јер се доцније не јавља ниједан Георгије Грабован, бар у досад познатим и потписаним радовима. Мало је вероватно да би се у низу сликара из Грабова нашао један који би се одрекао тог траженог и познатог имена. Деловање Георгија из Моловина везано је и за неке хипотетичне односе. Наиме, сличност са Грабовановим начином компоновања показује Георгије из Беочина[51], али осим

[49] Л. Богдановић, н. д., 698.
[50] Енциклопедија ликовних умјетности II, Загреб 1962, 433.
[51] Б. Јовић, Сликар певница у цркви манастира Беочина, Грађа за проучавање спом. култ. АПВ. III, Нови Сад 1959, 9.

тих општих и далеких аналогија тешко је изнаћи неке ближе везе. Истовремено се може истаћи да сликарска зрелост беочинског Георгија, показана 1768. године, надмашује квалитете сликарства у Моловину 1772. године. Везивање за Георгија Стојановића[52] има још мање основа, понајпре због тога што ни његово деловање није у потпуности истражено и расветљено.

Уколико је поред Јована Четиревића Грабована и постојао још који сликар из Грабова, нема сумње да су сви они потицали из једне велике грабовачке породице чији чланови налазе посао у јужној Угарској, а која се пред Турцима повлачила па се један њен део, средином XVIII века, одвојио и кренуо у прекосавске крајеве. Делатност оних који су радили у завичају текла је по свој прилици без икаквих додира са Грабованима из Осијека и имала је хронолошке оквире између 1775. и 1866. године. Најстарији њен представник Ђорђе Пренд Четил радио је од 1775. до 1797, Јован од 1792. до 1813, Никола од 1801. до 1811, Наум од 1806. до 1836, Ндин од 1849. до 1853. и Ђорђе Никола од 1811. до 1866. године.[53] Иконописачки рад славонског Грабована временски се поклапа само са деловањем Ђорђа Пренд Четила, али се било какве, поготово уметничке сродности, засад не могу констатовати. Потребно је одбацити и евентуалну претпоставку да се Јован вратио у родни крај и наставио са сликањем иконостаса од 1792. до 1813. године, јер сва је прилика да та два Јована носе само исто наслеђено име својих предака.

Разлике постоје и у уметничком развоју староседелачких и славонског Грабована. И једни и други су формирани на средњовековној традицији, али ови први у њеном поштовању и преношењу истрајали су заиста дуго. Ђорђе и Јован су сликарски занат изучили код зографа из Корче Костандина и Атанаса. Остали Грабовани су занат учили од својих родитеља, удаљавајући се временом од средњовековних традиција, а приближавајући се маниру атоског сликарства.[54] Међутим, та скретања ка савременијим узорима била су по свој прилици врло дискретна, бар што се тиче стила. На основу малог броја илустрованих прилога у чланку Тх. Попа уочљива је у зидном живопису Грабована зависност од старих решења која се понављају и користе на знатно ширем подручју.[55]

---

[52] В. Вучковић — Савић, Георгије Стојановић, Зборник за друшт. науке МС 17, Нови Сад 1957, 55—74.

[53] Тh. Рора, н. д., 111.

[54] Н. д., 108.

[55] Исти цртеж и детаље ликова налазимо, на пример, у сликарству манастира Драче 1736. године, што говори о устаљеним решењима, а такође и о пореклу дрaчанских мајстора.

У погледу распореда сликаних тема Грабовани су се држали оног што су научили код учитеља са свим одликама традиционалних принципа. Тек млађа генерација Грабована, под утицајем нових елемената са Атоса, обогаћује своју тематику сценама из Старог завета, Генезом, Животом Јосифа итд.[56]

На крају треба истаћи да, према оцени албанског испитивача Тх. Попа, Борђево дело нема никаквих уметничких вредности, једноставно због тога што се већина тих мајстора бавила сликарством у недостатку професионалних сликара. Када је реч о Јовану, онда се, међутим истиче да је био »најбољи уметник на Балкану« у XIX веку, додуше не превазилазећи учитеље, али их достигавши у многим делима.[57] Такво мишљење је свакако неосновано и претерано, али довољно речито за оцену правих вредности зографа из Грабова.

Уметнички развој славонског Грабована имао је другачији ток. Нашавши се на тлу Славоније, у време када су страни утицаји увелико потисли традиције, Грабован је показао прилагодљивост својствену свим мајсторима прелазног периода. Но, док су Х. Жефаровић, С. Тенецки, Т. С. Гологлавац, Д. Бачевић и други тек тражили нове узоре и њихове изворе, Грабован је у том смислу имао већ готов избор. У делима његових претходника знатно се лакше могло раздвајати традиционално, руско или западно. Грабован је, међутим, могао да компилира већ прилагођена и прерађена сликарска решења, тако да се свега у неколико примера могу наћи директна угледања и позајмице, и то само у случајевима преузимања западних предложака. Нема сумње да је њихов главни извор била *Biblia ectypa*, већ истицана у нашој литератури као један од главних и дуго коришћених сликарских приручника.

Највећи број сцена узетих из ове библије налази се на Грабовановом иконостасу у Стоном Београду. У соклу иконостаса су жртва Аврамова и Неопалима купина. Ова прва, како је већ истакнуто, обрађивана је на исти начин и раније у нашој уметности XVIII века. Поред графичке илустрације у »Описанију Јерусалима«, налазимо је нешто слободније конциповану на Бачевићевом иконостасу манастира Јаска итд. Композиција Неопалиме купине налази се у соклу иконостаса сеоске цркве у Крушедолу (II књига Мојсијева, гл. 3). У прилог томе да је заједнички извор обе композиције *Biblia ectypa* иде и чињеница да као пандан овој икони, такође у соклу крушедолске цркве, стоји нешто сажетије дата тема о овци и изгубљеној драхми (Лука XV, 5: »нашавши је дигне је на раме своје радујући се«).

На певницама Стоног Београда налазе се четири сцене, које понављају композициона решења из *Bibliae ectypae*. Христова Парабола

[56] Th. Popa, н. д., 112—114.
[57] Н. д., 117.

о сејачу (Марко IV) скоро по свим детаљима идентична је илустрацији одговарајуће сцене у западнонемачкој библији. Иста композиција у соклу Николајевске цркве у Земуну претрпела је извесне измене у пејсажу, али је проистекла из истог узора. Христова Парабола о хипокриту (Матеј VII, 5: »Лицемере, извади најпре брвно из ока свога«) такође је Грабованова позајмица са страница Вајглове библије. Представа исте теме у земунској цркви св. Николе, затим Парабола о богаташу и Лазару (Лука XVI, 23: »И у паклу кад беше у мукама подиже очи своје и угледа издалека Аврама и Лазара у наручју његову«), искоришћена од Грабована, Бачевића и мајстора зидних слика у Ритишеву, такође указују на заједнички узор. Осим Парабола о сејачу и хипокриту, још две иконе са певница у Стоном Београду проистичну из директног угледања на илустрације Вајглове библије. Једна од њих представља Удовичину лепту (Марко XII, 41—44), друга Убирање жетве (Лука XII, 20: »Безумниче, ову ноћ узеше душу твоју од тебе, а што си приправио чије ће бити«).

У доцнијем раду на иконостасу славонских цркава Грабован није избегавао позајмице из *Bibliae ectypae*, али су оне углавном повремена испомагања њеним решењима. Оне се због тога често тешко опажају, али свака успелија Грабованова композиција може се наћи на странама Вајглове библије. Тајна вечера у Подгорцима не опонаша до детаља обраду неке сличне теме код Вајгла, али управо ефектни свећњак, са тешким драперијама завеса које појачавају контрасте ноћног осветљења, налазимо у сценама *Bibliae ectypae*, посвећеним последњој Христовој вечери са ученицима.[58]

Медаљони са Христовим мукама у Гудовцу били су већ један од повода повољним оценама Грабовановог сликарства. Они су у ствари такође рађени према композицијама из *Bibliae ectypae*, с тим што су сналажљивост и занатска рутина Грабованова утицале на промене у неким појединостима, чиме се значај искоришћеног предлошка само незнатно умањује.

Напор да се поређењем и стилском анализом дође до потврда Грабовановог коришћења овом западноевропском библијом чини се излишним с обзиром на то што је пажљивим ишчитавањем бележака и записа на примерку Вајглове библије у Народном музеју у Београду пронађен драгоцен податак. На једној страници сликар је својом руком записао текст који преведен са грчког гласи: »Ова је књига купљена од мене смерног раба Божијег Јована Цитили Зографа«.[59] То

[58] Сликање свећњака представља омиљен мотив на многим иконама наших сликара XVIII века, као и код мајстора руског иконописа.

[59] Д. Медаковић, Христове Параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну, Зборник Нар. музеја у Београду (у штампи).

једноставно значи да је реч о личном Грабовановом примерку којим се, како се видело, доста често користио.

Према томе, запажена »сродност са раноренесансним мотивима италијанског кватрочента«[60] проистиче из Грабовановог тражења узора међу делима италијанске ренесансе и маниризма која су преко *Bibliae ectypae* и других графичких издања утицала на формирање српске уметности XVIII века.

У одмеравању удела појединих уметничких утицаја на развој Грабовановог иконописа, особито када се говори о маниризму, долази се и до проблема руског и источњачког барока. Непосредни утицаји руске уметности на Грабовановим радовима не могу се тачно утврдити, што није нимало чудно када се зна да у седмој и осмој деценији XVIII века, када Грабован активно ради, они више немају ранију снагу и актуелност, чак ни у граничним областима Славоније. За наслеђе и особине источњачког барока и маниризирање наших зографа и молера у његовим оквирима могао би се дати сличан одговор. Уметност Румуније, Бугарске, Грчке, Македоније и Албаније, пресек који дају експонати Бенаки и Византијског музеја у Атини, делатност многих мајстора из јужних крајева за наручиоце у Карловачкој митрополији, показују у XVIII веку заустављени ток модернизовања, на чијој брани настаје варирање раније постигнутих вредности. Специфично тле јужне Угарске убрзавало је на свим пољима културе и уметности продоре нових струјања, што потврђују дуборез и сликарство српских иконостаса, зидно сликарство Жефаровића, крушедолског мајстора и Амвросија Јанковића. Међу сликарима који су почетна искуства стекли на тековинама левантинског и атоског барока налазио се и Грабован. Међутим, он се брзо прилагодио и примио особине осталих прелазних мајстора, обогативши их сопственим сликарским осећањем.

Поред осталог ту је већ истицана позадина са сликаном архитектуром, развијана и негована и преко предложака руске графике и иконе.[61] Престона икона Рођења Богородице из Ораховице садржи неке детаље који су у том смислу карактеристични. (сл. 2) То је, пре свега, живо, театарски компонован први план у коме свака личност врши одређену функцију, а својим оправданим гестовима доприноси заједничком учешћу у догађају. Такав предњи план, и поред присуства цртачке схеме, особито у обради намештаја и одеће, заснива се код Грабована на сигурном сликању бојом. Други план, добро познат и омиљен код мајстора прелазног стила, представља типизирана и ма-

[60] I. Bach, Прилози повијести српског сликарства у Хрватској од краја 17 до краја 18 стољећа, Хист. зборник 1—4, Загреб 1949, 205.

[61] Д. Медаковић Минијатуре Параклиса из Дечана, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 103.

сивна архитектура ренесансних облика, дата сасвим линеарно, кроз цртеж попуњен танким намазом боје (исти је случај са неким празничним иконама на овом иконостасу: Сретења, Томиног неверства, Благовести и Ваведења). Сценску организацију слике, којој је Грабован у приличној мери био склон, најбоље илуструје композиција Христовог рођења у Ораховици где једна равно обојена плоха, као кулиса, издваја део сцене иза које, делимично заклоњени, извирују пастири и Јосиф. (сл. 4)

Грабованова склоност ка сликању пејсажа дошла је до пуног израза на икони Теодоре на проскинитару у Подгорцима (сл. 7). Тежњу да, без обзира на предлошке, самостално разради схему узорка, на овом пејсажу Грабован је претворио у пуну меру свог смисла за реално приказивање природе. Маколико такав пејсаж имао штафажну функцију, у овом примеру открива сликареву способност да предлошку удахне нови живот. Код ранијих и њему сувремених мајстора прелазног периода налазимо исте или сличне пејсаже са фантастичном архитектуром, јер је у већини случајева била плод истих узора и еклектичких настојања која су тим мајсторима давала печат стилских сродности и истоветног израза. Ти прецртавани и идеализовани пејсажи свакако су водили порекло из стране, било руске или западноевропске графике.

Упркос свим позајмицама стоји чињеница да је Грабован поседовао индивидуалне способности и сликарско осећање, па се у његовој уметности уочава, поступно сазревање коме су страни узори давали само почетно подстицање. Почетак таквог Грабовановог развоја и пут ослобађања од традиција налази се већ у престоним иконама у Моловину. Ако је у распореду и тематици моловински иконостас указивао на одјеке традиција, фино сликане главе (сл. 1), зналачко драпирање са незнатном употребом злата и, пре свега, реално представљање екстеријера у који су постављени апостоли и престоне иконе св. Николе и Јована Претече, значе привржености свежијем сликарском третману. Оне иконе које немају живо сликани пејсаж са реком, мостом и архитектуром, као позадину добијају колористички решен фон, на престоним иконама оживљен главама пута и облачићима.

Занимљиво је да Грабован касније повремено показује изразитија враћања на старе узоре, тако да престоне иконе у Ораховици и Стоном Београду (сл. 5) традиционално поставља на масивне престоле, украшене не нарочито инвентивним орнаменталним украсом. Њихова архаичност огледа се и у доста позлате употребљене приликом драпирања и украшавања одеће. Овакви примери скретања са узлазне линије Грабовановог стилског развоја могу се објаснити понајпре сарадњом помоћника и ученика. У прилог томе иде и мишљење, из-

речено на основу стилске анализе,[62] да су престоне иконе у Стоном Београду дело Григорија Поповића, а не Грабованове. Подела посла са више сарадника, рад са сталном екипом можда анонимних Грабованових сродника, учинили су да се повремено стиче утисак о неуједначености Грабовановог стила.

Престоне иконе у Подгорцима, без обзира на оштећеност, показују далеко већу слободу у сликарском поступку и напуштање скоро у потпуности остатака традиционалног. Понављање ликова сликаних en face и задржавање укоченог погледа делују помало архаично, али топао инкарнат и фино сликани детаљи појачавају дојам ослобођења од традиционалних схема. Фигуре се издужују, драперије лако и природно набирају, а позадина слике доживљује даљу разраду. Пророк Соломон, са северне певнице, спада у ред најлепших појединачних фигура које је Грабован насликао. (сл. 6) Пророк је у клечећем ставу, полусклопљених очију. Природан положај тела открива и лева нога извијена у чланку. Материјализација накита око врата и на појасу, мекота хермелинског огртача и крзна на чизмама, детаљи су необичне сликарске сигурности. Чак и архитектонска кулиса и драперија завесе као да доприносе остваривању ефектне атмосфере молитве.

Појава празничних икона на иконостасу у Ораховици омогућила је да се лакше и свеобухватније закључује о карактеристикама Грабовановог иконописа и о процесу напуштања традиција.[63] Ако је веш тина компоновања, као једна од битних вредности његовог сликарства, унеколико проистицала из избора предложака, мали и издужени формат празничних икона у Великом Поганцу (20×52 см) изражава и у том погледу пуну меру Грабованових могућности. Дотад тешка и цртачки строга архитектонска кулиса претворена је овде у елегантне облике витких лукова и стубова (сл. 10). Чак и престоне иконе, посебно стојеће фигуре апостола представљају издужена тела повијених удова, нагнутих глава и лаких гестова. Арханђел Михаило са јужних двери, иако у основним цртама понавља ликове са иконостаса у Стоном Београду или Павловцу, претворен је у грациозну фигуру одевену у широке и богато набране хаљине (сл. 11). У композицији Усековања, у сукобу дијагонала уздигнуте целатове руке са секиром и зрака светлости који пада на Јованово тело, Грабован је постигао ниво барокно-драматичног компоновања (сл. 9).

Сагледавано у целини, чини се да је Грабован показивао прилично несналажења у великом формату икона и пропорцијама фигура које он намеће. То је примећено већ раније уз истицање да је у ма-

[62] С. Петковић, н. д.

[63] В. Борчић, Радови српских умјетника 17 и 18 века заступани у Музеју Срба у Хрватској, Календар Просвјета 3, Загреб 1949, 218.

њим форматима далеко бољи сликар.[64] Минијатурне композиције Христових страдања у Гудовцу, поред тога што се заснивају на композиционим решењима *Bibliae ectypae*, спадају у најбоље Грабованове радове. У малом четворолисном формату (28×30 см) смештене су живо компоноване, згуснуте масе учесника, сакупљене око централне фигуре Христа. За њихово преношење из *Bibliae ectypae* и реализацију било је потребно доста спретности а Грабован је, поседујући такву особину, сигурним и наглашеним цртежом, који доприноси драматици композиције, умео управо овим иконама да удахне нови живот.

Развој Грабовановог колорита такође припада поступној еволуцији његове уметности. У Моловину је то још маслинастозелена гама у коју су утопљене фигуре и пејсаж, диференцирана валерским ступњевима истог тона. Међутим, убрзо Грабован открива своју колористичку осетљивост. Очишћене иконе са иконостаса у Ораховици показале су колико су двестогодишње наслаге чађи и прашине давале погрешну представу о тамној палети Грабовановог иконописа. Испод скинутог слоја појавиле су се свеже и светле боје зеленог, црвеног и љубичастог.[65] На пејсажима икона проскинитара у Подгорцу, поред хомогене колористичке поставке, Грабован је успео да низом других елемената — тактилним вредностима материје, односом фигуре у првом плану према позадини, линеарном али и ваздушном перспективом која растапа и омекшава форме — оствари композиције високих вредности. Иконостас у Великом Поганцу, мада пострадалих боја, најбоље илуструје Грабовановo осећање за њихове једноставне и пробране хармоније. На позадине, обично светлоплаве, он поставља ефектне акценте црвеног или жутог. У Жртви Аврамовој, читава површина слике је у плавом и зеленом тону неба и дрвећа, док је Аврамова хаљина црвена, а део хоризонта жут. У Усековању Јовановом, џелатове црвене панталоне стоје на фону жуте позадине. У зеленом пејсажу Бега у Египат доминира акценат црвеног огртача Богородице и црвене Јосифове хаљине.

Мекота и светлост Грабовановог колорита несумњиво имају своје изворе, можда и директне узоре. Пре било каквих закључака потребно је подсетити се да тамна и исушена палета српских зографа током прве половине XVIII века постаје светлија и прозрачнија. Да ли су и у којој мери томе допринеле иконе руског импорта и савети руских сликара који су радили у нашим крајевима, или је то процес обновљеног традиционалног осећања за декоративност и богатство боја, не може се са сигурношћу рећи. Чињеница је да и мајстори прелазног периода средином XVIII века, мање или више, по-

[64] Д. Кашић, н. д.

[65] И за ове податке захвалан сам колегиници Вери Борчић.

казују склоност ка свежини колористичког израза. Додири са делима европског сликарства несумњиво су на свој начин допринели пикturалнијем схватању наших мајстора.[66] Крачун и Чешљар представљају сликаре толико удаљене од традиције средњег века да се од њих може очекивати пријемчивост за један потпуно европски манир. Међутим, склоности и способности Грабована као сликара заустављене су пре таквих веза са тековинама европске уметности. На хронолошкој лествици он је додуше савременик Крачунов, Чешљарев и Орфелинов, али по стилским одликама Грабован је припадник мајстора прелазног периода. Неки од њих само последњим радовима допиру до времена Грабованове пуне активности (Јанко Халкозовић, Стефан Тенецки, Јован Исајловић). У поређењу са Симеоном Балтићем, који делује на крајњем западу Карловачке митрополије, Грабован је „изражајнији и реалистичкији, а композиције се поводе више за италијанским ренесансним узорима, него ли за византиским традицијама".[67] И не само то. Грабован се по својим вредностима може упоређивати само са знатно бољим представницима српског сликарства XVIII века. Но, док је делатност највећих мајстора те епохе везана за централну фрушкогорску област, која је и даље била жариште културног и уметничког живота Срба у јужној Угарској, Грабованова појава је не само временски нешто касна већ је и по месту развоја и рада предодређена за задржавање на оним одликама српске уметности које је заступала група прелазних мајстора, двадесетак година раније. Било би престрого и неадекватно сматрати Грабована типичним представником оних славонских сликара који су још доста дуговали традиционалном сликарству.[68] Са друге стране, маколико Грабованово сликарство било удаљено од поствизантијских традиција, по стилу и дометима припада епохи сликарства прелазног периода.

Српски сликари тог прелазног времена, који су кроз симбиозу поствизантијских традиција и утицаја савременијих праваца премостили и измирили две епохе, два света — мистични и спиритуални средњег и профани новог века, заслужују у скромним оквирима националне историје уметности значајно место. Онако како су италијански мајстори тречента и кватрочента припремили појаву великих представника зреле ренесансе, тако су српски прелазни мајстори прокрчили пут појави Теодора Крачуна. По тежњи да савладају законе приказивања природе у две димензије сликане површине, да се кроз детаље и пропорције људског тела приближе његовом стварном из-

[66] П. Васић, Српски сликари 18 века у Срему, 51.

[67] И. Бах, Гомирска школа у другој половини 18 вјека, Календар Просвјета, Загреб 1950, 218.

[68] С. Петковић, Живопис цркве у Српском Ковину, Зборник за друшт. науке МС. 23, Нови Сад 1959, 66.

гледу, да уз помоћ скраћивања линеарном и растапањем облика ваз душном перспективом остваре илузију логично организованог, ствар ног простора, они се изједначују са хтењима уметника ране ренесан се. Међутим, по извесној идеализацији ликова, архитектуре и пејса жа, по издужености и извијености фигура, они откривају — додуше слабо изражену и често зависну од узора — тежњу ка субјективном односу према садржају који илуструју и природи уопште, тако ка рактеристичну и заједничку за све њих. Ако се томе дода да су кроз своју уметничку делатност показали јаке склоности ка еклектичким позајмицама, задржавајући се често не на прихватању стила, већ на фактографском преношењу, онда су они и на том плану блиски ма ниристичким концепцијама. Ако би се, пак, тражила веза са идејама барока, могло би се рећи да ње, у оквирима православних традиција, култова светитеља и владара, као и отпора према католичким програ мима, није могло бити, осим у границама преузимања формалних ре шења. У тражењу емотивности, експресије и патетике барокног из раза, њихови одјеци би се нашли једино у сензибилном сликарству Теодора Крачуна, Иако његов савременик Јован Четиревић Грабован дотле није стигао, због чега остаје један од каснијих, али важних представника српског сликарства прелазног периода XVIII века.

MIODRAG JOVANOVIC

JOVAN ČETIREVIĆ GRABOVAN

Résumé

Jovan Četirević Grabovan appartient à la grande famille des Grabovans albanais qui travaillèrent dans la région littorale de Myzigeja et aux environs d'Elbasan et de Kortcha. A Oparit, en Albanie, il y a encore de nos jours des descendants de cette famille de peintres. Ils portent leur ancien nom de famille Katro. Lors d'une des migrations vers le nord, une partie des Grabovans s'était installée à Osijek. Il y avait parmi eux un peintre nommé Jovan Četir qui ne tarda pas à ajouter à son nom la terminaison »vić« et devint Četirević. La biographie de ce peintre est peu connue. La liste de ses icônes est à compléter par les ouvrages dispersés sur tout le territoire de l'ancienne Métropolie de Karlovci où il a travaillé. Plusieurs iconostases de Grabovan ont été détruites au cours de la der-

nière guerre (Slatina, Lepavina, Velika Pisanica), d'autres ont été repeintes. Il faut exclure provisoirement de la liste de ses ouvrages le Crucifiement à Šikluš (1733) et l'icône de saint Jean le Précurseur au Musée National de Beograd (1754) et commencer cette liste par l'iconostase de Molovin (1772). Suivent l'icône de la Sainte Trinité de Mišk olac (1773), les iconostases à Orahovica et Lepavina (1775), à Stoni Beograd (1776), Podgorci (1777), Veliki Poganac (1779), Sredica, c'est-à-dire à Gudovac, et Velika Pisanica (1780), à Pavlovac (probablement en 1873), enfin les icônes de la Vierge (de 1782 et 1784) et l'iconostase à Slatina (1785).

Les incriptions conservées attestent que Grabovan avait ses disciples et ses collaborateurs. A Molovin c'était Georgije, à Stoni Beograd et à Lepavina Grigorije Popović. Comme il exécutait la plupart des iconostases assez vite, Grabovan devait certainement avoir une équipe d'auxiliaires exercés, mais dans les trois cas cités seulement, ils étaient reconnus comme collaborateurs.

L'évolution artistique de Grabovan avait pris un autre cours que celle de ses parents au pays natal restés conservateurs. Vivant sur le sol de la Slavonie à une époque où les influences étrangères avaient déjà réussi à refouler les traditions, Grabovan a fait preuve d'une faculté d'adaptation typique pour tous les peintres d'un style de transistion. Il a utilisé des solutions déjà remaniées de sorte qu'on ne peut trouver que quelques exemples d'imitation et d'emprunts directs et cela uniquement dans les cas où il reproduit les modèles occidentaux. Sa source principale était sans aucun doute la Biblia ectypa qui a servi pendant longtemps de guide de la peinture aux peintres serbes. Sur un exemplaire de cette Bible que possède le Musée National de Beograd on trouve une note qui confirme qu'il s'agit de l'exemplaire personnel de Grabovan. On observe dans sa peinture des analogies avec les motifs du quattrocento italien qui caractérisent la Première Renaissance. Ces analogies sont dues du fait que Grabovan va chercher ses modèles dans les oeuvres de la Renaissance italienne et des maniéristes, lesquelles, par la Biblia ectypa et d'autres recueils de gravures ont influé sur l'art serbe du XVIIIe siècle. Malgré tous les emprunts, Grabovan possédait incontestablement des capacités et un instinct de peintre, de sorte qu'on observe dans son art une maturation graduelle à laquelee les modèles étrangers, n' ont contribué qu'en tant que stimulants initiaux. Par sa valeur Grabovan égale les bons peintres serbes du XVIIIe siècle. Cependant, tandis que l'activité des meilleurs artistes de cette époque se rattache à la région centrale de la Fruška Gora qui était le foyer de la culture et de la vie artistique des Serbes en Hongrie méridionale, Grabovan es non seulement venu un peu tard chronologiquement, mais il était prédestiné par les lieux où il s'est développé et où il a travaillé à ne pas dépasser les caractères de l'art serbe propres

aux maîtres de l'époque de transition, qui l'avaient précédé de vingt ans. Ce serait un jugement trop sévère que de considérer Grabovan comme un représentant typique des peintres de Slavonie tributaire de la peinture traditionnelle. D'autre part, les iconostases de Grabovan si éloginées qu'elles soint des traditions post-byzantines, par leur style et leur valeur, appartiennent à la peinture d'une époque de transition. Bien qu'il ait été le contemporain de Kračun, il n'a pas atteint la sensibilité, l'expression et la finesse de cet artiste. C'est une raison de plus pour considérer Grabovan comme un des représentants tardifs mais importants du style de transition du XVIIIe siècle dans la peinture serbe.

Сл. 1 — Моловин, 1772 године. ПРЕСТОНА ИКОНА ХРИСТА (дет.)

Сл. 2 — Ораховица, 1775 год. РОЂЕЊЕ БОГОРОДИЦЕ

Сл. 3 — Ораховица, 1775 год. ПРЕСТОНА ИКОНА ХРИСТА (дет.)

Сл. 4 — Ораховица, 1775 год. *РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО*

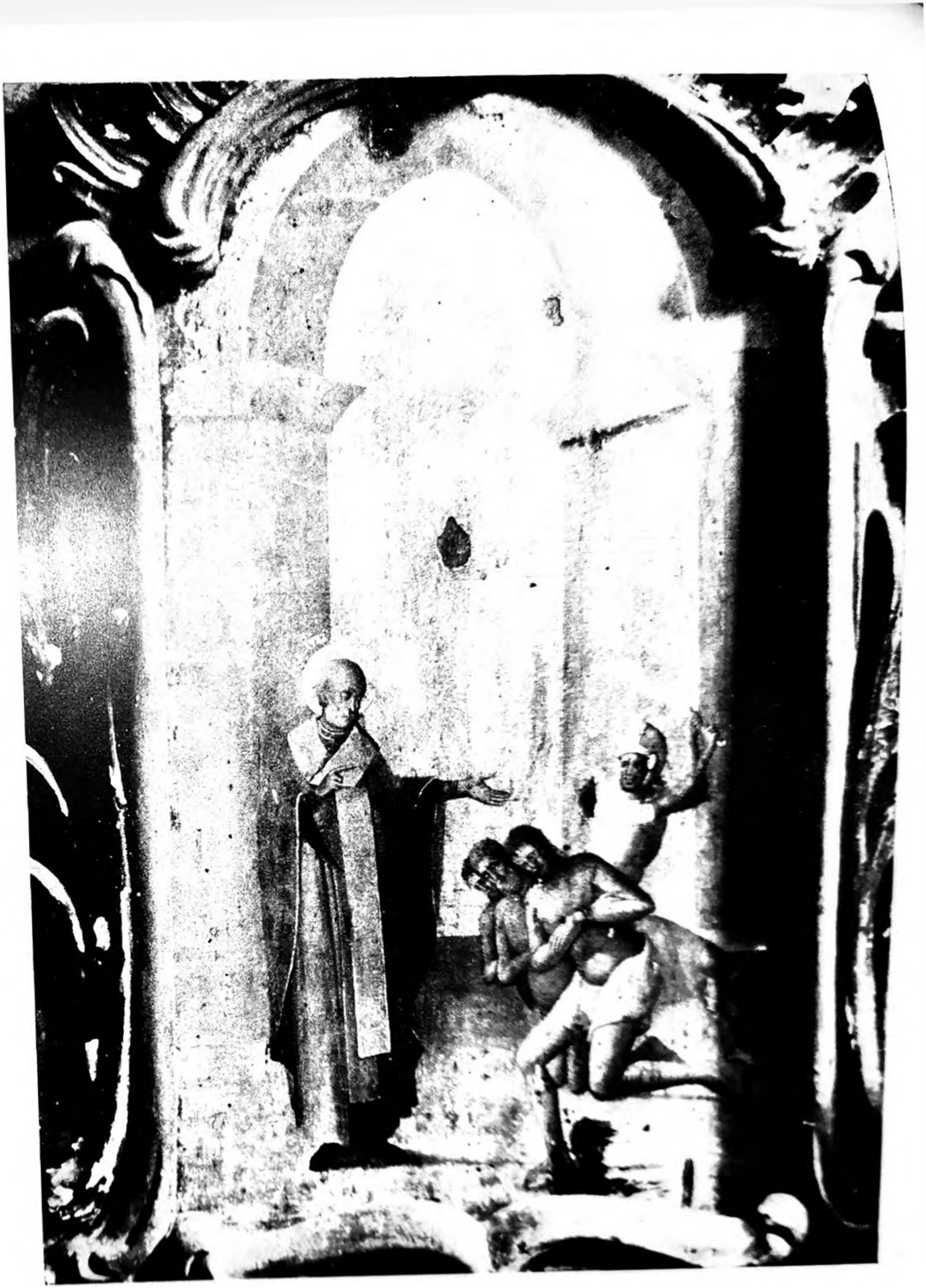
Сл. 5 — Стони Београд, 1776 год. ДЕТАЉ ИКОНОСТАСА

Сл. 6 — Подгорци, 1777 год. ПРОРОК СОЛОМОН

Сл. 7 — Подгорци, 1777 год. СВ. ТЕОДОРА

Сл. 8 — Велики Поганац. 1779 год ЖРТВА АВРАМОВА

Сл. 9 — Велики Поганац, 1779 год. УСЕКОВАЊЕ



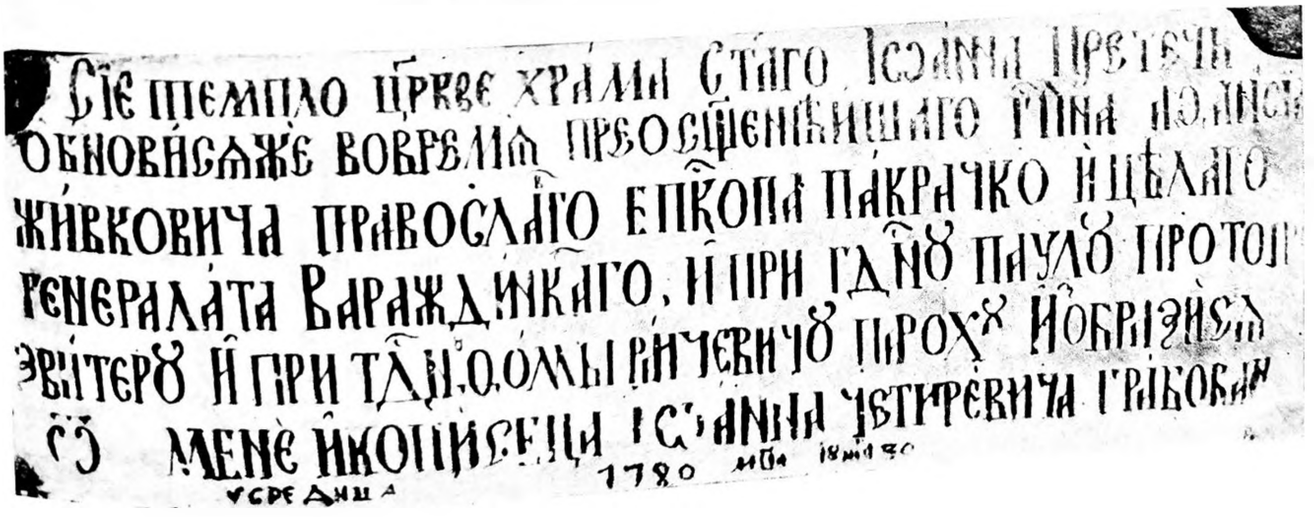
Сл. 10 — Велики Поганац, 1779 год. ЧУДО СВ. НИКОЛЕ

Сл. 11 — Велики Поганац, 1779 год. АРХАНЂЕО ГАВРИЛ

Сл. 12 — Павловац, 1783 (?) АРХАНЂЕО ГАВРИЛ

Сл. 13 — Павловац, 1783 (?). ПРЕСТОНА ИКОНА БОГОРОДИЦЕ (дет.)

Сл. 14 — Гудовац. НАТПИС СА СЕВДВЕРИ



Сл. 15 — Народни музеј у Београду, 1784 год. БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ

РАДМИЛА МИХАИЛОВИЋ

Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века

I

СТАРОЗАВЕТНЕ ТЕМЕ У МАНАСТИРУ БОЂАНИ

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

Тежња источноевропске уметности ка барокизирању и европеизацији уметничких мисли, ка савлађивању техничких тешкоћа и разумевању европског стила преко модерних узора са Запада, захватила је и српске крајеве на северу, у Војводини, у првој половини XVIII века. У истраживању иконографије и стила српских споменика тих времена често су застарелост васпитања и неспретност у примању западноевропских оригинала, као и спорост у решавању проблема сликарске природе и лагано прилагођавање домаћих мајстора комплексу питања нове садржине, наводили стручњаке да констатују велику дозу традиционалне непокретљивости у поступку и укусу. Ове су чињенице умногоме утицале на тражење новог ликовног израза, код појединих сликара и на појединим споменицима, у грчким барокизираним жаришгима.

Програм декорације зидних површина неких српских споменика XVIII века, примећено је, тек делимично одговара традиционалним навикама. Распоред фресака у основним контурама подудара се са редом уобичајеним у старијем сликарству, али се никако не држи строго правила прошлости. Недостатак домаћих и грчких узора који би могли да задовоље потребе модерног сликарства, али и свесно одвајање од застарелих предложака и приручника византијске уметности, упутили су сликаре ка новим резервама образаца, онима које су, уз готову формулу, могле да пруже и нови канон — канон теоретских захтева и модерне иконографије подржаване у култури раног барока у класичним хуманистичким земљама, као и у германско-низоземском амбијенту и територијама под њиховим духовним утицајем. Окренути ка прописима нове иконографије, сликари једног дела српских споменика XVIII века доносе на Балкану раније несретани идејни и тематски репертоар који обогаћује садржину појединих ансамбла, а у сликарском тумачењу даје места новим, времену својственим ликовним појавама развијеним на Западу кроз дуго неговане

садржаје у протеклим уметничким епохама. У живопису манастира Бођана, Крушедола, Успенске цркве у Новом Саду, у делу Нешковића, Бачевића, Чешљара итд. иконографске новине постепено надвлађују традицију, јер су се њихови мајстори обраћали другом, чврсто сачињеном иконолошком програду који је понекад директно, а најчешће у свом кружном кретању Европом, са Истока, из Русије, са закашњењем али неминовно захватио и наше уметничко подручје. Уступајући извесне домене класичној, традиционалној иконографији, српски сликари Војводине су морали да остану бескомпромисни у моментима када су се одлучивали да укључе библијске теме и садржаје неуобичајене у прошлости. Нови систем иконографије са друкчијим симболичним обележјем потпуно европске традиције, не стапа се са домаћим уметничким маниром и не прилагођује му се: ујединачености између старог и новог виђене на српским споменицима XVIII века последица су само спорог темпа у развоју појединих мајстора и несигурне снаге у савлађивању нове форме, израза, перспективе, схватања пејсажа и осветљења пренесених преко западних оригинала. Изгледа нам сасвим могућно да су српски сликари били потпуно свесни потребе новог програма који је наметао друге приручнике и методе, у сагласности са измењеним уметничким захтевима времена. Њих је пак могао да дâ само нови центар, а не више стара средина, и сама подложна одређеним утицајима.

Посредним или непосредним путем Библија Пискатора је — уз друге корпусе предложака — одиграла пресудну улогу у модернизацији тема и измени стила српске уметности XVIII века. Њена позноренесансна сликарска подлога дала је материју да се зачну и постепено разрађују, у земљама са окаснелим стилским културама, давно решени проблеми класичне уметности на Западу: простор, композиција и обе перспективе; да се начне опис реалистичког пејсажа, представљање реалног, тешког људског тела, да се покуша са анализом психе и нарацијом маниристички схваћених литерарних и религиозних текстова, и да се разбију ограничења ширењу композиционих формата архитектонским кулисама. Огромна заслуга Библије Пискатора на Истоку била је њена улога модерног приручника којим је, иако касно, источноевропско сликарство било припојено европском манирстичком свету путем јединствене иконологије низа тема, презентованих ренесансом а докрајчених у бароку. Без великих напора се може уочити и то да су сви споменици руског и нашег сликарства који су са овог узора полазили, у старозаветним и новозаветним темама као и у онима из Апокалипсе и Дела апостолских, истицали одломке и пасусе из Библије у којима је концентрисана дидактична тежња епохе просветитељства спровођена и ликовним језиком изражавана кроз гравире скупљене код Пискатора, временски и стилски ве-

зане за манирističke оквире. Компилаторско дело Jana Vissher-a (Библија Пискатора) ригорозно је спровело — од првог дана Стварања света до последње слике Апокалипсе — строги идејни програм манирističke културе и он је постао скоро обавеза за све мајсторе који су се у Русији и код нас везали за европска уметничка струјања. Одбир браће Visscher међу радовима разних сликара-романиста са краја XVI и почетком XVII века и њихово сврставање у неку врсту „библије за неписмене" био је смишљен гест законодавца ангажованог на диктату новог иконолошког система намењеног Западу, а важећег и добродошлог на Истоку у тренутку прогресивних померања уметничких култура и промена друштвених прилика.

У трагању за везама наше уметности са западним стилистичким покретима дело мајстора бођанског живописа пружа почетан и занимљив материјал за анализу. Највећи број сцена бођанских циклуса представља примитивне копије и подражавање уметничким тенденцијама и обрасцима пруженим Библијом Пискатора. Паралеле за прво напредно дело српског сликарства, нађене и у споменицима руске уметности XVII века, говоре о снажном интересовању нове генерације српских сликара за примање модерних ликовних форми западне уметности и из руку и искуства старије генерације руских сликара формираних манирističким васпитањем својих организованих школа. Судећи по квалитету и сналажењу у композицијском редуковању сцена, већ изграђеном методу у декоратерском послу руских мајстора[1], рекло би се да се сликар зидних површина у Бођанима испомагао и познатим гравираним преписима и прерадама Библије Пискатора у делима илустратора „лицевих" библија Кијево-печарске лавре, споменицима сликарства у Лаврином кругу и узорцима фреско-сликарства других руских цркава на северу. На примерима бођанског живописа може се констатовати да је познавање радова кијевских гравера у делу мајстора било велико, али да су постојали и директни контакти са оригиналима Библије Пискатора. Има се утисак да се бођански мајстор — држећи непрестано западне бакрорезе на дохват сећања — ипак определио за руске прераде предложака, што показују квалитет и детаљи слика често схваћени као народске графичке интерпретације Пискатора из руку монаха — сликара печерских радионица. Да ли је сликар Бођана долазио у додир са кијевским радионицама и можда у њима добио део обуке обезбеђене талентованим монасима у пракси преписивања и прерађивања западних образаца — није познато, мада се може очекивати да ће даља испитивања у овом правцу проговорити позитивно у прилог такве претпоставке.

[1] М. К. Каргер, Из истории западных влияний в древне-русской живописи, Материалы по русскому искусству, Том I, Ленинград 1928, 77.

Иконографија бођанских фресака значи прво упознавање и одлучно пристајање за део иконографског програма католичке уметности раног барока, који је први пут продро у руско монументално сликарство, у живопис китајгородске цркве „Троица в Никитниках" у Москви.[2] Откидање од православних приручника Југа и прихватање католичке иконологије увучене у морализаторски обојену графику Пискаторовог Theatrum Biblicum-a, захватило је посебно неколико циклуса и тема илустрованих у Бођанима: Генезу, Земаљски живот Христа и Страдања, Крунисање Богородице и илустрације јеванђеоских парабола. Везујући се за нову иконографију, бођански је сликар одступио и од традиционалног схватања форме и колорита. Још дивља и недошколована, почетничко-ђачка уметничка личност бођанског сликара — или групе сарадника мајстора упознатог са спомеиицима сликаним и резаним по Пискатору у Русији — ограничила се у првом реду на уношење нових иконографских контура. Из анализе пак идејног склопа циклуса и распореда нових или освежених тема и њиховог склада са старим, у Бођанима се примећује да нове композиције и уметничке форме нису само резултат грубог преписа из графике извучених манипистичких узорака и описа гестова, израза, покрета и осећања, већ да све новине на првом месту значе опрезно опробавање замене старог новим. Сигурно без снаге за сопствена новаторства, бођански је сликар снажан тиме што свесно жели да раскине са неодрживом традицијом и што спретношћу своје радознале природе успева да се приближи најнапреднијим струјањима у уметности преко њему познатих руских кругова, чије тежње разуме и доста тактично уноси у једну старинску уметничку средину која их је, дакако морала прихватити идејно припремљена.

Међу бођанским фрескама циклус Генезе — касна имитација западноевропских узора којом се завршава занимљиво кружење идејно-уметничких расположења и утицаја у европском бароку — упио је све новине интернационалне уметности утишаног ритма и богате материјалом нужним времену и срединама у којима су се и циклуси појавили. Анализом бођанског циклуса Генезе, његових иконографских неочекиваности, добијају се сигурни подаци о зачетку овог манира првенствено у источним варијантама Пискаторовог дела. Стилске одлике и тематски детаљи фресака Генезе имају највећи број аналогија у руској графици XVII века и у сликарству XVII и раног XVIII века. Низ споменика са тла Русије и Украјине даје блиске и живе паралеле за ред и разумевање слика у потрбушјима лукова бођанске цркве. Бођанске сцене Генезе, разрађене на ширим плановима зид-

[2] О живопису московске цркве Тројице на поседу трговаца Њикитњикових, видети: Е. С. Овчинникова, Стенопись „Троицы в Никитниках" в Москве середины XVII в., Труды ГИМ вып. XIII, М. 1941.

них површина, сачувале су углавном композиционе оквире кијевске школе и груб манир својствен дрворезима рађеним у XVII веку по Пискатору. У Русији се Библија Пискатора појавила средином XVII века и однеговала је читаву школу мајстора монаха око Кијево-печерске лавре, низ московских иконописаца и јарославско-костромских мајстора — фрескиста. На украјинском тлу најближе Пискатору стоје илустрације Генезе у библијама монаха Иље, Прокопија, гравире Њехарашевског: читаве композиције или отргнути детаљи Пискаторове Генезе уношени су често у шаблонизиране мисаоне ансамбле графике и сликарства Југа, у радове знаних и анонимних гравера печерског круга чија уметничка достигнућа стоје често на граници популарне графике.

Бођанским фрескама Генезе блиске композиције у руским споменицима смештене су — у јарославско-костромском подручју споменика, на пример — на галеријама, зидовима и сводовима „гуљбишча", као опширно испричани циклуси. У Украјини, у Тројицкој цркви Кијево-печерске лавре само неколико њих описано је на потрбушјима потпорних лукова наоса. Оба руска центра барокне уметности показују осетну разлику у начину третирања појединих сцена и у схватању циклуса као целине, а бођански рад није веран препис ниједног од њих мада се повремено сасвим подудара са неким одломцима Севера или Југа.[3] Свима пак заједничка је барокна доследност матичне римске школе у украшавању таваница композицијама које илуструју Стварање света.

За бођанску композицију првог дана Стварања света не налазимо аналогије на зидовима руских цркава, а ни у њеној графици нити пак у гравири у саставу Библије Пискатора. На руским и украјинским споменицима уопште сцена првог дана Стварања света илустрована је на начин сугериран Пискатором а дословно је поновљена код неких активних монаха кијево-печерске Лавре који су серијама дрвореза описивали старозаветне теме (монах Иља, Корењ итд.). Бођански сликар се, међутим, за први дан Стварања света послужио другим западним предлошком — сликом, гравиром или минијатуром високе ренесансе које су, као Бошово Узношење на небеса из венецијанске Дуждеве палате[4], или минијатура Simon Marmion-a за Livre de Septs Âges du Monde (сл. 1 и 2), идентичним концентрисаним круговима дантеовског филозофског схватања, пренеле стару средњовековну идејну и ликовну концепцију свемира у иконографију европске уметности XVII и XVIII века. Саопштавање значајне симболичне компо-

[3] Циклус Генезе у Тројицкој цркви Кијево-печерске лавре смешта илустрације ове теме у вертикалне композиције типичне за овај споменик (Каргер, н. д., 69) што не престаје да важи и за организацију неких сцена у Бођанима.

[4] L. von Baldass, Hieronymus Bosch, London 1960, сл. 36.

зиције сферичног представљања првог дана Стварања света одабирањем из других, богатих европских иконографских фондова највише говори у прилог личности бођанског мајстора. На изглед буквалан и проистекао из туђих културних оквира, он нам се приказује веома оригиналним — скоро интелектуално обележена уметничка природа, самостална управо у тренутку када је постојала највећа опасност везивања за голи материјални податак иконографског значаја фиксиран у зборнику гравира за којим се није морало трагати. Пискатор и његови тумачи избегнути су у илустрацији првог дана Стварања света у Бођанима и успостављен је директни контакт са манирističkом културом европског Запада.

У илустрацијама следећих догађаја Стварања света бођански се живописац најчешће држао руских граверских прерада оригиналних гравира Visscher-овог дела, мењајући понекад изворе. Графика Кијево-печерске школе сачувала је наративну опширност низоземских образаца драгу и бођанском мајстору и кроз ту грубу нит у могућности смо, на први поглед, да констатујемо руско-српске везе и однос према оригиналима, а потом и стилске новине — не само у Бођанима већ и на другим српским споменицима који су зависили од истих узора. Бођански се мајстор за илустрацију догађаја Стварања света најрадије обраћао монаху Иљи, од кога се поучио опширности говора сликом и утврђеном редоследу епизода. Сем тога, неоспорно је да су Иљине гравире биле ефектне бројношћу, драмским осећањем и рустичном линијом дрвореза. Одступања пак од серије монаха Иље, консултовање неког од других практичара кијевског монашког центра или директно оригинала Библије Пискатора, поткрепљује нашу претпоставку о живом духу и обавештености бођанског мајстора, о могућностима избора и богатству расположивог материјала.

Други дан Стварања света је тако настао директно инспирисан Пискатором (сл. 3). Апстрактна форма његовог презентирања, отпочета илустрацијом првог дана, учинила се, неоспорно, погодном нашем мајстору за наставак идејне нити европске теоретске мисли садржане у уметности маниризма. Међутим, Иљина натуралистичка слика природе особито је осетна у приказивању трећег дана Стварања света (сл. 4). Импресивна, поетична и дубоко симболична бођанска слика четвртог дана Стварања света има својих претходника у фреско-техници на зидовима ростовско-јарославских цркава. Оквире праве модерне слике са мотивом једног барокног пејсажа добила је ова сцена још 1680. године на „гуљбишчу" јарославске цркве св. Јована Претече, где су представе сунца и месеца, као у барокним симболографијама, схваћене не као буквални објекти већ као „знаци неба". Бођанска фреска сасвим подударна са узорима код Пискатора, монаха Иље (сл. 5) и код живописаца јарославско-костромског круга, очувала је

у потпуности свежину првих варијаната омиљене теме у живопису далеког Североистока.[5] Настанак живота у води и на земљи може се упоредити са оригиналном гравиром Библије Пискатора и са ма којом од бројних илустрација циклуса у руском фреско-сликарству и графици. Дрворези кијевског гравера Корења[6], по цртежу не без индивидуалних акцената, прате збивања Генезе и пружају моделе своје врсте практичарима следећих генерација (сл. 7). Шести дан Стварања света — стварање првог човека — у бођанском живопису представљен је усамљеном фигуром Адама, у седећем ставу, под дрветом, погледа управљеног на светлост са Јахвеовим именом исписаним јеврејским писменима. Слика својим примитивним описом скоро до нераспознавања мења сигурни свој образац у илустрацији шестог дана Стварања света Библије Пискатора (сл. 6). Гравиру ову за Visscher-ов корпус урадио је један од највиђенијих мајстора прилога Библији — Мартин де Вос који је, на истом листу, представио и стварање Еве на начин који су потпуно усвојили кијевски гравери па и наш сликар бођанских фресака (сл. 8). — На овоме месту би можда било занимљиво подвући напредност словенских мајстора тумача нових иконографских садржаја: типично готску цртu симултаног приказивања догађаја у оквиру једне композиције — честу појаву код позно романизираних низоземских сликара ренесансе, па и код Воса — они су понекад мењали разудивши главне епизоде гравире на посебне мотиве модерне барокне слике. Стварање Еве је тако извучено са де Восовог листа на коме је приказано стварање Адама и — у дубини — рајски живот првих људи, а у илустровању стварања Еве бођански сликар и руски мајстори много су ближи Пискатору но у приказивању настанка првог човека. Ранија епизода — Адам даје имена животињама — рађена је у Бођанима са познавањем Пискатора (сл. 9) и популарне кијевске гравире на дрвету. Прародитељски грех (сл. 10), Адам и Ева се крију од бога и Истеривање Адама и Еве из раја (сл. 11) последње су фреске на јужној падини лука у бођанској цркви. Бођанска фреска истеривања Адама и Еве из раја има особито много аналогија у богатој руској и украјинској графици XVII века; најближа јој је пак она коју налазимо у дрворезу насловне стране Библије из

---

[5] Јарославске фреске, на пример, опширно илуструју Генезу. Из сцене у сцену живописци Јарослава и Ростова причају старозаветне догађаје држећи се приљежно Пискаторових гравира и објашњавајући Хониковљевим натписима (преведеним са Фишерових гравира) догађаје Генезе: Н. Первухин, Церковъ Иліи пророка въ Ярославлѣ, Москва MCMXV, 29.

У детаљима, иначе, ове фреске носе извесне измене: бог-отац уоквирен мандорлом јавља се, у микеланђеловском залету, у сценама стварања природе и човека — што представља одступање од Пискатора и његових подражавалаца у Украјини.

[6] Д. Ровинский, Подробный словарь русских граверовъ XVI—XIX в.в., II, 1—20.

1663. године са илустрацијама старца Зосиме[7], запосленог на украшавању издања Кијево-печерске Лавре.

Руски и украјински радови и српске фреске у Бођанима врло пластично приказују начин руковања новим ликовним материјалом добијеним на уметничко коришћење као и деловање стилски неокушане материје на сликаре периферних области европског барока. Третман бођанских фресака са илустрацијама Стварање света и причом о прародитељском греху везује се манирски за почетне стадије кијевских практицистичких радионица дрвореза и бакрореза које синтетизују и вулгаризују оригиналне западне узоре. Девијације у стилу — уочљиве посебно у схватању нагог људског тела — учиниле су много да се измене контуре и моделације низоземских оригинала високо рутиниране графичке технике који су већ доста изгубили и од спољашњих тематских података у процесу слободног тумачења од стране руских кописта. Цртеж и граверска техника руских уметника тек овлаш одговарају теми обележеној у првој обради низоземских манириста који су углавном нашли учитеље у венецијанској и римској школи високе ренесансе и раног барока. Чак и када је реч о веома талентованим интерпретаторима Библије Пискатора, црна, широка графичка контура која прецизно описује садржину и истиче детаље, несликарска је по својој структури. Пошто још не постоје услови за разумевање сложеног поступка сенчења — техника сликања акта, пејсажа и представљање амбијента били су у Бођанима одблесак граверског поступка са грубо схематизованим основним линијама.

На потрбушју другог дела лука настављају се сцене из живота Адама и Еве рађене по истим изворима. Особито је занимљива она о смрти Авељевој. У интерпретацији монаха Иље она је приказана на листу који доноси и сцену са Адамом и Евом у тренутку оплакивања мртвог сина. Код Пискатора сцена убиства је и посебно репродукована и испуњава читав први план гравире. Њоме се послужио бођански мајстор нашавши се у могућности да бира међу многим приступачним узорцима (сл. 12).

Историју Ноја и потоп илуструју у Бођанима три фреске од којих Улазак у Нојев ковчег и жртва по потопу имају аналогија код Пискатора, у графици Украјине и у изванредним фрескама јарославско-ростовских цркава[8] (сл. 13). Сцена самог потопа, сведена на мотив ковчега окруженог воденом масом и облацима каква је насликана у Бођанима, има подударност са апстрактном концепцијом исте сцене

---

[7] Д. Ровинский, Подробный словарь, I, б; сл. на стр. 352; Д. И. Соболевскій, Сборник снимок съ славяно-русскихъ старопечатныхъ изданій, Матеріалы для исторіи славянскаго книгопечатанія, часть II, XVII векъ, СПБ 1895.

[8] М. В. Алпатов, Всеобщая история искусства, Т. III, М. 1955, сл. 189; Н. Первухин, Церковь Іоанна предтечи въ Ярославѣ, Москва, МСМХІІІ, 21 и даље.

на потрбушју јужног потпорног лука Тројицке надвратне цркве у Кијево-печерској лаври. Кијевска фреска форматом, концепцијом и местом могла је бити узор бођанској мада извесне разлике, сасвим разумљиво, постоје. На плавој позадини која обележава јединствену масу воде, местимично додирнуту белим белезима таласа, истиче се контура Нојевог ковчега сасвим блиска бођанском; бођански оквир облака је изостао, а оба су мајстора из Пискаторове гравире испустила предњи план са дављеницима иначе присутним и у најпримитивнијим руским и украјинским граверским производима. Сижеи којима су располагали Библија Пискатора и други западноевропски узори, углавном су дали материјал за наративну страну библијских и јеванђеоских збивања. Ипак, у извесним темама нарација је малаксавала у корист неке од многобројних барокних симболичних тежњи, које су довеле — као у кијевском споменику и код нас у Бођанима, у случајевима илустрације Потопа — до свођења слике на апстрактни симбол. Међутим, Библија Пискатора је дала основно тематско језгро за разраду како српском сликару Бођана тако и фрескисти Тројицке цркве у Кијеву.

Занимљиво је да је мајстор кијевских фресака у слободи и оригиналности компоновања свог циклуса отишао даље од нашег: он се није држао ни реда у причању догађаја који је наметала сама Библија Пискатора нити је илустровао све сцене њоме обухваћене а доста исцрпно приказане код нас (у Бођанима су по Пискатору рађене и Авpамова жртва, сусрет с Мелхиседеком, Сан Јаковљев, Зидање вавилонске куле и др.). Можда је разлог овоме био и скучени простор кијевског споменика и монументални формати неких композиција других занимљивих Пискаторових циклуса, те је сликар био принуђен да извесне делове композиције Генезе пренесе у предворни део цркве. У доњој зони предворја цркве насликана је монументална фреска Раја, као одломак сцене Последњег суда, а која није ништа друго до богат препис Пискаторове гравире рајског живота првих људи са масом детаља из живота природе, живописним животињским светом и атмосфером датом необичним колоритом, сасвим произвољно и оригинално нађеним да дочара пулсирање амбијента необојене Пискаторове гравире. За појединости приказивања раја мајстори кијевског споменика имали су на располагању велики број савремених и старијих прегледа немачких, италијанских, француских и низоземских цртача и гравера, а студије печерских живописаца, делимично сачуване у кијевским збиркама, бележе процес студирања и уметничког проверавања детаља из Пискатора низом припремних цртежа до-

мањих ђака.[9] — Једном речју, као и бојански циклус Генезе, фреске у Тројицкој цркви Кијево-печарске лавре и остали споменици ликовне уметности Русије XVII века налазе се сасвим у свом времену, тј. везани за западну уметност и за потпуно познавање нове иконографије.

Из изложених факата и анализе стилских појава може се закључити да фреске у Бојанима, које у циклусу приказују Генезу, не карактеришу свог аутора као изузетно обдареног прегаоца у изналажењу својих иконографских нијанси нити као мајстора који чини самосталне напоре у решавању модерних ликовних проблема. Фреске су рађене по Пискатору (сл. 14) и руским неуким гравирама по том, истом, на Истоку омиљеном приручнику (сл. 15 и 16), а нове ликовне појаве представљају само траг недовољно појмљених манирстичких одлика низоземске уметности XVI и XVII века. Изгледа мало вероватно да је било која од малих сцена на потрбушним појасевима бојанске цркве рађена на подмлађени светогорски начин и страна се чини свака случајна аналогија са атонским прописима који би евентуално могли да се ускладе са тумачењем композиције, чак и оним које се односе на сцене од петог дана Стварања света. Неколико примера из сликарства грчких мајстора не могу много рећи у прилог ове тезе[10] ако се стално има на уму огроман и систематски утицај Библије Пискатора на многе српске сликаре у Војводини током XVIII века и њихово беспоговорно повиновање одређеном, у Русији већ разрађеном, идејном програму просветитељства. Природно је да је једна нова садржина, жива и модерна нарација, донела собом и нови идејни смисао сликарства и — сасвим у складу са поменутим програмом — дала нову структуру стилу. Чини се неодрживом помисао да би један периферни занатлија, лош цртач и груб сликар, био у стању да своје слике испуни модерним осећањем за акт, за извесне космичке знаке, студију животињског света, за предео, који — сви заједно — немају само декоративну функцију, већ су — у складу са захтевима времена и напредне уметничке струје — одраз интелектуалног говора европских манирстичких симбола. У погледу упуштања у тумачења

---

[9] Студије и цртежи ђака Кијево-печерске монашке школе чува Јавна библиотека у Кијеву.

[10] Овај се материјал не може озбиљно третирати као примарни извор нашим мајсторима XVIII века, чак ни онима који су делом свога живота везани за јужне крајеве и културу протеклих времена. Продирање западних утицаја у грчко барокно сликарство довело је такође до истицања нових тема и склизавања стила из традиционалног иконографског и осећајног света. Недавно је Хацидакис објавио иконе грчких мајстора везаних за венецијански амбијент и узоре италијанских манириста. Икона Theodora Poulakisa која представља Нојев ковчег сасвим је подударна са разматраним гравирама Библије Пискатора,а настала је — по тврђењу аутора — под утицајем гравире J. Sadelera за коју је дао цртеж Мартин де Вос (M. Chatzidakis, Icônes de Saint Georges des Grecs, Venise 1962, Cat. 125, Pl. 68).

проблема нерешених у традиционалном сликарству до Бођана, све појаве: перспектива, атмосфера, колорит (произвољан због одсуства вођства у црно-белом оригиналу), архитектонске кулисе, актови, одећа и жанр-детаљи — све су то деривати рутине руског сликарског стварања у нестајању. Примитивни реалистички стил није, дакле, резултат хтења изразито експресионистичког дара склоног цртању и упечатљивом компоновању, већ крајњи дах посусталог занатског поступка у коме је сва пажња усредсређена првенствено на очување идеје у иконографској контури нарације. Примајући преко Русије утицаје са Запада, живописац у Бођанима је остајао традиционалан у стилу у оној мери у којој су се стари елементи — под налетом католичке иконологије и западних метода рада — успели да очувају и у самом руском сликарству XVII и XVIII века.

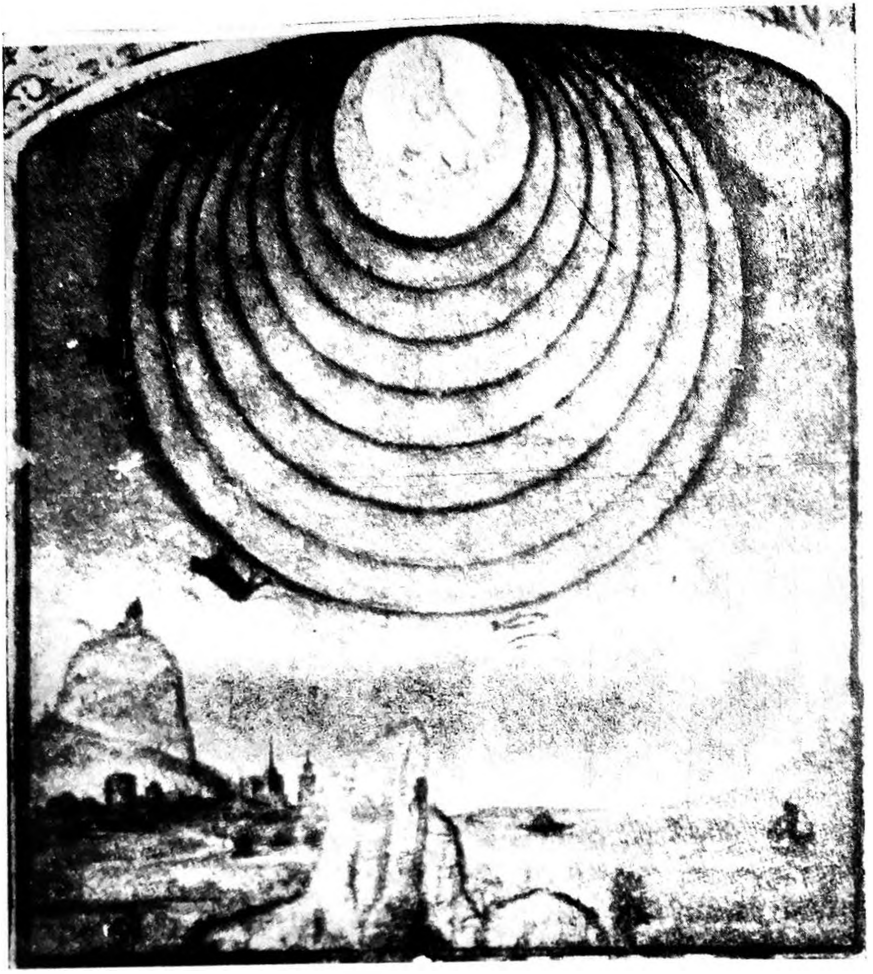
RADMILA MIHAILOVIĆ

»INFLUENCES DE L'ART OCCIDENTAL EUROPÉEN SUR LA PEINTURE SERBE DU XVIIIe SIÈCLE« — I

(SUJETS DE L'ANCIEN TESTAMENT A BODJANI)

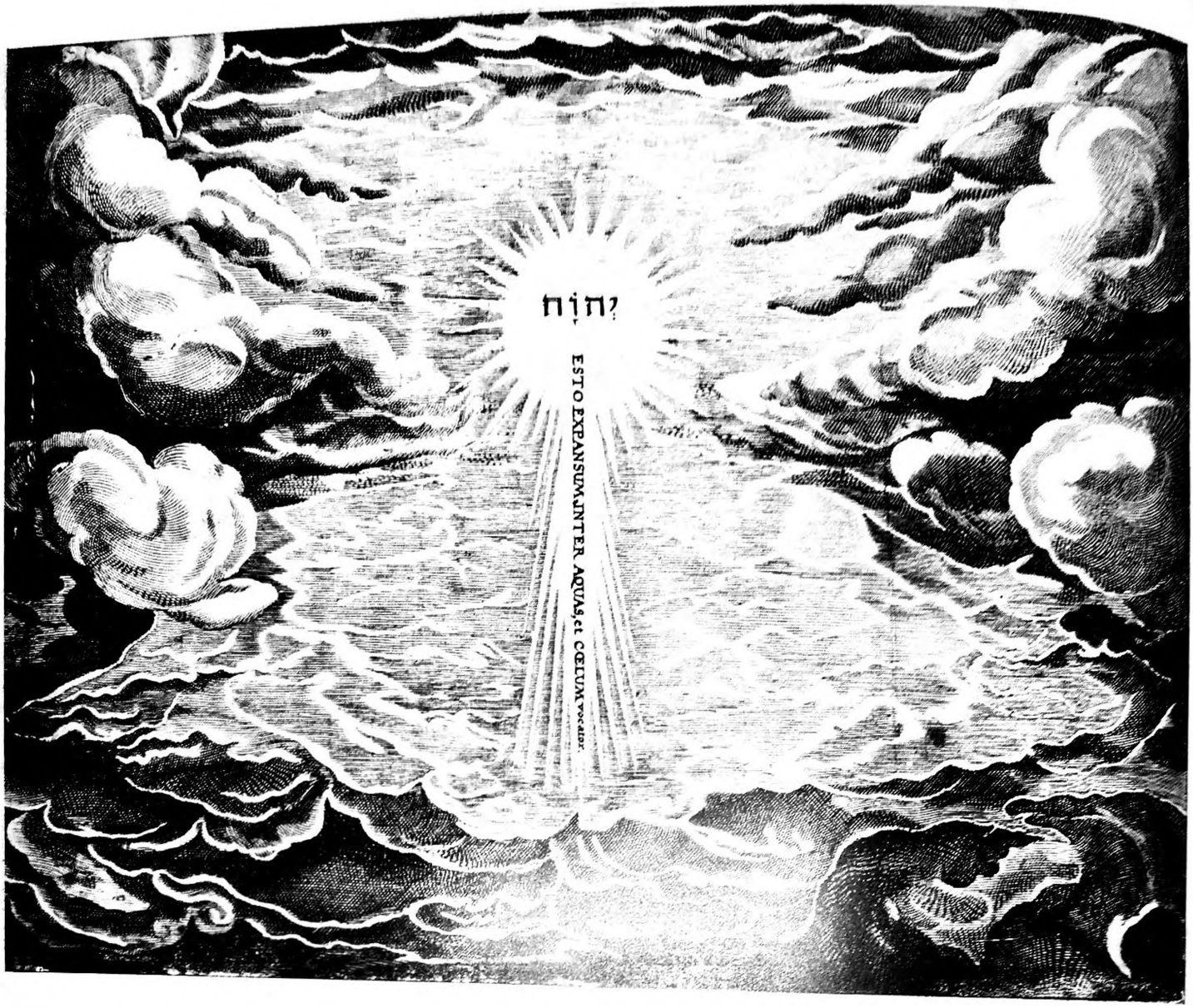
Résumé

L'auteur analyse dans cette étude les modèles et l'origine artistique d'une thème baroque favori, la Création du monde, que l'on voit dans l'église du monastère Bodjani. Il en a trouvé les modèles dans les miniatures et les gravures de l'Europe occidentale, dont la plupart dans la collection de gravures maniéristes — la Bible dite Piscatora. Il établit que la peinture de l'église de ce monastère inaugure un changement de programme dans la décoration peinte des églises serbes du XVIIIe siècle. L'auteur indique la voie qu'ont suivie les artistes du XVIIIe siècle pour dépasser peu à peu la tradition et leur transition d'un système iconologique à un autre. Ce système s'est introduit dans l'art serbe parfois directement, la plupart du temps au cours de son passage circulaire en Europe, venant de l'Est, de la Russie, avec du retard mais de façon irrésistible.

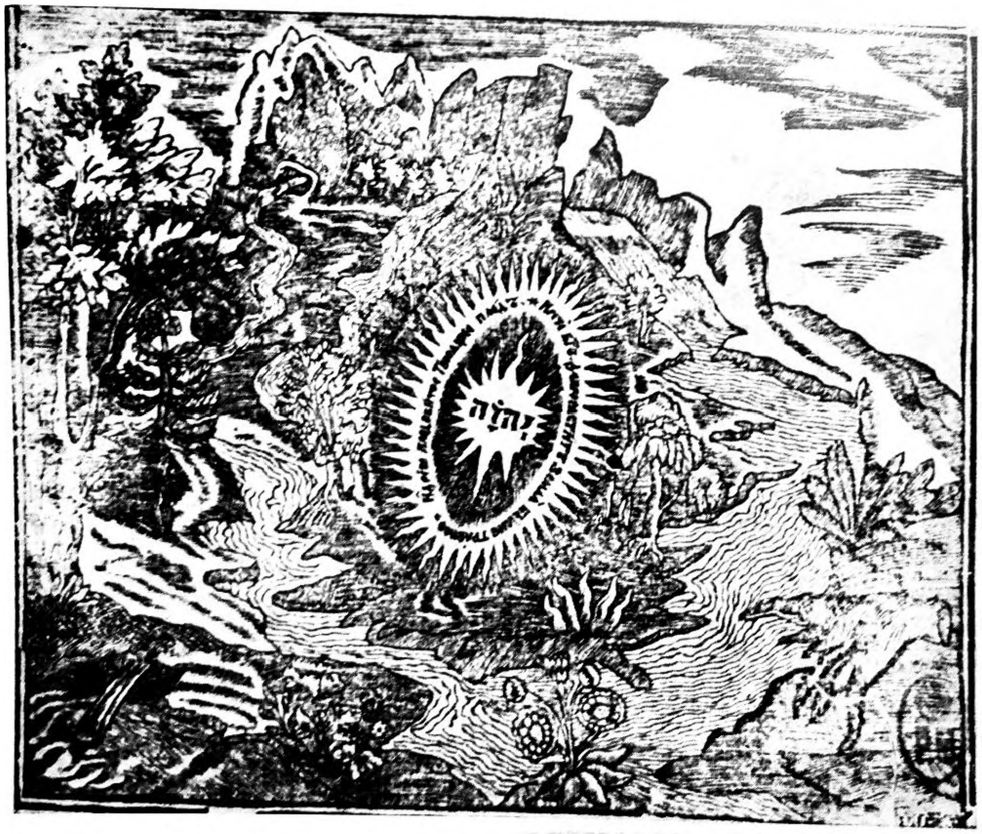


Сл. 1 — С. Мармион, ПРЕДСТАВА СФЕРЕ на минијатури за Livre de Septs Ages du Monde

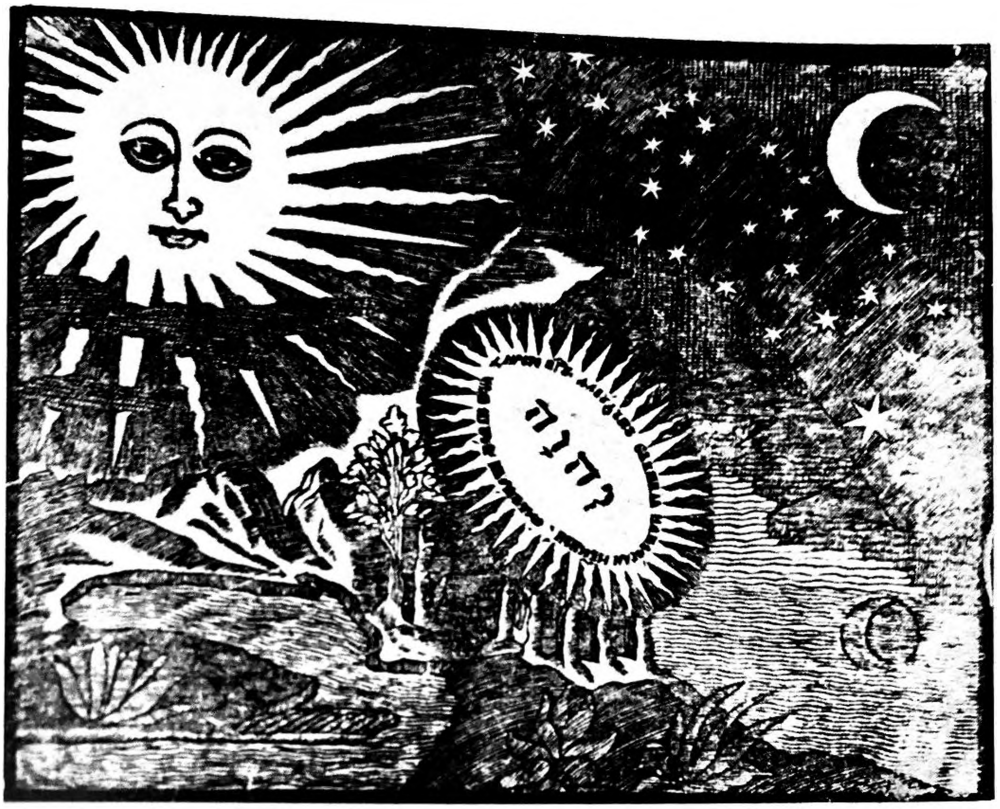
Сл. 2 — Бобани, ПРВИ ДАН СТВАРАЊА СВЕТА



Сл. 3 — Библија Пискатора: ДРУГИ ДАН СТВАРАЊА СВЕТА



Сл. 4 — Монах Иља, ТРЕЋИ ДАН СТВАРАЊА СВЕТА



Сл. 5 — Монах Иља, ЧЕТВРТИ ДАН СТВАРАЊА СВЕТА

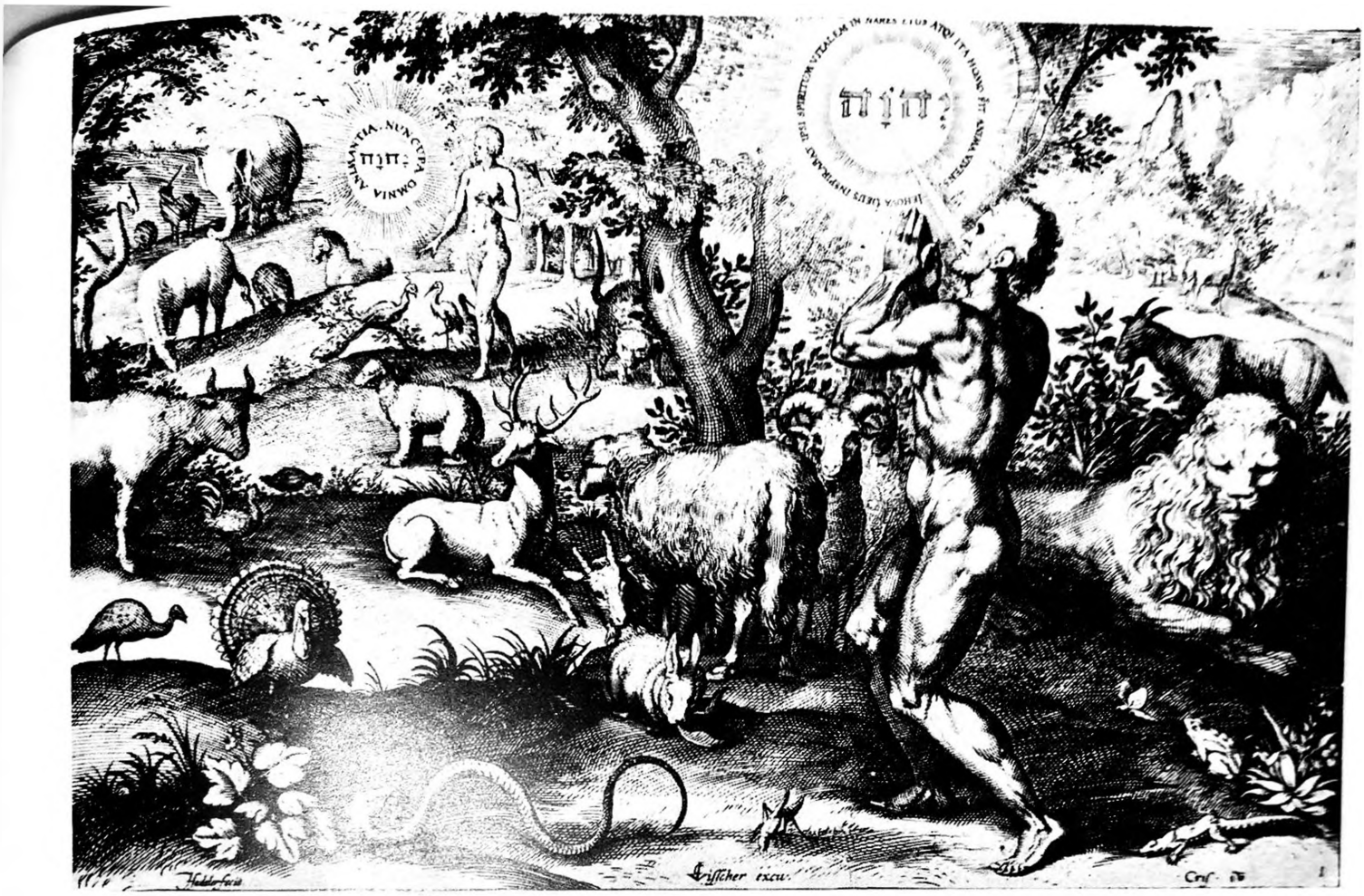
Сл. 6 — Библија Пискатора: ШЕСТИ ДАН СТВАРАЊА СВЕТА

ГЬ САВАОѲЪ
ИМНОЖИТСА НАЗЕМЛИ * ВПАТЫИ ДЕНЬ СОТВОРИ БГЪ СКОТЫ И ЗВѢРИ И ГАДЫ И ПТИЦИ
є

копено 5.

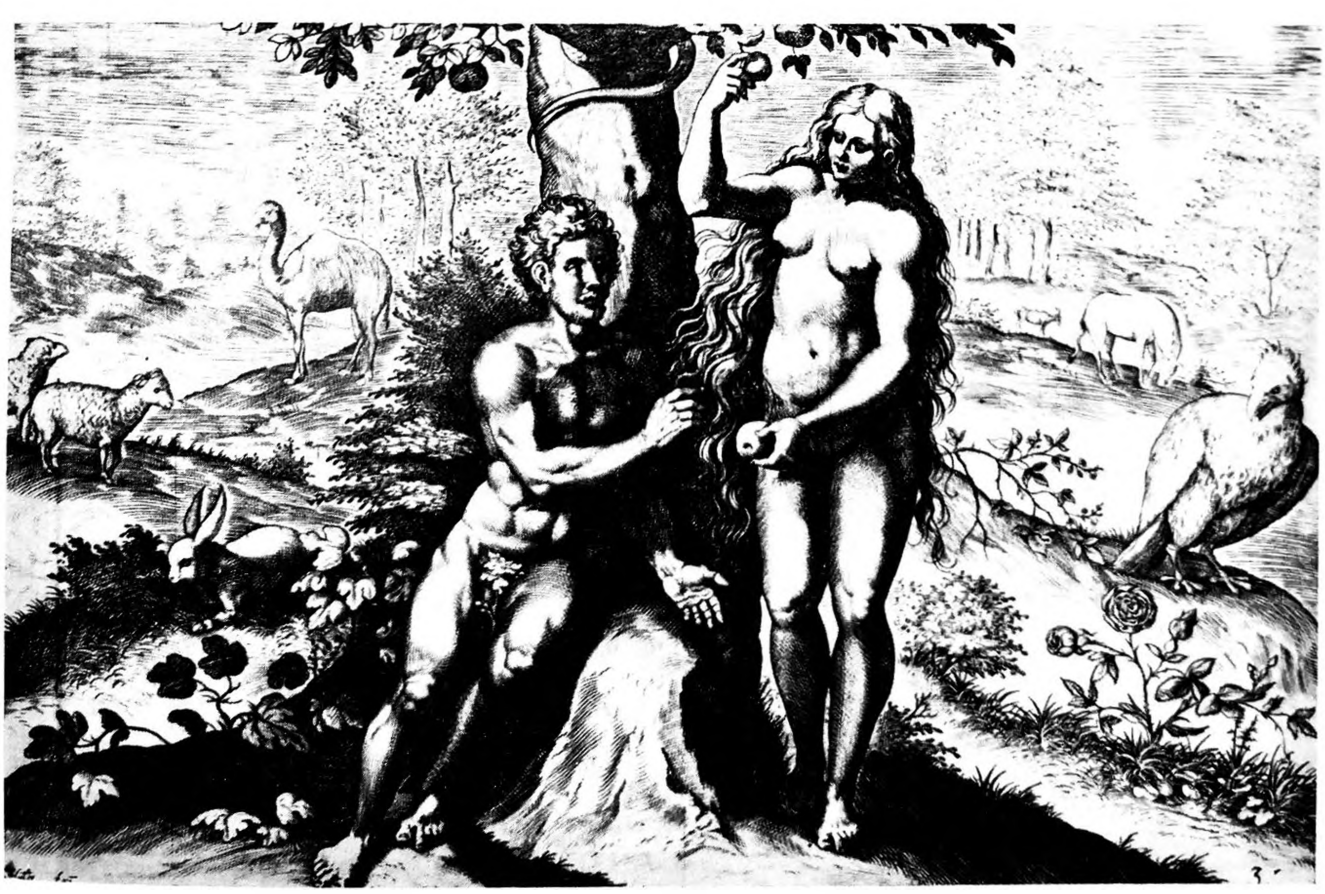
Сл. 8 — Корењ, СТВАРАЊЕ ЕВЕ

Сл. 7 — Корењ, ПЕТИ ДАН СТВАРАЊА СВЕТА



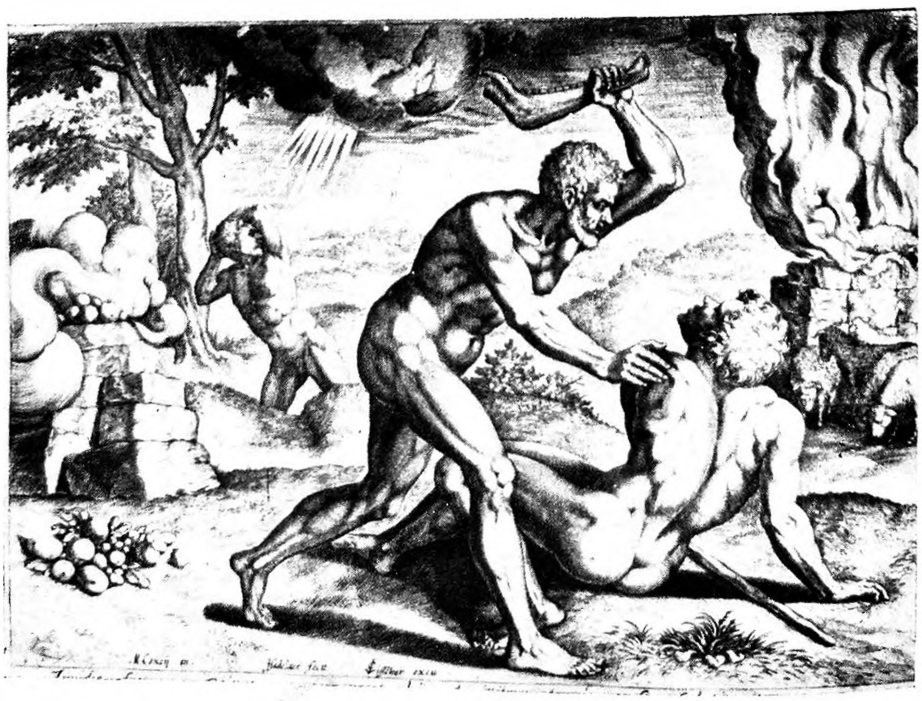
Сл. 9 — Библија Пискатора, АДАМ ДАЈЕ ИМЕНА ЖИВОТИЊАМА

Сл. 10 — Библија Пискатора, ПРАРОДИТЕЉСКИ ГРЕХ



Сл. 11 — Библија Пискатора, ИЗГНАЊЕ ИЗ РАЈА

Сл. 12 — Библија Пискатора, КАЈИН УБИЈА АВЕЉА



Сл. 13 — Библија Пискатора, УЛАЗАК НОЈА И ПОРОДИЦЕ У КОВЧЕГ

Сл. 14 — Библија Пискатора, ЈАКОВЉЕВ САН

Сл. 15 — Њехарашевски, ЗИДАЊЕ ВАВИЛОНСКЕ КУЛЕ

Сл. 16 — Непознати кијевски гравер, ЗИДАЊЕ ВАВИЛОНСКЕ КУЛЕ

ДИНКО ДАВИДОВ

Из историје српског бакрореза XVIII века

I

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

Историја српског бакрореза XVIII века није богата именима гравера а не може се похвалити ни бројним делима изведеним у овој, за српске уметнике новој, графичкој техници. У поређењу са сликарством, које стварају анонимни и многобројни зографи а потом познати уметници, мајстори и академски сликари, иза којих је остао одиста импозантан опус, бакрорезна графика привидно заостаје. Мање репрезентативна од икона, које на иконостасима делују као мале галерије религиозних слика, бакрорезна графика се повлачи у домове и наизглед вегетира као секундарна уметност XVIII века. Међутим, из ове привидно подређене улоге она ће, захваљујући популарности и неким преимућствима — у које на првом месту наводимо комуникативност са ширим друштвеним слојевима — постепено осигурати свој статус и освојити значајније позиције у српској уметности, а посебно у српском грађанском друштву XVIII века.

Будући да није била искључиво намењена цркви и култним обредима, графика се постепено приближила савременом човеку, његовом интелекту и смислу за лепо. Захваљујући великом броју отисака и чињеници да су се бакрорези често давали „на дар православним хришћанима" — што често стоји забележено у записима који прате бакрорезну композицију — те захваљујући својој актуелности и вези са друштвеним, културним а потом и књижевним збивањима и појавама, бакрорезна графика је брзо постала веома тражени уметнички објекат. Иако историја српског бакрореза XVIII века бележи само два истакнутија имена, Жефаровићево и Орфелиново, њене странице су веома значајне не само у уметничком већ и у друштвеном погледу. Неколико десетина бакрених плоча, које су изгравирали ови уметници, дало је српском друштву тога доба више хиљада бакрорезних графика, које су се раширile по целој Карловачкој митрополији, па и ван њених међа. Графика постаје културна потреба нашег друштва

XVIII века, што се види и по чињеници да се поред наручилаца из редова вишег клира све чешће јављају грађани чијим се „иждивењем" и „настојањем" режу бакрене плоче.

Осим домаћих бакрорезаца, чији опус још није довољно испитан и у потпуности сагледан, а који се стално употпуњава новопронађеним листовима, за српске наручиоце је радио читав низ аустријских, махом бечких, бакрорезаца, чије се сигнатуре откривају на пронађеним бакрорезима. Захваљујући Жефаровићу а потом Орфелину, као и оним наручиоцима који се обраћају страним граверима, бакрорезна графика се све више инкорпорира у културни живот Срба у Угарској. Она улази у књигу XVIII века и даје јој једну посебну уметничку вредност и лепоту и на тај начин постаје још више предмет интензивније и продуховљеније духовне и естетске инфлуксије.

* *
*

О српским бакроресцима XVIII века раније су код нас писали махом историчари и историчари књижевности, у првом реду због тога што су у питању добро нам познати посленици Жефаровић и Орфелин — први дугонабеђивани писац а други свестрани списатељ. Из тих разлога је, веома значајна графичарска делатност ових срчаних и вехементних уметника, „резаца" бакрених плоча — наших барокних бакрорезаца — била недовољно проучавана и неправедно подређивана.

Већи научни интерес историчара уметности за графику XVIII века јавља се тек после овога рата. Бакрорезна графика први пут добија своје место у сталним музејским поставкама, у првом реду у Галерији Матице српске и у Народном музеју у Београду. Ове две еминентне музејске куће приредиле су у овом периоду и неколико тематских изложби на којима је први пут презентирана у већем броју српска графика XVIII века.[1] У исто време објављено је неколико већих и низ мањих расправа, студија и прилога у којима је графички

[1] Године 1953. Народни музеј у Београду приредио је изложбу „Српска графика XVIII века". Уз изложбу је штампан каталог са студијом Миодрага Коларића.

Галерија Матице српске је 1961. организовала изложбу „Дело Христофора Жефаровића" на којој су били изложени сви до тада познати Жефаровићеви бакрорези. Уз изложбу је штампан каталог у коме је објављена студија о Жефаровићевим бакрорезима. Године 1962. Галерија Матице српске је приредила изложбу „Српски бакроресци XVIII века" која је била одржана у Кабинету графике Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу. Уз изложбу је штампан каталог са предговором Динка Давидова.

Године 1962. Комисија за културне везе са иностранством приредила је у Букурешту изложбу „Српска графика XVI—XVIII века" на којој је био заступљен највећи број бакрореза XVIII века. Комесар ове изложбе био је Др Дејан Медаковић који је припремио каталог и написао предговор.

материјал стручно и научно обрађиван.[2] Ови радови су донели читав низ података, открића, нових интерпретација, иконографских анализа, стилских оцена и аналогија са страном графиком.

Неоспорна је чињеница да је за релативно кратко време, захваљујући истраживачким захватима, са мутне слике о српском бакрорезу XVIII века скинуто доста талога непознатог и да су се указале јасне контуре њене целине. Наизглед може се стећи утисак да је сазрела ситуација да се та целина представи у виду једне синтезе. Међутим, изненађења нису ретка — непроучени и непубликовани бакрорези проналазе се на још неиспитаном терену па се са задовољством може констатовати да је и Жефаровићев и Орфелинов опус много обимнији, као и да постоји још низ бакрореза које су израдили страни гравери за српске наручиоце.[3]

Овде публиковани бакрорези само су један део тог новог материјала који употпуњава досадашњу представу о српској бакрорезној графици XVIII века.

ХРИСТОФОР ЖЕФАРОВИЋ (?): БАКРОРЕЗНИ АЕР ПАВЛА НЕНАДОВИЋА (1750.)

Културно обредни, уметнички објекат аер, који служи за прекривање путира и дискоса за време литургије и код припремања причесних дарова, мењао је током векова свој облик, величину, па чак и иконографски садржај који је везан за чин причешћа, распећа, божанствене литургије, као и за још неке сцене из живота Христа и Богородице (Благовести, Рођење, Распеће, Вазнесење). Средњове-

---

[2] Д. Медаковић, Стара српска графика, Уметност бр. 3. Београд 1951; М, Коларић, Захарија Орфелин, Зборник за друштвене науке Матице српске, бр. 2, Нови Сад 1951; Д. Медаковић, Бакрорезац Захарија Орфелин, НИН од 8. II 1953; М. Коларић, Српска графика XVIII века, Београд 1953; Д. Медаковић, Илустровано издање Орфелинове Историје Петра Великог, Историјски часопис САН, књ. IV, Београд 1954; Д. Медаковић, Христофор Жефаровић у Шиклушу 1740, Прилози за КЈИФ 3—4, Београд 1957; О. Недић, Графичке представе српских манастира као изворни подаци при конзерваторским радовима, Зборник заштите споменика културе, IX, Београд 1958; В. Хан, Прилог познавању иконографије Кнеза Лазара, Рад војвођанских музеја 7, Н. Сад 1958; Д. Медаковић, Богородица „Живоносни источник" у српској уметности, Зборник радова САН, LIX, Византолошки институт, 5, Београд 1958; М. Јовановић, Прилог проучавању утицаја руске графике на српску уметност средине XVIII века, Рад војвођанских музеја 8, Нови Сад, 1959; Д. Давидов, Христофор Жефаровић, први српски бакрорезац, Нови Сад, 1961; Д. Давидов, Српски бакрорезци XVIII столећа, Загреб 1962; Д. Медаковић, Grafica sirba din secolele XVI—XVIII, Bucuresti 1962.

[3] М. Коларић у својој студији о Захарији Орфелину (Зборник за друштвене науке Матице српске, бр. 2, Н. Сад 1951, 72) на једном месту бележи: „Ово што смо навели још је далеко од потпуног прегледа Орфелинове графичке делатности. Уверени смо да ће се временом наћи још много гравира са његовим потписом". Материјал који је у последње време откривен потврђује да је ово мишљење било тачно.

ковни аер је најчешће изведен на свили златном и сребрном жицом и разнобојним свиленим концем. По финој техници веза и по општим уметничким вредностима, неки од сачуваних средњовековних аера права су мала ремек-дела везиљске уметности, која су поседовали само значајнији и богатији манастири.[4] Сиромашнији манастири и парохијске цркве служили су се скромнијим аерима, који су били без везених сцена, украшени само флоралном орнаментиком. Будући да је аер културни објекат, бригу о опскрби цркава и манастира овим предметима преузимали су црквени архијереји.

У XVIII веку, у Карловачкој митрополији, потребе новосаграђених цркава за овим као и за осталим црквено-обредним предметима биле су велике. Митрополити су настојали да те потребе задовоље и проблем опскрбе цркава реше на тада једино могући начин — уместо веза, који споро настаје и који је био веома скуп, оријентисали су се на бакрорезну графику. Антиминси и плаштанице умножавају се још од Арсенија Чарнојевића, и скоро сваки митрополит после њега, врло често и епископ, имао је једну а некад и више бакрорезних плоча са којих су отискивани антиминси и плаштанице.

Аер митрополита Павла Ненадовића је из 1750. године. Како није познат ниједан аер изведен у бакрорезној техници, може се претпоставити да их пре овога није ни било. У фрушкогорским манастирима били су у употреби старији везени аери, док су у парохијским црквама употребљавани неуметнички аери од платна и свиле. У жељи да омогући парохијским црквама да дођу до солиднијих аера, који ће имати уметничку вредност а неће бити скупи нити ће њихова израда дуго трајати, митрополит Павле Ненадовић је — уверивши се у уметничку вредност и практичну страну бакрорезне технике — дао да се изради бакрорезна плоча са које је могло да се узме неколико десетина, па чак и неколико стотина отисака.

Иако овај аер није сигниран, са сигурношћу се може атрибуирати тада веома познатом и признатом бакроресцу Христофору Жефаровићу. Жефаровић је, као што је познато, почео своју графичарску делатност у служби карловачког митрополита Арсенија Јовановића IV Шакабенте, по чијем налогу је издао бакрорез „Свети Сава са српским светитељима дома Немањина" (1741) а од књига чувену Стематографију (1741) и Привилегије (1743). Из тих година, када је био на почетку своје бакрорезне каријере, датирају Жефаровићеви пословни контакти са Павлом Ненадовићем, тада горњокарловачким епископом. Године 1743. изрезао је Жефаровић по Ненадовићевој поруџбини бакрорез *Св. Кузман и Дамјан*, свој највећи по формату и

[4] Л. Мирковић, Црквени уметнички вез, Београд 1940; Д. Стојановић, Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века, Београд 1959; А. Вас(илић), Аер, Енциклопедија ликовних умјетности 1, Загреб 1959, 9.

свакако један од наших најлепших бакрореза XVIII века. Као митрополит, Павле Ненадовић је могао још интензивније, да помаже развој бакрорезне графике за коју је имао разумевања. Познато је да је за митрополита Ненадовића касније радио и Јакоб Шмуцер, тада најпознатији бечки бакрорезац.[5] Аер је израђен само годину дана после његовог доласка на престо Карловачке митрополије. Неуморни Жефаровић, тада на крају свог животног и уметничког пута, био је још једнако активан, а исте године ангажовао га је митрополит Ненадовић као неку врсту стручног консултанта у тада веома актуелној и важној акцији која се тицала оснивања српске штампарије. Без обзира на то што та акција није успела — била је осујећена од аустријских власти — чињеница је да је у том значајном подухвату био укључен и бакрорезац Жефаровић.[6] Сасвим је разумљиво да га је митрополит Ненадовић ангажовао и као реализатора његове идеје о бакрорезном аеру. С друге стране, Жефаровић је као везиља, или као цртач картона за црквени вез, најбоље познавао облике, димензије и иконографију појединих културних објеката, па свакако и аера. У овом случају била је реч управо о томе толико потребном обредном предмету, па је најприродније да је тај посао баш он добио. Из каталога Жефаровићевих бакрореза види се да је он 1749. године издао бакрорезе *Богородица Елеуса* по налогу Константина Георгија Русис из града Кожана, а 1751. године бакрорезе: *Силазак Христов у Ад*, по наруџбини трговаца Михајла и Петра Симеоновића из Москопоља, *Ваведење Богородице* за Световаведењски храм у Сремским Карловцима и *Распеће Христово* за манастир Хопово, по налогу Павла Георгијевића, патријаршијског синђела. Из 1750. године није дакле био познат ниједан Жефаровићев бакрорез. У то време Жефаровић се налазио у Бечу, где се користио бакрорезном типографијом Томе Месмера, са којим је имао сталне пословне везе. У ту, у каталогу Жефаровићевих радова празну годину, може се убележити бакрорезни аер за митрополита Ненадовића.

Можда је између наручиоца и извођача било речи и о везеном аеру, па није искључено да је такав и направљен (и да је касније пропао), но док су то само претпоставке, које се намећу због тога што је Жефаровић радио црквени вез, бакрорезни аер је остварен, без сумње његовом вештом граверском руком.

Аер Павла Ненадовића има две композиције које су дијаметрално супротно оријентисане једна према другој.[7] Прва композиција

[5] М. Коларић, Српска графика XVIII века, Београд 1953, 11.

[6] Р. Грујић, Покушај оснивања једне српске штампарије у половини XVIII века, Српски књижевни гласник, XXV, Београд 1910, 665; Р. Грујић, Прилошци за историју српске штампарије у Угарској, у половини XVIII века, Споменик СКА, XLIX, Београд 1910, 144.

[7] Димензије 290×660 мм.

представља Христа агнеца у путиру. Христос (іс хс) је приказан en face, иза њега је крст на коме је трака са уобичајеном скраћеницом (І Н Ц І). Из Христове ране на грудима као и из рана на рукама, које су одвојене од крста и полуопуштене, капље крв. Друга композиција представља Васкрсење Христово. Христос (іс хс) излази из отвореног ковчега, у ствари лебди над њим, у левој руци држи заставу победе са крстом а десном благосиља.

Испод прве композиције је почетак натписа који се завршава испод друге: во цр҃ствїй твоемъ помѧни гд҃н раба̀ твоего / а́рхі-еп҃кпа и митрополі́та на́шего паѵ́ла нена́довича. 1750

Обе композиције су сасвим у духу западне барокне уметности, тако да се може претпоставити да их је Жефаровић позајмио из аустријске или немачке графике. Ова претпоставка може бити предмет разматрања али решење проблема се, изгледа, налази на другој страни. У атинском Бенаки-музеју налазе се два везена аера који пружају добру аналогију са аером Павла Ненадовића. Ови аери, који се чувају у одељењу црквеног веза, имају потпуно идентична иконографска решења са Жефаровићевим бакрорезним аером. Настали на југу крајем XVII или почетком XVIII века, на територији до које допиру барокне, западноевропске уметничке рефлексије и утицаји, ови и њима слични аери морали су бити познати Жефаровићу, који је дошао из тих крајева а уз то још био и аутор бројних црквених везова или картона за везове. Ова, нимало случајна и врло уверљива аналогија иде у прилог тврдњи да је Жефаровић аутор бакрорезног аера.

Осим два реда цветова, који су распоређени уздужно, уз леву и десну страну, овај аер има са све четири стране изгравирани руб који представља имитацију реса што се јављају на уметничким везовима. Ако се овоме још дода да је бакрорез бојадисан, вероватно руком самог аутора, онда се стиче утисак да је бакрорезни аер Павла Ненадовића прављен са намером да дочара везени.

Као утилитарни обредни предмет аер Павла Ненадовића израђен је без неких већих уметничких претензија. Цртеж је коректан, познавање анатомије уверљиво, мада је у целини све доста конвенционално. Бакрорезна реализација показује сигурно техничко граверско знање и искуство. Веома минуциозно су резане партије на лицу. По тим особинама овај бакрорезни аер се сврстава у солидно изведена дела ове врсте за које је типична занатско-техничка сигурност и рутина, а којима у исти мах недостаје више уметничке инвенције.

ЗАХАРИЈА ОРФЕЛИН (?): БОГОРОДИЦА БОЂАНСКА (1758.)

У манастиру Бођанима налази се бакрорезна плоча од које није познат ниједан отисак из тог времена. Узимањем отиска са ове плоче добијена је још једна српска графика XVIII века. У питању је, за историју српског бакрореза веома значајан бакрорез, *Богородица бођанска* из 1758. године.[8]

Иконографска концепција овог бакрореза веома је занимљива у детаљима, док је централна композиција Богородице са Христом решена према традиционалном типу Одигитрије.

Допојасна фигура Богородице (м҃р ѳ҃ү) заогрнута је набраним мафорионом. На левој руци држи Христа (і҃ис х҃с) а десном показује на њега. Икона је смештена у штафажну архитектуру са стубовима и пиластрима. Изнад Богородице је балдахин са драперијама, а лево и десно од њега представљена су два анђела који једном руком придржавају драперију а другом круну. Штафажна архитектура, врло чест оквир и украс бакрорезне графике овог доба, подсећа на олтаре католичких барокних цркава у Мађарској и Аустрији. Ту архитектуру је, као позадину и оквир религиозних композиција, врло радо користила западноевропска графика, која је послужила као предложак или само као идеја аутору *Богородице бођанске.*

На пиластрима ове штафажне архитектуре, лево и десно од централне композиције, налазе се по три медаљона у којима су изгравирани симболи Богородице на основу пророштва. Овакве представе су веома ретке у српској уметности новијег доба. У првом медаљону је ватра тј. горућа купина (пророк Гедеон), у другом кула—стена (пророк Данило), у трећем разлистало жезло на престолу (пророк Арон), у четвртом лествице (пророк Јаков), у петом седмокраки свећњак (пророк Захарија), у шестом ковчег завета — скинија (пророк Давид). Испод централне композиције налази се у правоугаоном пољу запис у четири реда:

с благословеніемь преѡсщеннѣйшагѡ гдина гдина моүсеа епкпа бачкагѡ сегедінска / го, и егарскагѡ, изобразисѧ сіѧ стаѧ стововеденскагѡ водіанскагѡ мнтирѧ в бачкой / сѫщагѡ, ікона чꙋдотворнѧ, с долꙋ положенимъ мнтирѧ положеніемъ: трꙋдомътогѡжде / Мнтірѧ іеромонаха василіѧ чадьже егѡ дховныхъ иждивеніемъ, 1758.

Испод записа, у барокној картуши представљена је ведута манастира Бођана са ближом околином. Као што је познато, ведуте манастира су веома омиљен детаљ и честа појава на бакрорезима XVIII века, али представе манастира на њима већином нису сасвим веро-

[8] Димензије композиције 335×437, плоче 360×457.

достојне, што је случај и са манастиром Бођани на овој гравури. Архитектура цркве приказана је доста верно, док су конаци произвољно нацртани.

У доњем делу, на средини плоче, испод оквира композиције, гравиран је запис са именом наручиоца: настоѧніемъ їѡа́нна веселиновича. У питању је исти онај наручилац за кога је, две године раније, израђен велики бакрорез *Манастир Хопово* (1756) у бакрорезној типографији Јакова Шмуцера, на коме између осталог пише да је настао: „Трудом и настојанијем благопочетнаго купца Јоана Веселиновича жителя карловачкаго лета господња 1756 во Виени аустријској". За истог наручиоца резао је Орфелин 1764. године бакрорез *Св. Димитрије*, који у запису доноси: „Бист ктитор господар Јоан Веселинович за спомен својеј супруги г. Марти Стефановој, приложи и дарова в Виене аустријској". Као што се из овога види, Јован Веселиновић, трговац и грађанин карловачки, дао је да се израде три бакрореза. Ово потврђује колико је бакрорезна графика била омиљена у српском грађанском друштву XVIII века.

Име поручиоца Веселиновића на бакрорезу прва је индикација за претпоставку да је *Богородицу бођанску* резао Орфелин. Ова претпоставка обавезује на образложење. Први, до сада познати већи графички рад Захарије Орфелина је његов велики бакрорез *Свете бесплотне силе* рађен за манастир Ковиљ 1761. године.[9] Овде се поставља питање да ли је Орфелин могао остварити *Богородицу бођанску* 1758. године, дакле три године раније.

Своје песничко, цртачко и калиграфско дело *Поздрав Мојсеју Путнику*, Орфелин је завршио 1757. а предао му 6. јула исте године, када је Путник посвећен за бачког епископа.[10] Убрзо после тога Орфелин ступа у службу митрополита Павла Ненадовића као канцелиста на његовом двору у Сремским Карловцима. Исте јесени Орфелин је у пратњи митрополитовој путовао у Беч, одакле се вратио у Карловце јануара 1758. Те, 1758. године Орфелин је у Сремским Карловцима резао и отискивао на својој бакарној типографији синђелије, грамате и мање књиге.[11] Будући да је познавао бакрорезачки занат и дао доказе о свом цртачком и калиграфском дару у *Поздраву Мојсеју Путнику*, то се са разлогом може претпоставити да је исте године, поред мањих граверских послова, цртао и резао бакрорез *Богородица бођанска*. Овај бакрорез је издат „С благословом преосвећеног Господина Мојсеја Путника", као што се из наведеног записа види. После

[9] М. Коларић, н. д., 22.
[10] С. Мишић, Орфелинов поздрав Мојсеју Путнику, Матица српска, Нови Сад 1959.
[11] Т. Остојић, Захарија Орфелин, живот и рад му, Београд 1923, 45, 58.

Орфелиновог *Поздрава Мојсеју Путнику*, нови бачки епископ, кога Орфелин назива „високајшим патроном", могао је са пуно разлога предложити бођанском братству и наручиоцу Јовану Веселиновићу да повере Орфелину израду бакрореза *Богородица бођанска*. Славољубив и сујетан, епископ Путник је можда сам дао идеју да се у његовој епархији појави бакрорезна икона коју ће он благословити.

Године 1758. Орфелин је имао 32 године. Његов биограф Тихомир Остојић претпоставља да је Орфелин боравио у Бечу и пре 1757. године: „...на књизи бр. 4, која је већ 1755. године у његовим рукама, као што сведочи запис на њој, спомиње се у истом запису Нови Сад, Беч и Аугзбург... Орфелин већ 1757. уме калиграфски писати, врло лепо цртати пером... уме резати у бакру. Где је он те вештине у оно доба могао научити него у Бечу"?[12] Остојићева хипотеза изгледа уверљива. Одиста, Орфелин није могао почети са резањем и отискивањем бакрореза без претходног учења и праксе. Доста компликована граверска предзнања он је морао добити негде на страни. Из свега овога изводи се закључак да је Орфелин још пре 1757. године, пре доласка у Нови Сад и пре *Поздрава Мојсеју Путнику*, негде упознао и савладао бакрорезну технику. Још 1751, дакле у својој 25 години, Орфелин је био у Будиму, а путовао је и даље. Тих година он је вероватно учио бакрорезачки занат. У Будиму, Бечу или Аугзбургу, или можда у сваком граду помало, учећи у приватним бакрорезачким радионицама он се формирао и савлађивао бакрорезачку технику. Године 1758. он је могао резати и отискивати бакрорез *Богородица бођанска*.

У граверско-техничком погледу овај бакрорез није сасвим уједначен. Централна композиција, а нарочито глава Богородице и Христа, као и фигуре анђела резане су са већом пажњом и стрпљивошћу. Ту је заступљен читав сплет финих линија, којима је постигнута сасвим солидна моделација. Архитектонска штафажа дата је много тврђе, готово схематски; аутор је овај део третирао као оквир композиције. Но у општој оцени, мора се рећи да је бакрорез *Богородица бођанска* солидно граверско дело. Уколико је Орфелинов рад, а сматрамо да јесте, онда се он на самом почетку графичке делатности показао као зрео уметник.

У Галерији Матице српске налази се икона *Богородица бођанска* која је идентична са овим бакрорезом. Раније се сматрало да је бакрорез рађен по овој икони, али када је са иконе скинут премаз са оштећених места и када се указала основа, показало се да на њој постоје оштре линије цртежа који је неким оштрим предметом директно прецртаван са бакрореза. По стилским особинама, ова — још не-

[12] Т. Остојић, н. д., 48.

проучена — икона могла је настати у другој половини XVIII века, највероватније непосредно после бакрореза. На икони се једино не налази година (1758) којом се завршава запис на бакрорезу, као и потпис наручиоца бакрореза; што је сасвим разумљиво.

У српском сликарству XVIII века постоји више случајева да су иконе сликане по бакрорезима домаћих и страних гравера. Случај са овом иконом је још један доказ да испитивања у овом правцу могу донети нова, за науку драгоцена искуства.

ЗАХАРИЈА ОРФЕЛИН: РАСПЕЋЕ ХРИСТОВО

За разлику од неких несигнираних бакрореза, који се са разлогом и као резултат стручне експертизе могу атрибутирати Захарији Орфелину, за кога се зна да ни своја литерарна ни бакрорезна дела није увек потписивао, овај новопронађени бакрорез је сигниран: орфелін рѣзалъ.

Иконографска концепција ове композиције је неуобичајена и веома ретка у српској уметности XVIII века. На средини композиције је крст Христовог распећа. Распети Христос је представљен опуштеног тела, главе погнуте удесно. На глави му је трнови венац и нимб са три слова С Ы Н. Са леве стране крста је војник на пропетом коњу, с копљем у рукама којим пробада Христов грудни кош из којег шикља крв. Са десне стране, у другом плану, представљена је Богородица М(АТИ) Б(ОЖИѦ) и Јован Богослов С. І. У позадини ове сцене су контуре Јерусалима.

Испод композиције је запис, у ствари цитат из еванђеља, који објашњава сцену: единъ ѿ воинъ копїемъ ребра емꙋ прободе, / и абіе изыде кровь и вода. їѡа: гл҃: ѳі. ст: ад.

У питању је илустрација 34. стиха из 19. главе Јеванђеља по Јовану, који у преводу гласи: Један од војника прободе му ребра и одмах изиђе крв и вода. Као што је познато, ова епизода се јавља само у Јеванђељу по Јовану. По свему судећи ово није оригинална Орфелинова иконографска замисао. Она се уклапа у западноевропски барокни иконографски репертоар. Вероватно се Орфелин послужио каквом бакрорезном илустрацијом из богатог аугзбуршког или бечког извора. Како на овом бакрорезу нема записа о ономе ко је поручио израду, за кога и када, што се појављује на свим бакрорезима ове епохе, може се тврдити да Орфелиново *Распеће* није замишљено као посебни бакрорезни лист. Орфелин је често радио илустрације за своје и туђе штампане књиге па се може са сигурношћу тврдити да је и ова гравира намењена илустрацији књиге, тим пре што и њен мали формат упућује на овакав закључак.

Будући да ни у једној од штампаних српских књига XVIII века не постоји ова илустрација, може се претпоставити да је била наме-

њена илустровању рукописних књига и молитвеника, што се често практиковало у то доба.[13] Познат је Ђачки молитвеник Јована Рајића, писан руком 1749. и илустрован бакрорезом Распећа, као и рукописни молитвеник (Gebeth Buch) на немачком језику из 1764. илустрован са седам бакрореза. О овом проблему недавно је код нас писано па су тим поводом и објављене ове мало познате гравире, као и једна бакрорезна илустрација Захарије Орфелина.[14] У питању је рукописна књига мачъ воинствовющего христянина од Еразма Ротердамског у преводу Василија Крстића. У овој књизи налази се Орфелинова гравира *Исус Христос моли опрошташ грехова пред богом оцем* са цитатом из Јеванђеља који објашњава призор. И овде је Орфелин дао једну ретку иконографску композицију чије порекло треба тражити у аустријској и немачкој графици.

Нема сумње да су обе гравире, *Исус Христос моли опрошташ грехова пред богом оцем*, која је откривена као илустрација рукописне књиге, и *Распеће*, које истина није пронађено у рукописној књизи, имале исту намену. Доскора непознате, оне указују на једну специфичну намену Орфелинове графике.

Мода украшавања молитвеника и других књига — које се још преписују — бакрорезним илустрацијама, захватила је наше грађанско друштво друге половине XVIII века. Неке од тих књига су чуване као посебне породичне драгоцености. Сасвим је разумљиво што је један ангажовани бакрорезац, какав је био Захарије Орфелин, прихватио ову моду и одазвао се жељама своје клијентеле. Коначно, неколико стотина ових отисака, који су се на црквеним славама и вашарима продавали на комад, били су истина мали али сигурни извор прихода. Као што је познато, Орфелин није избегавао послове који не доносе велике приходе и велику славу. Он је држао своју „бакрорезну типографију" и старао се да из ње изађе оно што клијентела тражи и очекује. То су практични разлози који су навели Орфелина да реже мале гравире намењене илустрацији рукописне књиге. Међутим, вероватно постоје и други разлози које је можда теже одредити и доказати, али за које је довољно да се каже да су одраз Орфелинова духа. Он је знао да су ове гравире намењене улепшавању књиге. За њега, који је књигу толико волео, писао, издавао, илустровао, радио у штампарији и бдио над књигом, старајући се о њеној опреми и уживајући у њеној лепоти, коју јој је сâм — својим талентом и вештином — давао, то су били највећи разлози који су утицали на његову оријентацију да реже гравире за илустровање рукописних књига.

[13] Идеју о намени ове гравире за илустровање рукописних књига дао ми је Лазар Чурчић, библиотекар Библиотеке Матице српске.

[14] Л. Чурчић, Илустровање рукописних књига XVIII века и један такав рад Захарије Орфелина, Библиотекар XIII, Београд 1961, 67.

У овој гравири Орфелин није показао своје најбоље техничко-графичарске могућности. Рез је сигуран и чврст али без већих ликовних претензија. Оквир барокно-рокајне стилизације је знатно мекше и рафинованије резан.

При одређивању уметничких вредности ове гравире треба рећи да је у питању солидан рад рутинираног бакроресца.

НЕПОЗНАТИ АУТОР: МАНАСТИР ОРАХОВИЦА (1764)

У српској уметности XVIII века јавља се низ бакрореза са изгледом манастира. У овоме предњаче бакрорезне представе манастира са територије Карловачке митрополије. После велике сеобе од 1690, а нарочито након турских повлачења, у којима су неки јако оштећени, српски манастири у Угарској доживели су свој процват. Поред уметничког богатства, икона и предмета примењене уметности из ранијих епоха, којима су њихове ризнице обиловале, српски манастири на овој територији постају скупљачи и чувари обновљене уметности у којој стилски елементи барока и рококоа из године у годину сазревају. Али пре тога ови манастири неочекивано брзо мењају свој првобитни изглед. Високи звоници и масивни конаци врло уверљиво оглашавају нову епоху. Манастири се економски подижу и богате захваљујући вештим игуманима и архимандритима који успешно присвајају изнуђене поклоне и завештања. Без обзира на дегенерацију калуђерског реда, манастири постају јаке одбрамбене тврђаве ортодоксног православља пред најездом унијатског прозелитизма. У таквим условима манастири настоје да осигурају свој углед, достојанство и ауторитет код верника, а у исто време траже и добијају од бечког двора своје привилегије. Све је водило једном циљу: учвршћивању позиција православља у овим крајевима.

Веома погодно и ефектно средство за црквену и национално-политичку пропаганду нађено је у бакрорезној графици. Манастири дају да се режу и отискују бакрорезне иконе са ликовима светитеља чије култове негују. Ове иконе су потом поклањали верницима. Уверивши се у велики ефекат ових поклона који све више продиру у народ, манастири су убрзо, посредством бакрорезне графике, почели градити не само култове светитеља већ и култ свог дома: почели су да поручују бакрорезе са изгледом манастира. Те слике су верници носили својим кућама да их подсећају како на моралну снагу православља тако и на обавезе и давања која манастири очекују.

Убрзо, бакрорези са изгледом манастира постају веома тражени и омиљени уметнички предмети.

У групи српских бакрореза са изгледом манастира разликујемо две врсте. У прву иду они на којима је представа манастира само је-

дан, обично споредни, део какве религиозне композиције. Такви су Жефаровићеви бакрорези: *Св. Кузман и Дамјан* са изгледом манастира Раковца, *Св. Стеван Штиљановић* са изгледом манастира Шишатовца, *Распеће Христово* са изгледом манастира Хопова, *Св. Наум* са изгледом истоименог манастира, као и Орфелинови: *Свете бесплотне силе* са изгледом манастира Ковиља, *Св. Ђорђе* са изгледом манастира Сен-Ђурђа, *Св. Петар и Павле* са изгледом Доње цркве у Сремским Карловцима итд. У другој групи су бакрорези на којима је представа манастира главни мотив композиције. Такви су: *Манастир Студеница* од непознатог руског бакрoресца *Манастир Дечана* од Георгија Стојановића, *Манастир Хопово* од Јакова Шмуцера, *Манастиу Кувеждин* и *Манастир Крушедол* од Захарије Орфелина. Бакрорез *Манастир Ораховица* спада у другу групу. За ове бакрорезе је карактеристично да је сам манастир представљен у крупном плану, најчешће у пејзажу наивне дескрипције као и са неком савременом сценом, обично свечаним дочеком архијереја и његове пратње.

На бакрорезу *Манастир Ораховица* на средини композиције налази се манастирски комплекс; црква и конаци.[15] Изнад цркве је мала композиција Св. Тројице у облацима. Лево од ове композиције је реч МОНАСТЫРЬ а десно реч ѡ РАХОВИЦА. Испред манастира је приказан дочек митрополита Павла Ненадовића. Неколико кућа и црква, представљени у левом углу композиције, имају легенду Варошъ Ораховица. Поред манастира и у позадини композиције налазе се шуме, шљивици и брда. Независно од централне композиције, која представља манастир и околину, у посебним аркадама лево и десно налазе се по три фигуре светитеља. У првој аркади с леве стране је св. Анастасија (ст҃аѧ анастасїѧ Римланїна) у другој св. Георгије (ст҃ый геѡргїй вел м҄ченъ) у трећој св. Никола (ст҃ый нїколає ч. на: є:м:) У првој аркади с десне стране је св. Параскева (стаѧ параскева препбнаѧ. м.) у другој св. Прокопије (стый прокопїй вел: м҄чен) у трећој св. Сава (ст҃ый савва архїепкопъ). Испод ликовног дела је опширан запис са грбом у средини: сїє йзображенїє ст҃агѡ ѿбщежителнаго монастыра ѿраховици прист҃лѣниши й державних црей // нш҃ихъ їмператоровъ римскихъ гдна францїшка перваго и гжи марїй ѳерезїй в' д҄уховнїхже / владичествꙋюшꙋ архїепископꙋ и митрополитꙋ славѧно сербскомъ й валахїскомъ гднѣ паѵлѣ // ненадовиче, ѡвоихже црс кралѣвскихъ величестве тайномъ совѣтникѣ: прїархиереєже мѣстном / гднѣ арсенїй радивоєвиче, и при игꙋмене єѵлогїй їеромонасѣх їѡанновичѣ ѿ чарноєвїча // заприлѣжное изꙋсрдїѧ своей архимандрїй настоѧнїє всесмиренаго прокопїѧ поповича православнаго / єп҃скопа

---

[15] Димензије 465×545 мм.

радь вѣчнаго воспоминанїа родителей своихъ мароїріа їеромонаха и г҃жи марїи: даде изѣщій на дшчици мѣдной // даш сѣїа ѡбителы благословены дарь бл҃гочестивим т8...... дается хажи нікола пачажи 1764 г..... лїа..... 15 — гѡ во вїенни..

Већ на први поглед уочава се да бакрорез *Манастир Ораховица* подсећа на бакрорез *Манастир Хопово*. Приликом поређења установљено је следеће: до сада непознати бакрорез *Манастир Ораховица* из 1764. године представља скоро копију познатог бакрореза *Манастир Хопово* из 1756. године који се приписује Jakobu Schmutzeru. Манастирска црква и конаци су сасвим прекопирани. Иако постоје разлике у форматима тако да могућност директног копирања није постојала, ипак је немогуће пронаћи, ни у детаљима, нека одступања. Мање разлике постоје у конфигурацији терена око манастира. Изнад Ораховице се дижу већа брда, док су иза Хопова благи пропланци под виноградима. На месту где је на првом бакрорезу варош Ораховица на другом је Ириг. На оба бакрореза је приказан свечани дочек митрополита Павла Ненадовића. Група калуђера која дочекује госта и група са митрополитом која прилази манастиру сасвим су идентичне. На хоповском бакрорезу се види и шестопрег и група присутних посматрача, што се не јавља на ораховичком. Што се тиче светитељских фигура, које се налазе у аркадама поред композиције, ту су четири фигуре различите док се две понављају: св. Никола, трећа фигура у левој колони, и св. Сава, трећа фигура у десној колони. Натписи испод композиција почињу истом фразом (Сие изображеније светаго обштежителнаго монастира ... итд). Насловне легенде су писане истим типом слова. Како је дошло до тога да два различита манастира буду представљена истом композицијом може се само претпоставити: поручиоцу бакрореза *Манастир Ораховица* вероватно није било могуће да прибави цртеж манастира који би био направљен према објекту. Међутим, поручилац није ни настојао да такав цртеж прибави и поднесе бакоресцу. Њему се свидео бакрорез *Манастир Хопово* и он је пожелео да такав буде и његов. Али ни представа манастира Хопова није сасвим веродостојна. Ово, као и чињеница да су неки манастири представљени на бакрорезима XVIII века као чиста фикција (нпр. манастир Ковиљ на бакрорезу *Св. бесплотне силе* од Захарија Орфелина) потврђују да за поручиоце бакрореза, као и за управе манастира, у XVIII веку, уопште није било важно да приказ манастира на бакрорезу буде веродостојан. Како се приказу манастира није поклањала никаква пажња у смислу ангажовања домаћих сликара за израду цртежа по природи, могло је да се деси да се приказ манастира Хопова јави након десет година као приказ манастира Ораховице.

J. Ch. WINKLER: РАСПЕЋЕ ХРИСТОВО (1769)

По налогу угледног новосадског грађанина Антонија Рајића израдио је бечки бакрорезац Johann Christoph Winkler (1701—1770) бакрорез *Распеће Христово* 1769. године. Именом Антонија Рајића повећава се број српских грађана, поручилаца бакрореза. Његова је заслуга што је ангажовао Винклера, још једног страног графичара за кога се доскора није знало да је радио за српске наручиоце.

Родом из Аугзбурга, познатог граверског центра још од XVI века, Винклер се у графичким вештинама усавршавао у Минхену код F. Jos. Späth-a.[16] Из Минхена је прешао у Беч, где је отворио своју бакрорезачку радионицу, неколико деценија пре него што ће у овом граду развити своју плодну граверску делатност најпознатији бечки бакрорезац, париски ђак, Jakob Schmutzer. У то доба бакрорезном графиком се бавио мањи број бечких уметника. Међу познатијим су били отац Јакоба Шмуцера, Андреас (+ 1739) и стриц Јозеф (+ 1740), а тада су деловали и бакроресци који су радили за наше поручиоце: Тома Месмер, пријатељ и пословни ортак Христофора Жефаровића, Томас Јохан Бохач, Чех, који је радио за поручиоце из Љубљане, Jozeph Anton Liedl, аутор бакрорезног портрета Синесија Живановића, арадског епископа, и други. Винклер се брзо афирмисао у Бечу па је поред осталих бакрореза израдио и једну историјску — жанр композицију *Марија Терезија у кругу своје породице* (1756), а има података да је добио привилегију да може резати бакрорезе за остале аустријске земље.

Антоније Рајић, богати новосадски трговац, који се на неколико места помиње у архиву новосадског магистрата као купац већег комплекса земље[17] и као члан Избраног већа,[18] обратио се, у оно време познатом, бечком бакроресцу да му изради гравиру *Распеће Христово*.[91]

Бакрорез *Распеће Христово* представља уобичајено иконографско решење које у западноевропској уметности током векова трпи релативно мале измене и варијације. Представљена је сцена на Голготи у крупном плану: у средини је распети Христос и҃с х҃с лево Богородица м҃р ѳ҃у, а десно св. Јован с҃ іωанъ. Христово тело је приказано en face док је глава мало нагнута на десну страну. Богородица и Јован су дати у полупрофилу (полулево, односно полудесно) окренути Христу. На крсту су почетна слова і. н. ц. і. Изнад крста је реченица хр҃тосъ возлюби црковь и себе предаде таею. Испод руку распе-

[16] Thieme-Becker, Künstler-Lexikon XXXVI, 65.
[17] В. Стајић, Привреда Новог Сада, Н. Сад, 1941, 158.
[18] В. Стајић, Грађа за политичку историју Новог Сада, Н. Сад 1951, 142.
[19] Димензије композиције 325×435, плоче 335×442, листа 365×472 мм.

тог Христа представљена су два анђела у лету. Леви анђео, који је дат у профилу, носи у рукама свитак са текстом ѡ великое б҃жіе м҃сердіе, а десни, који је представљен en face, држи свитак са текстом слава долготерпѣнію твоемꙋ. На земљи, испод крста, налази се лобања. У позадини целе композиције приказане су контуре Јерусалима. У рокајним медаљонима, који су распоређени у четири угла централне композиције, налазе се јеванђелисти са својим атрибутима. У доњем делу, у једном затвореном оквиру, изгравирана је Христова хаљина са три коцкице. Изнад тога је текст из псалма који објашњава ову представу: раздѣлиша ризы моѧ себѣ и ѡ одежди моеи̑ метѧша жребіи̑. Ѱал: к҃а с: іѳ Испод картуше са Христовом хаљином изгравирани су религиозно-дидактички стихови, који се односе на мотив распећа. При доњој ивици композиције је запис ижди. антониѧ раича 1769, маїа 16. У доњем десном углу налази се сигнатура J. C. Winkler sc Vien.

У оквиру у коме је смештена композиција распећа распоређени су атрибути мартиријума и остали реквизити везани за догађај распећа. На левој страни су пехар, петао, лестве, клешта, фењер итд., а на десној се налазе кеса са сребрњацима, крст, војничка копља, оружје и друго. На средини горњег дела оквира је Христов лик на убрусу, лево од њега је панцирна рукавица а десно бокал. Овако конципирани оквир са атрибутима у ствари је детаљније идејно-теолошко објашњење основне теме. Ова барокна иконографска нарација показује колико је графика понекад била у служби цркве, тј. колико је била зависна од наручиоца. Наведени детаљи, атрибути мучења и самог чина распећа, пружају верницима могућност за једну дубљу медитацију о самој теми а свештеницима индикације за опширнија објашњења. Ови атрибути се јављају и на композицијама *Оплакивања* а врло често су заступљени на руским и нашим антиминсима XVIII века.

Централна композиција распећа понавља типизирано иконографско решење. Једна од најранијих графичких представа ове теме је композиција *Распеће* немачког бакроресца Мартина Шонгауера (1445—1491). Винклерово *Распеће* подсећа на средњи део бакрореза Христофора Жефаровића *Распеће Христово* и страдања апостола (1751) као и на *Распеће* Јохана Мансфелда које се налази у књизи *Собранија избраних молитв во употребљеније престарелих*, штампаној 1771. код Курцбека у Бечу. Сличну композицију распећа изрезао је и већ поменути бечки бакрорезац Boħacz 1756. године за Љубљану. Све четири гравире распећа, настале у Бечу од 1751. до 1771. године, Жефаровићева, Бохачова, Винклерова и Мансфелдова, рађене за наше поручиоце, веома су сродне. Са разлогом се може тврдити да су имале исте узоре, највероватније неку старију аугзбуршку вари-

јанту распећа, која је у бечкој графици XVIII века доживела низ сличних варијација.

У стилском погледу Винклеров бакрорез представља маниристичко-барокну концепцију, којој су придодата четири рокајна медаљона са јеванђелистима. На тај начин Винклер је, користећи старија решења, додао савремене рокајне детаље и тако на свом листу створио занимљиву симбиозу старијих и новијих уметничких схватања. То везивање барокних и рокајних елемената јавља се и на неким листовима Христофора Жефаровића, а много чешће у бакрорезима Захарије Орфелина. Што се тиче техничко-извођачког посла, мора се приметити да је Винклер био веома спретан, добро обучени и талентовани бакрорезац. Његов рез је не само сигуран већ и рафиниран.

Винклеров бакрорез је пронађен у цркви села Стапара у Бачкој. Овде је он имао једну посебну обредну функцију везану за историјат св. Ваведењске цркве. После освећења црква је троносана у присуству бечког епископа Арсенија Радивоевича. Том приликом три урамљена бакрореза распећа стављена су у цркву. На сваком примерку залепљена је хартија са записом о освећењу цркве. Испод записа је печат црквене општине, потпис епископа Радивоевича и датум.

ЗАХАРИЈА ОРФЕЛИН: СВЕТИ САВА И СТЕФАН НЕМАЊА (1780)

Као последњи по реду посебни бакрорезни лист Захарије Орфелина сматрао се до сада његов монументални графички пано *Манастир Крушедол* са ликовима деспотске породице Бранковића и са представом манастирске околине, који је израђен 1755.[20] Након овог бакрореза Орфелин је изгравирао своју познату *Калиграфију* (1778) и мали бакрорез *Стварање света* у *Вечитом календару* који је издао 1783. године. Калиграфију је радио пре своје материјалне и психичке кризе за време које је, разочаран и потиштен, обијао прагове манастирских конака и живео од милости негостољубивих калуђера, а *Вечити календар* за време бављења у Бечу, где је једно време радио као коректор Курцбекове штампарије.

У периоду од 1779, када је почела Орфелинова тужна одисеја по фрушкогорским манастирима, па све до почетка 1783, када је отпутовао у Беч, са разлогом се сматрао да на графици није ништа радио јер је био у тешкој ситуацији а уз то путујући није могао носити за собом и своју „бакарну типографију", коју је држао у Сремским Карловцима. Међутим, у овом мучном периоду живота, о коме у литератури нема довољно података, Орфелин је израдио велики бакрорез *Свети Сава и Стефан Немања.*

[20] М. Коларић, Захарија Орфелин... 72.

Овај бакрорез је до скора био непознат. У графичкој збирци Галерије Матице српске налази се бакрорез *Свети Сава и Стефан Немања* потписан као Орфелиново дело. Овај бакрорез је цртачки слаб рад, који је уз то и сасвим невешто резан, па се сматрало да је у питању мистификација неког недоученог бакрорезца са краја XVIII века, који је у циљу боље продаје свог бакрореза потписао Орфелина као аутора. Ово мишљење је углавном тачно, али овај бакрорез је ипак везан за Орфелиново дело. То вероватно не би било никад доказано, тим пре што се није могло ни претпоставити да је Орфелин могао 1780. године израдити било какав бакрорез.

Једна недавно пронађена фотографија Орфелиновог оригиналног бакрореза, начињена вероватно пре неколико деценија када је бакрорез још постојао, потврђује да је Орфелин одиста израдио бакрорез *Свети Сава и Стефан Немања.* Након упоређивања гравире невештог бакроресца и ове фотографије установљава се следеће: пронађена фотографија представља снимак оригиналног Орфелиновог бакрореза, који је изгубљен и остао потпуно непознат, — гравира из Галерије Матице српске је невешта копија начињена по овом Орфелиновом бакрорезу. У тој копији је задржана не само Орфелинова композициона и иконографска концепција него је и цео пратећи текст испод композиције преписан. Аутор копије је изгравирао и карактеристични калиграфски курзивни Орфелинов потпис.

Основна иконографска концепција Орфелиновог бакрореза врло је једноставна. То је ктиторска композиција на којој су св. Сава (т҃ій сава а҃ архіепископь сербскій) и Стефан Немања (прп҃бний симеѡнъ а҃ царь сербскій) представљени у целој фигури, окренути en face са моделом Хилиндара у рукама, изнад којег је мала фигура Христа у облацима. На левој страни је св. Сава одевен у архијерејску одежду са митром на глави. Он десном руком благосиља а левом придржава модел. Са леве стране је Стефан Немања у калуђерској одећи, у левој руци му је крст а десном придржава модел. Композиција је дата у пејзажу без растиња. Испод св. Саве и Стефана Немање, на земљи, крај њихових ногу, налазе се владарске инсигније: две круне, два скиптра и две владарске јабуке. Испод ивице композиције сигнатура: захаріа орфелінь рѣзаль.

Мале разлике између Орфелиновог оригинала и лажне копије су у овоме: Орфелинов бакрорез нема по ивици стилизовану орнаментику која се јавља на копији; на оригиналу је сцена у пејзажу а на копији у неодређеном простору на коме се види једино поплочани под.

Испод композиције налазе се две колоне записа, десна на грчком а лева на српско-словенском језику, која гласи:

сїѧ їкѡна с҃тагѡ саввы архїепк҃опа и просвѣтителѧ сербска / гѡ, и оца егѡ сїмеѡна ц҃рѧ сербскагѡ же изобразисѧ иждивенїемъ / блгопочтеннагѡ г андреа мандры из вароши шиниска, и приложисѧ ѿ него в' мн҃тиырь с҃тиѧ горы хилендарь в спомень ега насто / анїем же преподобнагѡ҃ аѳанасїа терпка, тоѧже обиетли / монаха в' лето 1780.

Из текста записа се сазнаје да је наручилац бакрореза из јужних крајева, за које је у првој половини XVIII века израдио неколико бакрорезних икона Орфелинов претходник Христофор Жефаровић. У овим крајевима бакрорезна графика је била популарна; путујући у Венецију или у Беч, грчки и цинцарски трговци и путници су у недостатку домаћих графичара, често поручивали бакрорезе код тамошњих графичара, па су се тако обратили и нашим бакрорезцима. Док је ангажовање Жефаровића сасвим разумљиво, будући да је он и дошао из тог краја, са којим је стално одржавао везе, Орфелиново ауторство овог бакрореза за поручиоца са југа, Андрију Мандри, утолико је чудније. Никакве пословне везе Орфелин није имао са људима из ових крајева ни са манастиром Хиландаром, а ова прва и вероватно једина дошла је у време када је он већ готово престао да се бави графиком.

По Тихомиру Остојићу, Орфелин је целу 1780. провео у манастиру Беочину, где је вероватно и завршио свој бакрорез *Свети Сава и Стефан Немања*. Отискивање са плоче морао је урадити у Карловцима, а потом је бакрена плоча са отисцима послата наручиоцу, односно манастиру Хиландару, где јој се губи траг.

Осим уметничких вредности које, бар по оном што се на старој фотографији може видети, нису мале, Орфелинов бакрорез има веома велики општекултурни и историјски значај. У питању је композиција са представом св. Саве и Стефана Немање у једној модернијој, барокној концепцији, која је веома важна епизода у еволуцији њихове иконографије. Значај овог бакрореза лежи и у чињеници да је један познати уметник из Карловачке митрополије постао аутор дела које је намењено манастиру Хиландару. Име прослављеног списатеља, песника, историчара и бакроресца Захарије Орфелина на бакрорезу *Свети Сава и Стефан Немања* само потврђује оне културне одблеске које је давала српска уметност у јужној Угарској у XVIII веку.

НЕПОЗНАТИ АУТОР: ПРЕПОДОБНА ПАРАСКЕВА (1782)

Недавно пронађени бакрорез *Преподобна Параскева*, са сценама из њеног житија и са изгледом манастира Фенека, спада у ред највећих и најлепших наших бакрореза XVIII века.

О анахоретском животу ове грчке светице писано је доста у црквеној литератури,[21] но овде је значајније оно што је писано у

[21] Литературу о св. Параскеви доноси Л. Мирковић, Хеортологија, Београд, 1961, 69.

одисеји њених моштију, које су више од два века почивале у Београду и допринеле да се њен култ негује у нашим крајевима, као и да св. Параскева — Петка уђе у српску средњовековну књижевност и уметност. Године 1538. објављено је у *Празничном минеју* Божидара Вуковића, штампаном у Венецији, житије св. Параскеве, које је написао трновски патријарх Еуфемије око 1385. Као додатак Еуфемијевом житију, у коме има много легенде о животу св. Параскеве, јавља се један историјски веродостојнији текст наше средњовековне књижевности. То је *Сказаније како пренесена бист преподобна Параскева е славнују сербскују землју, списано Григоријем Цамблаком.* Овај текст је настао неколико деценија после преноса моштију св. Параскеве из Видина у Београд (1398). Иларион Руварац сматра да је Цамблак написао и Службу св. Параскеве, која је штампана у *Празничном минеју* Божидара Вуковића.[22]

Ликовна представа св. Параскеве врло је честа у српском средњовековном живопису. (У Дечанима, Грачаници, Матејићу, Марковом манастиру, Љуботену, и другим манастирима, обично је сликана са св. Недељом, св. Марином и св. Аном). У турском периоду неколико манастира и сеоских цркава посвећено је св. Параскеви, односно св. Петки. У сеоској цркви св. Петке у Трнави код Рашке, живописаној 1579—80, илустроване су сцене из њеног живота.[23] Позната је и једна графичка представа св. Петке. То је дрворезна илустрација у тзв. загребачком *Абагару* из XVII века.[24] У XVIII веку најзначајнија је пећка икона св. Петке са житијем, сликана 1728. за патријарха Мојсеја. Ова икона, рад непознатог и веома даровитог сликара „је последњи сублимирани и рафинирани изданак једне дуге културе и вековне традиције".[25] Од ове иконе до бакрореза св. Параскеве прогекло је само неколико деценија, кратко време за велике промене уметничких стилова. Но, у овом случају у питању су две сасвим различите друштвене средине, две различите духовне оријентације које су овим делима дале две дијаметрално супротне концепције: средњовековну и барокну.

Бакрорез *Преподобна Параскева* са сценама из житија и са изгледом манастира Фенека носи све одлике барока и рокаја, или боље рећи једне симбиозе тих стилова, коју је прихватила и неговала српска уметност на територији Карловачке митрополије крајем XVIII века.

---

[22] И. Руварац, О раду Милоша С. Милојевића у Гласнику, Летопис Матице српске, књ. 115, Нови Сад 1873, 127.

[23] С. Петковић, Зидно сликарство на територији пећке патријаршије од Макарија до Пајсија, докторска дисертација (у штампи).

[24] В. Мошин, Ћирилски рукописи Југославенске Академије, I, Загреб 1955;

[25] М. Ђоровић — Љубинковић, Пећко-дечанска иконописна школа од XIV до XIX века, Београд 1955, 16, табла XXVII.

Овој симбиози нису стране ни упадице класицизма, које се у неким делима јављају или тек наслућују. У сваком случају примећује се да такав утицај умањује и своди на природније мере барокну патетику и егзалтацију. Такав утицај примећује се и на овом бакрорезу.

Преподобна Параскева представљена је у целој фигури, окренута en face. То је млада жена издуженог лика и врло индивидуализиране физиономије, која наводи на помисао да је аутор бакрореза, или цртежа за овај бакрорез, користио модел. Параскева држи у десној руци крст а у левој књигу. Њена хаљина има благе наборе, који оцртавају анатомију издужене фигуре, док је горњи огртач немирније драпиран. Параскева се налази у пејзажу, вешто нацртане перспективе. Десно од фигуре, у дубини перспективе, представљена је црква, а лево дрвеће и средњовековна тврђава. Изнад главе су приказани анђели у лету. На десној страни је анђео који држи венац изнад главе св. Параскеве, а на левој страни су три анђела; један са путиром у рукама, други са књигом, а трећи држи срце као симбол љубави. Сасвим горе, у облацима, налазе се св. Тројица у уобичајеној барокној иконографској схеми.

Лево и десно од централне композиције, у посебним оквирима, представљено је шест призора из живота Преподобне Параскеве.

1. преподобнаѧ / параскева пꙋстин / ное проходит жи / тие.

Стојећа фигура св. Параскеве са књигом у руци. У позадини, десно од ње је капела а десно једно дрво.

2. возвѣщаетсѧ ан / гломъ преп҃бнѣ и еже ѿ мира пресе / ленїе.

Св. Параскева стоји у пејзажу. Окренута је анђелу који јој доноси поруку.

3. стаѧ / іавлѧ стїѧ мꙋжꙋ / честиꙋ во снѣ са / вѣщаств ѡ свое мъ тѣлеси.

Композиција у ентеријеру. Све Параскева се јавља човеку који спава.

4. прп҃ внаѧ / прїмает чинъ / монашескїй.

Погнуте главе св. Параскева прилази свештенику који је сачекује са књигом у руци. Иза св. Параскеве је група калуђера а изнад ње св. Дух у виду голуба.

5. ꙋспенїе пре / п҃ бныѧ парас кевы.

У дијагоналном положају постављен је одар на коме лежи св. Параскева. Око одра налази се неколико калуђера а изнад њега је Свевидеће око.

6. пренесенїе мо / шей прпбныѧ костанъ: во град терновъ.

У отвореном ковчегу преносе мошти св. Параскеве. Са неба слећу два анђела, један држи у руци крст а други палмову гранчицу.

Испод централне композиције, у рокајној картуши представљен

је манастир Фенек (МОНАСТЫРЬ ФЕНЕКЪ), који је посвећен св. Параскеви и коме је овај бакрорез намењен. На левој страни, у посебној рокајној картуши је текст:

изобразисѧ сїѧ икона пр҃пныѧ / м҃тре нашеѧ параскеѵы, при дер / жавѣ ихъ цесаро кралѣвскаго / и апостолическѡ величества / їѡсїфа вторагѡ їмператора римскагѡ и при архїеп҃копѣ / и митрополїтѣ славеносерб / скомъ и валахїйскомъ народе / гд҃инѣ мѡѵсей пѹтникѣ / приложи влагопочтеный / г константинъ ѳеѡдоръ гадешъ родомъ из москопо / лѧ, житель свободныѧ кра / лѣвскїѧ вароши новосадскїѧ / за свой и своихь родите / лей вѣчный поменъ, въ / даръ общежителномѹмн҃ / тырѹ фенекѹ сѹщемѹ въ / сирмїи при їгѹменѣ кв҃р со / фронїй стефанов и братствѹ тоѧжъ обителы 1782.

На десној страни је исти текст на грчком језику са једним малим важним додатком. Иза године 1782 (са којом се славено-српски текст завршава) пише: IANNOYA PIΩ 24 EN NEOΦΎTΩ (јануара 24 Нови Сад), што значи да је бакрорез поручен у Новом Саду.

Бакрорез је обрезан приликом нестручног урамљивања. Особито је оштећена горња страна где је одсечен један део композиције. Изузетна је штета што је обрезана доња страна где је у десном углу стајао потпис бакроресца. Од овог потписа остало је неколико краћих линија које представљају завршетке великих слова. На основу ових линија, које се тек наслућују, не може се реконструисати сигнатура аутора.

Као што се из цитираног записа види, наручилац овог бакрореза био је Константин Теодор Гадеша, родом из Мосхопоља, а тада становник новосадски. Пореклом из Мосхопоља, некада богате цинцарске трговачке чаршије, за коју је неколико деценија раније Жефаровић израдио бакрорез *Свети Јован Владимир Мироточиви*, Теодор Гадеша је имао прилике да види бакрорезне иконе и у свом завичају и у Новом Саду, у коме су тада били веома познати и попурални бакрорези Захарије Орфелина. Популарност Орфелинових бакрорезних листова и бакрорезних илустрација у књигама, као и чињеница да су мосхопољски трговци и раније били наручиоци бакрореза, утицала је на одлуку Теодора Гадеша да постане наручилац бакрореза Преподобна Параскева. Како је манастир Фенек посвећен св. Параскеви и везан за њен култ, Гадеша је свој поклон наменио овом манастиру.

Породица новосадских Цинцара Гадеша није сасвим анонимна; појављује се у архиву новосадског манастира, но, независно од тога, то ипак није нека друштвено истакнута породица. Овде је значајна због тога што се поред Антонија Рајића, који је код бечког бакроресца Винклера поручио бакрорез *Распеће Христово*, појављује као пору-

чилац још једног бакрореза. То само потврђује тезу да се крајем XVIII века грађанска класа све чешће јавља као поручилац уметничких дела, а посебно бакрорезне графике.

Бакрорез Преподобна Параскева поседује изузетне уметничке вредности, на које је потребно указати. Цео централни део композиције сведочи о изванредним граверским способностима непознатог бакроресца. Сигуран и жив, помало рокајно каприциозни цртеж, академско познавање анатомије, вешто представљена перспектива, која инидицира реални простор, и зрела графичка техника, која у неким партијама иде до виртуозности, најбитније су уметничке карактеристике овог бакрореза. Посматрана лупом, свака партија овог дела композиције даје утисак сигурног вођења бакрорезне игле која је на бакарној плочи оставила трагове богатог графичког регистра — од минуциозних партија, на којима су заступљена готово тонска решења, до енергичних потеза једног пластичног цртачког манира. Нема сумње да је у питању аутор сигурне и искусне граверске руке. Но, он није само владао добро техником; по уметничкој уверљивости, коју ова графика поседује, може се закључити да је непознати уметник имао и надахнућа и сензибилитета. Може се стога слободно рећи да централни део овог бакрореза, фигура св. Параскеве и пејзаж у коме се она налази, представља врхунске графичке вредности. Шест сцена из житија св. Параскеве и ведута манастира Фенека остварени су са мање уметничких претензија. Бакрорезац, или можда неко од његових ученика, решавао је ове партије углавном схематски, са несумњивим смислом за стилизацију.

Поставља се питање ко је био аутор овог бакрореза. Према подацима који се читају на цитираном запису (поруџбина новосадског грађанина, година 1782, време митрополита Мојсеја Путника, Орфелиновог пријатеља, додатак на грчком језику у коме се помиње Нови Сад као место у коме је бакрорез поручен) може се претпоставити да је Орфелин био реализатор овог бакрореза. Али ова претпоставка се, изгледа, мора сасвим одбацити. Допустимо могућност да је Орфелин могао постићи она рафинована тонска решења на пејзажу и на фигури св. Параскеве и оне минуциозне партије на њеном лицу и на главама анђела. Допустимо да је могао представити и ону рокајну лакоћу покрета и лако залепршане драперије анђела у лету. У исто време, његовом некад брзом маниру би одговарала она једноставна, не много богата ликовна решења у сценама из живота св. Параскеве и онај схематски приказ манастира Фенека.

Покушај да се овај бакрорез атрибуира Захарији Орфелину поткопавају у првом реду неке чињенице из његове биографије. Године 1782. када је израђен овај бакрорез, Орфелин је, истеран из Гргетега, скрхан и резигниран писао игуману манастира Ремете: „. . . ја просим

да предржите ме само за једну годину код вас и после ако между тим не умрем, отиду сам . . .“[26] Одиста је мало вероватноће да би човек у оваквом стању и у оваквој ситуацији, протеран и без крова над главом, могао цртати, резати и отискивати бакрорезе.

Према томе, највероватније је да је богати новосадски Цинцарин Константин Г'адеш ангажовао неког од бечких бакрорезаца. Бакрорез *Преподобна Параскева* изашао је дакле из атељеа неког од бечких гравера. То би најпре могла да буде најпознатија бечка бакрорезачка радионица Jakoba Schmutzera. Водећи аустријски бакрорезац Jakob Schmutzer (1733—1811) париски ђак, дворски бакрорезац и оснивач бечке Бакрорезачке академије, био је одавно у пословним везама са нашим поручиоцима. Стога је сасвим могуће да је он примио поруџбину новосадског трговца Теодора Гадеше.

DINKO DAVIDOV

AUS DER GESCHICHTE DES SERBISCHEN KUPFERSTICHS DES XVIII. JAHRHUNDERTS

Zusammenfassung

Die unerforschten und unveröffentlichten serbischen Kupferstiche uas dem 18. Jahrhundert werden immer noch in unerforschten Gebieten entdeckt. Es lässt sich feststellen, dass das graphische Opus der serbischen Kupferstecher Hristofor Žefarović (‚der mit dem Wiener Kupferstecher Thomas Messmer zusammen gearbeitet und Kupferstiche mit ihm veröffentlicht hatte) und Zaharija Orfelin (‚der geschäftliche Beziehungen zu dem bekanntesten Wiener Kupferstecher Jakob Schmutzr hatte) viel umfangreicher war. Gleichzeitig kann man an gefundenen Kupferstichen Signaturen der ausländischen, vorwiegend österreichischen Graveure lesen, die für serbische Auftraggeber gearbeitet hatten. Die hier veröffentlichten Kupferstiche stellen einen Teil des neuen Materials dar, der das bisherige Bild über die Kupferstich-Graphik bei den Serben im 18. Jahrhundert vervollständigt.

1. Aer aus dem Jahre 1750, wurde von Hristofor Žefarović im Auftrage des serbischen Metropoliten Pavle Nenadović gestochen.

2. Im Jahre 1758 stach Zaharija Orfelin den Kupferstich »Die Bodjaner Madonna« mit der Ansicht des gleichnamigen Klosters.

[26] Т. Остојић, н. д., 71.

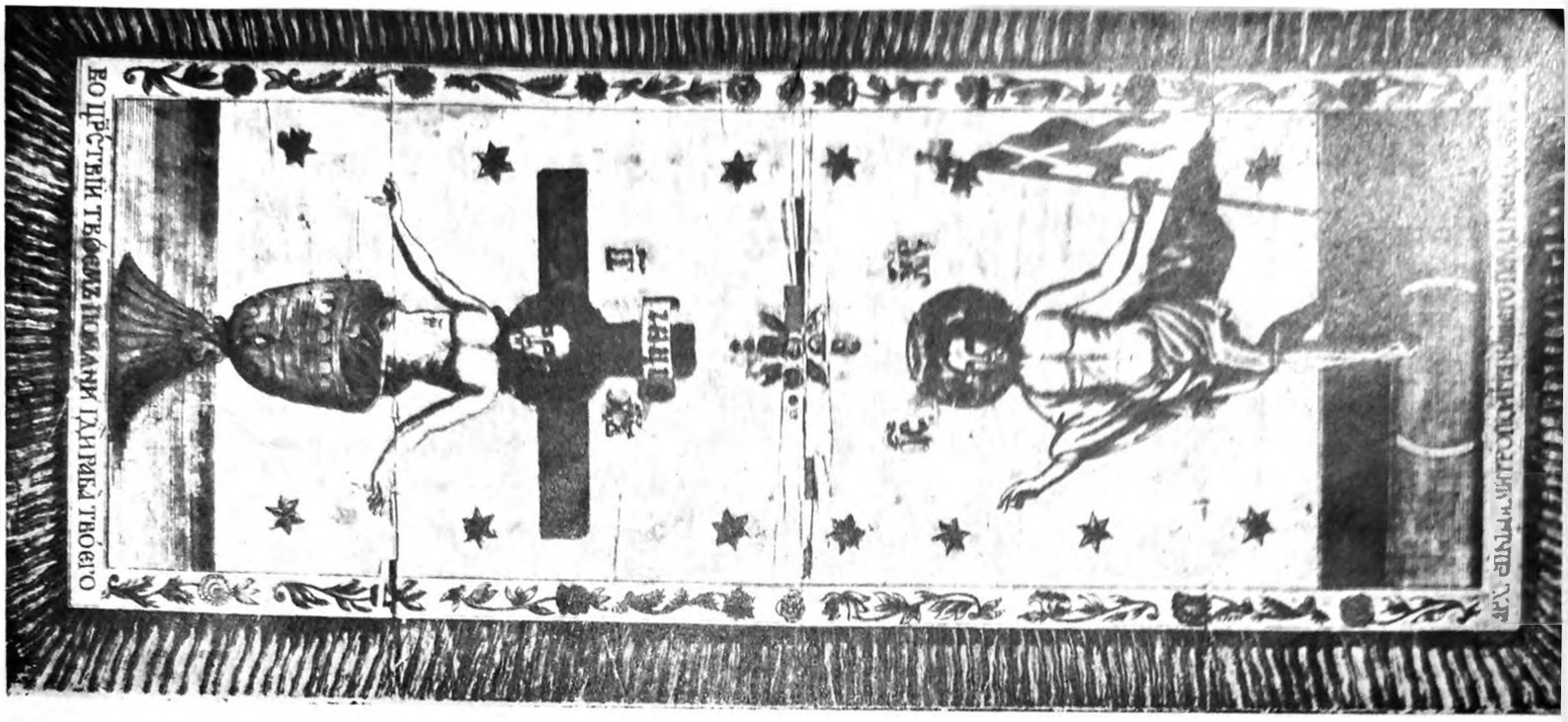
3. Der Kupferstich »Die Kreuzigung Christi« ist ebenfalls ein Werk Zaharija Orfelins. Diese Gravur war zur Bebilderung der hangeschriebenen Gebetbücher bestimmt.

4. Der Kupferstich im Kloster Orahovica aus dem Jahre 1764 stammt von einem unbekannten Autor. Dieser Kupferstich stellt den feierlichen Empfang des Metropoliten Pavle Nenadović dar.

5. Der Wiener Kupferstecher Johann Christoph Winkler (1701—1770) schuf im Auftrage des Bürgers aus Novi Sad, Antonije Rajić, im Jahre 1769 den Stich »Die Kreuzigung Christi«.

6. Im Jahre 1780 schuf Zaharija Orfelin für das Kloster Hilandar auf dem Berg Athos den grossen Kupferstich »Der heilige Sava und Stevan Nemanja«.

7. Der Kupferstich »Die heilige Paraskeva« aus dem Jahre 1782 ist am unteren Rand beschädigt, so dass man die Signatur nicht ablesen kann. Er ist für das Kloster Fenek im Srem gearbeitet worden. Man nimmt an, dass er aus der Werkstatt Jakob Schmutzers stamme.



Сл. 1 — Христофор Жефаровић, АЕР ПАВЛА НЕНАДОВИЋ, бакрорез 1750.

Сл. 2 — Христофор Жефаровић, АЕР ПАВЛА НЕНАДОВИЋА (деталь)

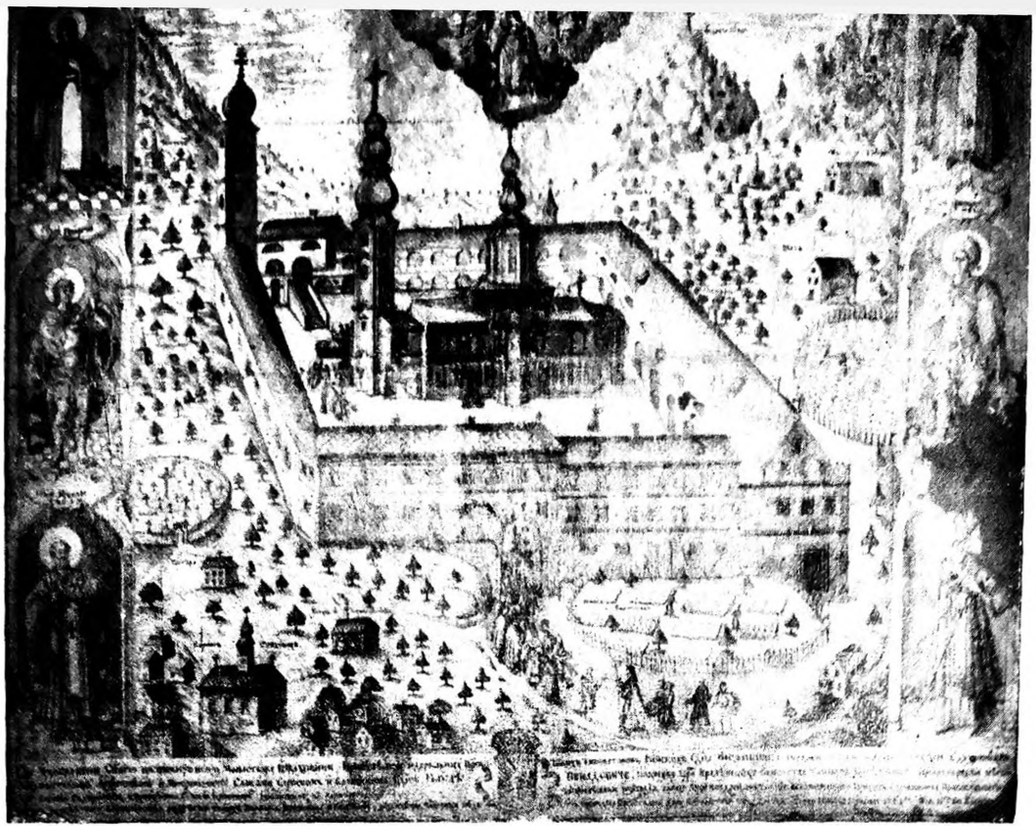
Сл. 3 — Христофор Жефаровић, АЕР ПАВЛА НЕНАДОВИЋ (деталь)

Сл. 4 — Захарија Орфелин (?), БОГОРОДИЦА БОЋАНСКА, бакрорез 1758

Сл. 5 — Непознати аутор, ЂОГОРОДИЦА БОЂАНСКА, *темпера на дасци (друга половина XVIII века.)*

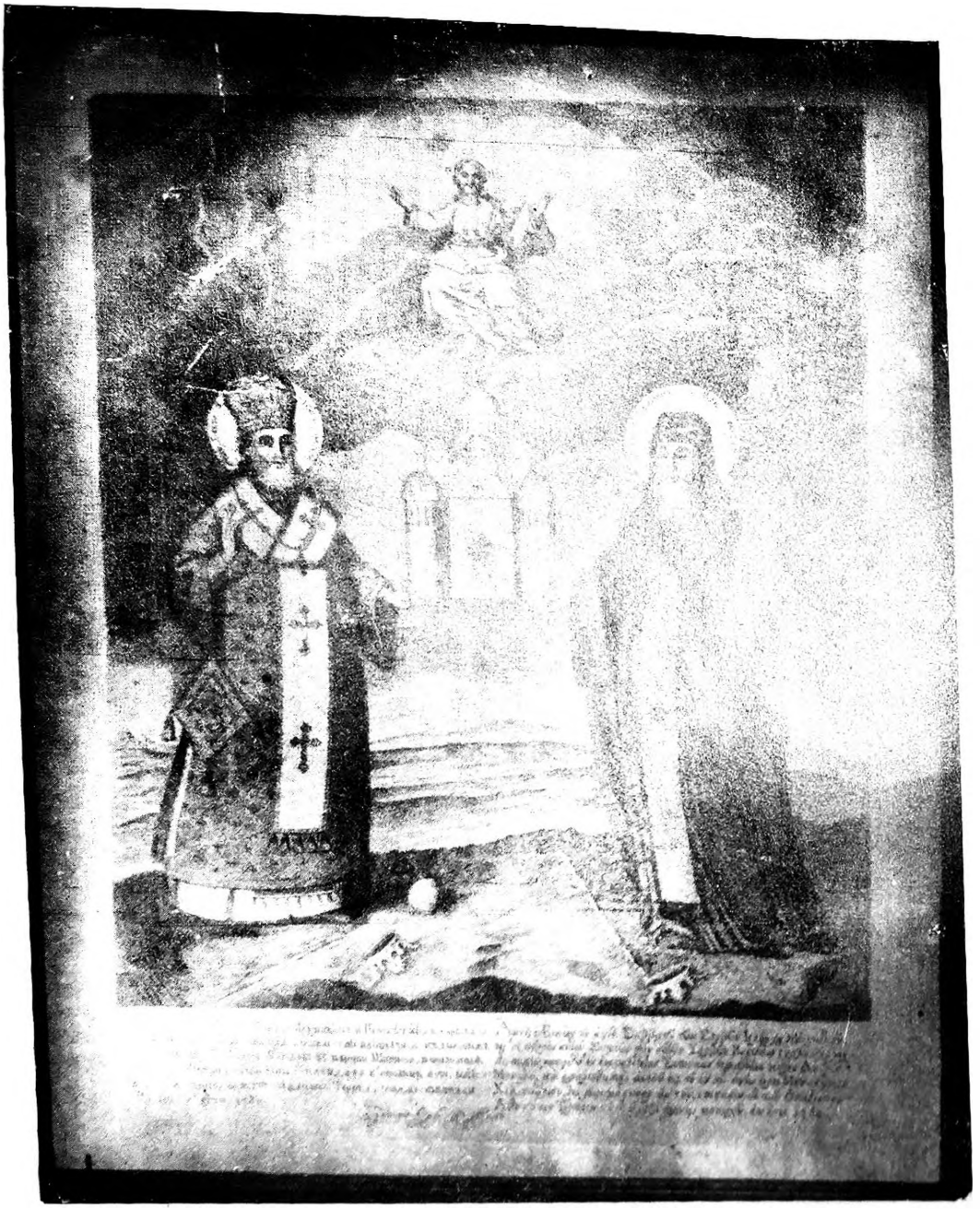
Сл. 6 — Захарија Орфелин, РАСПЕЋЕ ХРИСТОВО, бакрорез

Сл. 7 — Johann Christoph Winkler, РАСПЕЋЕ ХРИСТОВО, бакрорез 1769.



Сл. 8 — Непознати аутор, МАНАСТИР ОРАХОВИЦА, бакрорез 1764.

Сл. 9 — Jakob Schmutzer (?), МАНАСТИР ХОПОВО, бакрорез 1756.



Сл. 10 — Захарија Орфелин, СВЕТИ САВА И СТЕВАН НЕМАЊА, бакрорез 1780.

Сл. II — Непознати аутор, СВЕТИ САВА И СТЕВАН НЕМАЊА, бакрорез, копија по Орфелину

Сл. 12 — Непознати аутор, ПРЕПОДОБНА ПАРАСКЕВА (СА ИЗГЛЕДОМ МАНАСТИРА ФЕНЕКА), бакрорез 1782.

Сл. 13 — Непознати аутор, ПРЕПОДОБНА ПАРАСКЕВА. бакрорез 1782 (детаљ)

Сл. 14 — Непознати аутор, ПРЕПОДОБНА ПАРАСКЕВА, бакрорез 1782. (детаљ)

Сл. 15 — Непознати аутор, ПРЕПОДОБНА ПАРАСКЕВА, бакрорез 1732. (детаљ)

Сл. 16 — Непознати аутор, ПРЕПОДОБНА ПАРАСКЕВА, бакрорез 1782. (детаљ)

Сл. 17 — Непознати аутор, ПРЕПОДОБНА ПАРАСКЕВА, бакрорез 1782. (детаљ)

Сл. 18 — Непознати аутор, ПРЕПОДОБНА ПАРАСКЕВА, бакрорез 1782. (детаљ)

Сл. 19 — Непознати аутор, ПРЕПОДОБНА ПАРАСКЕВА, бакрорез 1782. (детаљ)

ПАВЛЕ ВАСИЋ

Сликарска породица Јакшића из Беле Цркве

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

Бела Црква била је позорница једне значајне сликарске активности почетком XIX века. Има података о неколицини сликара који су тада радили у њој и дали знатан допринос општем току развоја наше уметности. Ту је на првом месту удео Павла Бурковића, који је сликао иконостас српске цркве у Белој Цркви, а затим Симеона Јакшића, који је 1810. сликао зидне композиције у истој цркви.[1] Јакшићева активност морала је бити много већа, али у овај мах она није у потпуности позната. Овде долази и активност Арсенија Јакшића из Беле Цркве и његових синова Димитрија и Јосифа. Улога Арсенијева је била много значајнија него што је досад забележено у литератури. У новије време пронађен је већи број слика Арсенија Јакшића и на тај начин боље су осветљени личност и дело тога сликара. Исто тако истраживања у архиви града Беле Цркве омогућила су да се употпуни слика о њему, његовој породици и донекле о његовом животу.[2] Овде долази и активност Арсенија Петровића, такође из Беле Цркве који је био сликар портрета и иконостаса и у току четрдесетих година XIX века прешао у Србију, где има података о његовој делатности до 1862.[3]

Тек недавно утврђено је да је Симеон Јакшић био отац Арсенија Јакшића.[4] О Симеону Јакшићу и данас се релативно мало зна. У прегледу занатлија у Белој Цркви 1799—1800 водио се један сликар по имену Јашкић Симеон (Сима).[5] Према подацима које је објавила

[1] Милорад Балаћ, конзерватор Завода за заштиту споменика културе АПВ открио је потписе Бурковића на престоним иконама са датумом.

[2] Ове податке је пронашао секретар Државног историјског архива у Белој Цркви друг Рудолф Штегер по именима уметника из Беле Цркве која сам му дао за време мог боравка у Белој Цркви.

[3] Павле Васић, Бела Црква — центар српског сликарства у XIX веку, Политика, 26. август 1962.

[4] В. нап. под 2).

[5] Исто.

Оливера Милановић, Симеон Јакшић је сликао иконостас у Ритишеву 1796. године. Познато је само то да је он овај посао радио заједно са проскомидијом, која је, према томе, сигурно рађена његовом руком.[6] Године 1801—1802 Симеон је изводио сликарске радове у српској православној цркви у Саски, а 1809. те радове је наставио његов син Арсеније, коме су то били у исто време и први сликарски радови.[7] Годину дана касније Симеон је сликао зидне слике у Белој Цркви, како се то види по запису на зиду цркве.[8] Нађена је још једна његова слика, »Први васељенски сабор«, на коме је наслов истрт, али се види само толико да потиче од Симеонове руке: »... Симеон... молер«. Није било могуће утврдити датум ове слике.

Углавном, слика о Симеону Јакшићу прилично је непотпуна. Али на основу оних слика које потичу од њега, »Поклоњење пастира« у проскомидији у Ритишеву, затим »Први васељенски сабор«, као и зидне слике у Ритишеву из Старог завета, закључак о његовом стилу мало би ишао у прилог једном позитивном мишљењу. Симеон је као и многи тадашњи молери имао мало знања, али ипак добијао је с времена на време послове, вађда зато што бољих није било. »Први васељенски сабор« показује типичан пример његових слабости, незнање композиције, простора и перспективе, која је изведена по узору на византијску, али без њене логике: тако, на пример, фигура у централној перспективи стоји упоредо са главама у скраћењу. Али проучавање дела Симеона Јакшића има и неке корисне последице. Пре свега оно би помогло да се разреши анонимност неких аутора у јужном Банату, под којима се можда крије Симеон Јакшић. Засад није могло да буде утврђено кад је Симеон умро, али после 1810. године његово име се не спомиње. С обзиром на то да Арсеније постаје веома активан од 1812, може се претпоставити са доста сигурности да од тога времена Симеон није више радио, или је можда чак и умро.

Што се тиче његовог сина Арсенија, већ од самог почетка поставља се проблем године његовог рођења. Према његовој умрлици он је на дан смрти 1. II 1857. имао 60 година.[9] У томе случају треба да је

---

[6] Оливера Милановић, Из сликарства и примењене уметности Војводине, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, I 1957, 49—51, 80—81.
[7] В. нап. под 2).
[8] Милановић, н. д.
[9] Умрлица Арсенија Јакшића гласи:

"1857 дне 20 21	Арсение Јакшићъ поживе у браку 1 (2?) 9 лѣтъ	60	восточно	живописацъ место рођења и смрти Бела Црква. Погреб Александар Милошевић, парох. Исповѣдио се и причестио. (Умро) од старости.

42. Протоколъ умирающихъ.
Црква св. Петра и Павла у Белој Цркви.

* СЛИК. ПОРОДИЦА ЈАКШИЋА ИЗ Б. ЦРКВЕ

рођен 1797. године. Међутим, већ 1809. он се појављује као сарадник свога оца Симеона, а 1812. он даје иконе које се одликују извесним знањем стила и технике, што допушта две могућности: или је Арсеније био невероватно обдарен и учен за своје године — а тада је могао имати највише 13—14 година, или је датум његовог рођења погрешан, тј. он је морао бити рођен неколико година раније. У прилог овом говори и година рођења његовог најстаријег сина Димитрија: 1813.[10] По њој се мора закључити да је Арсеније имао више од 15 или 16 година кад му се родио први син! Сличан је случај и са податком о годинама брачног живота у истој умрлици. Тамо стоји: »поживе у браку 19 (или 29?) љет«. Пошто је Димитрије рођен 1813, то значи да је он син из првог брака, јер овај други брак је могао бити закључен најраније 1828. године. Иако се у овом тренутку тај проблем не може са сигурношћу решити, ипак је вероватно да је Арсеније био старији него што је то у умрлици забележено. Како ни у градском ни у црквеном архиву нема протокола из ранијих година, то нисам могао да утврдим када се Арсеније оженио својом женом Маријом.[11] Из умрлице се види да је имао петоро деце: Димитрија, Ану, Ђорђа, Јустину и Јосифа.[12] Сва три сина ће продужити његову каријеру, али стицајем околности њихова уметничка активност биће више везана за Румунију него за нашу земљу. Арсенијева кћи Јустина удала се за неког Херцеговца, а Ана за неког Величковића. После Арсенијеве смрти породица је имала да наследи само суму од 26 фоината и 26 крајцара.[13] Наследници нису имали да плате никакву таксу пошто по закону такса се плаћала на наследство веће од 50 фоината. Као наследници појављују се у оставинској расправи Арсенијева жена Марија, кћи Јустина Херцеговац, син Димитрије Јакшић и кћи Ана Величковић. Друга два сина вероватно нису била више међу живима.[14]

Иако је Арсеније готово целог живота радио сликарске послове у Банату, он је умро скоро у оскудици и сиромаштву. Истина, његова сликарска активност у Банату мање је значајна јер је он ту био доморадац. Много је важнија његова веза са Србијом, у којој је насликао низ иконостаса. Колико је досад познато, најранији је из 1818. го-

---

[10] А. Ивић, Прилози за живот и рад југословенских уметника, ЛМС, 1930, књ. 324.

[11] Verlassenschafts protokol 1855—1870:

" 1857	Arsenie	1. IJ	Maria	Demeter
Reg.	Jaksits	1857		Ana
13	Mahler			Georg
				Justina
				Josim" (Магистрат Бела Црква)

[12] Исто.

[13] Записник Магистрата Ин. Бр. 4615 од 1857.

[14] Последњи податак о Јосифу и Ђорђу је из 1853.

дине,[15] али нису искључена и нова открића у томе погледу у Србији, поготову зато што његов први познати рад у Банату потиче читаву деценију раније. Осим иконостаса у северној Србији, Арсенија је изгледа сликао и портрете. Катарина Јовановић, кћи Анастаса Јовановића, спомиње и један Арсенијев портрет. Говорећи о портрету кнеза Милоша Обреновића који је насликао сликар Грандауер по природи у Бечу 1844, она каже још: »Ausser diesem Bild besteht nur noch ein einziges Bild von Arsenije Moler (Maler Arsenije) aus dem Jahre 1823 oder 1824«.[16] Катарина се у нечем вара: постоје портрети кнеза Милоша из истих година од Павела Бурковића осим оних које она спомиње. Да ли је она побркала Бурковића са Арсенијем? Назив »молер Арсеније« делује категорички, а другог Арсенија сликара — који је у то време радио за Србију — није било. За Милоша је насликао неколико иконостаса Аксентије Јанковић из Вршца, али судећи по поређењу иконостаса старе крагујевачке цркве са Арсенијевим иконама, може се скоро рећи да је Арсенијево знање било на већој уметничкој висини.[17] У сваком случају тај податак о Арсенију као портретисти може једном бити потврђен.

Ако је Арсеније сликао портрет кнеза Милоша, он је морао прелазити у Србију. С обзиром на његове иконостасе сликане за појединa места у северној Србији, може се претпоставити да је прелазио у ова дунавска места која су одржавала жив саобраћај са јужним Банатом. Арсеније је био у Поречу, али мали иконостаси су могли бити насликани и у Белој Цркви према димензијама олтара: онај из Кличевца није више на месту, јер је стара црква порушена. Иконе из Браничева такође нису укључене у иконостас који је много касније 1877. насликао Димитрије Посниковић. Једино стоји на месту иконостас у Кисиљеву. Арсенијев боравак у Србији не спомињу ни Тихомир Борђевић ни Мита Петровић, због тога питање његових прелазака у Србију, осим у Пореч, остаје засад нерешено.

Арсеније је био изгледа образован човек. На архијерејском престолу у Кусићу потписује се као »Славеносерб«. Повремено се сусреће као претплатник на поједине књиге: године 1830. на »Художество отвратитн болести«, превео Василије З. Чокрљан, Будим 1830; на »Српску пчелу« 1833 (св. 4), а на »Летопис Матице Српске«, 1834 (св. I).

---

[15] Павле Васић, Уметност у источној Србији, Браничево, св. 4—5, јули—октобар 1963, 55.

[16] На једној слици кнеза Милоша која се налазила у поседу Катарине Јовановић има забелешка: „Das einzige Bild von Fürsten Milošch Obrenovit nach der Natur gemalt von Maler Grandauer in Wien 1844. Auser diesem Bild besteht nur noch ein einziges Bild von Arsenije Moler (Maler Arsenije) aus dem Jahre 1823 oder 1824."

[17] Професор Немања Бркић открио је приликом чишћења иконостаса старе крагујевачке цркве запис Аксентија Јанковића у горњем делу иконостаса, испод Распећа.

* СЛИК. ПОРОДИЦА ЈАКШИЋА ИЗ Б. ЦРКВЕ

Његово занимање означено је веома различито у књигама: »иконописац«, »образописац«, »живописац«, а у Србији на иконама из Поповице чак и »зограф«, можда у жељи да се што више приближи конзервативним схватањима поручилаца у Србији. Што се тиче »славеносербства«, за њ се изјаснио вероватно по угледу на значајније сликаре тога доба, нпр. Павла Ђурковића, који је тада радио у Белој Цркви.

Арсенијево дело према моме попису прилично је порасло. Хронолошким редом, на основу писаних података и стилске анализе засад су идентификовани његови следећи радови:

1) Његов удео у цркви у Саски, где је помагао оцу Симеону засад није могао бити ближе утврђен.

2) Св. Сава, архијерејски престо у Кусићу. При дну лево запис: „Изобразилъ Арсенїй Якшићъ Славеносербъ, мая 10 го. 1812".

3) Св. Сава, архијерејски престо у Омољици, 1815. При дну лево нечитак запис.

4а) Три Јерарха, целивајућа икона на дасци, у Омољици. Око 1815.

4б)Архангел Михаил и Гаврил, целивајућа икона на дасци, у Омољици. Око 1815. Полећина иконе под бр. 4).

5) Св. Георгије на коњу, икона на дасци у Кусићу. Један од ранијих Арсенијевих радова.

6) Св. Илија и Св. Пантелејмон, 1819, икона на дасци у Калуђерову.[18]

7) Иконостас сликан на зиду у старој цркви у Поречу. По досадашњим подацима ову цркву сликао је 1818 неки „молер из Цесарије." Међутим, то је био Арсеније Јакшић чији се стил може лако уочити на појединим сачуваним фигурама апостола и пророка: Павлу, Јакову, Симону, Вартоломеју, Петру, Христосу и Богу Оцу из „Свете Тројице". Иконостас је имао две зоне: у горњој подељеној на три лука биле су допојасне фигуре царева и пророка у овалима — два мања и средњи већи; у доњој која је представљала фриз налазиле су се фигуре апостола у 12 овала. У средини горње и доње зоне налазила се највећа композиција овог олтара: „Света тројица". На левом стубу очуван је фрагмент композиције „Духова". Детаљан опис овог иконостаса — по свој прилици првог који је Арсеније сликао у Србији — дао је М. Ризнић у своме чланку „Старине острва Пореча", *Старинар* за 1886 г. бр. 4, 135 — 151.

[18] Милановић, н. д., 76.

Иконостас је тада постојао у целости иако је црква престала да служи још 1840. године. Данас је он веома упропашћен, мада се могу распознати поједине фигуре и њихови наслови. Приликом мог путовања по Источној Србији јуна 1963. ја сам први пут видео овај иконостас и приписао га Арсенију Јакшићу на основу стилске анализе. В. Павле Васић, Уметност Источне Србије, у XIX веку, *Браничево*, св. 4—5, јули—октобар 1963, 55. О цркви у Поречу писала је и Роксанда Стефановић, Поречка црква, *Развитак*, јан.—фебр. 1962, бр. 1, Зајечар, 52.

8) Крунисање Богородице, икона на платну, у Ковину. При дну запис: „Изобразилъ Арсенїй Якшићъ, 23 марта 1818".[18]

9) Четири престоне иконе за цркву у Поповицу.[19] На њима су следећи записи:

Христос (лево доле): „Сїю їконѫ приложи Стоанъ Матичъ и Стефанъ Стоановъ за нїовъ вѣчнїй споменъ, у Градиште 15 Я... 1820 лѣ."

Богородица са Христом (лево доле): „Сїю їконѫ приложи Стоанъ матичъ й стефъ Стоановь изъ Градишта."

Св. Никола (лево доле): Сїю їконѫ приложи — Г. Стойко й Їоанъ Петровичъ." (десно доле): „1820. Изобразилъ Арсенїй Іакшићъ Зографъ Е: Ц:"

Јован Претеча (лево доле): „Сїю їконѫ приложи Г: Стойко и Їоаѫъ Петровичъ." (десно доле): „изобразилъ Арсенїй Іакшићъ Славеносербъ лѣ 1820 юніа 24 днѣ."

Све четири иконе су сликане на дасци, иначе су у добром стању.

10) Две престоне иконе за цркву у Калуђерову: Богородица и Христос, сликане на дасци. Потпис на икони Христа у левом углу доле: »Из. Ар. Як. 1822«.*

11) Четири престоне иконе за цркву у Кличевцу (Србија), сликане на дасци: Св. Никола, Богородица са Христом, Христос и Јован Претеча (последњи у сасвим рђавом стању). Вероватно су постојале и царске двери али ја их нисам нашао. Иконе потичу из времена око 1820—22.

12) Шест зидних слика за фасаду српске, православне цркве у Ковину: Васкрсење (над западним вратима) св. Никола, Стефан Немања (северна страна), Смрт Богородице (апсида), св. Сава, Јован

---

[19] Доброслав Павловић, Разноврсни облици и вредности уметничког изражавања код цркава брвнара, Саопштења републичког завода за заштиту споменика културе, IV Београд 1961, 82.

* Оливера Миловић, Из сликарства и примењене уметности Војводине, Грађа за проучавање споменика културе II, 1958, 119. — V. такође и стр. 131 где исти аутор приписује Арсенију Јакшићу и једну икону из Острва.

* СЛИК. ПОРОДИЦА ЈАКШИЋА ИЗ В. ЦРКВЕ

Претеча (јужна страна). Ове зидне слике рађене су или бар завршене новембра 1822 г. Код Александра Остојића из Ковина постоји оригиналан рачун Арсенија Јакшића који гласи:

КВИТА

Сверхѕ 386 ф. — В. В. и словом триста осамдесетъ шестъ форинтовъ В. В. которїй я долѕ именовани прими ѡдъ Г. Арона Деспича чрезъ моловањ стѣихъ иконъ внѣ церкве, болшаго ради вѣрования своерѹчнимъ именемъ потверджѹемъ.

Въ Ковинѣ 3 ѡ Ноемрїя 822 г.

Арсенїй Јакшичъ
иконописецъ

13) Бог Саваот и четири јеванђелиста, зидна слика на своду солеје у српској цркви у Ковину. Изгледа ми да је и ове фигуре сликао Арсеније Јакшић вероватно у исто време кад и зидне слике на фасади.

14) Две иконе и царске двери за сеоску цркву у Кисиљеву (Србија): Богородица, Христос, Благовести са четири јеванђелиста. На иконама Христа и Богородице налази се ктиторски запис са годином 1826.

15) Пет зидних слика у олтару сеоске цркве у Банатској Паланци: св. Сава, први архиепископ сербски, св. Василије Велики, св. Григорије Богослов, св. Јован Златоусти и св. Максим архиепископ сербски. С обзиром на то да је црква сазидана 1826, ове слике потичу после 1826.

16) Богородица, Распеће, Јован, Благовести (царске двери), остатак старог иконостаса на олтару у Банатској Паланци. Иконостас је сликао Арсеније после 1826, али 1849, према запису у „Поученију" из 1796. Мађари су заузели село и попалили цркву.

17) Св. Никола, целивајућа икона у сеоској цркви у Банатској Суботици. Сликана отприлике између 1820. и 1830.

18) Две престоне иконе за сеоску цркву у Браничеву (Србија): Богородица и Христос. Ктиторски запис гласи: »Сему изображению ктиторъ г. Милия Николаевичъ житель Барича которїй приложи храму сему за свой вѣчни споменъ л: Г. 1838«.

19) Литија чизмарског цеха, Српска црква у Белој Цркви.[20] На једној страни је Васкрсење и 4 јеванђелиста, а на другој св. Спиридон, св. Симеон, св. Сава, св. Георгије и св. Димитрије. Све фигуре и сцене сликане су у декоративним оквирима на плавој свили. Натпис:«

[20] Српски Сион, 1901, 253. V. такође и В. Петровић, Јакшић Арсеније, Енциклопедија Ст. Станојевића.

„Хоругвь сіа, Стому
прпбному оцу Спѵрідѡну
чудотворцу, Єпископу трі=
муфійскому посвященна,
владѣющу Єгѡ Величеству,
імператору и Кралю Государю
ФЕРДІNANДУ I. Єпкпству=
ющу же Діецезану Гдину
Іѡсифу Раачичу, содѣлана
бысть. Иждивеніемъ, Задѣш=
нагѡ Чизмарскагѡ и тавачкагѡ К: К:
прівілегиалнагѡ содружества
Бѣло=Церкванскагѡ, na
славу Божію, Прославленіе
и благолѣпіе Церкве Стыа
своеа, во памать своихъ, и
подражаніе своимъ, оусердст
вовася лѣта 1838.“

20) Барјак бачварског еснафа од 28. марта 1845, у Белој Цркви.[21]

21) Царске двери српске цркве у Кусићу. Двери су веома рестаурисане, али по ставу фигура види се да се потпуно подударају са фигурама у Кисиљеву и Банатској Паланци. Ове двери сликао је Арсеније Јакшић копирајући увек исти узор: царске двери Павла Бурковића у Белој Цркви.

Изгледа као да се Арсеније потписивао само у почетку своје сликарске каријере, док није постао познатији. Доцнија дела нису потписивана. Анализа Арсенијевог стила показује многе значајне особине овог сликара. У појединим иконама Арсеније се показује као приличан цртач који је, додуше, усвојио један посебан канон фигуре: то

[21] V. нап. под 2).

* СЛИК. ПОРОДИЦА ЈАКШИЋА ИЗ В. ЦРКВЕ

је доста темељит тип, безмало здепаст, сигуран у екстремитетима, па и у ставу. Каткада, нарочито у почетку, има и цртачких слабости: св. Илија и св. Пантелејмон, 1819; св. Никола, Банатска Суботица. Али у исто време у овим иконама огледа се интересовање за цртеж који Арсеније не покрива бојом као што је то био обичај код сликара онога доба. Он се служи лазурама, које дају израза контурама, потезу, извесној цртачкој акцентуацији која делује веома модерно. У почетку изгледало ми је да се боја са ових икона временом отрла, међутим, на неким иконама које су добро очуване, као што је нпр. св. Никола у Банатској Суботици, види се да је Арсеније нашао у томе један лични сликарски израз по коме се веома разликовао од својих савременика. Ова особина огледа се на икони св. Борђа, затим на престоним иконама у Кличевцу (стари иконостас), на престоним иконама у Калуђерову, а особито на зидним сликама ковинске цркве. Арсенијева склоност ка форми, ка извесном експресионизму цртежа, овде је дошла до најлепшег израза. То су снажни облици, акцентуирани контурама које показују приличну сигурност. Од интереса је чињеница да је Арсеније у овако великом формату успео да не изгуби ништа од своје цртачке енергије и замаха. Штета је што се Арсенију није пружила могућност да слика и неке друге мотиве, нпр. историјске у којима би ове особине дошле до већег значаја.

Карактеристично је његово схватање композиција и ставова фигура уопште. У престоним иконама сликаним за цркву у Калуђерову Арсеније је дао маха једном динамичном схватању позе која одаје извесне барокне или чак рокајне склоности. Оно сврстава Арсенија међу мајсторе прелазног периода. Код Арсенија се запажа нека уздржана снага, неки полет који се постепено хладио у обради увек истих наруџбина, вероватно све мање занимљивих за сликара као сликарски проблем, иако су представљале извор његовог опстанка. Отуда долази често до понављања једног истог мотива. Тако нпр. Јован Претеча из Кличевца скоро је идентичан са Претечом на фасади цркве у Ковину. Ускрс на западној фасади ковинске цркве идентичан је са композицијом Ускрса на литији чизмарског еснафа за Белу Цркву. Свети Сава у Кусићу веома је сличан са св. Савом на архијерејском престолу у Омољици. Али док овде имамо један динамичнији израз у концепцији фигура, при сликању икона за Србију Арсеније уступа место конзервативнијим схватањима, каква су владала у Србији. Свакако то није случај што Богородица и Христос нису више у стојећем живом ставу као у Калуђерову, него у седећем ставу — на престолима, и у Кличевцу, и у Кисиљеву и у Браничеву. Србија је била у том погледу заостала за Војводином у којој је увелико већ последњих година XVIII века рококо са западњачким елементима допро у црквено сликарство. При сликању иконостаса за Србију Арсеније је морао

да се држи традиционалних образаца — поза које потичу из руског црквеног барока. Најбољи доказ је то што су ти иконостаси у Србији много каснијег датума од оног у Калуђерову. Али и у иконама за Србију Арсеније постепено еволуира, делимице се ослобођава извесних схватања: нпр., дете Христос у Кличевцу има круну на глави, а неколико година касније — на кисиљевској икони Богородице — нема. Али перспектива је неједнако схваћена: престоли су нацртани по правилима линеарне перспективе, а патос по перспективним формулама из руских библија. Има и арханзама у Благовестима (Кисиљево): Богородица и арханђел Гаврило изговарају читаве текстове! У свему овоме огледају се извесне противречности у погледима на црквено сликарство у Србији и Војводини које ће се доцније испољити и у схватању црквене архитектуре.[22]

Што се тиче стилских одлика Арсенијевог сликарства, он је од своје прве датиране иконе показао велику сигурност у обради материјалности ствари: она се запажа у сакосу св. Саве који је дат врло убедљиво у рефлексима свиле, исто као и епигонатион. Затим однос фигуре према позадини и простору, то је такође још један елеменат зрелости због чега сам посумњао да је Арсеније могао у својој 15. и 16. години дати једно дело које је у тој мери технички сигурно. Ова иста сигурност у материјализовању делова ношње и тканина огледа се у зидним сликама олтара цркве у Банатској Паланци које представљају св. Саву првог архиепископа српског, св. Василија Великог, св. Григорија Богослова, Јована Златоустог и Максима архиепископа српског. Не само материја, која је обрађена у контрастима светлости и сенке, него и њихова лица имају много израза. Иако ове слике нису потписане, по стилу, по енергији израза, може се са сигурношћу закључити да су оне Арсенијево дело. Фигуре црквених отаца су у природној величини и у томе се огледа знање Арсенијево који је владао подједнако свима форматима фигура, исто као и у зидним сликама на фасади ковинске цркве.

Али иконостас у Банатској Паланци даје у исто време основа за решење једног важног проблема. Тај иконостас је сликан између 1826. и 1849. када је спаљен али не потпуно. Остале су фигуре горњег реда око распећа и царске двери. По карактеристичној фигури Богородице на дверима, окренутој с профила, види се да је она дело Арсенија Јакшића, јер се подудара са тим истим типом у Кусићу (где је реставрисана) и нарочито у Кисиљеву — Србија, где је потпуно очувана. То је у ствари копија Бурковићеве Богородице са царских двери у Саборној цркви у Вршцу и српској цркви у Белој Цркви. Јакшић се није задржао само на овој буквалној позајмици. Низ његових типова под-

[22] Д. Аврамовић, Света Гора са стране вере, художества и повеснице, Београд 1848, 75.

* СЛИК. ПОРОДИЦА ЈАКШИЋА ИЗ В. ЦРКВЕ

сећа на Бурковићеве: 1) св. Јован у Вршцу од Павла Бурковића био је узор св. Јовану у Кличевцу и у Ковину; 2) Св. Димитрије на јужним дверима Саборне цркве у Вршцу инспирисао је Арсенија за светог Димитрија на застави чизмарског цеха из 1839; 3) св. Григорије Богослов на архијерејском престолу у Вршцу, у погледу обраде материје одела, послужио је као узор Арсенију за св. Саву у Кусићу и Омољици. То угледање било је непосредно. Али Јакшић је задржао чвршћи цртеж, мање витке типове (нпр. св. Јован) по чему се они одмах познају. По томе се види да је Бурковић уживао у јужном Банату велики углед, јер Арсеније га је подражавао, а после његовог одласка и смрти и наследио нешто од његове репутације. Не искључујем могућност да је Арсеније учио код Бурковића за време Бурковићевог боравка у Белој Цркви, без обзира на то што је оцу помагао. У прилог овом мишљењу иде чињеница да је Бурковић завршио иконостас у Белој Цркви 1808, а Арсеније је прве радове насликао 1809. Осим тога, знање које је релативно рано показао Арсеније, он није могао стећи код свога оца Симеона, прилично слабог сликара, него само код Бурковића. Постоји велика разлика између Симеоновог и Арсенијевог стила: Арсеније је то могао научити једино код Бурковића који је далеко превазишао Симеона.

Овде остаје отворен још један проблем за чије решавање у овом тренутку нема довољно елемената. То је иконостас цркве у Кусићу. Поједине фигуре престоних икона, нпр. св. Никола, Богородица и Христос а особито овај први, по обради материје, подсећају на икону св. Саве, коју је Арсеније насликао на архијереском престолу у истој цркви. Тек кад се овај иконостас очисти биће могуће утврдити да ли је он стварно Арсенијево дело, или можда заједничко дело Симеона и Арсенија, које је Арсеније довршио.

Арсенијева палета уопште при сликању фигура је пригушена, у топлим бојама, у којима светлуцају рефлекси сатина и свиле, често зналачки наглашени. Мрка позадина истиче осветљене фигуре, материјалне разлике тканина, пода, ентеријера и патерице. Арсенијеве фигуре су овде нешто издужених пропорција лица, док се тај канон доцније модификује, скраћује, чиме добија у енергији израза, у извесном обележју које одмах одаје Арсенијеве фигуре и стил уопште. Очи постају веће, нос повијен, сенке појачане, као да је сликар свим фигурама дао један одређен, можда свој тип. Овакво схватање пропорција задржава се и на фигурама литије чизмарског еснафа у Белој Цркви. Али овде Арсеније много више инсистира на обради, на пуноћи фактуре, на покривању површина које је вероватно захтевала плава свила „хоругве" — заставе, која је још била украшена богатом орнаментиком. Свакако овде Арсеније није могао дати маха својим склоностима за лазурно сликање мотива. Можда је са годинама ње-

гова рука отежавала, напуштала оно што је сачињавало његову оригиналност. То се може закључити по престоним иконама за браничевгиналност. То се може закључити по престоним иконама за браничевску цркву, сликаним 1838, које су солидно покривене бојеним слојевима, супротно престоним иконама у Кличевцу.

Арсеније је био најмање инспирисан када је сликао поједине целивајуће иконе у чијем малом формату његова жеља за обрадом материјалности делује педантно и тешко, претераним инсистирањем на појединостима које су у великим фигурама слободније схваћене. Те иконе којих има у разним црквама јужног Баната — Омољици, Калуђерову — нису одлучујуће за оцену Арсенијевог стила зато што је он у њима најмање могао да покаже своје знање. О томе знању далеко бољу слику пружају фигуре великог формата.

Поставља се питање да ли је Арсеније сликао портрете. Било би чудно да их није сликао с обзиром на то да је Бела Црква дала низ портретиста. У власништву адвоката дра Козме у Белој Цркви налазе се 3 портрета различитих стилских особина. Ни за један од њих не би се могло категорички тврдити да је Арсенијево дело, јер онај енергични стил, какав се сусреће у иконама, овде није изражен. Али по сигнатурама једног портрета види се да је његов аутор био Србин који је тај портрет насликао 1834. године. То је рано и за Димитрија Јакшића и за Арсенија Петровића. С друге стране веома лепа калиграфија сигнатура подсећа на Арсенијеве записе на иконама. С обзиром на то да сликар у контакту са моделом може да измени донекле свој стил, није искључено да је то ипак Арсенијев рад. С обзиром на податак о портрету кнеза Милоша, та претпоставка има неког основа.

У извесном погледу то важи за Арсенијево дело уопште. С обзиром на досада датирана дела, види се да нису били заступљени поједини периоди у којима је он морао бити запослен. Због тога верујем да предстоји проналажење већег броја Арсенијевих радова који ће тек омогућити да се о његовој уметничкој личности стекне потпунија слика. Али и оно што је досад пронађено показује довољно да је Арсеније Јакшић био један од оних вредних уметника који су се повиновали законима свога времена — никада уметник не може бити ван свога времена — и сликали оно што је њихова средина тражила: иконе, зидне слике у црквама, можда и портрете, на један начин који за историју нашег сликарства мора бити од интереса. Арсеније је дао низ дела која не заостају за сликама наших других мајстора, али о томе се досад знало врло мало или скоро ништа.[23] Сакупљени, хронолошки поређани његови радови дају нову слику о активности овог сликара коме се досад приписивала само литија чизмарског цеха у Белој Цркви.[24] Његова активност превазилази тај скромни податак:

[23] Осим литературе која је овде наведена.
[24] В. нап. под 20.

* СЛИК. ПОРОДИЦА ЈАКШИЋА ИЗ В. ЦРКВЕ

Арсеније је дао значајан удео историји нашег сликарства не само у Војводини него и у Србији. Његов рад у Србији био је скоро непознат.[25] Досадашња појединачна открића Арсенијевих радова нису давала наслутити каква се велика активност крије иза тих икона и какав значај добија њихов аутор према најновијим открићима. Приликом обиласка места у северној Србији пао ми је у очи стил непознатог војвођанског мајстора чије су се иконе истицале међу делима цинцарских сликара у Србији извесном снагом, извесном уметничком вредношћу. Тек кад сам их упоредио са Арсенијевим иконама у јужном Банату открио сам да им је он аутор.[26] Арсенијево дело треба одсад да добије своје заслужено место у историји српског сликарства прве половине XIX века.

II

Судбина Арсенијевог сина Димитрија била је нешто друкчија. Њу сам открио захваљујући једном Димитријевом акту упућеном Совјету кнежевине Србије 1859. године. Карактеристично је да је и Димитрије имао везе са Србијом и са Обреновићима као и његов брат Јосиф или чак као и Арсеније, ако је доиста сликао портрет кнеза Милоша Обреновића. Димитријев пут био је нешто друкчији и у извесном смислу прожет разочарењем у Србију и у Обреновиће.

Према подацима које је објавио Алекса Ивић, Димитрије је рођен 1813. у Белој Цркви. На Академију у Бечу уписао се 1834.[27] Године 1836. излагао је на изложби у Бечу икону Јована Крститеља, а 1837. један портрет.[28] Исте године он ступа у везу са Милошевом Србијом. У питању су биле иконе за иконостас топчидерске цркве које су биле поручене Арсенију Јакшићу.[29] У своме акту упућеном кнезу, Димитрије говори о иконама које је извео за топчидерску цркву. Ту су „крст с двема иконама на страни двери, а такође и двоја врата са стране" које је он уместо оца Арсенија „сопственом руком изобразио". Ове иконе налазе се данас у цркви села Барича, и то на месту за које су биле намењене. Оне нису потписане, али једна од њих може да се узме као потпис Јакшића. То су Благовести на царским дверима: Богородица је идентична са Арсенијевим Богородицама у Кисиљеву, Кусићу и Банатској Паланци. Она чак има и низ текстова, које изговара, као

---

[25] Павле Васић, Уметност у источној Србији, Браничево 4—5, јули—октобар 1963, 55.

[26] В. нап. под 3.

[27] Ивић, н. д.

[28] Каталози изложби у Бечкој академији.
„1836. N. 375. H. Johann der Täufer. Von Demeter Jakschics, стр. 31".
„1837. N. 283. Porträt. Von Demeter Jakschics, стр. 31".

[29] М. Коларић, Топчидерска црква, њени сликари, њени градитељи, Зборник радова Народног музеја 1956/57, Београд 1958, 339—340.

она у Кисељеву. То је у ствари тип Бурковићеве Богородице коју је Арсеније без устручавања копирао. Али по извесној ведрини фигура и инкарната, нарочито код архангела Гаврила, види се да је ове иконе сликао ученији сликар од Арсенија. Пуноћа облика, зналачки контрасти, били би индиција за извесну школску припрему за овај посао, поготову кад се има у виду да је Димитрије чак и излагао своје иконе на бечкој изложби. Овај исти стил види се донекле и у фигурама Распећа, које су постављене сувише високо да би могле бити детаљно упоређене. У сваком случају ових седам икона дају приличну слику о Димитријевом стилу, о његовом знању и о вредности његовог сликарства.[30]

Постоји још један значајан податак о Димитријевим везама са Србијом. То је његова молба упућена Министарству просвете у Београду 3. априла 1859. године. Како је ова молба написана у Београду, изгледа да је Димитрије том приликом и боравио у Београду. Та молба даје неке нове податке о његовом животу у времену од 1838. до 1859. године. Она гласи:

„Високославно Попечитељство Просвјешченија! У колико је позната и доказана истина, да без теоричне науке никаква виша образованост успевати не може, у толико је и очевидније да је без практичног образовања вештине и художества свакиј напредак и у душевном и у вештественом стању Државе сасвим немогућан. Овог се начела држало и високославно Правитељство наше, кад је године 1838 мене долепотписаног, свршившег Академију художества, по Атестатима к Н. 2573 назначеним овде у Србију дозвало, и управу Школе Начертанија поверити хтело, гди би исту дужност на пуно задовољство одправљао до године 1839. т.ј. док ме, позната догодивша се политичка обстојатељства, принудила нису, да Србију и управљање школе оставим и да се у Влашку настаним, гди сам за истеклиј 20 година непрестано се у мом художеству усавршенствовао — а међутим у Крајову једно и школу Начертанија држао.

„И сада — пошто су све препреке око усавршенствовања земље наше уклоњене — припадам Високославном Попечитељству Просвјешченија, као правом старатељству о благу Народа и Државе и подносим и представљење и молбу моју: да започети мном посао 1838 године настављење омладине Српске у овој тако

[30] Већи део иконостаса сачињавају иконе једног цинцарског мајстора — по М. Коларићу — Јање молера. Један од доказа да су и оне припадале топчидерској цркви јесте престона икона апостола Петра и Павла којима је посвећена црква у Топчидеру, док је баричка посвећена Покрову Богородице. Иконе Христа и Богородице су оне престоне иконе које спомиње у својој молби кнезу Милошу сликар Константин Лекић. (В. Павле Васић, Војвођарски сликари у Србији (1817—1850), Научни зборник Матице српске, 1950, 94).

* СЛИК. ПОРОДИЦА ЈАКШИЋА ИЗ В. ЦРКВЕ

лепој и полезној вештини опет предузмем и продужим, и готов сам притом вештину моју и способност најлакшег Академическог начина предавања увек и практично доказати.

„За условија пак и за цјелисходно уређење Заведенија овог, Високославно Попечитељство ће се о потреби истог споразумети моћи, а што се часова у Начертанију тиче, ти се могу за Младеж по прочим наукама уредити.

„Међутим се обвезујем школу тако устројити, како ће и самог образовања женског пола ради — и девојкама школским приступачна бити, бар по 4 сата на Недељу дана. Такође се обвезујем и Недељом и празником — изузимајући 12 великиј праздника — бар по 2. сата после подне школу држати, и занатлијске ученике, који као одлични у Наукама из сваког Еснафа изабрани буду, поучавати; јер знам да ће и самом Високославном Попечитељству добро познато бити какву неисказану пользу Начертаније сваком занатлији, од најискуснијег машинисте, па до најпростијег терзије приноси! Најпосле обвезујем се установити Галерију вештачкиј живописа и сам сваке године од свог художества по једно дјело истој прилагати.

„У надежди дакле да ће Високославно Попечитељство просвјешченија — схватајући савршено, како цјелисходност и потребу овог заведенија, тако и моју способност и вештину толико година у овој струци упражњавану — представљенију и молби мојој савршено удовљетворити".

У Београду 3 Априла 1859

Остајем
Високославном Попечитељству Просвјешченија Највећма оданиј
Димитрије Јакшић
Академическиј живописац"[31]

На ову молбу власти нису донеле никакво решење па је Јакшић поново 1. маја 1860. из Букурешта молио да његова молба буде решена. Молбу је био упутио Министарству иностраних дела а ово ју је послало Министарству просвете са препоруком да се Јакшић извести о одлуци. Јакшић је у својој другој молби изнео углавном оне исте чињенице као у претходној подвлачећи „да ће сваке године по једно од његових дјела без изгледа на какву награду школи начертанија прилагати", док је у првој молби говорио о „галерији вештачкиј живописа" коју би установио, вероватно при школи цртања.

Одлука Министарства просвете била је негативна.

[31] Државни архив Србије. Мин просвете Регистар No. 802 (1859).

„Одговарајући на писма Попечитељства тога од 16 т.м. ИН 2006, попечитељство просвете има част јавити му, да оно не може уважити молбу г. Димитрија Јакшића, академическог живописца, зато што место, које он тражи, није празно; о чему нека Попечитељство то и њега известити."[32]

У Србији није било места за Јакшића. Истина, он се опрезно држао подалеко од ње двадесет година а као заслуге за ствар Обреновића могао је да наведе само то што су га политичке прилике нагнале да напусти Србију и школу. То, по свему судећи, није било довољно. Тог закаснелог пристаништу Обреновића Милошева Србија није дочекала са одушевљењем. Осим тога у државном архиву нема података о службовању Димитрија Јакшића у Србији током 1838. и 1839. године. Штавише, његово име се не налази ни у списку наставника које је директор карловачке гимназије Гершић предложио за прелазак у Србију. Напротив, 7. новембра 1838. постављен је за професора начертанија у Лицеуму и гимназији кнажевства српског инжењер Франц Јанке, који се 1839. године још налазио у истом својству.[33]

„Школа начертанија" је била при гимназији у Крагујевцу и као наставници цртања спомињу се Никола Алексић, Фридрих Маркмилер, а у току школске 1839—40. цртање је предавао и сам Атанасије Николић[34] На тај начин службовање Димитрија Јакшића у Србији остаје неразјашњено. Из архивских података у Белој Цркви, види се да је Димитрије тражио пасош за европску Турску 1841. године. Да ли је тада долазио у Србију: на то се у овом тренутку не може одговорити. За сад остаје његов живот и рад у Румунији — у Крајови и Букурешту — где је провео двадесет година. Али овај период нама је потпуно непознат. Тек када он буде био проучен моћи ће да се каже нешто више о Димитријевом сликарству и његовој вредности. Димитрије је умро, значи, после 1860. у Румунији у коју се био вратио после овог неуспелог покушаја да добије место професора „Школе начертанија" у Србији.

III

Други Арсенијев син Ђорђе такође је имао неких веза са Србијом. О његовом раду за сада се ништа не зна, јер још нису пронађене његове потписане слике ни иконе. Али из једног писаног документа који је недавно објављен, види се да је он живео и радио у Србији. „Предсједатељ" „примирителног суда у Доњем Милановцу упутио је пожаревачком примирителном суду акт следеће садржине:

[32] Државни архив Србије, Мин. иностр. дела. No. 1419. Ф IV. Н. 548 (1860).
[33] Државни архив Србије. Мин. просвете. Регистар No. 665 од 7 XI 1839.
[34] Милен Николић, Крагујевачка гимназија 1833—1933, Крушевац 1934, 83.

* СЛИК. ПОРОДИЦА ЈАКШИЋА ИЗ В. ЦРКВЕ

„Благоизбраном примирит. суду вароши Пожаревца

Борђе Јакшић молер, родом из Беле Цркве, који овде у Милановцу више времена живио и сада ове године у Месецу Марту одавде отишао и тако је дознао Суд овај да се засада налази у Пожаревцу. Зато долази Суд овај тамошњи хваљени Суд, званично умолити да се овамо упути, јербоје овди квартир под кирију узео, и ствари његове све које имао као алата и аљине своје све под затвор ставио и премда зданије квартир ново, скоро направљено и ствари му полак пропали од буђа и поједени све од мишева, а особито и газда од квартира зактева, даму више кућу под затвор не стоји.

No. 86
30-ог 7-вра (септембра) 1853
У Милановцу

Предсједатељ Суда
Недељко Младеновић"

Борђе Јакшић је одржавао везе и са уставобранитељском Србијом судећи по овом акту и пословао у Доњем Милановцу и Пожаревцу. На жалост ништа не знамо о његовом делу и стилу. Али за будућа истраживања биће од интереса и овај, истина, штури податак да је радио у овим двема варошима. Можда ће он објаснити нека дела тога времена чији аутори за сада нису познати а које је можда сликао Борђе Јакшић, најмање познат од Арсенијевих синова.

IV

Најмлађи Арсенијев син Јосиф Јакшић такође представља мали проблем. Не зна се датум његовог рођења ни смрти. Овај други може да се претпостави са доста вероватноће пре 1857, јер се Јосиф не спомиње као Арсенијев наследник, док су живи наследници споменути. У накнаду за то о Јосифу Јакшићу зна се више као сликару. И он је био присталица Обреновића и везао се за Јеврема Обреновића па је украсио иконама његову цркву подигнуту на имању Манасији у Влашкој. У једном чланку *Српске цркве у Влашкој*, приказан је детаљније тај Јосифов рад. То је црква „каквој у свој околини на далеко равне нема . . . велика, у врло љепом стилу са два кубета созидана", значајна „сбог честитог свог живописа, и сбог Српски светитеља". Писац каже даље да о овом живопису не може свој суд изрицати али „сваком се јако допао и похваљивао га је. Живопис је од српске кичице". Заслуга за похвале припада младом Србину Јосифу Јакшићу Белоцрквацу. „С десне стране иза певнице вјешто је написао Св. Саву . . . с његовим оцем Стеваном Немањом, а с леве стране према овоме су два словенска апостола Кирило и Методије. На унутрашњој страни, изнад

врата припрате, налази се „један великиј грб Србскиј украшен с многим тробојним Србским заставама и другим трофејима.“[35] Други радови Јосифа Јакшића засад нису познати.

Иван Кукуљевић Сакцински пише о Јосифу Јакшићу у своме „Словнику“ 1858. као о живом сликару.[36] Међутим његов извор биле су „Народне новине“ из 1853. Можда он није знао шта је било са Јосифом после тога времена, ни да ли је умро.

За историју наше новије уметности од интереса је ова повезаност Арсенија Јакшића и његових синова са Србијом и Обреновићима. Што се тиче прве двојице, то је било скоро непознато. Али сада утврђена, та чињеница постаје важна полазна тачка за даља истраживања. Могу се очекивати нова открића у погледу уметничке активности четири сликара Јакшића и могуће је да поједина дела чији је аутор досада остао непознат буду идентификована. Међутим улога Арсенија Јакшића у сликарству јужног Баната, а посебно његови иконостаси за цркве у Србији, сликани у првим деценијама XIX века, одмах после другог устанка — пре доласка Павла Бурковића у Србију, већ сада представљају ново и значајно поглавље у историји српског сликарства.

[35] „Световид“, год. I, Число 44 Беч, субота 11. децембра 1852.

[35a] Милан Костић, Бура Јакшић његов боравак и рад у Пожаревцу, Пожаревац 1963, 11.

[36] Ivan Kukuljević Sakcinski, Slovnik umjetnikah jugoslavenskih, Sv. II. U Zagrebu 1858, 147.

PAVLE VASIĆ

UNE FAMILLE DE PEINTRES — LES JAKŠIĆ DE BELA CRKVA

Résumé

Bela Crkva était au XIXe siècle un foyer d'activité artistique où travaillait un groupe de peintres dont les plus éminents sont les membres de la famille Jakšić: Simeon, son fils Arsenije et les fils de ce dernier: Dimitrije et Josif. Les pièces trouvées dans les archives de l'ancien hôtel de ville de Bela Crkva éclairent mieux le rôle des membres de cette famille, leur vie et leur oeuvre. Si Simeon reste encore peu connu, on dispose d'une certain nombre de renseignements nouveaux sur Arsenije, sa vie et sa mort. Comme peintre Arsenije a travaillé dans le Banat et en Serbie. C'était, semble-t-il, un homme cultivé: il était souscripteur de plusieurs livres de l'époque. Le catalogue actuel de son oeuvre compte 22 titres dont plusieurs iconostases tout entières. Arsenije travaille en Serbie avant l'arrivée de Pavel Đurković à Kragujevac.

Arsenije Jakšić a élaboré un style personnel qui est par certains traits assez différent de celui de ses contemporains. Au début de la troisième décennie du siècle ce style est caractérisé par une espèce de peinture mince qui donne à ses icônes une transparence et une fraîcheur particulière. Arsenije est habile à interpréter les valeurs tactiles et par là il se rapproche du naturalisme biedermaier de son temps. Il n'est pas impossible qu'il ait étudié chez Pavel Djurković pendant que celui-ci avait séjourné à Bela Crkva, car son père Simeon était un peintre médiocre dont l'enseignement n'aurait pu lui être d'une grande utilité. Cette hypothèse est d'autant plus plausible du fait qu'Arsenije Jakšić a strictement copié nombreuses icônes de Djurković. Jakšić se répète assez souvent dans certains motifs. En outre, il s'adapte aux canons en vigueur dans la peinture religieuse en Serbie, plus conservatrice que celle de Voïvodina. D'après un témoignage, Arsenije Jakšić a fait le portrait du prince Miloš, mais on est en droit de supposer qu'il a peint d'autres portraits encore.

Ses ouvrages, identifiés jusqu'à présent, nous donnent une idée nouvelle de son activité artistique qui apparaît d'une importance d'autant plus grande qu'il a été un des premiers peintres de Voïvodina à introduire de nouvelles conceptions dans la peinture religieuse en Serbie, figée pendant des années dans les formules des peintres aroumains.

Le sort du fils d'Arsenije, Dimitrije est un peu différent. En 1859 il adresse au Gouvernement de la principauté de Serbie une requête qui renseigne sur sa vie. Dimitrije Jakšić avait fréquenté l'Académie de Vienne et avait participé à ses expositions. En 1837 il exécuta plusieurs icônes pour l'iconostase de l'église de Topčider. A cette occasion il fit également les copies des icônes de son père, mais là déjà il fait preuve de plus de connaissances et de plus de talent. Dans sa requête, il dit avoir dirigé en

1838 et 1839 une école de dessin à Beograd qu'il avait quittée en 1839 pour des raisons politiques et avait passé à Craïova en Valachie où il avait également dirigé une école de dessin. Il demandait à être nommé au même titre à Beograd où il dirigerait, dit-il, une école pour les apprentis et les jeunes filles. Il promettait aussi d'instituer une galerie de peinture à laquelle il donnerait comme contribution personnelle un tableau tous les ans. Dimitrije Jakšić renouvela sa demande en 1860, cette fois-ci de Bucarest, s'adressant au Ministère de l'Instruction publique qui lui répondit que le poste demandé n'était pas vacant. Cependant, dans les documents des Archives d'Etat de la R.S. de Serbie on ne voit nulle part que Dimitrije avait été maître de dessin, on y mentionne d'autres noms.

De la vie des fils d'Arsenije Georges et Josif, on sait peu de choses également. Josif est mort sans doute avant 1857 parce qu'il ne figuré pas cette année-là comme héritier d'Arsenije. On en sait davantage sur sa peinture. Il s'était attaché à Jevrem Obrenović dont il avait orné d'icônes l'église que celui-ci avait fait construire sur sa propriété Manasija en Valachie. Dans la presse du temps on trouve une description assez détaillée de cet ouvrage de Josif Jakšić, où il est fait mention plus spécialement des icônes de saint Sava, de Stevan Nemanja et de Cyrille et Méthode, ainsi que d'une grande toile avec les armoiries de la Serbie. On ne connaît pas les autres ouvrages de Josif Jakšić et on ignore également l'endroit où il est mort.

Le rôle d'Arsenije Jakšić dans la peinture religieuse du Banat méridional, ses iconostases exécutées au début de la troisième décade du XIXe siècle pour plusieurs églises en Serbie, puis l'activité de son père Simeon et de ses fils Dimitrije, Georges et Josif, constituent dès à présent un chapitre important dans l'histoire de la peinture serbe, quoique l'oeuvre des cinq Jakšić ne soit pas encore connue dans sa totalité.

Сл. 1 — Арсеније Јакшић, СВ. МАКСИМ, АРХИЕПИСКОП СЕРБСКИЈ. (После 1826.) Црква у Банатској Паланци

Сл. 2 — Арсеније Јакшић. СВ. САВА, ПЕРВОЈ АРХИЕПИСКОП СЕРВСКИЈ. (После 1826.) Црква у Банатској Паланци

Сл. 3 — Арсеније Јакшић, ВОГОРОДИЦА из „Благовести". Царске двери у Ваинтекој Палапци

Сл. 4 — Арсеније Јакшић, АРХАНГЕЛ ГАВРИЛО из „Благовести" Царске двери у Бањској Пећници

Сл. 5 — Арсеније Јакшић, УСКРС. (1838.) Барјак чизмарског цеха у белоцркванској цркви

Сл. 6 — Арсеније Јакшић, ЈЕВАНЂЕЛИСТИ МАТЕЈ И ЈОВАН. (1838) Барјак чизмарског цеха у Белој Цркви

Сл. 7 — Арсеније Јакшић, БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ. (1838.) Престона икона цркве у Браничеву

Сл. 8 — Димитрије Јакшић, АРХАНЂЕЛ ГАВРИЛО из „Благовести". (1837.) Царске двери у Баричу

Сл. 9 — Павел Вурковић, БОГОРОДИЦА из „Благовести". (Око 1808.) Царске двери саборне цркве у Вршцу

Сл. 10 — Димитрије Јакшић, БОГОРОДИЦА из „Благовести". (1837.) Царске двери цркве у Варичу

Сл. 11 — Арсеније Јакшић, ХРИСТОС ВЕЛИКИ АРХИЈЕРЕЈ. (Око 1820.) Престона икона из цркве у Кличевцу

Сл. 12 — Арсеније Јакшић, ЈОВАН ПРЕТЕЧА. (Око 1820.) *Престона икона из цркве у Кличевцу*

Сл. 13 — Арсеније Јакшић, ХРИСТОС ВЕЛИКИ АРХИЈЕРЕЈ. (Око 1838.) Престона икона из цркве у Браничеву

Сл. 14 — Арсеније Јакшић, АРХАНЂЕЛ ГАВРИЛО из „Благовести. (1827.) Царске двери цркве у Кисељеву

Сл. 15 — Арс. Јакшић, БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ. (1820.) Престона икона цркве у Поповици

Сл. 16 — Арс. Јакшић, ИСУС ХРИСТОС. (1820.) Престона икона цркве у Поповици

Сл. 17 — Арс. Јакшић, СВ. НИКОЛА. (1820.) Престона икона цркве у Поповици

Сл. 18 — Арсеније или Димитрије Јакшић. ПОРТРЕТ

ЗАГОРКА МАРИНКОВИЋ

Портрети Павела Ђурковића из земунских збирки

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

Међу делима портретног сликарства која се налазе у збиркама у Земуну, вредно је поменути неколико радова сликара Павела Ђурковића, од којих су до данас неки били потпуно непознати. Било да су на њима приказани портрети земунских грађана или грађана карловачких, предака једне земунске породице, она данас чине једну целину, која свакако даје свој допринос нашој уметности прве половине XIX века у Војводини, а посебно користи исцрпнијем познавању портретног рада овог нашег познатог уметника.

Као што је био нераздвојно везан са развојем политичке историје Војводине, Земун се исто тако везује и са целокупним привредним и културним развојем ових наших крајева. После периода лутања и прилагођавања кроз који је прошао наш народ у овим крајевима, после Велике сеобе крајем XVII века, дошао је период устаљивања и формирања једног новог друштва у одређеној средини и условима. Постепено, борећи се за своја права и егзистенцију, средствима која су им била погодна, Срби примају на себе и извесне обавезе. Током XVIII века долази до формирања друштва које, напуштајући облике друштвеног живота донесене из старе постојбине, мења и свој карактер. Напушта се, пренесен из Турске, грчко-цинцарски варошки начин живота и прима немачко-аустријска култура и цивилизација бечке провенијенције[1]. Постојећа сталешка подвојеност и хијерархија у аустријској монархији неизбежно се наметнула и новим поданицима царевине, који првенствено усмеравају своје снаге на чување националног јединства у етнички хетерогеној целини Војводине[2], да би се на тај начин бранили од аустријске политике с једне стране, а с друге да би помогли и доказали да су и те како везани с оним делом срп-

[1] Др Мита Костић, Прве појаве француске културе у српском друштву, књ. II, Сремски Карловци 1929, п. 5—6.

[2] Др Душан Поповић, Срби у Војводини, књ. II, Нови Сад 1959, п. 26—54.

ског народа који је остао под турским ропством. Ово друштво формирано је готово сасвим по аустро-угарским друштвеним узорима. Јасно су били одређени степени у целокупној црквеној организацији, од митрополита, као првенствено црквеног поглавара, па до сеоског попа; друштвени положај чиновника од највиших до најнижих по рангу; трговаца са самосталним капиталом или удружених у компаније и занатлија учлањених у еснафе.[3] Статус грађана био је јасно одређен.[4] Знало се ко је могао бити уведен у списак грађана, мада је постојала разлика између грађана у слободним краљевским градовима и у граничарским комунитетима.[5] Посебну групу сачињавали су Срби племићи који су добијали племство као награду за војну службу, а што је повлачило за собом нарочите почасти и привилегије.[6] Веома цењени били су и велепоседници, који су се бавили разним гранама привреде и на тај начин доприносили општем просперитету, што су чинили и сељаци са своје стране и у границама својих могућности. Једно је било у овом друштву сигурно и свима заједничко: свест војвођанских Срба да само очувањем националног јединства и етничке чистоте могу одолети и одржати се у средини која често није имала ни разумевања ни пријатељски став. Неоспорно да је нашим људима та средина углавном импоновала и да су тежили да се са њом изједначе у друштвеном угледу, који су стицали не само помоћу материјалних добара и почасти, већ и пратећи је у њеном културном развоју. Стога је сасвим разумљиво што су синови наших већ обогаћених људи — официра, трговаца и извозника, које су послови водили до Беча, Пеште, Трста и других градова, занатлија и поседника — одлазили на школовање у велике градове и стране земље ради стицања знања. На тај начин издигнути изнад нивоа просечне друштвене средине, ови људи су доприносили општем просперитету културног живота Војводине.

Све ово што је укратко речено о приликама у Војводини односило би се и на Земун, који је ипак, као погранично место на југу царевине, имао и своје специфичне услове. Крајем XVIII века било је то већ богато и развијено трговачко место у оквиру Војне границе, повезано са многим догађајима у веома блиској Србији, нарочито са првим устанком, у коме су његови становници имали знатног учешћа[7]. У ово време добија Земун све више западноевропски карактер, а преображај до којег долази у животу његових грађана био је последица

---

[3] Васа Стајић, Грађанско друштво и сељаци, Војводина II, Нови Сад, п. 164—205.

[4] ibidem, п. 175.

[5] ibidem, п. 175.

[6] Душан Ј. Поповић, Племство, Војводина II, Нови Сад, п. 111—137.

[7] Танасије Илић, Из прошлости Земуна и Војне границе, Београд 1955, п. 35.

времена и духа који је провејавао читавом Европом.[8] За овај град везују се имена многих наших образованих и познатих људи тога времена, било да су рођени у Земуну и грађани овог града, или су у њему само боравили дуже или краће време. Чести гости овде — да поменемо само најпознатије — били су: Доситеј Обрадовић, Вук Караџић, Јоаким Вујић, Милован Видаковић и многи други.[9] И имена наших познатих уметника тога времена остала су заувек везана за овај град захваљујући њиховим сликарским радовима, иконама или портретима, од којих се већина и данас налази у Земуну.

Прилике које су наступиле у српском друштву у Војводини последњих деценија XVIII века одражавале су се, природно, и на уметнички живот.[10] Ових година уметност Срба у Војводини добија ново обележје. Класицистичке идеје, оформљене на делима сликара француске револуције, налазе релативно брзо свој пут до наших уметника, који се већ осамдесетих - деведесетих година васпитавају у духу нових уметничких стремљења, тако да „више нисмо у задоцњењу као што је то био случај са бароком".[11] Од пресудног значаја за формирање наших уметника била је улога Беча, главног уметничког центра не само Аустрије већ и целе Средње Европе, мада је Француска била земља која је дала највеће мајсторе класицизма и у којој је он нашао најпогодније тле. Утицај француског класицизма, особито његовог изразитог представника Луја Давида, био је велики не само у Фарнцуској већ и ван њених граница, а огледа се и у делима сликара који нису имали непосредног контакта са париским сликарством.[12] Упоредо са поборницима рационализма у филозофији и књижевности код нас, и уметници су прихватали и ширили идеје рођене на тлу Француске, што су до наших крајева долазиле углавном преко Беча, који је као готово апсолутни ауторитет утицао на формирање наших учених људи и уметника, који су радо одлазили онамо ради студија и похађања уметничке академије, чији је програм у ово време био углавном прилагођен основним принципима француског класицизма.

Као што су погледи и тежње наших уметника били упућени Бечу, Париз и Давидова школа привлачили су бечке мајсторе, који су и поред политичких неслагања између двеју земаља, ипак радо одлазили у Париз, где су боравили дуже или краће време.[13] Међу њима

---

[8] Др Пера Марковић, Земун од најстарији времена па до данас, Земун, 1896, п. 93—98.

[9] ibidem п. 97—98. Исидор Стојчић, Знаменити земунски Срби у XIX веку, Земун 1913, п. 13—14, 45—46, 49—54.

[10] В. Петровић — М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, п. 89—92.

[11] М. Кашанин, Два века српског сликарства, Београд 1943, п. 27.

[12] А. Симић, Класицизам у уметности, Београд 1960.

[13] П. Васић, Прилози за живот и рад српских уметника из Војводине, Зборник Матице српске бр. 3, 1952, п. 80—81.

били су и Петер Крафт ученик Луја Давида, Фридрих Амерлинг ученик Хораса Вернеа, Георг Валдмилер који је у два маха боравио у Паризу и Карл Хајнрих Рал који је такође посетио Париз, — све наставници Бечке академије и учитељи већине наших сликара.[14] Давидова школа, веома педантна у студирању античких узора и природе, снажна уметничка индивидуалност самог Давида, који је успео да се отрне крутом притиску естетских доктрина (Винкелман, Менгс), његови портрети, на којима долази до изражаја реализам француског духа и доминира мирноћа и чврстина цртежа[15], брижљиво су проучавани од ових уметника, који су стечена знања и те како користили. Уопште све што се догађало у француском друштву XVIII века — револуција, нов начин гледања на свет и друштвене односе, проучавање филозофије и уметности Грка и Римљана — довело је до промене у француском друштву и до превласти класицистичких принципа, чији се утицај проширио и на остале европске центре. Пренесен посредством Бечке академије у центар аустријске царевине и подређен приликама сасвим различитим од француских, класицизам је био прилагођен специфичним условима једне средине, тихе и смирене, која је пре свега ценила и штитила своју удобност. Тихи бечки грађани, поштеђени револуције и великих потреса, уљуљкивали су се у својим удобним домовима, са намештајем који је дочаравао „ампир" у далеко скромнијем издању, без снаге да прихвате класицистичку уметност на начин како су то чинили грађани Француске. Овај прилагођен и омекшан класицизам, уткан у уметност малограђанске средине, са извесном дозом сентименталности, познат под именом „бидермајер", извршио је пресудан утицај и на наше сликарство тога времена.

Срби у Војводини, борећи се првенствено са економским и политичким тешкоћама, добро су схватили од колике је важности за њихов опстанак стицање знања и културе, те је отуда разумљиво што су у том погледу били, углавном, усмерени ка центру који им је био најближи и најприступачнији. Поред наших имућних људи, чије је материјално стање допуштало њиховим синовима одлазак на школовање, велику улогу одиграла је и организација српске православне цркве, чији су високи представници о трошку цркве, па чак и о свом личном трошку, давали могућност нашим даровитим а сиромашним људима да одлазе на школовање.[16] Тако је, заједно са немачким језиком, бечком модом и разним утицајима, допирао до нас и француски културни утицај, који се постепено ширио по свим провинцијама многонародне аустроугарске монархије, па захватио и српско више друшт-

[14] ibidem п. 80.

[15] Богдан Поповић, Сто година француског сликарства, Уметнички преглед, књ. II, Београд 1939, п. 69—70.

[16] Др Мита Костић, op. cit., п. 7—10.

во у Војној граници и провинцијалу.[17] О популарности француске књиге међу нашим људима сведочи и посмртни инвентар једног контумацијског чиновника у Земуну, из доба Марије Терезије, у коме су забележена и дела Волтера и Русоа на француском језику.[18] Тако су, углавном, продирале идеје класицизма и интересовање за њих код наших људи, чему су знатно допринеле многе знамените личности наше прошлости. Међу првим ученим људима који су предњачили овоме били су: Лукијан Мушицки, са својим одама „у којима је свака знатнија просветна појава у народу српском нашла свога пропратника",[19] Доситеј Обрадовић, који је схватио значај просвете за наш народ, његов пријатељ Стефан Гавриловић, свештеник, познати сликар и издавач књига (Рајићеви стихови, Финелонов „Телемах")[20] и многи други.

Просветне идеје ширене путем књиге нису остале без утицаја на грађанство Војводине свих професија, које се са своје стране увек одазивало потребама народне просвете и културе. Пошто су интереси нашег народа били највећим делом усмерени у правцу борбе за национално одржавање и верску слободу, класицистичке тенденције наших сликара могле су следити тадашњу уметност само формалним елементима. У нашем сликарству тога времена, сем изузетака, нису биле заступљене алегоричне и историјске композиције, јер је црква и надаље била главни наручилац сликарских дела која је добро плаћала, а сликари још увек добрим делом заузети сликањем иконостаса. Мада је религиозна слика, рађена за цркву или грађане, још била у великој моди, ипак је тема за коју су претежно били ангажовани уметници најбољих сликарских квалитета у епохи класицизма био портрет. У српској ликовној уметности портрет је био веома честа и радо коришћена тема уметника, али му никада раније није поклањана толика пажња као што је то био случај у епохи класицизма. Од осамдесетих година XVIII века па све до шездесетих година XIX века, портрет је био негован у толикој мери да су на њему наши уметници оставили своја најбоља знања и искуства, а понекад и своја изузетна сликарска надахнућа. Предмети портретног сликарства у нашем друштву у Војводини били су свакако и пре свега познате личности, људи са великим заслугама на политичком, верском, просветном и културном пољу, према којима су сликари гајили дубоко поштовање, не само због њиховог значаја већ и због тога што су многи од њих били заштитници и мецене појединих уметника.[21] Међутим, један велики део портре-

[17] ibidem, п. 5—6.
[18] ibidem, п. 19—20.
[19] Андра Гавриловић, Знаменити Срби XIX века, Загреб 1901, п. 34—35.
[20] Likovna enciklopedija, књ. I, Загреб 1959, п. 357.
[21] М. Кашанин, op. cit., п. 29.

тисаних личности припада грађанима Војводине свих професија. Код ових људи, обогаћених и смештених и мирним, лепо уређеним домовима по угледу на бечке, одевених у ново рухо, са новим навикама и потребама, љубав према портрету појавила се као резултат жеље за истицањем своје личности. Дугачка листа наших уметника овог времена — од Арсенија Теодоровића као првог представника класицизма, па све до сликара романтичара — сведочи о томе колико је портрет био омиљена и тражена сликарска врста. Портретишући своје савременике, наши сликари епохе класицизма оставили су нам низ дела која, било да су рађена руком бољег или слабијег сликара, у својој суштини и основној сликарској концепцији одражавају дух времена у коме су настала. Квалитет појединих радова зависио је од знања стеченог у школи, личне способности и талента самог сликара и његовог става према личности коју портретише. Отуда међу многобројним портретима овог времена наилазимо понекад на круте и беживотне, а понекад на толико изражајне да би без зазора могли стајати у некој европској галерији. Несвесни своје високе културне улоге, наши сликари често су се поводили за укусом публике и угађали моделу те тако и код једног истог сликара наилазимо на боља и слабија решења. Најзад, ако знамо да су школа и друштво сачињавали два важна фактора од којих је зависио квалитет уметничких дела, онда је разумљиво што наше сликарство класицистичке епохе носи обележја својих извора и средине у којој је настало.

Класицистичке идеје и принципе доследно је остварио у својим делима Арса Теодоровић, а за њим хронолошки следује читав низ имена наших познатих уметника. Међу многобројним представницима нашег сликарства класицистичког смера издваја се личност Павела Бурковића (1772—1830) који се, сем неколико иконостаса, бавио готово искључиво израдом портрета. Због сасвим оскудних архивских података о његовом се животу врло мало зна. Рођен је у Бају, вероватно око 1772. године,[22] не зна се ни где ни код кога је сликарство учио, а његовог имена у протоколима Бечке академије нема.[23] Претпоставља се да је учио у Пожуну, а једно време био је професор цртања у карловачкој гимназији и вероватно тада насликао и многе портрете карловачких професора, међу којима и свој аутопортрет.[24] Путовао је често по Срему израђујући портрете, па је у неколико наврата боравио и у Земуну, а 1823. године, као већ цењеног сликара, кнез Милош га позива у Србију да портретише њега и чланове његове породице. У једном периоду дугом преко тридесет година Бурковић је на-

[22] М. Коларић — М. Стевановић, Павел Бурковић као портретиста, Београд 1953, п. 1.
[23] ibidem, п. 1.
[24] ibidem, п. 7.

сликао низ портрета грађана тадашње Војводине, те није ни чудо што му се придаје карактер и значај хроничара једног друштва.[25] Од његовог најранијег познатог и сигнираног портрета сомборског трговца и сенатора Николе Деметровића (из године 1797),[26] па све до последњег познатог портрета Атанасија Стојковића, професора физике на харковском универзитету (из године 1830),[27] у раздобљу које је испуњено веома плодним радом, портрети који се данас налазе у Земуну припадају средњем периоду. Четири портрета чланова једне карловачке породице и портрет земунског проте Јефтимија Ивановића рађени су 1812. године, док су остала четири портрета земунских грађана из 1816. године.

Старији човек са брковима (слика 1), обучен у свечано тамно одело, украшено око врата и по средини груди ситним златним везом, са горњим капутом оперваженим скупоценим крзном смеђе боје, са десном руком на грудима и шаком сакривеном између два дугмета на закопчавању, окренут мало у десну страну, представљен је у фигури до појаса и у пози која је скоро обавезна за већину Ђурковићевих портрета. Веома изразит, енергичан лик са јаким вилицама и чврстом, округлом брадом, одаје човека јаке воље, снажног и веома упорног, а високо чело, са глатко зачешљаном проседом косом, извесну интелигенцију; али очи, без оштрине погледа и помало одсутне, као да не припадају истом лику. Оне га омекшавају, ублажавају израз доњег дела лица, чврсте браде, мало истурене доње усне и правилног, јаког носа. Марко Гојковић, трговац и грађанин карловачки — зет Петра Стратимировића, велепоседника из Кулпина, брата од стрица митрополита Стефана Стратимировића — уважен и богат, позира пред једним од најтраженијих сликара свога времена. Угледна личност, познати житељ свога града, трговац коме је поверавано руковођење крупним трговачким пословима, што су га водили чак до Трста,[28] један од четворице одличних карловачких грађана који су се старали о новчаним стварима гимназије,[29] први на списку приложника који су приликом оснивања гимназије у Карловцима приложили гимназијском фонду по 500 форинти и њен старатељ од оснивања па све до 1820. године,[30] заузима прво место у низу од четири породична портре-

[25] ibidem, п. 15.
[26] Портрет се налази у Народном музеју у Београду.
[27] Портрет се налази у Галерији Матице српске у Новом Саду.
[28] Архив САНУ, Сремски Карловци, сигн. 1806/1 — Писмо Марка Гојковића, писано у Трсту 25. априла 1806. године којим се он обраћа митрополиту Стефану Стратимировићу с молбом да се заузме за њега да остане и надаље капетан трговачког брода у Трсту, где већ дуже времена борави са својом женом, а митрополитовом синовицом Маријаном.
[29] Коста Петровић, Историја карловачке гимназије, Нови Сад 1951, п. 38, 42.
[30] ibidem, п. 354.

та. На полеђини портрета при дну, целом ширином сликар је оставио запис: 1812 изобразилъ Павелъ Гъурковичъ славено Сербинъ. Са овог портрета посматра нас човек амбициозан, упоран и пун снаге, који потпомогнут природном бистрином и средствима којима је располагао, долази до новца, положаја и уважења. Ипак, извесна сировост, што из целог лика избија, јасно сведочи о уметничкој снази сликара да обухвати све особине модела, можда и несвесно понесен нечим што је од „молера" стварало уметника.

На портрету супруге Марка Гојковића, Маријане (слика 2), жене зрелих година, накинђурене и обучене по последњој моди, која без зазора позира сликару откривајући своје драži сувише наглашеним деколтеом, осећа се извесна ирониja сликарева. Портрет занатски беспрекорно урађен, али прилично звучан у бојама, открива нам овај сликарев став према моделу. Лик жене ни лепе ни ружне, са танким оштро извајаним и помало стиснутим уснама, правилних али оштрих црта лица и тамноплавих очију челичног погледа, њен укочен, борбен и нимало женствен став, у потпуној су супротности са ставом и изразом жене на једном другом Бурковићевом портрету, који се сам намеће за поређење, портрету госпође Клајић,[31] из каснијег сликаревог периода. Нежна и прозирна, мада више ружна него лепа, сва утонула у чипке, волане и бисере, ова жена делује готово дирљиво у некаквој својој беспомоћности. Обучена у свечану „ампир" хаљину од светлоплаве свиле, која својим преливима наглашава облике прилично гојазног тела, са машном испод груди и златно-жутим шалом украшеним везеном бордуром, који је по свим правилима тадашње моде пребачен преко десног рамена и леђа, да би лакше падао преко подлактице леве руке којом је придржаван, са четири ниске бисера око врата, са скупоценим минђушама у ушима и са капом од перја на глави, Маријана Гојковић, жена богатог трговца и грађанина карловачког и кћи велепоседника и племића Петра Стратимировића,[32] сасвим је свесна своје важности. Сигурна у себе, са изразом лица особе која је научила да заповеда и спроводи своју вољу, она као да потврђује и јасно означава све досад речено о одређеном друштвеном положају који јој је обезбеђивало њено порекло и одвећ добро материјално стање. Мада веома успело психолошки обрађен, овај портрет сликарски помало заостаје. Без финих бојених прелива, са јаким ружичастим тоновима инкарната, од којих одудара сивкаста белина груди и врата, са наглашеним брадавицама расутим по врату између ниски бисера, са светлим бојама одеће, које целу фигуру

[31] М. Коларић — М. Стевановић, op. cit., слика XVI.

[32] В. А. Дујшин — Д. Ј. Поповић, Племићке породице, Војводина II, Нови Сад, п. 151.

издвајају из тамносмеђе позадине, све је срачунато на то да се још више подвуче основна мисао коју је сликар желео да изрази.

Млађи човек из исте породице, Стефан Сланкаменац (слика 7), имућни трговац карловачки, који је као банкар давао на зајам новац околним спахијама, а самој Војној команди у Петроварадину, за опрему војске против Француза 1793, године, позајмљује своту од 10.000 фоpината,[33] сликан је у фигури до изнад појаса, обучен по моди у тамни капут из којег се својом белином издваја плисирани жабо и бела висока крагна. Из помодног одела помаља се типичан, широк лик Сремца, здравог и снажног, помало сировог човека. Представљен је готово en face, са главом веома мало окренутом у страну и смеђим праменовима косе очешљаним надоле преко чела и слепоочница тако да делимично покривају и уши. Изнад усана, једва приметно развучених у осмех, лако се повијају надоле танки смеђи бркови, а изнад њих јак, правилан нос. Испод густих обрва тамносмеђе очи загледане негде неодређено, као да носе у погледу мало цинизма или можда проницљивост и опрезност својствену позиву трговца. Са веома тамне, смеђе позадине која се скоро слива са црнилом капута, глава овог човека из народа, са изразито јаким руменилом лица, које на појединим деловима образа, носа и браде прелази у тамне тонове појачане смеђим сенкама, даје утисак свежине и здравља, чему су поред ваздуха и сунца допринеле и остале благодети фрушкогорског поднебља. У укрућеној пози, са десном руком на грудима и шаком сакривеном међу реверима капута, утегнут у одело које му спутава покрете тела, цео лик само потврђује жељу за истицањем личности задовољне собом, заједничку многим нашим људима његовог времена и сталежа.

Посебно место у овој групи припада портрету младића Илије Сланкаменца (слика 8). Ако су снага и сировост главне карактеристике претходног, онда су нежност и префињеност главне карактеристике овога. Ако се изванредна лепота лика портретисаног сједињује са уметничким квалитетима и талентом сликара на неком од Ђурковићевих портрета, онда то с правом можемо рећи за овај. Са маслинастосиве позадине, знатно светлије око целе главе, истиче се попрсје веома младог човека у тамноплавом капуту из којег се скоро рељефно издвајају својом белином прслук, плисирани жабо и бела висока крагна, која делимично покрива доњи део лица. Фини тонови ружичасте боје од сасвим светлих на челу, па све до загаситих на образима, истичу мекоту тена са малим сивим сенкама на месту избријаних бркова, и браде, којима су окружене изванредно лепо извајане и у угловима мало увис повијене усне. Плаве, бадемасте очи питомог погледа нат-

[33] Коста Пстровић, Порекло, економско стање и занимање карловачког становништва у XVIII веку, Рад војвођанских музеја бр. 4, п. 177.

кривене су црним, густим, лучно извијеним обрвама, а цео лик уоквирен је праменовима тамносмеђе косе, који у меким увојцима падају преко чела. Извесна безазленост и готово девојачка нежност лика, свакако су одраз младости портретисаног који, мада у беспрекорној пози и парадно обучен, још није довољно свестан своје важности, а можда ни своје лепоте. Глатко лице без иједне боре на челу, око очију или усана, и извесна доброта својствена младости, без сумње су оставили снажан утисак и на сликара, који је својом кичицом веома деликатно и фино, усклађујући своје цртачке и колористичке способности, пренео на платно овај лик, спонтано уносећи у њега најбоља својства која је као уметник поседовао. Шта је био и чиме се бавио младић песничког лика није нам познато, али један ситан податак о његовој личности[34] упућује на то да је вероватно био образован човек.

Исте године кад и претходна четири портрета, рађен је и портрет земунског свештеника, проте Јефтимија Ивановића, на чијој се полеђини при дну налази натпис: Јевта Ивановић прота земунски 1812 марта 14го изобразилъ Павелъ Гъурковичъ. Судећи по сигнатури, прота Ивановић сликан је вероватно у Земуну, за време једног од Бурковићевих боравака у овом граду, а будући да је ово најраније сигниран портрет од свих његових портрета рађених у Земуну, могло би се закључити да је ово био и његов први боравак у овом месту. Представивши портретисаног у фигури до појаса, у уобичајеној пози и по шаблону који је употребљавао на већини својих портрета, Бурковић је успео да изванредном изражајношћу физиономије модела издвоји овај од сличних радова. За разлику од претходна четири портрета Карловчана, на овом портрету осећа се штедљивост колорита, а сигуран цртеж главе, глатка фактура и издиференциране тонске вредности учинили су да је сликар са мало средстава постигао жељени ефекат. Човек четрдесетих година, интелигентног лика, сликан је исте године када је постављен за проту у Земуну, где је остао пуне двадесет и две године, иако је у току своје каријере променио четири места, што су му његови савременици узимали за зло, јер „ко у току своје каријере промени четири места, тај се донекле сам оптужује".[35] Пошто је завршио богословске и филозофске науке, прота Ивановић био је најпре професор карловачке гимназије, а онда се одлучио за парохијско звање. Као веома способан и учен човек бавио се и књижевним радом,[36] а будно је пратио и све политичке догађаје у Србији. Пријатељ устаника и Карађорђа, нашао је у себи довољно снаге да

[34] Међу малобројним претплатницима књиге Јована Арањија »Толдија« (превод Јована Јовановића), помиње се име Илије Сланкаменца из Сремских Карловаца и то је засад једини податак о овој личности.

[35] Исидор Стојчић; op. cit., п. 58.

[36] Коста Петровић; Историја карловачке гимназије, Нови Сад 1951, п. 130.

се после пропасти устанка састане са Карађорђем у манастиру Фенеку[37] и пружи му моралну помоћ и утеху. На озбиљном, мршавом лику, са веома високим челом и оштро урезаним борама између обрва, са проседом глатко зачешљаном косом, смеђом брадом и брковима, са лепо извајаним пркосним уснама и танким правим носем, дубоко усађене сивоплаве очи својим погледом изражавају извесну забринутост али не и доброћудност. Две дубоко урезане боре око углова усана само још појачавају изражајност целог лика и наводе на помисао да је требало доста енергије човеку његовог знања и културе да би се одржао у средини која није била благонаклона ни спремна да разуме. Ђурковићев таленат да портрету, дâ психолошки израз нешто дубље и трајније од тренутног расположења, овде се у довољној мери испољио. Тамна свештеничка одећа са сивим сенкама, са љубичастом поставом и појасом, и шака десне руке скривена на грудима јасно показују да им није посвећена нарочита пажња и да су све сликарске способности уметникове биле усмерене само на лик портретисаног. Тамносмеђа позадина, једва мало светлија са десне стране, само затвара простор и истиче бледило лика на чији је веран израз и тачност сликар обратио највећу пажњу.

Између прве и друге групе Ђурковићевих портрета из земунских збирки постоји временска разлика од четири године. Три портрета представљају чланове породице Карамата из Земуна, а четврти земунског католичког жупника Козму Дреновца. Сваки од ова четири портрета сигниран је, веома исцрпно, на горњој страни слике.

Већег формата него што је то код већине Ђурковићевих портрета уобичајено, први у овом низу је портрет Јована Карамате (слика 3). У типичној ампир пози, представљен у стојећем ставу, у фигури до изнад колена, веома благо окренут у десну страну, земунски грађанин носи на себи црн капут испод којег се беле високи крути оковратник, плисирани жабо и свилена бела машна украшена ситним везом. Левом руком лако се ослања на угао комоде испред себе, док су му прсти десне делимично скривени у реверу капута. На кажипрсту десне и малом прсту леве руке носи по један прстен, док му се кроз отвор капута види део златног ланца са медаљоном. За разлику од портрета Јефтимија Ивановића, на портрету Јована Карамате готово подједнака пажња обраћена ставу, фигури и лику, јасно изражава сликареву жељу да му дâ што репрезентативнији изглед. Позадина смеђе боје, веома осветљена са леве стране, само јаче истиче контуре левог рамена и главе. Посматрајући овај портрет, питамо се није ли, можда, ова уочљива сликарева тежња за што репрезентативнијим изгледом потиснула у други план личност насликаног. Маркантан лик

[37] Исидор Стојчић; op. cit., 59.

овог човека, са густом смеђом косом изнад равног, високог чела, са бакенбардима који се спуштају низ образе обухватајући истакнуте вилице све до јаке, шиљате браде, допуњују сиве очи, чија је привлачност погледа утолико већа уколико их дуже посматрамо. Ни мушка лепота лика, ни једва приметан осмех усана уоквирених челичносивим, местимично готово модрим сенкама, не могу да надјачају овај необично снажан утисак који остављају очи. Добро укомпонован, да сликана особа комплетно делује, овај портрет земунског грађанина, трговца и пословног човека[38], типичног представника грађанског друштва из доба економског просперитета Земуна, јасно показује колику му је пажњу сликар поклонио. На десној страни у доњем углу стоји забелешка сликара: Рожденъ 1780 августа 24го изобразился 1816 новембра 9го (потпис пропао).

Вероватно рађен паралелно са претходним, истог формата и по истом шаблону сваћен је и портрет Ане, друге жене Јована Карамате (слика 4). Портрет пуније млађе жене, у стојећем ставу, у фигури до колена, мало окренуте у леву страну, сведочи о томе да је сликар уложио доста труда да би потпуно задовољио наручиоца. То је један од многих Бурковићевих портрета конципиран тако да се истакну детаљи украшавања, задовољи сличност са моделом и прикаже помодан укус млађег женског света одређеног грађанског друштва. Обучена у сивкастобелу ампир хаљину од фине свиле пругастог дезена, са четвртастим деколтеом и машном везаном испод груди у облику цвета, жена преко подлактице повијене десне руке, у којој држи лепезу, има лако пребачен скупоцен, везени шал што са леве стране делимично прекрива део комоде на који се она ослања. Пуније лица, малих усана и крупних црних очију, са по моди очешљаном смеђом косом, жена поред богатог одела носи на себи и скупоцен накит: гривне и прстење на обе руке, бисере око врата и висеће минђуше у ушима. Уздржљива и сталожена, добро ситуирана грађанка, послушно и стрпљиво позира уметнику, који своју пажњу обраћа сваком детаљу одеће и накита, ставу модела, облицима рамена и руку и лепом мирном лику, са једином жељом да портрет буде верна слика модела и тачан одраз средине којој припада. Сматрајући да је портрет израђен на задовољство наручиоца, сликар је на десној страни при дну написао: Рождена 1790 марта 16го изображена 1816 новембра 9го Павелъ Гъурковичъ живописецъ.

Нешто касније него претходна два, сликар завршава портрет сина Јована Карамате и његове прве жене Јулијане, Георгија (слика 5). Осмогодишњи дечак седи на столици са високим наслоном, док

[38] Јован Карамата био је познати земунски трговац свињама, које је из својих обора из Београда транспортовао преко Земуна за Беч и Пешту. (Податак је добијен од Озрена Карамате из породичног архива).

на округлом столу, на који се ослања десном руком, лежи његов црни високи шешир. У левој руци, која је такође спуштена на сто, дечак држи књигу. Са светлосмеђе позадине, јаче осветљене са десне стране, издваја се његова глава бледог лика и широко отворених очију. Обучен у свечано одело тамне боје са белом високом крагном и свиленом вратном марамом везаном у чвор испод браде и украшеном ситним везом, са плисираним жабоом, који се као лепеза шири из отвора капута на грудима, постављен у одређену позу, у страху да се не помери, дечак делује зачуђено и веома озбиљно. Његова главица са сасвим светлосмеђом тршавом и меком косом, са малим срцоликим ушнама и шиљатом брадом, са нежним бледилом инкарната, једва мало ружичастим на образима и ушнама, помаља се из одела и позадине као велика, светла тачка. Колико је дуго живео и шта је постао дечак, о томе ни у породичним документима нема никаквог помена, осим записа на портрету и забелешке о његовом рођењу у матичним књигама.[39] Неизвесно је да ли је био кратког века или се, због нечег одстрањен из породичне средине, сам сналазио у животу без ближег додира са породицом. Привучен необичним изразом дечаковог лика, уметник финим сликарским поступком, танким растрвеним намазима боје, једва видљиве контуре смеђе косе боје лешника, која као лепршави ореол обавија дечакову главу, скоро стапа са мало тамнијим тоном позадине. Нешто јачи акценат зеленкастоплаве пругасте свиле на седишту столице донекле нарушава хармонију смеђих тонова који преовлађују на слици. На овом портрету, нешто мањег формата од претходна два, Ђурковић је, захваљујући свом добром познавању психологије и карактера, забележио паметни и сувише озбиљни поглед дечака управљен у даљину ка још неодређеној будућности. На десној страни доле и овде је сликар записао, Рожденъ 1808 августа 15го изобразился 1816 новембра 29го (потпис пропао).

Исте године када и портрете породице Карамата, сликао је Ђурковић у Земуну и портрет младог католичког жупника Козме Дреновца (слика 6). У ставу личности и третману позадине, са књигама на полици, која је постављена са леве стране насликаног, он употребљава исти шаблон као и на портрету Лукијана Мушицког.[40] Обе личности сликане су у допојасној фигури, веома мало окренуте у десну страну, с том разликом што Лукијан Мушицки држи обе руке мирно спуштене уз тело, док Козма Дреновац, ради јачег и убедљивијег утиска, у десној руци ослоњеној на груди држи књигу. Са тамносмеђе позадине чији леви угао испуњава полица са књигама и део тамнозе-

[39] У књизи рођених цркве св. Николе у Земуну из године 1799—1808. забележено је да је 15. августа 1808. крштен Георгије, син Јоаннъа и Јулијане Караматъ.

[40] Портрет се налази у Музеју српске православне цркве у Београду.

лене завесе, посматра нас човек тридесетих година, озбиљног лика, обучен у црну свештеничку одећу, са црвеним појасом загаситих тонова, постављеним високо преко груди и са стране везаним у машну. Око врата, испод високог црног оковратника, види се бела чипкаста крагна. Миран лик човека, широких, јаких вилица, лепо извајаних мада нешто тањих усана и правилног носа, необично је оживљен тамносмеђим очима наткриљеним црним, густим обрвама. Један меки прамен одвојен од лако зачешљане смеђе косе спушта се преко леве стране високог чела. На десној страни више при дну слике стоји натпис на латинском језику: „Parochus Semlinensis aetat. Suae trigesimo anno. 1816 Paulus Giurkovics pinxit". Млади жупник сликан је свега годину дана после свога постављења за жупника у Земуну[41], у коме остаје дуже времена. Важио је као интелигентан и амбициозан човек, који је показивао интересовање за историју града у коме је живео и радио. На позив земунског магистрата написао је заједно са апотекаром Трешчиком једну пригодну историју Земуна на латинском језику 1817. године.[42] За своје заслуге на културном пољу овај млади жупник био је одликован и од духовних и световних власти.[43] Отуда није чудо што је за свој портрет изабрао већ познатог и признатог уметника. Веома добро постављен у простору, у ненаметљивом ставу смирене особе која се некако повлачи у себе, млади жупник испољава извесну интелектуалну стабилност и самоувереност. Непропорционалност и непознавање анатомије на фигури портретисаног, мане које налазимо скоро на свим Бурковићевим портретима, указују на недостатак солидне школе, али изванредно колористичко решење и психолошка анализа дају доказа о неоспорном таленту овог сликара. Рађен сав у тамној гами, почев од тамносмеђе позадине па до окерних тонова инкарната, са тонским вредностима издиференцираним по интензитету, овај портрет остварује потпун сликарски ефекат. Без јаких контура, без изразито наглашеног цртежа којим се одликовао лик проте Ивановића, са много смисла за тонске вредности и хармонију боја, издваја се од досад поменутих Бурковићевих радова.

Ако се осврнемо на ових неколико портрета, који свакако доприносе свој део развојном ланцу сликарске уметнсти Павела Бурковића, могли бисмо закључити да је то био човек снажног талента са изванредно јаком моћи запажања, проницљив и оштар дух, мада са слабостима које су изразита последица недовољног школовања. Ипак, ако се за ма кога од наших сликара класицизма може рећи да је био доследан пратилац свога времена, онда се то с правом може рећи за Бурковића. Ако је несрећна околност што о његовом животу веома

[41] Архив католичког жупног уреда у Земуну.
[42] Др Пера Марковић, op. cit. Предговор.
[43] Архив католичког жупног уреда у Земуну.

мало знамо, онда је утолико срећнија друга: што нам је од његових руку остао прилично обиман број радова, мада међу њима наилазимо на боља и слабија решења и неуједначености у квалитету. Сви портрети Карловчана рађени су отприлике у исто време и одликују се извесним заједничким особинама, иако је сликар у сваки од њих унео извесне особености. Приближно истог формата, стављени у простор по истом шаблону, сликани до изнад појаса у већ сувише коришћеној пози, са десном руком на грудима, са маслинастосмеђом позадином не узнемираваном никаквим детаљима и једва нешто светлијом око глава портретисаних, ови портрети носе аутентичне ликове својих модела, онакве какви су заиста и били. Извесне особине или мане остале су заувек забележене као саставни део њихових личности, захваљујући изврсном дару сликара да проникне у психу модела и свој утисак пренесе на платно. Не само мајсторски представљен лик који је био верна слика модела, већ нешто много дубље што је сачињавало личност портретисаног, Ђурковић је умео да запази и да финим потезима своје кичице, танким и извијеним или пуним и меким уснама, проницљивим и лукавим или питомим и благим погледима очију, дâ одређен и особен израз. Очигледна жеља за што изражајнијим представљањем физиономија портретисаних често је доводила до сувише реалистичких решења, до употребе јасних и наглашених тонова боја, до истицања извесних детаља који и нехотице побуђују помисао на лаку иронију сликареву. Глатка фактура, благи преливи ружичастих тонова и меке сенке, ненаметљив и помало уздржан став и љупкост младости на портрету Илије Сланкаменца, означавају привржености и симпатије сликара за одређену личност. Мада са извесним манама провинцијског сликара, без јасно видљивих знакова добре школе да фигури дâ природан покрет без укочености и без снаге да је увек занатски постави у простор, Ђурковић се ипак као и његов велики савременик Давид „са страшћу везивао за проучавање људских ликова".[44] На први поглед сув и хладан, са оскудношћу мада не и недостатком колорита, са танким растрвеним намазима боја, портрет протe Ивановића одише снагом уметничке опсервације, која сувом, мршавом лику даје изванредну изражајност. Судећи по овим портретима, изгледа да је Ђурковић свој велики дар запажања користио утолико више уколико га је модел јаче интересовао, без обзира да ли је портретисани био позната личност или само један од многих представника грађанског друштва тога времена.

На портретима чланова породице Карамата, Ђурковић је донекле изменио свој став. Без ироније и наглашене жеље за дубоком психолошком анализом, представљајући их верно са искуством и знањем

[44] Henri Focillon, La peinture au XIX siècle, Paris, p. 36—37.

већ признатог уметника, сликар указује част моделима сликајући их у парадним оделима, са много детаља и у репрезентативним позама. Нарочита пажња обраћана је овде нешто другачијем постављању фигура у простору, обухватајући их скоро у целини, додајући понеки комад намештаја и извесне детаље којима ће подвући њихово добро материјално стање и друштвени положај. Свакако да се овде поводио првенствено за жељом наручиоца, којој се трудио да удовољи и оправда реноме траженог уметника. Сликао их је с поштовањем, са осећањем за оно што је сачињавало њихову привлачност и са жељом да буде савестан. Отуда је толика пажња поклоњена детаљима одеће, прстењу и бисерима, ланцу од сата и украсу на њему. Ако је на већини својих портрета Бурковић због недовољног знања и брзине крио руке и шаке портретисаних или ако их је понекад представљао веома неуко и нескладно, као на портрету земунског граничарског официра[45], утолико више изненађује пажња којом је сликао руке жене Јована Карамате. Линије рамена и руку на овом портрету, њихови пропорционално и лепо извајани облици, представљају скоро изузетак у његовом сликарству. Постављајући пред себе нешто сложеније задатке него што је то на првој групи земунских портрета чинио, Бурковић у томе прилично и успева. Задржавајући и овде глатку фактуру, он употребљава нешто смиреније тонове боја, а ликове портретисаних слика коректно, али без веће унутарње снаге. Ипак оно што је било најјаче код њега као уметника, избија из израза очију Јованових и целог, изванредно схваћеног, лика малог Георгија. Последњи из ове групе, портрет Козме Дреновца, сликан у строгој и мирној пози, мада са већ поменутим манама у обради фигуре, издваја се од осталих портрета својим тамним и веома хармоничним колоритом. Фини, тамноокерни тонови инкарната хармонизирају са смеђом позадином и пригушеним тамнозеленим тоновима завесе. Сав под патином златносмеђе боје, лик младог свештеника, као мало повучен у дубину простора, делује веома импресивно.

Уклапајући се у Бурковићево портретно сликарство у целини, земунски портрети припадају периоду када је он већ био познат уметник и када је на појединим својим радовима већ постигао висок домет. Ако у целокупном његовом портретном раду наилазимо на успоне и падове, на неуједначености, без обзира на време када су настали поједини портрети, могли бисмо закључити да овај сликар, који је неоспорно био талентован, није био увек у истој мери заинтересован својим моделом. Свакако интелигентан, проницљив и осећајан, Бурковић је сликајући поједине личности размишљао о њима и успешно проналазио основне карактеристичне црте сваке од њих, које је у

[45] Портрет се налази у Музеју града Београда у Београду.

већини случајева исто тако успешно преносио на своја платна, а што његове радове јасно одваја од свих осталих радова наших сликара, његових савременика. Изврсном портретисти, какав је био Ђурковић, никада није недостајало модела. Ликови људи и жена били су оно што је за њега било најзанимљивије. Било да га је модел привлачио нечим што је изазивало дивљење, нежност или иронију, он је посе довао чудесну способност да транспонује његов лик на своје платно, са реализмом и правим осећањем за оно што је сачињавало личност сликане особе. Иако бисмо му с правом могли замерити одређене и веома уочљиве недостатке, остаје овај реализам и дубока психолошка анализа којом су његови портрети прожети. Ако је његов нешто млађи савременик Јован Стерија Поповић дао у својим делима богату грађу о нашем друштву прве половине XIX века, достижући ниво друштвеног критичара, могли бисмо рећи да је Павел Ђурковић успео да оствари слику истог друштва коју је у књижевности остварио Стерија, само у далеко блажем облику, због ограничених могућности које му је пружало сликарство. Класицистички реализам Ђурковићевих портрета могао би се окарактерисати пре као хроника једног друштва и податак од културног и историјског значаја.

Тако ових неколико досад потпуно непознатих или недовољно познатих портрета, који би се по својим квалитетима могли уврстити међу боље Ђурковићеве радове, пружају свој мали прилог познавању уметности Павела Ђурковића, а у нешто ширем смислу прилог српском сликарству класицистичке епохе. Остављајући по страни степен вредности њихових уметничких квалитета, оно што им даје трајну и непроменљиву вредност је то што представљају верне документе једног времена и једног друштва и неписане историјске изворе Војводине првих деценија XIX века.

ZAGORKA MARINKOVIĆ

LES PORTRAITS DE PAVEL DJURKOVIĆ DANS LES COLLECTIONS DE ZEMUN

Résumé

Parmi les nombreux portraits que l'on conserve de Pavel Djurković, peintre éminent de l'époque du classicisme, neuf se trouvent aujourd'hui à Zemun, dont quelques-uns étaient tout à fait inconnus jusqu'à présent. Quatre portraits des membres d'une famille de Karlovci et le portrait d'un prêtre de Zemun, Jeftimije Ivanović, ont été peints en 1812, tandis

que trois portraits de la famille Karamata de Zemun et le portrait du prêtre Kozma Drenovac datent de 1816.

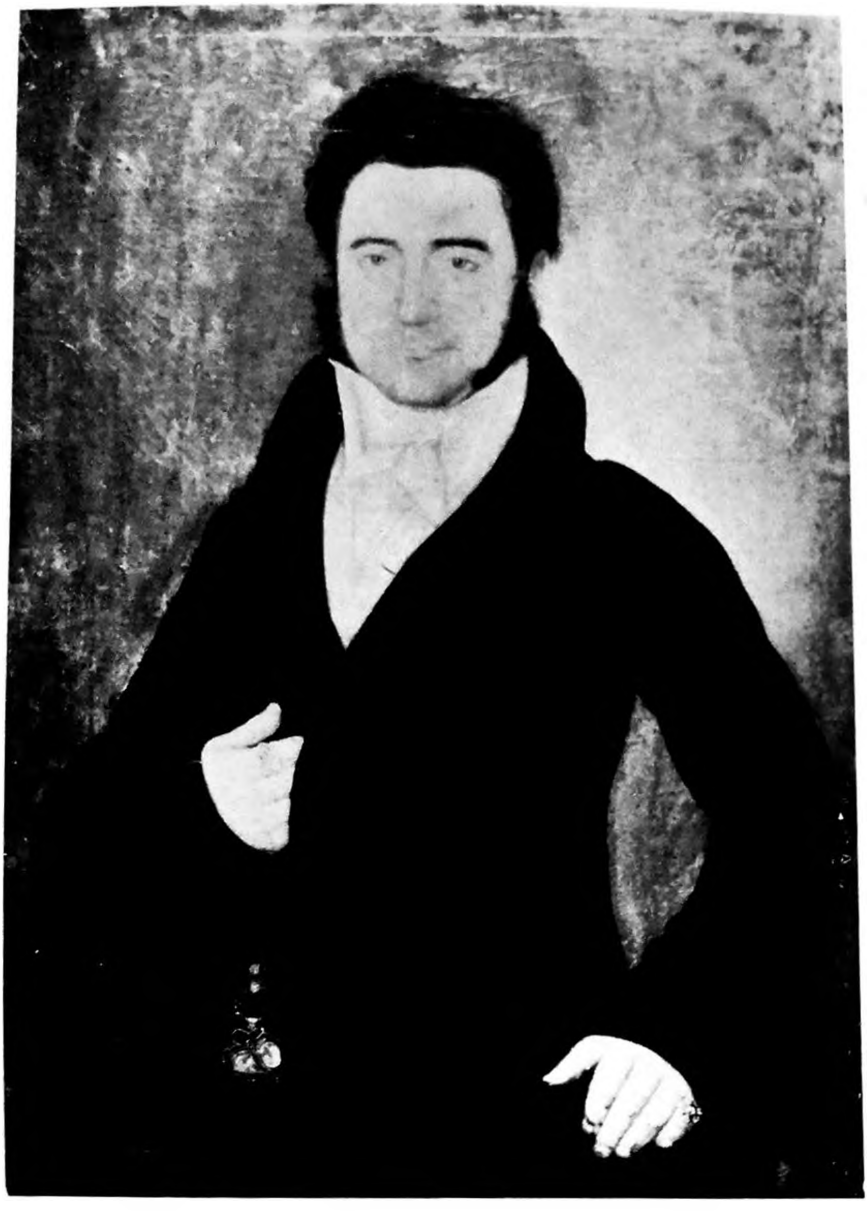
Tout en faisant partie intégrante de la ligne du développement suivie par l'art de Djurković, il est incontestable neanmoins que ces peintures méritent, par leurs qualités, une attention particulière. Tous les portraits des citoyens de Karlovci possèdent certains traits communs — la ressemblance effective des modèles, peints tels qu'ils étaient réellement. La tendance prononcée de l'artiste à donner la plus grande intensité d'expression à la physionomie du modèle le fait aboutir souvent à des solutions trop réalistes qui découvrent parfois une légère ironie (portrait de Marijana Gojković). Exécutés dans les mêmes dimensions et dans des poses dépourvues d'originalité, sur un fond plat où rien n'accroche le regard, ces portraits sont remarquables par la finesse de l'observation artistique et par l'analyse psychologique que l'artiste a faite dans chacun d'eux.

Dans l'autre groupe des portraits, celui des membres de la famille Karamata, on sent le désir qu'avait eu l'artiste de représenter la distinction de ses modèles. Les proportions plus grandes que celles des portraits précédents, les poses pleines de dignité, les vêtements d'apparat, nombre de détails et l'attention particulière qu'il attache à situer la figure dans l'espace, traduisent l'intention du peintre à satisfaire les clients et à faire ressortir leur importance et leur rang social. En s'imposant des tâches en un certain sens un peu plus complexes qu'auparavant, le peintre parvient à s'en acquitter assez bien, mais il a diminué l'importance des physionomies des modèles qu'il peint tout à fait correctement, mais sans grande puissance intérieure. Dans ce groupe de portraits celui du jeune prêtre Kozma Drenovac est supérieur aux autres, car par son expressivité et ses qualités artistiques, il montre clairement que le peintre avait été profondément intéressé par son modèle.

Tout en se maintenant dans les limites de l'art de Djurković portraitiste, les toiles des collections de Zemun y occupent cependant un rang estimable, parce qu'elles dénotent un style personnel et déjà formé. Tous ces portraits, indépendamment de la sympathie de l'artiste pour son modèle, montrent la prodigieuse capacité qu'il possédait de pénétrer dans la personnalité du modèle et de la transposer sur sa toile. Si l'on peut à bon droit lui reprocher quelques défauts frappants (raideur des personnages, mains maladroitement peintes pour la plupart et poses peu variées), il mérite d'être admiré pour le sentiment qu'il a manifesté pour tout ce qui constitue la personnalité du modèle et pour son extraordinaire capacité de l'exprimer par les moyens qu'offre la peinture. En dehors de leurs qualités artistiques, ces oeuvres ont une valeur durable du fait qu'elles représentent, ainsi que toutes les autres toiles de Djurković, l'image fidèle d'une société et d'une époque, de même que des documents fixés au pinceau pour l'histoire de la Voïvodina dans les premières décennies du XIXe siècle.

Сл. 1 — Павел Ђурковић, ПОРТРЕТ МАРКА ГОЈКОВИЋА

Сл. 2 — Павел Бурковић, ПОРТРЕТ МАРИЈАНЕ ГОЈКОВИЋ

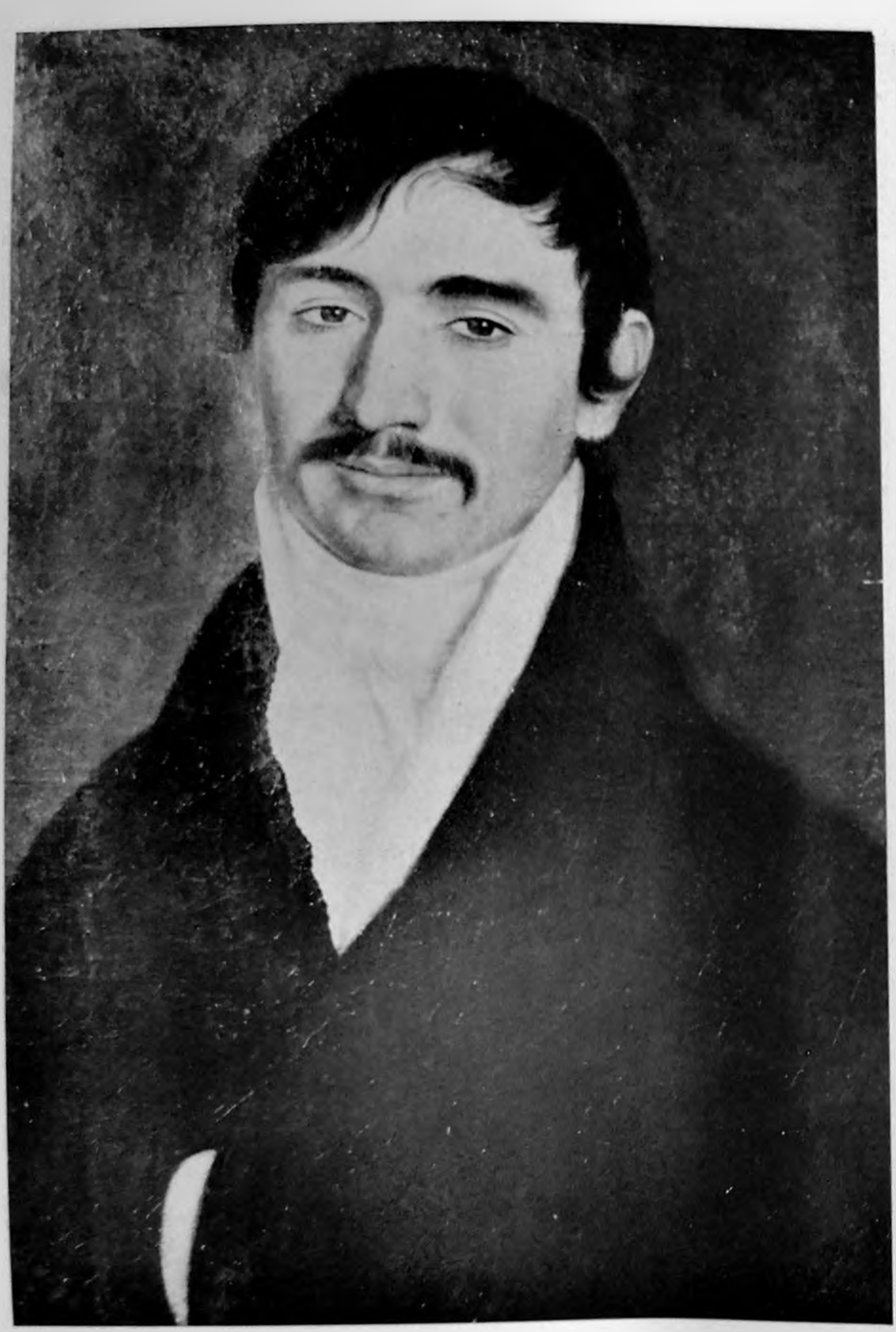


Сл. 3 — Павел Ђурковић, ПОРТРЕТ ЈОВАНА КАРАМАТА

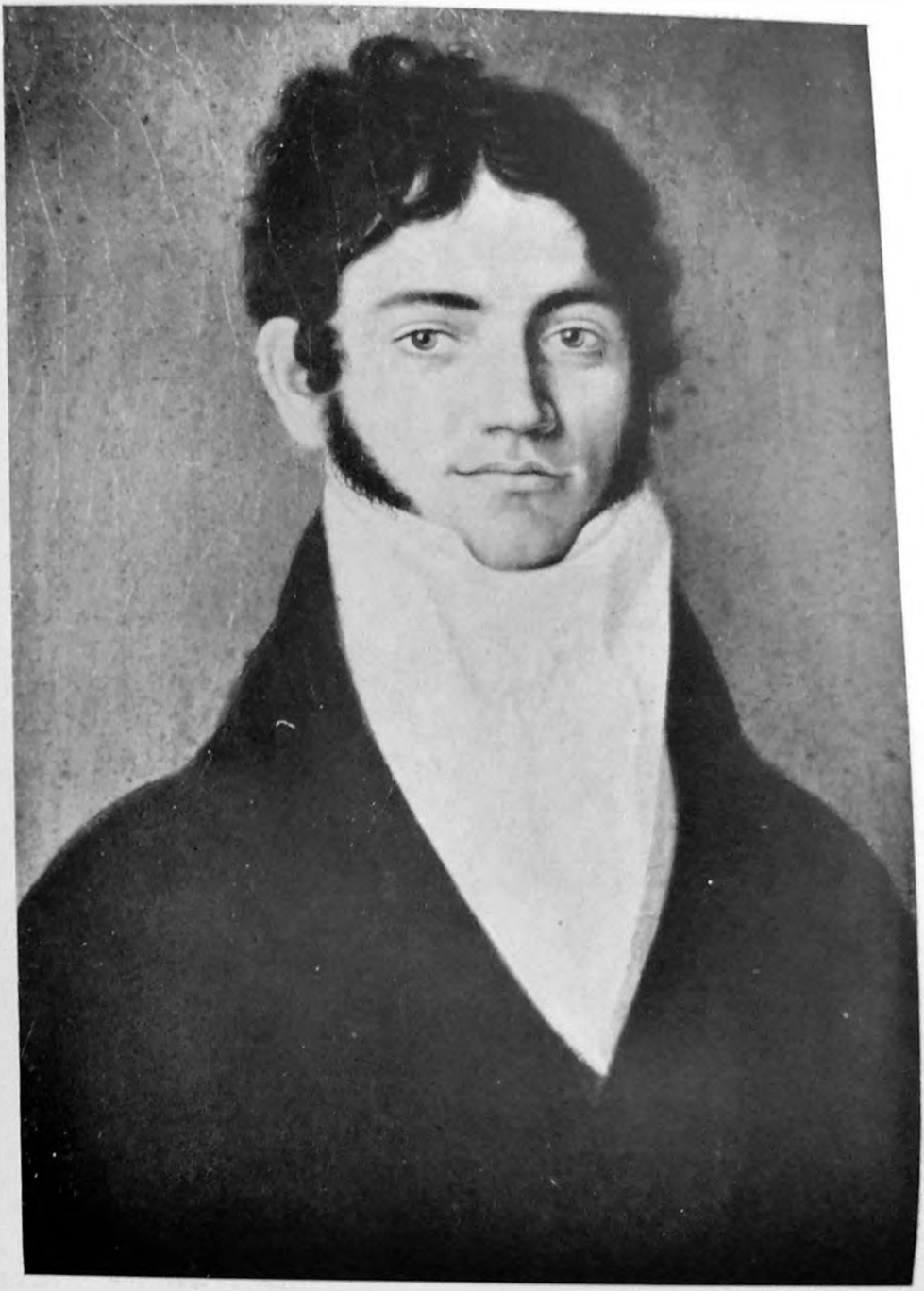
Сл. 4 — Павел Ђурковић, ПОРТРЕТ АНЕ КАРАМАТА

Сл. 6 — Павел Ђурковић, ПОРТРЕТ ЖУПНИКА КОЗМЕ ДРЕНОВЦА

Сл. 5 — Павел Ђурковић, ПОРТРЕТ ГЕОРГИЈА КАРАМАТА



Сл. 7 — Павел Ђурковић, ПОРТРЕТ СТЕВАНА СЛАНКАМЕНЦА



Сл. 8 — Павел Ђурковић, ПОРТРЕТ *ИЛИЈЕ СЛАНКАМЕНЦА*

ЗОРА ЖИВАДИНОВИЋ — ДАВИДОВИЋ

Мода ампира у Војводини

МАТИЦА СРПСКА

ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

Сл. 1 — Павел Ђурковић, ЖЕНА МЛАДОГ СТАЈЕВИЋА, 1803. (Својина породице поч. Петра Бајаловића, Београд)

Још у другој половини XVII века Француска преузима вођство над осталим европским земљама у свим видовима своје културне делатности. Била је најмногобројнија по броју становништва у Европи и имала је највећу и најбоље организовану војску. Луј XIV (1643—1715) је организовао двор, установио церемонијал који је доцније служио као узор свим европским земљама. Захваљујући писцима који су својим делима ширили француску културу, француски језик улази у употребу најобразованијих слојева европских народа. Није онда нимало чудна чињеница да од друге половине XVII века и француска

ношња постаје узор свим народима. У оно доба преношење моде из Француске вршено је преко нарочито направљених лутака које су, обучене по ондашњој моди, слате у остале земље. Чак и за време ратова ова путовања обучених фигура-модела текла су несметано. Овај начин преношења француске моде замењен је крајем XVII века модним гравирама — бакрорезима и задржао се током читавог XVIII века.

Цео XVIII век протекао је у знаку утицаја француске моде, која је најзад прихваћена чак и у земљама које су најдуже задржале своје национално обележје у ношњи, као што су Шпанија и Мађарска. Сасвим природно, тај утицај доспео је и до граница наших земаља.

Француска мода XVIII века претрпела је многе промене и пролазила кроз разне фазе развоја које су условљавале употребу стезника и котарица у женској ношњи. Упоредо са овим јавља се током XVIII века и извесна демократизација ношње, односно брисање обележја и разлика у одевању горњих друштвених слојева и оних радних, када се, по речима једног савременика, није могао разликовати господар од слуге.

Ако имамо на уму чињеницу да је начин одевања једног народа одраз политичких и економских услова живота тога народа, онда нам није тешко да разумемо и ове ћуди моде које су настале уочи саме револуције. Ова демократизација ношње била је спољно изједначавање разних друштвених слојева и класних разлика.

Раскошан живот на версајском двору имао је за последицу осиромашење племства. Друштвени положај племића није им допуштао да се лате неког посла, па су се због тога посветили више својим поседима, одакле су очекивали побољшање тешке економске ситуације у коју су запали. Живот на поседима захтевао је једноставније одевање, чему су такође допринеле и идеје француских филозофа и писаца тога доба, који су саветовали повратак природи. Енглеска мода тога времена, као и једноставнији начин живота почели су да одушевљавају француско друштво. У тренутку када француска мода диктира целом свету начин одевања, она сама почиње да прима утицаје енглеске моде. То је период осамдесетих година XVIII века.

У доба револуције ношња добија ново обележје које је потпуно одговарало духу времена. Ангажују се чак и познати уметници да пројектују републиканску ношњу тога доба. У музеју Карнавале (Carnavalet) у Паризу налази се акварел Луја Давида који приказује неку мешавину костима позоришне антике и пољских револуционара. Али овај нацрт није био усвојен.

Развој републиканске ношње ишао је другим током.

У последњој деценији XVIII века, после 9. Термидора 1794. године, нестаје строгост републиканских обичаја и поново се јавља луксуз. У овом периоду ствара се једна чудна мода коју лансирају неки млади људи без много укуса. Они су се звали *енкроајабли* (Incroyables) а њихов женски пандан *мервејезе* (Merveilleuses). Линија ове ношње била је у свему налик на карикатуру, али то свакако није био једини начин одевања. Доба Директоријума доноси нове облике ношње који налазе велик број присталица широм целе Европе па тако допиру и до граница наших земаља: Словеније, Хрватске и Војводине.

Основне карактеристике ове моде су подигнут струк високо изнад свог природног места, чак до испод груди, дугачка и узана хаљина са разним облицима рукава и деколтеа у женској моди. У мушкој ношњи главне карактеристике су отворен редингот, хусарске чакшире и чизме веома припијене уз ногу. Ова мода настала је под утицајем неокласицизма који је захтевао враћање на класичне форме и угледање на грчку и римску ношњу.

У доба Директоријума жена се најзад ослобађа разних стезника и котарица који су вековима мењали њен природни облик. У моди су танка силуета и лаке материје за дугачке тунике. Основна тежња је да се истакну облици тела и зато је одбачено све сувишно. И на ову моду, која се у својим битним карактеристикама задржала читаву четвртину столећа, имали су утицаја разни политички догађаји онога времена.

Сл. 2 — Павел Ђурковић, МЛАДИ СТАЈЕВИЋ II, око 1803. (Народни музеј у Београду)

У првом реду у ношњи се јасно огледа љубав према антици. Перике се одбацују јер нису ношене у античко време. Да би што више личиле на грчке и римске скулптуре, жене употребљавају бели пудер. И у доба Конзулата и Царства продужује се подражавање антике. Оваква ситуација настала је

углавном под утицајем идеја и схватања Луја Давида. Доцније међутим, почетком XIX века, наилазе значајне новине. Тада почињу да се појављују кројачи који су у заједници са сликарима, или без њих, постали ауторитети који диктирају моду. Познат је пример кројача Лероа који је заједно са сликарем Гарнерејем направио веома успеле костиме, прилагођавајући антички костим француским приликама, њеном укусу и потребама. Тако је костим у доба Царства умеренији и складнији. Основна линија и даље је веома висок струк и хаљина као футрола. Овај период протканн је разним утицајима који су веома складно примењени на костим Царства. Посебно место у овом периоду заузимају дворски костими које су пројектовали сликари Изабеј (Isabey) и архитекта Персије (Percier) за Наполеоново крунисање. У овим костимима осећа се у приличној мери утицај костима XVI века (огртачи, капе, оковратници). Наполеонови походи на Египат, Шпанију и друге земље имали су за последицу и интересовање за ношњу ових земаља и њене елементе. То је период од 1807. до 1814. године. Чак су и делови војничке ношње налазили примену у женској моди.

Сл. 3 — Павел Ђурковић, ЖЕНА С ЛИСТОМ. (Народни музеј, Панчево)

Мода Конзулата и Царства може да се прати из часописа „Journal des Dames et des Modes" који је основао П. Месанжер (P. Mesangère), затим из гравира савремених уметника које су још непосредније приказивале начин живота и одевања тога доба. У цртежима Карла Вернеа (C. Vernet), Ш. Сержана (Ch. Sergent), портретима Луја Давида (L. David) и многих других, наилазимо на низ веома занимљиво и живо приказаних типова из ондашњег живота. У музеју Карнавале у Паризу налази се велики број акватинта Л. Дебикура (L. Debucourt) по црте-

жима К. Вернеа. Тешко је на овом месту набројати све изворе који пружају драгоцен материјал за проучавање овог раздобља.

Мода Царства у Француској трајала је скоро до 1818. године у готово неизмењеном облику, а затим са извесним изменама — варијантама све до 1822. године. Појављују се нове тежње које представљају јасну реакцију на моду Царства. Овај развој приказује познати француски историчар графике и костима Андре Блум.[1] Мода Рестаурације уноси извесну тежину и претрпаност у моду Царства. Ганке и лепршаве тканине уступају место тежим и пунијим. Струк постепено почиње да се спушта тако да већ око 1825. године долази на своје природно место. Мода високог струка, односно струка који се налази нешто испод пазуха, у свима земљама носи заједничко име *Ампир* (Empire).

Од оног тренутка када су се појавиле модне гравире утицај моде ширио се брже него дотада. Веома брзо после Француске и остале земље Европе добијају своје мајсторе—гравере који тему за своја дела налазе у начину живота своје околине. Почињу да излазе разни часописи и журнали као на пример: „Journal des Dames et des Modes"[2] у Паризу, „Berlinerische Damenkalender"[3] у Берлину, „Hamburger Journal der Moden und Eleganz"[4], Хамбург, „Wiener Zeitschrift für

Сл. 4 — Непознати аутор, ЈАКОВ ЈАКШИЋ, КАПЕТАН СРПСКЕ РЕГУЛАРНЕ ВОЈСКЕ. (Народни музеј, Београд)

Kunst, Literatur, Theater und Mode"[5] у Бечу и други. Захваљујући оваквој ситуацији крајем XVIII и почетком XIX века ниједна европска земља није задржала своје национално обележје у ношњи. Може се слободно рећи да су се међусобни утицаји толико испреплетали да постоји једна заједничка европска мода којој основни тон даје Француска.

Ни наше земље нису могле остати изоловане у том процесу и почеле су да примају европ-

[1] A. Blume, Histoire du Costume en France, Paris 1924.
[2] Max von Boehn, Die Mode Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert. München 1905, Dritte Auflage, T. 6.
[3] M. von Boehn, н. д., Т. 7.
[4] Исти, н. д., 59.
[5] Исти, н. д. Т. 19.

ске утицаје у ношњи. Због политичких односа и своје повезаности са Аустријом, Војводина је знатно брже примала утицаје из Беча и Пеште него што је то био случај са Србијом. Србија је у истом периоду живела под другим политичким и друштвеним условима.

Сл. 5 — Павел Ђурковић, ВУК КАРАЏИЋ, 1816. (Народни музеј, Београд)

Грађанска класа у Војводини већ током XVIII века почиње да напушта националне делове ношње и да прима модне облике из Европе.

Овај процес примања утицаја може да се прати по писаним изворима али је још видљивији у сликарству војвођанских мајстора, мање познатих или чак непознатих портретиста XVIII века, као и сликара: Павела Ђурковића[6], Арсе Теодоровића[7], Константина Данила, Арсенија Петровића, Јефтимија Поповића[8] и других. Њихови портрети пружају нам широке могућности за упознавање начина одевања ондашњег грађанског друштва. Портрети мајстора сликара тога доба су, једном речи, огледало моде онога времена у Војводини.

Посматрајући у првом реду портрете Павела Ђурковића, Арсе Теодоровића и Јефтимија Поповића, можемо да уочимо којом брзином су прихватани извесни модни утицаји и какав је био процес њиховог развоја.

Око 1803. године, судећи по портрету П. Ђурковића „Жена младог Стајевића" (сл. 1), у Војводини се носи хаљина са високим струком. То је мода ампира која се у Европи, односно прво у Француској, први пут појављује већ 1799. године у доба Директоријума. Разлика је само у четири године. То не значи наравно да је мода Ампира у Војводини прихваћена баш 1803. године из које потиче овај портрет, него можда и коју годину раније.

Други портрет П. Ђурковића, „Жена с листом" (сл. 3), није датиран. По фризури и четврта-

[6] Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 1819—1820. Т. XLIII/819. Т. XXXIX/820.

[7] М. Коларић — М. Стевановић, Павел Ђурковић као портретиста. Београд 1953. сл.: IV, V, VI, X, XI, XVI, XVII, XVIII.

[8] Мара Харисијадис, Портрети Арсе Теодоровића, Нови Сад 1940, сл. 9.

стом деколтеу, украшеном лаким ришем од везене материје, затим по капи и њеном украшавању, могло би се рећи да је сликан у раздобљу између 1808. и 1812. године. То би се могло тачније утврдити при упоређивању са портретима неких других мајстора који су датирани. Овај портрет се налази у Народном музеју у Панчеву.

Женски портрет који се приписује Арси Теодоровићу (сл. 6) представља даму у белој хаљини, по моди Ампира.[9] Година постанка овог портрета није позната. На полеђини слике означено је да је рађена у Темишвару. Зна се да је А. Теодоровић око 1817. године био у Пешти, а 1817. и 1818. у банатском Комлошу. Познато је такође да је овај сликар живео дуже време у Новом Саду и Темишвару. Да ли је овај портрет сликан до 1817. године или после 1818? На ово питање можда може да се одговори упоређивањем бечке па и париске моде из периода 1813—1817. са овим портретом. Облик деколтеа, ришеви и карнери на рамену и горњем делу рукава, затим начин чешљања косе, дају нам повода да верујемо да је овај портрет сликан до 1817. године. Утицај моде из европских центара на наше крајеве, особито на Војводину, ширио се релативно брзо. Мање је вероватно да је портрет настао после 1818. године.

У поређењу са неким гравирама из „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode", рађеним 1819. године, велику сличност показује портрет госпође Клајић од П. Бурковића из 1820. године (сл. 7). Фризура госпође Клајић готово је истоветна са фризуром жена на овим илумининраним бакрорези-

Сл. 6 — Арса Теодоровић, ЖЕНСКИ ПОРТРЕТ. (Народни музеј, Београд)

ма („Wiener Moden"). До истог закључка нас доводи капа украшена малим карнером око главе, затим оковратник, дуги рукави који су на веома сличан начин украшени пантљикама и везеним карнером око руке. Занимљиво је да је овај портрет

[9] М. Харисијадис, н. д., 4, 5.

Сл. 7 — Павел Бурковић, ПОРТРЕТ ГОСПОЂЕ КЛАЈИЋ, 1820. (Народни музеј, Београд)

П. Бурковића рађен само годину дана после објављивања ових гравира. То можемо примити као доказ да је утицај бечке моде на војвођанску деловао веома брзо.

„Дама са чипкастом капом" од П. Бурковића (сл. 11), представља проблем. Подаци о овој слици су недовољно одређени. Дословно се о њој каже: кашировано на ново платно. На полеђини каснији запис „1812. Изобразилъ Павелъ Гъурковичъ Славено Сербинъ". На првобитном платну нема сигнатуре па атрибуција долази у сумњу.[16] Костим у коме је приказана „Дама са чипкастом капом" ни у ком случају не може да буде из 1812, која година се приписује овом портрету. У поређењу са бечком модом, овај костим има све елементе ношње из 1821—1822. године. Струк је већ мало нижи, рукави који се у горњем делу шире а идући надоле сужавају, затим оковратник са два реда волана који оивичава деколте у облику слова V, један ред риша у раменом делу рукава, и чипкаста капа која се везује испод браде, све су то елементи бечке моде из 1821—1822. Додајмо овоме датуму известан рок до доласка ове моде у наше крајеве, па можемо готово сигурно рећи да је овај портрет рађен око 1822—1823. године.

Историја ношње је један вид историје људског друштва и као таква сматра се допунском граном историје уметности. Костим је увек био веран пратилац свих друштвених збивања и баш зато помоћу њега често можемо да датирамо неко ликовно дело. Најбољи прилог овом тврђењу је управо портрет „Даме са чипкастом капом" од П. Бурковића. Можда ће се временом пронаћи још неки податак о овом портрету који ће допунити и поткрепити малопређашњу констатацију.

Од двадесетих година XIX века мода се у Војводини постепено мења под утицајем европске

[16] М. Коларић — М. Стевановић, н. д., Списак слика VI.

моде. На портрету Јефтимија Поповића „Портрет девојке" из 1825. године (сл. 12), видимо већ велику разлику у поређењу са претходним портретима. Струк се овде постепено спушта да би ускоро дошао на своје природно место. Деколте остаје и даље четвртасто али сада ослобађа већи део рамена него што је то било ранијих година. Коса се такође чешља на други начин.

Развој мушке моде био је сличан као и женске моде.

„Портрет младог Стајевића II" (сл. 2) од П. Бурковића, приказује младог човека обученог у потпуно европско одело. Портрет је из 1803. године и показује елементе који карактеришу

Сл. 8 — Павел Ђурковић, НЕПОЗНАТИ ГРАЂАНИН, 1817. (Народни музеј, Београд)

Сл. 9 — Павел Ђурковић, НЕПОЗНАТИ ГРАЂАНИН, 1822. (Музеј града Београда)

бечку моду истог раздобља, а подсећа чак и на костим енкроајабла из времена Директоријума.

Исти је случај са портретом Вука Караџића из 1816. године (сл. 5), који је по доласку из Беча био обучен по ондашњој моди. Њега је сликао П. Бурковић онда када се још није наслућивало шта у себи носи будући великан српске културне историје.[11]

Већ идуће, 1817. године П. Бурковић слика портрет „Непознатог грађанина" на чијем костиму налазимо извесне разлике у поређењу са Вуковим из претходне године. Ревери капу-

[11] Исти, н. д., 8.

та су кројени на други начин, рамена су косија а рукави се издижу изнад линије рамена. Доста су шири од рукава на капуту В. Карацића са претходне слике. Вратна марама је црна и крута а испод ње вири танка бела линија крагне од кошуље која има плисиран жабо.

Костим на портрету „Непознатог грађанина" из 1822. године (сл. 9) од П. Ђурковића у

Сл. 10 — Павел Ђурковић, КНЕЗ МИЛОШ СА ТУРБАНОМ, 1824.

извесном смислу подсећа на костим Вука Караџића. Фризура је веома слична, затим готово иста крагна која се пење уз образе, преко ње вратна марама, везана на сличан начин, а прслук, чије линије веома подсећају на одело В. Караџића, закопчава се високо на грудима и сашивен је на један ред дугмади.

Ова сличност у оделу може да доведе до закључка да је утицај европске моде и на мушку ношњу у Војводини релативно брзо приман. Знамо да је око 1816. године Вук Караџић дошао из Беча да у својој земљи прикупља и бележи народне песме. Био је обучен по бечкој моди. Та мода је убрзо прихваћена и у нашим крајевима. У нешто измењеној варијанти налазимо је на портрету „Непознатог грађанина" из 1822. године.

Портрет „Непознатог грађанина" из 1817. године (сл. 8) доноси нам, међутим, прилично различит костим у поређењу са костимом Вука Караџића. Ово може навести на мисао да је утицај мушке моде из Беча и њено прихватање код нас, односно у Војводини, ипак захтевало нешто дужи временски период него што је то случај у женској ношњи.

У Србији, под утицајем других политичких и економских прилика, ситуација је друкчија. Примање утицаја европске ношње у њој ишло је на други начин, односно развијало се знатно спорије него у Војводини. Узрок лежи у нестабилним и променљивим политичким приликама. Како је костим увек слика и одраз друштвено-политичких прилика једне средине, то су и политичка збивања у Србији имала за последицу, између осталог, и промене у начину одевања.[12]

Прве деценије XIX века у Србији наилазимо на народну ношњу и на мешавину српско-турског одела. Примају се извесни делови турске ношње. Чак и кнез Милош носи турско одело (сл. 10), антерије, шалваре, и чалму. То исто важи и за његову околину. У описима свадбе најстарије кћери кнеза Милоша наглашена је разлика између начина облачења кнез-Милошеве породице и званица — сватова и младожење (сина чувеног трговца Хаџи-Бајића из Земуна) и њихових званица.[13] Ту је јасно одвојена српска народна ношња и српско-турска, с једне стране, и облачење по бечкој моди, на другој. Ипак током првих деценија XIX века и у Србији наилазимо на поједине портрете који приказују личности у оделу које је имало одлике европске моде. Као пример

[12] Павле Васић, Српска ношња за време првог устанка, Историски гласник, Београд 1954, 41 (сепаратни отисак).

[12a] Павле Васић, Одело и оружје, Уметничка Академија у Београду, Београд 1964.

[13] Полексија Стошић-Димитријевић, Жене династије Обреновић, књига I., Удаја Петрије, Београд 1962, 58.

Сл. 11 — Павел Ђурковић, ДАМА С ЧИПКАСТОМ КАПОМ. (Народни музеј, Београд)

може се навести портрет Јакова Јакшића, капетана српске регуларне војске из 1808—1810 године, од непознатог аутора, који се налази у Народном музеју у Београду (сл. 4). Јаков Јакшић има око врата црну кругу вратну мараму из које се тек помаља узана линија беле кошуље. Овај детаљ је готово истоветан са европском војничком ношњом истог раздобља. Са цивилном ношњом ствар стоји друкчије. Има података по којима је у Србији, за време прве и друге деценије XIX века, било доста људи који су се облачили по европској моди, али то су углавном Срби који су из разних разлога прешли из Војводине у Србију. Не зна се да ли су и у којој мери они вршили утицај на своју нову средину, јер нам о томе недостају ликовни извори и одређени подаци. Зна се ипак да се српска и српскотурска ношња задржала у Србији скоро до половине XIX века, а како мода ампира у Европи траје до 1822. године, то се о моди ампира у Србији тешко може говорити. Тек после 1848. године осећа се знатан утицај европске ношње и у Србији.

Крајем XVIII и током XIX века, синови имућних трговачких

Сл. 12 — Јефтимије Поповић, ПОРТРЕТ ДЕВОЈКЕ 1825

породица одлазили су у Беч, Пешту, Лајпциг, а доцније, особито из Србије, и у Париз на школовање. Враћајући се одande, доносили су и преносили ондашњу културу па у извесном смислу и обичаје тих земаља. Самим тим они су прихватали и њихов начин одевања. Долазећи поново у своју земљу они су били најбржи весници европске моде и тако вршили утицај на своју средину.

Мода ампира у Војводини ишла је упоредо са модом у Европи. Утицај европске моде на наше крајеве вршио се на сличан начин као и у развоју уметничких праваца. Потпунија слика о утицајима европске моде првих двадесет година XIX века у Србији моћи ће да се стекне тек ако се буде открио и пронашао још већи број ликовних и писаних извора из овог периода. Није без интереса и проучавање моде ампира у Хрватској и Словенији, о којој постоји прилично богат материјал.

Као извор за проучавање бечке моде и аналогије са нашом ношњом за нас је веома значајан „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode", који је излазио у Бечу у првој половини XIX века.

ZORA ŽIVADINOVIĆ — DAVIDOVIĆ

LA MODE EMPIRE

Résumé

L'auteur présente l'évolution de la mode Empire au moyen d'une série de portraits des peintres serbes: Pavel Djurković, Arsa Teodorović,, Jeftimije Popović et d'autres. Cette mode était très en vogue en Voïvodina alors qu'en Serbie on ne la voyait qu'exceptionnellement. Les revues de mode viennoises représentent les pièces essentielles pour établir les comparaisons et étudier l'évolution de la mode. En partant des recherches réalisées jusqu'à présent, on peut conclure que la mode Empire est arrivée dans nos provinces avec un retard insignifiant, sinon presque sans retard. On note ici le même phénomène que celui que nous rencontrons dans la diffusion des autres courant artistiques de l'époque.

ДЕЈАН МЕДАКОВИЋ

Јован Клајић

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

Српско сликарство у периоду романтизма још увек је једва истражено. Чак и највећим представницима овог правца и овог времена једва да су написане њихове трагичне, уметничке и животне повести. У целини узевши, била је то сликарска генерација чије бачко везивање за Бечку царску академију, тачније, за све оне неумољиве законе владајућих класицистичких начела, открива бар један део њених сликарских промашаја. Јер, доиста, било је готово немогуће интимно усагласити урођену колористичку обдареност српских сликара, која истовремено представља и њихову највећу вредност, са канонизираним учењем класицистички понесених професора у Бечу, који су већ на првом кораку спутавали сваку могућу уметничку самовољу својих даровитих, а тако мало учених ђака. У таквој сукобљивој атмосфери протицало је њихово учење у Бечу, а тек је бунтовни Бура Јакшић усамљенички покушао да своју ликовну радозналост распростре и ван уских граница „царствујушчег града Вијене", да одлута не на познате стазе обавезне „Italienreise", већ да се, наслућујући новине, појави у Минхену 1853. године.

И тако, посусталост и неразгорене могућности, као нека зла коб, неумољиво прате читаву генерацију српских романтичарских сликара, а уметничке драме њених великана сустижу се са сличним потресима мање познатих сликара, чије откривање употпуњава слику читаве ове епохе. Слично као и у холандском сликарству могуће је и код Срба изнаћи занимљиве уметничке сапутнике великих, мајсторе који повучено, тихо прате своје славне савременике, чија дела видно обележавају њихово заједничко време. Труд око њиховог откривања исплатив је двоструко. С једне стране, могуће је наићи на аутентична дела од несумњиве ликовне вредности, на спонтано стварање далеко од сваког притиска службено признате славе, а с друге стране, баш овакви радови озбиљно допуњавају уметничке биографије познатих и већ давно прослављених великана.

Један типичан представник из реда непознатих и скоро неоткривених српских сликара XIX века свакако је Јован Клајић (1815—1883). Ни сто година није прошло од његове тихе смрти у Турији, а већ је готово немогуће израдити летопис његовог живота и стварања, иако и напабирчени фрагменти сведоче да је био плодан мајстор, један од оних који је са својим платнима хроничарски пратио раст грађанског друштва „Војводства сербског", и, скоро обавезно, као „искусни живописац", „пуновештом кичицом", украшавао иконама наше сеоске храмове.

Захваљујући марљивости Васе Стајића, биографија Јована Клајића добила је нове податке. Исписујући драгоцену грађу из новосадског магистратског архива за своје дело *„Новосадске биографије"*, В. Стајић је дубље проникао и у порекло породице Јована Клајића. У светлости ових докумената излазе из таме заборава његови родитељи: новосадски кројач Арсен Клајић и мајка Катарина, рођена Лубурић, обоје у родољубивом виду, као завештаоци „фундацији гимназиума греко-неунитскога закона обштества новосадскога" 1814. и 1819. године.[1] Много касније, 1863, гимназијски фонд покреће парницу против наследника Арсена Клајића, његове деце: учитеља Васе, сликара Јована и сестре Марије, који тада живе у Кулпину, тражећи да ови исплате очеву облигацију. Без икаквог одуговлачења, деца су одмах признала очев дуг и његове просветно-добротворне амбиције, омогућујући фонду да потраживање наплати продајом њиховог кућишта „које се налазило неограђено на крају златне греде". Процењена на 120 фор., ова скромна имовина Клајићевих продата је у бесцење за свега 50 фор.[2]

Неупадљива биографија Јована Клајића сасвим је штура када је у питању његово школовање. Колико се зна, учио је он 1827/8. трећи разред новосадске Српске гимназије, док је 1830/31. свршио и њен највиши, данашњи шести разред као добар ученик.[3] Из времена убрзо после његове смрти забележен је податак да је I годину права слушао у Колошвару, да ове студије наставља у Печују, а да је испите полагао у Пешти.[4] Речено је тада да је по завршетку правних наука ступио у Богословију, али ју је напустио због болести.[5] Неизвесно је шта је изазвало напуштање првобитних животних планова, тек сигурно је да је већ 12. I 1841. уписан на Бечкој уметничкој академији, у класи за историјско сликарство. Линеарну перспективу похађао је

---

[1] Васа Стајић, Новосадске биографије, II, Нови Сад 1937, 220.
[2] Исто.
[3] Н. д., 221.
[4] И. З. Медурић, Јован Клајић, српски сликар, Јавор, XIX, бр. 37 од 13. септембра 1892, 586.
[5] Исто.

1841/2. год., а 1843. забележен је у протоколу класе цртања по антици код проф. Леополда Купелвизера (Leopold Kupelwiezer).[6] Уредни пронуо школовање[7], што се временски поклапа са смерно написаном молбом од 8-ог октобра исте године, упућеном митрополиту Јосифу Рајачићу, у којој „због одвећ потребитог стања" преклиње за материјалну помоћ. У истом писму Клајић се позива на своје успешно двогодишње учење у Бечу, на сведочанство својих наставника, молећи митрополита да се благоизволи удостојити на њега „сиротог к совершенству и ползи рода свога тежећег Србина смиловати, и благодејанија ме Вашег само чрез две године, да би пре и боље могао к мети желаемој приспети".[8] Да ли је Рајачић испунио ову Клајићеву молбу, није извесно, али се зна да је овај упорни младић наставио своје школовање, јер га и у зимском семестру 1844. његови бечки професори врло добрим оцењују.[9] Највероватније је да је тада и завршено свако даље сликарско школовање Јована Клајића, а овај, вративши се у завичај, отпочео своју мукотрпну борбу за уметнички опстанак, тако сродну по невољама са сличним напорима читаве романтичарске сликарске генерације код Срба. Већ 17. нов. 1844, потписујући се као „историјски живописац", обратио се Јован Клајић карловачкој Конзисторији писмом у коме тражи посао. Са неком тихом одмереношћу истиче он: „наука моја состоји се нарочито у живописанију Библијске историје. Да сам пак ја у стању превиспрену ту струку живописанија по налогу с. цркве наше точно извершти, види се и из свједителства под гди се доказује, да сам пре него што ћу се на опомењуто художество одважити, и више науке совершио био: познато е пак да су исте живописцу одвећ нуждне, и да живописац онда само може образе свјатих точно извјадити, кад е у стању и дела њиова разумети и чувствовати" . . .[10]

Па ипак, разликује се Клајићева даља сликарска и животна биографија од већине оних које су накнадно откривене и осветљене, у којима се понекад, као на пример код Буре Јакшића, Новака Радонића или Стеве Тодоровића, могу јасно сагледати велика узнемирења, страсна друштвена понесеност и праве битке са својом одбојном окострасна друштвена понесеност и праве битке са својом одбојном окотилином. Насупрот њима, Клајићев животни пут, како изгледа, протицао је неупадљиво, тихо, а они који су га памтили, као на пример Ми-

[6] Др К. Амброзић — Вера Ристић, Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века, Зборник радова Народног музеја, II, Београд 1959, 415.

[7] Исто.

[8] Матица Српска, Збирка писама рукописног одељења, бр. 28932.

[9] Др К. Амброзић — В. Ристић, н. д., 415.

[10] Конзисторија 1844, бр. 501. Препис у збирци Народног музеја у Београду. За коришћење захваљујем Одељењу југословенске уметности.

лева Симић, кћи његовог верног пријатеља Павла Симића, са којим је понекад заједно сликао, дружовао и уписивао се међу „пренумеранте"[11], описује га као „свестрано образованог", „нежног и скроз идеалног човека".[12]

Целокупно уметничко стварање Јована Клајића, данас још увек мало познато, било је посвећено раду на црквеном сликарству и сликању портрета. У његове ране радове, након повратка из Беча, свакако спада иконостас Јовановске цркве у Новом Саду, довршен 1853. године. Реч је о раду преузетом након оправке самог храма који је нешто раније, 1848. год., страдао у Буни, послу који је Јован Клајић завршио „на задовољство свију оних који су му посао тај поверили". „Особито иконе у малом формату, као што је иконостас изискивао, служе на чест живописцу који је радио". У штампи је тада сасвим патетично истакнута жеља да сликар Јован Клајић још стотинама „кое овако мали, кое већи цркви са иконама своје руке искити."[13] И доиста, оваква јавно изречена похвала није за Јована Клајића остала без добрих последица. Већ идуће године довршио је Јован Клајић иконостас у цркви св. Димитрија у Бајши, поручен ктиторством Георгија и Марије Зако, рођене Текелија. Савременици су са највећим одушевљењем оценили Клајићеве иконе, док се за њега вели да је „овом приликом показао благородни карактер свога знања и благородно чувство свога српског духа."[14] Усхићени описивач не пропушта а да не истакне да су иконе „тако точно и живо, а притом тако скромно складно начертане и украшене, да је на њима одма читати најсубтилније черте карактеристична живописања строгости најпоглавитија правила, и потпуно совершенство стила свете восточно прав. наше цркве; читати је озбиљност изражаја праве светиње и чисте побожности, и вообште како у целости, тако и у свакој појединој чертици, у изложењу и слагању боја, ови вредности дело живописца, зритељ светињом побожни милина тронути морају."[15] Преко погодбе, скромни Клајић је том приликом насликао неколико икона, приложивши их као свој лични поклон цркви.

После рада на иконостасу у Бајши, где је лепо прошао, Клајић добија и друге послове. Тако је 1855. реновирао унутрашњост цркве у Кузмину[16], 1857. ради у Турији, 1859/60. у Фелдварцу, 1861/62. у Ста-

---

[11] Заједно су уписани међу пренумерантима на књигу Димитрија Аврамовића: Света Гора са стране вере, художества и повестнице, Београд 1848.
[12] Јавор, XIX, бр. 37 од 13. септембра 1892, 586.
[13] Српски Дневник од 10. јануара 1853.
[14] Српски Дневник за год. 1854, бр. 97.
[15] Исто.
[16] Мата Косовац, Српска православна Митрополија Карловачка, Сремски Карловци 1910, 333.

ром Врбасу, 1862. иконостас у цркви Ваведења Богородице у Кулпину[17], 1872(?) у Глини, где помаже пријатељу Павлу Симићу, а 1873. год. прихвата позив црквено-школског одбора у Турији ради „моловања свети икона на новопостављеном крсту, припрати".[18] И, најзад, према подацима М. Косовца, изгледа да је Јован Клајић насликао и темпло у цркви св. Теодора Тирона у Иригу.[19]

Док је црквено сликарство Јована Клајића, бар што се тиче његових главних радова, данас већ могуће доста тачно одредити, дотле, још увек, сасвим је неизвестан и приближно тачан број портрета који потичу од његове руке. Непописани, неуочени и непроучени као и читаво Клајићево сликарство, разбацани су они по приватним домовима, док су у јавним збиркама још увек веома ретки. Па ипак, без њиховог тачног списка, а нарочито без њихове стилске оцене, готово је немогуће изградити слику романтичарске епохе у српском сликарству.

У земунској породици Костић сачувана су три изванредна портрета Јована Клајића.[20] Први међу њима (вел. 24×29) представља свештеника Радовановића, кога је Клајић сликао 15. октобра 1849. год. Пада у очи извесна несразмера између саме фигуре портретисане личности и њене позадине. Она је тамномаслинасто-зелена, местимично осветљена око самог лика, на начин који доприноси стварању илузије неког простора. Радовановић је смештен у бидермајер фотељу чији црвени наслон дискретно провирује. Он је у гамноплавој хаљини, са плавим појасом и књигом у руци. Лице је брижно исцртано, нарочито делови око носа, очију и уста, док су руке тврдо цртане, чак и са непрописно изведеним скраћењима. Лаки рефлекси светлости на материји повећавају пластични утисак читавог лика, чему доприноси и његово постављање у први план.

Женски портрет (вел. 24×29), судећи према запису на полеђини слике, рађен је истовремено са мушким. Највероватније, руком супруга, свештеника Радовановића, забележено је: „Дне 1 ог октоврија 1849 љета измоловала се моја Драгиња у 23 ој години своје старости од живописца Јоана Клајића из Новог Сада". Сликајући и Драгињу Радовановић, Клајић примењује постављање нешто укочене фигуре у први план, док је позадина мркосива са нежним прелазима у маслинасто. На овом портрету пада у очи фино материјализовање мркосиве-маслинасте хаљине и накита, док су и на овом портрету руке невешто сликане. Инкарнат лица је окер са меким маслинастозеленим

[17] Н. д., 427.

[18] Оригинално Клајићево писмо у архиви црквене општине у Турији. За податак захваљујем Миодрагу Јовановићу, асистенту Филозофског факултета.

[19] М. Косовац, н. д., 292.

[20] Портрети су власништво др Милана Костића. За њихово публиковање дугујем велику захвалност др Славку Флеглу.

сенкама око обрва, носа и ушију, и са дискретном употребом кармина. Пластичност лица истакнута је инсистирањем на материјализацији.

Из истог је времена и портрет дечака (вел. 24×29). Запис каже да је завршен 20-ог априла 1850. и да представља Андру Радовановића. Седмогодишњи дечак сликан је као цела фигура. Обучен је у беле панталоне, жути прслук и тамносиви сомотни капут, а у руци држи зелени шешир. Мркозелена позадина, осветљенија у партији око главе, сасвим се одваја у деловима код ногу. С леве стране дечака је прљаво-љубичаста завеса. Лик дечака је круто цртан, а десна рука му је невешто скраћена. Његова глава обрађена је са посебном пажњом, а лице је умекшано топлим окерима, при чему су избегнуте зеленкасте сенке, уместо којих се на овом портрету већ појављују мрке. Инсистирање на пластичним ефектима одузело је фигури онај готово дводимензионални карактер, који иначе имају многе слике наших бидермајерских примитиваца. У читавом постављању фигуре, у њеном пластичном схватању, у мекој моделацији, а посебно у осетљиво изведеној материјализацији, као да се могу запазити карактеристике прелазних времена, поступно али сигурно раскидање са класицистичком традицијом ранијих времена, уместо које се већ јављају романтичарски наговештаји.

Још два портрета Јована Клајића заслужују нашу пажњу. У збирци Народног музеја у Земуну налази се портрет Григорија Петронијевића, родом из Бежаније, некадашњег Companiekomandanta у Шимановцима, учесника битке код Падове. У питању је минијатура, Клајићев покушај да на платну дочара типично бечко класицистичко сликарство малих портрета на слоновачи. Форме лица извучене су цртачки најбрижљивије, а окер лица прошаран је кармином, док се као контраст оваквим топлим акцентима појављују сивоплаве сенке на бради. Највероватније, портрет овог граничарског официра потиче из педесетих година прошлога века.

Најзад, драгоцен је Клајићев портрет Арсена Григоријевића, сина протопрезвитера Гаврила, сликаног према запису у 19-ој години његовог живота. Портрет је Клајић довршио 5. марта 1854. г.[21] Лик младог Григоријевића (вел. 53×63) постављен је у духу ранијих бидермајерских схватања, а то значи да га карактерише класицистичка строгост и поштовање цртежа. Сивобела кошуља и крагна везују се са тамноплавом краватом и жућкастим прслуком, док тамна позадина портрета контрастно истиче лик младог човека, на начин који је

[21] Портрет је власништво Савке Григоријевић из Сомбора. За њихово публиковање дугујем захвалност Петру Момировићу, конзерватору Завода за заштиту споменика културе АП Војводине.

такође био устаљен у српском бидермајерском портретном сликарству.[22]

Клајићев опус, тачније његову занимљиву радозналост за проблеме композиције, форме уопште, употпуњавају две његове слике. Једна, Соломонов суд, у збирци арх. Секулића[23], а друга, њен пандан, Давид са харфом (вел. 70×58)[24], и у боји и у начину компоновања везују се за тада владајућа схватања бечког назаренског сликарства. Њихов студиозни аранжман, наглашено исцртавање фигура, примена интензивне црвене, плаве и жуте боје, наводе на мисао да су у питању рани радови Јована Клајића, настали у време његовог бечког ђаковања, када је био ученик Леополда Купелвизера (1796 — 1862), који је као ђак Јозефа Фириха (Joseph Fürich, 1800—1876) и сам припадао кругу упорних заступника и следбеника назаренских сликарских схватања[25], изводећи за бројне аустријске цркве своје романтично-религиозне слике.

Сликарско стварање Јована Клајића заслужује много већу пажњу испитивача српске уметности у преломним временима када се код нас рађало романтичарско сликарство. Оно је обележено, када је у питању религиозна тематика, извесним двојством схватања, свим оним општим карактеристикама назаренских ликовних формула, спајајући у свом карактеру класицизам и романтику. И на његовим црквеним сликама тако је очевидно напуштање ранијих барокних тежњи, чији ће касни заступници бити код нас Димитрије Братоглић, или Константин Пантелић, на пример. Клајићеве религиозне композиције откривају већ сасвим други дух, којим владају строга уравнотеженост композиције, простудирани покрети, пажљиво дорађени цртеж, истицање пластичних ефеката, који треба да замене раније барокно, светло-тамно сликарство и његову колористичку узнемиреност. Подигнути „штимунг" којим зраче назаренске слике заснован је на типично немачком смислу за болећивост, малограђанску сентименталност, на немачком тумачењу религиозних стања, која су у доброј мери ограничила и спутала слободно бујање сликарске романтике на њиховом подручју. Управо овакве особине провејавају добрим делом и у црквеном сликарству Јована Клајића, у којем је његов блиски пријатељ

---

[22] Упор. Dr Miodrag Kolarić, Rano građansko slikarstvo kod Srba, Beograd 1957. За овакво схватање в. портрет „Девојчице с цветом" од Николе Алексића, „Мушки портрет" из 1836, рад Георгија Бакаловића, и „Жену с књигом" од непознатог аутора.

[23] В. Милан Кашанин, Два века српскога сликарства, Београд 1942, репродукована под бројем 63.

[24] Народни музеј у Београду, инв. бр. 1893.

[25] Karl Ginhart, Wiener Kunstgeschichte, Wien 1948, 234. О назаренским схватањима у сликарству в. одличну студију: Dr Artur Schneider, Strosmayer i religiozno slikarstvo njemačkih Nazarenaca, Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, knj. 252, Zagreb 1935.

Павле Симић истицао „идеалне композиције и мек колорит, разнеженост", све оне особине за којима је, уосталом, и сам тежио. И, управо је Симић био тај који је у нашој средини извршио највећи могући утицај на пријемчивог Јована Клајића. У њиховом међусобном дружењу и дугогодишњем личном пријатељству доћи ће до природног прожимања, до процеса у којем снажнија, целовитија и дорађенија уметничка личност Павла Симића снажно утиче на ликовно образовање свога верног сапутника. Сем у црквеном сликарству, Симићев утицај појавиће се и на портретима Јована Клајића, чак и његов претежно мали формат као да је позајмљен из читавог низа Симићевих портрета тога рода. Међутим, коликогод се Клајић трудио да достигне и упорно подражава свога искуснијег пријатеља, ипак, и у портретном сликарству могу се изнаћи и њихове међусобне разлике. Речено сажето, засноване су оне на различитој подобности њиховог примања и разумевања романтичарских сликарских жеља. Док је Симић, без сумње, по читавом поступку на који поставља модел, ближи романтичарима, Клајић, када портретише, као да је више спутан маниром наших класициста бидермајероваца. Сви његови портрети, о којима је до сада било говора, сачували су неку типично бидермајерску уздржљивост, неку чедност и управо због тога, очевидну немоћ њиховог мајстора да у једном слободнијем ритму разбије своју цртачку заробљеност.

Није то био велики сликар, никако уметник чији радови означују крај једне епохе. Насупрот већини из генерације српских романтичарских уметника, које већ врло рано запажа њихова средина, па их или подржава, или се са њима непријатељски надмеће, имајући у сваком случају према њима активни став, Јован Клајић, ако изузмемо неколико бледих новинских похвала, траје своје уметничке и животне дане као тихи сапутник Павла Симића у првом реду. Нека помало рационална, интелектуална црта провлачи се у његовом темпераменту. Понекад, добија се утисак као да је сликарску осећајност помирено, кротко позајмљивао од других, од оних којима је поклонио своје доброћудно поверење. Више по генерацији којој припада, више по годинама у којима живи и ради него по самосталном сликарском уверењу, припада Јован Клајић кругу српских романтичара. Његови покушаји да их схвати и да их са разумевањем следи нису успели до краја; заустављени су они негде на пола пута. Чак и у нашем неразбуђеном романтизму представља Јован Клајић уметника јаке уздржљивости, умудрене самодисциплине, мајстора у чијем ће стварању тако упорно живети традиција класицистичког сликарства, заправо његове бидермајерске варијанте. И као такав, и управо можда зато, Јован Клајић употпуњава занимљиву слојевитост српског романтизма.

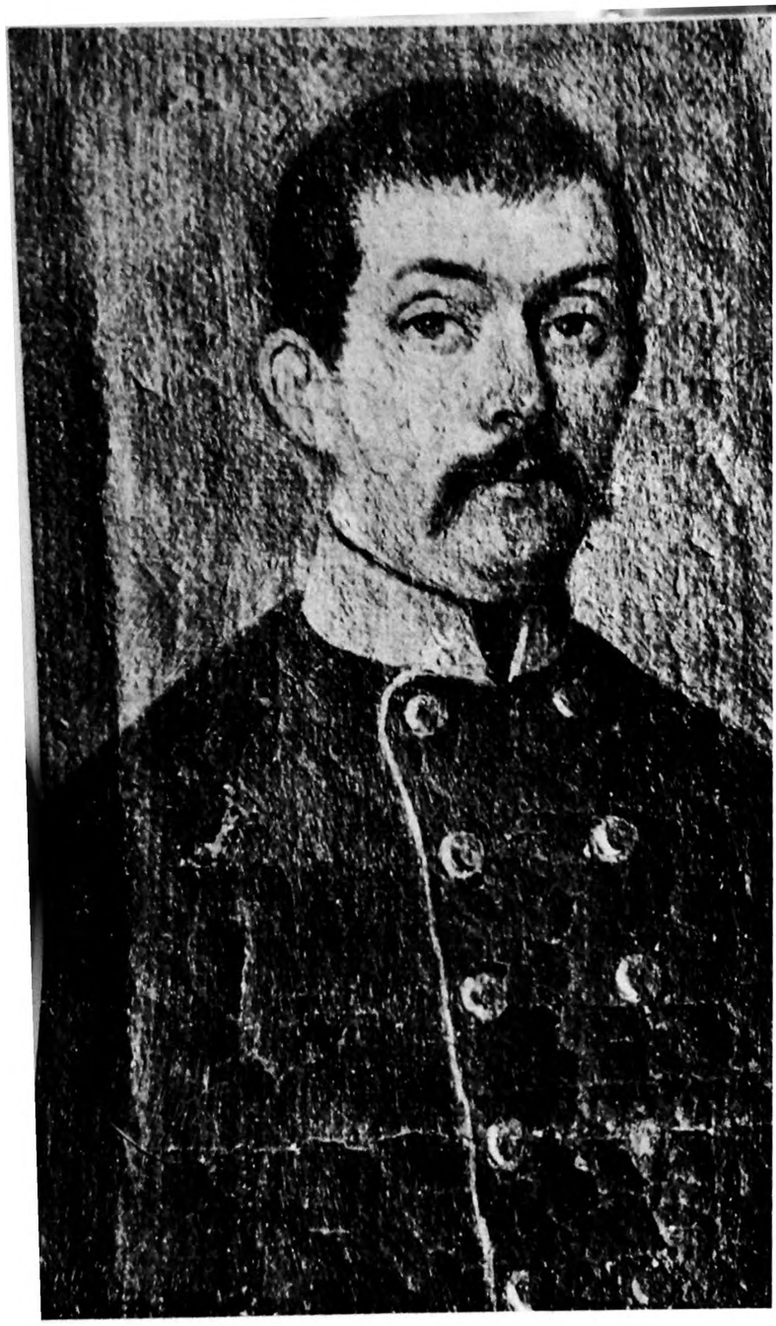
DEJAN MEDAKOVIĆ

JOVAN KLAJIĆ

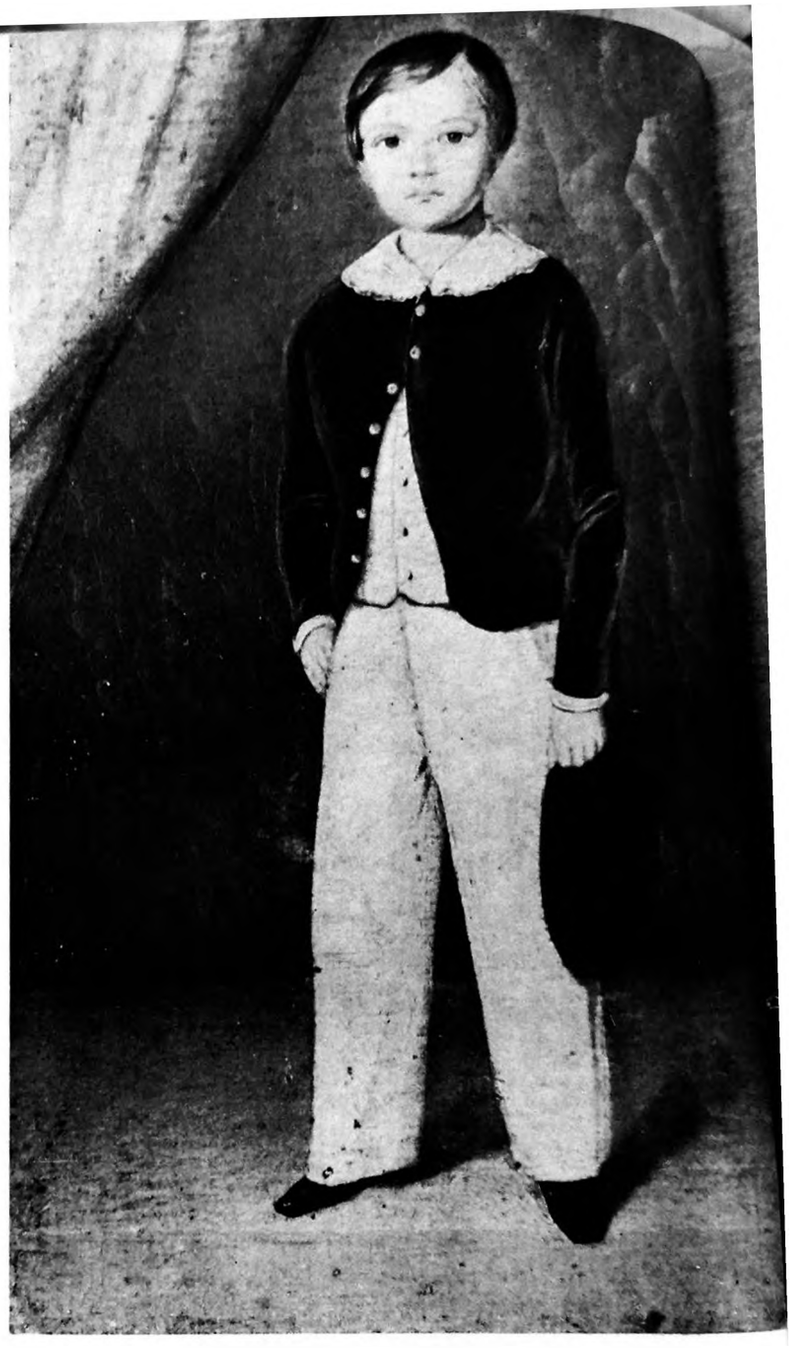
Résumé

L'époque du Romantisme dans la peinture serbe reste un domaine peu exploré, et toute une pléiade de peintres surgissent des ténèbres de l'oubli total. Parmi eux, une place intérressante devra être assignée à Jovan Klajić (1815—1883). Elève de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, dans la période entre 1841 et 1844, il a incontestablement subi la forte influence d'un disciple de Fürich, Leopold Kupelwieser, partisan convaincu de la peinture des Nazaréens allemands. Après ses études, Klajić rentre à Novi Sad, sa ville natale, où il développe une fructueuse activité artistique en peignant principalement des portraits et des iconostases pour les besoins des églises serbes. Formé dans l'esprit de la variante viennoise de l'école des Nazaréens, Klajić, quoique appartenant à la génération des romantiques serbes, garde dans sa peinture la rigueur du dessin classique, la mesure et l'équilibre rationnel de la composition, en négligeant entièrement et sciemment les problèmes du coloris. On découvre ces qualités dans les portraits de Klajić, où par rapport aux romantiques, ses contemporains, il représente la fidélité aux conceptions du biedermaier. Ainsi, oscillant entre la curiosité artistique, la recherche de voies nouvelles et l'enseignement conservateur reçu dans sa jeunesse, Klajić est un représentant caractéristique de la période de transition dans l'art serbe, lorsque l'agitation et la révolte romantiques ne sont pas encore prêtes à remporter une victoire définitive, événement qui, d'ailleurs, n'aura pas des conséquences effectives bien appréciables pour l'art serbe.

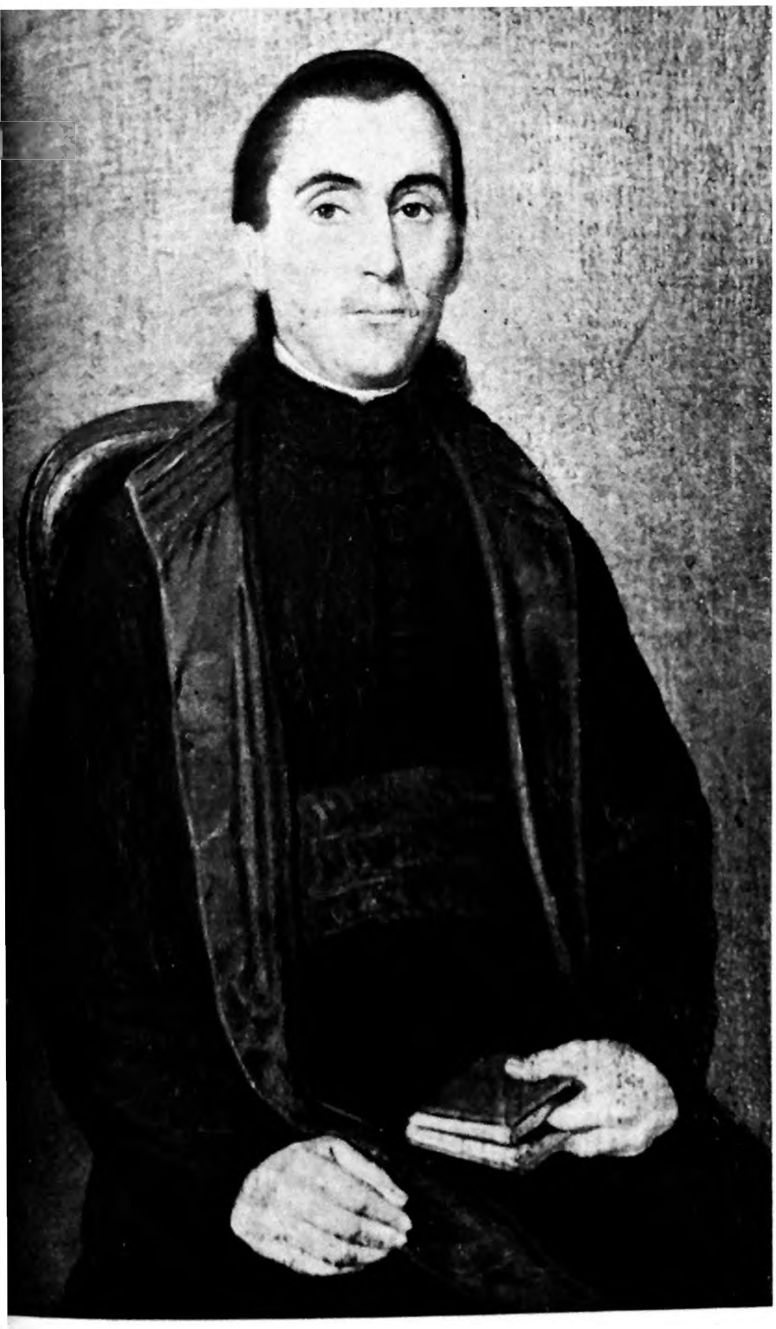
Сл. 1 — Јован Клајић, ПОРТРЕТ АРСЕНА ГРИГОРИЈЕВИЋА, у збирци Савке Григоријевић у Сомбору. Снимио: Душан Тасић



Сл. 2 — Јован Клајић, ПОРТРЕТ ГРИГОРИЈА ПЕТРОНИЈЕВИЋА, у збирци Народног музеја у Земуну



Сл. 3 — Јован Клајић, ПОРТРЕТ АНДРЕ РАДОВАНОВИЋА, у збирци др Милована Костића



Сл. 4 — Јован Клајић, ПОРТРЕТ СВЕШТЕНИКА РАДОВАНОВИЋА, у збирци др Милана Костића

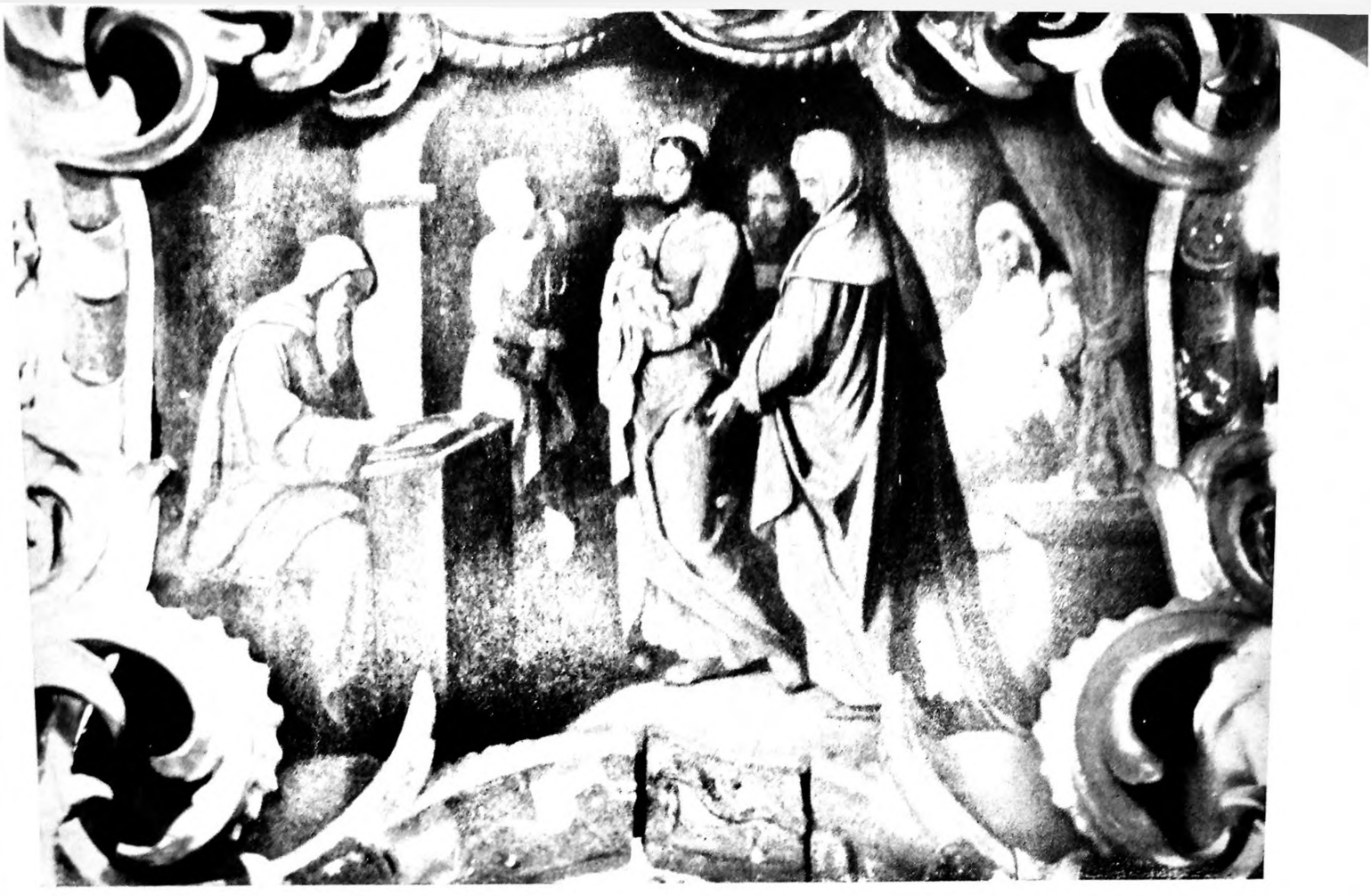
Сл. 5 — Јован Клајић, ПОРТРЕТ ДРАГИЊЕ РАДОВАНОВИЋ, у збирци др Милана Костића

Сл. 6 — Јован Клајић, АРХАНГЕЛ МИХАИЛО, у цркви Ваведења Богородице у Старом Врбасу

Сл. 7 — Јован Клајић, СВ. ДИМИТРИЈЕ, у цркви св. Николе у Турији

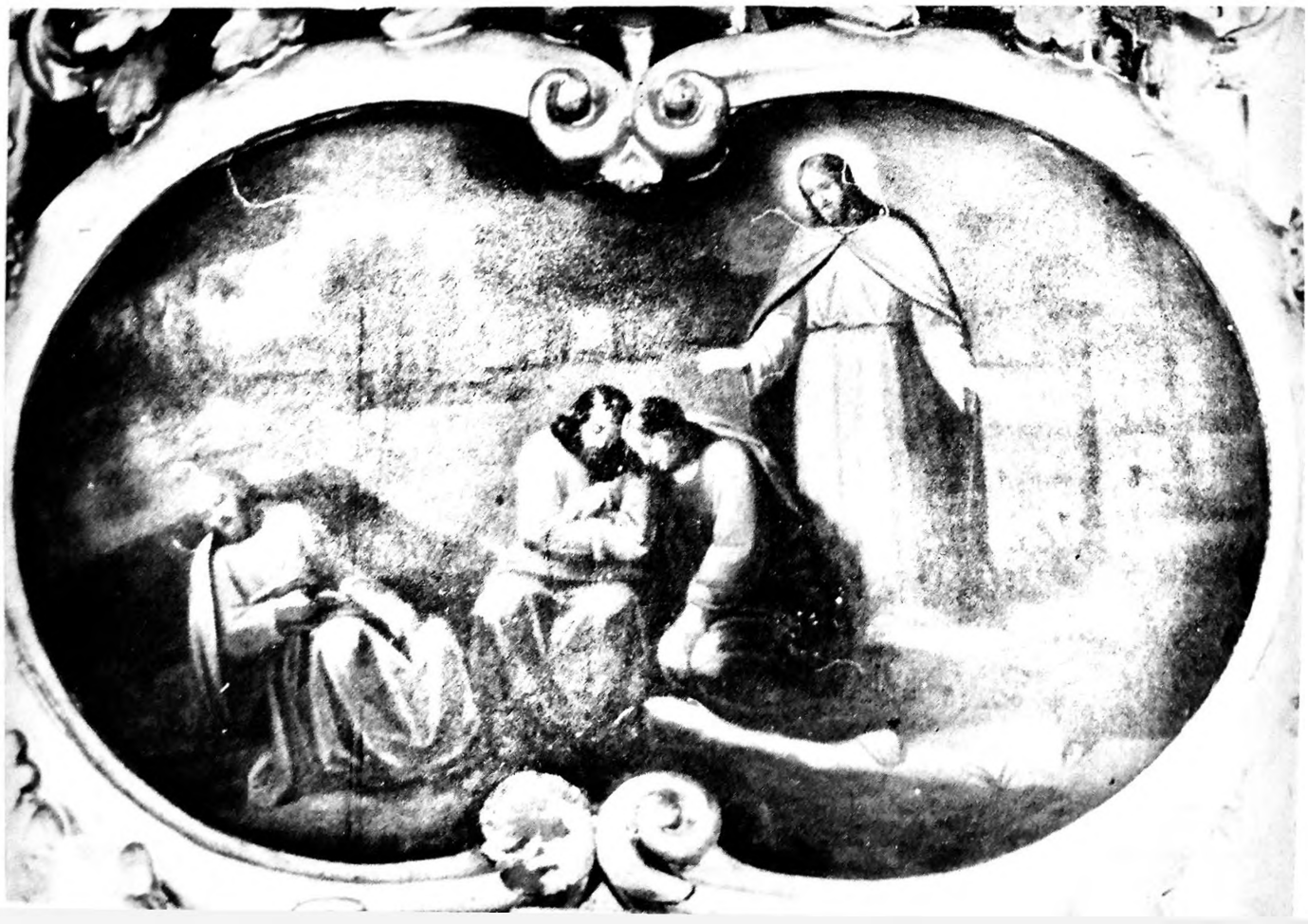
Сл. 8 — Јован Клајић, ПРЕСТОНА ИКОНА БОГОРОДИЦЕ, у цркви св. Николе у Туријн (детаљ)

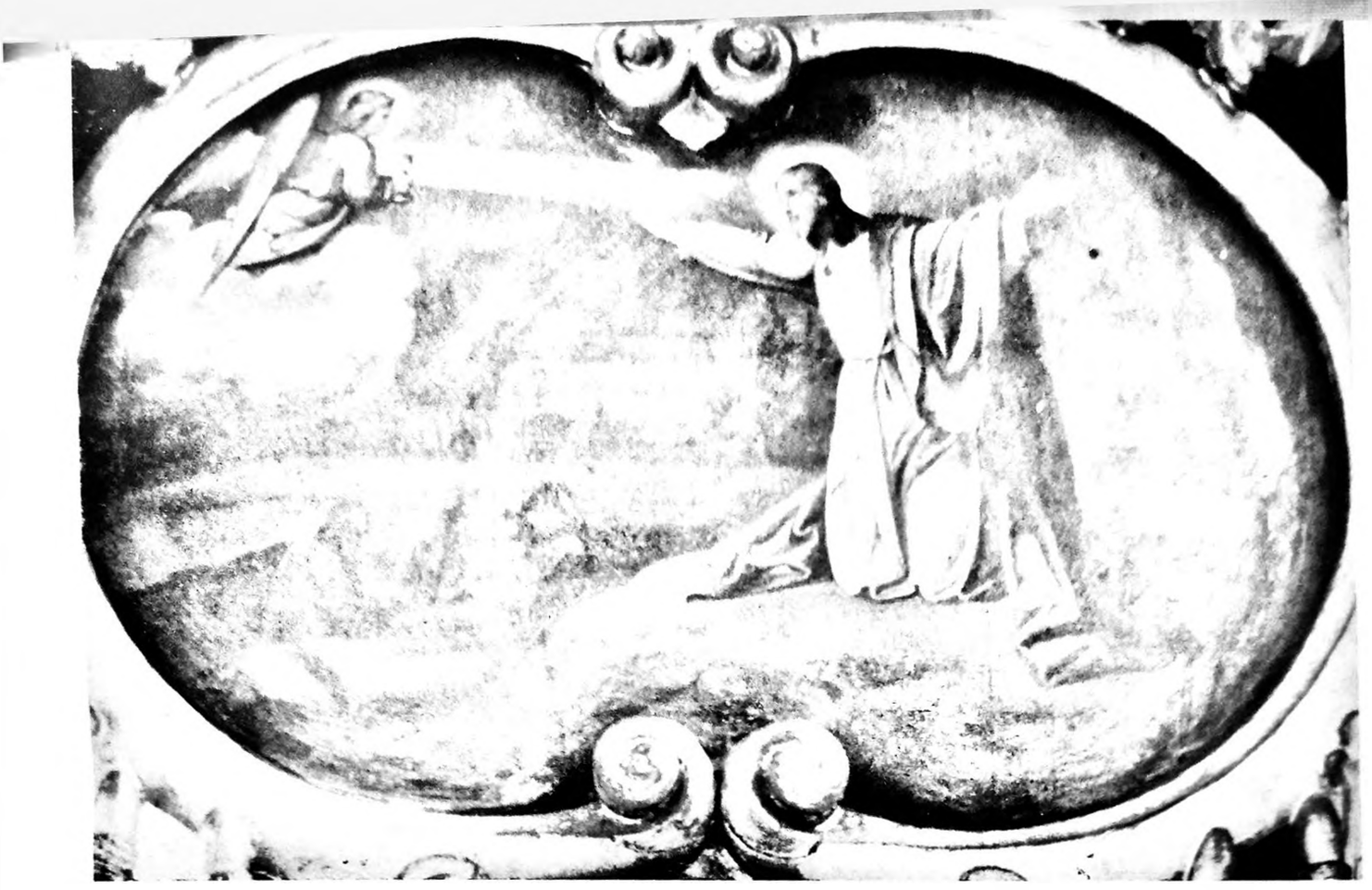
Сл. 9 — Јован Клајић, СУСРЕТ МАРИЈЕ И ЈЕЛИСАВЕТЕ, у цркви св. Николе у Туријн



Сл. 10 — Јован Кла̀јић, РОЂЕЊЕ БОГОРОДИЦЕ, у цркви Ваведења Богородице у Старом Врбасу

Сл. 11 — Јован Кла̀јић, ХРИСТОС ПРЕКОРЕВА ЗАСПАЛЕ АПОСТОЛЕ, у цркви св. Николе у Турији





Сл. 12 — Јован Клајић, МОЛИТВА У ГЕТСИМАНСКОМ ВРТУ, у цркви св. Николе у Турији

Сл. 13 — Јован Клајић, ВАВЕДЕЊЕ БОГОРОДИЦЕ У ХРАМ, у цркви Ваведења Богородице у Старом Врбасу

Сл. 14 — Јован Клајић, ДАВИД СА ХАРФОМ, у збирци Народног музеја у Београду.

ХРИСТИНА ЛИСИЧИЋ

Драгутин Инкиостри — Медењак

МАТИЦА СРПСКА

ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

„Такозвана чиста уметност је морала сићи са штафелаја и изложби, да уђе у куће, улице, баште, пијаце, чаршије, јавне зграде..."

Инкиостри

Почеци систематског рада на изграђивању одређеног става у нашој примењеној уметности везани су за име Драгутина Инкиостријa Медењака, уметника који се међу првима борио за равноправност чисте и декоративне уметности и указао на потребу уметничког обликовања свих предмета који нас окружују. Инкиостри није био само уметник, већ и теоретичар, који је за собом оставио неколико публикација у којима је изнео своје занимљиве и богате замисли у овој области. Истина, оне носе обележје и печат времена у коме су настале али његова је заслуга што је на том пољу желео да ухвати корак са Европом и актуелним стремљењима у примењеној уметности.

Родио се 18. октобра 1866. у Сплиту, где је завршио основну школу и пет разреда реалке. Сликарство је „изпрва учио самоучки (1885—1892)"[1] а помагао је и свом оцу, Антонију, архитекти, Италијану пореклом из Задра. Учење је наставио у Фиренци код мајстора Филаделфа Симиа (Philadelfo Simi)[2]. Док је боравио у Италији дошао је у ближи контакт са архитектом Алфредом Меланијем, који је на даљи рад Инкиостријев имао одлучан утицај. Мелани је у Инкиостријy пробудио интерес за народну уметност и указао му на вредности које се у њој крију. По повратку у земљу Инкиостри започиње пионирски посао на стварању нашег националног стила у декоративној умет-

[1] Н. Жупанић, Инкиостри-Медењак Драгутин, Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка, св. 9, Загреб 1926, 55.

[2] Инкиостри је за један час плаћао по један златан дукат. Податак говори да су имовинске прилике његовог оца биле врло добре. Овај податак као и многе друге дала је уметникова супруга.

ности и налази му широку примену почев од спољне и унутрашње архитектуре па до најситнијих предмета. Он је далековидо осетио значај уметничког обликовања предмета у индустрији и покушао да националном стилу нађе примену у неким индустријским гранама (индустрија намештаја и индустрија текстила).

Инкиостријево дело се не може везати за једно место, нити за једно подручје јер је често мењао место боравка, натеран приликама и потребама. Први подаци нас упућују на Загреб, где је делио атеље са неким фотографом. Зна се да је у то време у Загребу декорисао Градску кавану и да је помагао Влаху Буковцу[3] при изради завесе (Гундулићев сан), за Хрватско народно казалиште (1894). Затим путује по Далмацији, Босни, Црној Гори и Македонији у потрази за народним мотивима који су сачували аутохтони карактер и избегли „европском утицају". На тим путовањима сакупио је богат етнографски материјал који је касније користио у свом раду. Захваљујући препоруци коју је добио од археолога Франа Булића (1902).[4] декорисао је многе цркве по Далмацији и Хрватској и тако се издржавао.[5]

Инкиостри долази 1905. у Београд, где је врло брзо стекао широк круг познаника и пријатеља,[6] па ни поруџбине нису изостале. Први његови радови, декорација Народног позоришта, сале Коларчеве пивнице и Дунавске банке, изазвали су изненађење новином и оригиналношћу.[7] Инкиостри је постао врло тражен, а његов рад је поређен са радом Вука и Мокрањца.[8] Ако посматрамо дело Д. Инкиострија у целини, онда је овај временски период (1905—1911) био најплоднији у његовом стваралаштву. За ово кратко време извео је низ декоратерских радова на јавним и приватним зградама као и мањих наруџбина. У својој књизи *„Препорођај српске уметности"* Инкиостри је објавио списак радова изведених од 1905. до 1907. Списак је обиман и изненађује нас не само бројем изведених радова већ и њиховом разноврс-

---

[3] Са Буковцем је био везан кумством. Буковац му је крстио једно дете. Нема тачних података кад се Инкиостри први пут оженио, али се зна да је из тог брака имао тринаесторо деце.

[4] Д. Инкиостри, Моја теорија у новој декоративној српској уметности и њеној примени, Београд 1925, 10.

[5] Из новинског чланка: Б. М., Карло Инкјостро-Медењак, „Политика", бр. 608, Београд 1905, знамо да је декорисао цркве у Сплиту, Шибенику и Сињу.

[6] Велику подршку у почетку његова боравка у Београду пружио му је проф. Ј. Цвијић, код кога је једно време и становао.

[7] Ове декорације је „Политика" у горе поменутом приказу (тач. 5) прокоментарисала овако? „Не претерујемо ако тврдимо да су овакви радови изненадили не само сву београдску публику, него и све београдске уметнике и да нико није смео ни замислити, да се оваква дела дају онако сјајно извести и то из простих народних мотива!"

[8] Н. Петковић, Драгутин-Медењак Инкиостри, ЛМС, књ. 307, св. 1—2, Нови Сад 1926, 116—120.

ношћу.[9] Поред овако обимних радова Инкиостри је радио као учитељ цртања и краснописа у женској гимназији и као хонорарни наставник у занатлијско уметничкој школи. Први пут је излагао своја дела у Београду 1907. На осам картона од 12 м² дати су цртежи народних орнамената „примењених у индустријске сврхе" (цртежи за иконостас, позориште, спаваћу собу, салон, трпезарију, виле и мотиви за декорацију). У Вишој женској гимназији 1910. изложио је 240 експоната и том приликом одржао предавање на коме је упознао јавност са својим радом, намерама и циљевима. После те изложбе добио је и многа признања од еминентних представника културе и уметности тога доба.[10] Инкиостри је учествовао и на међународним изложбама. Тако је 1906. у Бриселу добио златну медаљу за изложену спаваћу собу урађену у дуборезу.[11] Излагао је и на Балканској изложби у Лондону 1907, а 1911. у Торину декорисао је изложбени павиљон Србије по туђим нацртима. Као творац националног стила писао је бројне чланке за дневне листове и часописе. Објавио је и посебне публикације: *„Препород српске уметности"* (белешке из Теорије уметности. из предавања у Уметничко-занатлијској школи у Београду) 1907; *„На-*

---

[9] Д. Инкиостри, Препород српске уметности, Београд 1907, 107—109. Списак декоративних радова. Декорисао је: 1. Салу у Коларчевој пивници; 2. Народно позориште; 3. Дунавску банку; 4. Кућу Мите Живадиновића (улаз и степениште); 5. Кућу Лазара Калмића; 6. Главну контролу (салу и председникову собу); 7. Министарство унутрашњих дела (министрову, начелникову и секретареву собу); 8. Министарство финансија; 9. Трпезарију у кући проф. Боке Станојевића; 10. Министарство просвете; 11. Народну банку (салу). Израдио је: 12. Велики нацрт украса и иконостаса за Панчевачку цркву; 13. Нацрт за декорисање српског павиљона на Балканској изложби у Лондону; 14. Нацрт за намештаје за столарску задругу у Београду (за спаваћу собу, трпезарију и салон; и један сто); 15. Нацрт за преграду у дунавској банци (веома велики посао); 16. Четири нацрта за пећи и два нацрта за велике вазе, за Задругу за подизање домаће индустрије; 17. Нацрте за корице за дечије школске књиге; 18. Нацрте за кутије за државни монопол дувана; 19. Нацрте за црквени намештај; 20. Нацрте за златарске радове; 21. Нацрте за виле, пољске куће; 22. Нацрте за планове и декорисање Велике школе (то је његов најозбиљнији рад); 23. Нацрте за осам огромних слика које ће представљати нашу народну орнаментику примењену на индустријске сврхе; За Балканску изложбу у Лондону; 24. Декорисао је гимназију на Цветном тргу; 25. Израдио је нацрте за ћилимове; 26. Нацрте дипломе за награђене српске изложнике на Балканској изложби у Лондону; 27. Декорисао је просторије Позоришне кафане у Београду; 28. Нацрт за лице зграде Министарства просвете; 29. Нацрте за шаре на шамијама из фабрике Ешкеназија.

[10] Тим поводом Богдан Поповић му пише из Женеве 9. VI 1910. и каже да је „изненађен количином и разноврсношћу радова на изложби" и саветује га да на том путу истраје. Добио је и писмено признање у коме се његов поступак примене народних мотива у индустрији сматра за могућ и правилан. Признање су потписали: Ст. Тодоровић, Урош Предић, др Јов. Цвијић, М. Мурат, Бока Јосић, Сивановић, Ј. Коњарек, Риста Вукановић, др Б. С. Николајевић, Петар Убавкић, Симеон Роксандић, Свет. Зорић, Јован Илкић, Јов. Дучић, Петар Бајаловић, Бура Бајаловић, С. Тројановић. Објављено у: Д. Инкиостри, Нови српски стил, Београд 1910, 36.

[11] Податак нађен у документацији коју поседује уметникова супруга.

ша архитектура", 1907; *„Нови српски стил"* (Збирка чланака објављених у „Новом времену") 1910.

По Босни путује 1912. „радећи српске алегоричне патриотске плакате и слике, које су биле изложене и у народ растуране".[12] Због једне такве слике, „Освећено Косово", морао је да напусти Бањалуку у року од 24 сата.[13] Због пропагирања српског национализма Инкиостри је више пута са породицом морао на брзину да се сели. Тако је по избијању I светског рата пребегао у Трст, а кад је Италија заратила са Аустријом, Инкиостри је протеран као аустријски грађанин. Време од 1920. до 1923. проводи у Љубљани. Имамо податке да је у Љубљани радио улаз Јадранске банке и плакат за Љубљански слет.[14]

Од 1923. Инкиостри опет живи и ради у Београду. Покушао је да отвори курсеве за декоративну уметност, али иако је добио дозволу од Министарства трговине и индустрије,[15] они никад нису прорадили јер није имао одговарајућих просторија. У ово време Инкиостри има приличних материјалних тешкоћа,[16] а и интерес публике слаби. Модерни уметнички правци одушевили су младе уметнике, тако да је он са својим теоријама о „националном стилу" деловао застарело. Код Инкиострија се у ово време осећа извесна доза горчине и разочарења. У делу *„Моја теорија"* 1925. поново објашњава свој став у односу на примењену уметност, и моли за подршку. Књига је наишла на одобравање.[17] Иако је по Б. Поповићу његов стил „сазрео",[18] Инкиостри више не добија онако обимне послове као у време првог боравка у Београду. Укус и потребе широке публике знатно су се измениле. Сада највише ради декоративне слике на рипсу, јастучиће и параване. У том послу му помаже његова супруга. Веће наруџбине су ретке. Један од обимнијих радова је израда нацрта за салон у кући министра Генчића (салон је пропао за време рата од бомбардовања). За исту породицу у то време је израдио и триптихон св. Саве који се сада налази у храму св. Саве у Београду. У то време Инкиостри је декорисао и салу биоскопа Луксор.

Од 1927. можемо да пратимо Инкиостријев рад у Новом Саду. Зна се да је тада израдио библиотеку за адвоката Бокшана и да је из-

---

[12] Н. Жупанић, н. д., 55.
[13] Види под бројем 2.
[14] Види под бројем 11.
[15] Одобрење под бројем 12216 од 24. VIII 1923. Види под бројем 11.
[16] У уводном делу књиге „Моја теорија" коју издаје 1925. Инкиостри се захваљује извесном Спири Јанковићу са Игала што га је материјално помагао и омогућио му да ради последњих десет година. Значи да ни у време кад је највише радио, Инкиостри није био у стању да се од свог рада издржава.
[17] М. Цар, Национализовање декоративне уметности, „Мисао", св. 12, Београд 1925, 120—128. Ј. Цвијић, Драгутин М. Инкиостри: Моја теорија и Нова декоративна српска уметност, „Српски књижевни гласник", бр. 6, Београд 1925, 446. Н. Петровић, н. д., 116—120.
[18] Б. Поповић, писмо Д. Инкиостријеву (у пом. Моја теорија, 9.)

вео унутрашње уређење куће поседника Вујића. За занатлијско удружење Инкиостри је 1927. израдио нацрт за заставу која је била украшена са обе стране амблемима свих заната.[19] Исте године (1927) објавио је књигу *„О нашој архитектури"* у којој покушава да докаже како се народни мотиви могу искористити и као конструктивни елементи за стварање националног стила у архитектури. Из Новог Сада Инкиостри одлази у Боку Которску (1927—1930) где је декорисао Соколски дом у Рисну. Међутим у то време Инкиостријев вид је нагло ослабио. Принуђен је да се врати у Београд где је подвргнут операцији од катаракта 1933. Иако полуслеп, он наставља и даље да ради. Нашао је покровитеља у бану Борђевићу који га је 1933. поставио за хонорарног бановинског службеника у Бањалуци. Ту је декорисао Дом Петра Мркоњића и позориште. Када је бан Борђевић премештен за Скопље Инкиостри одлази са њим. У Скопљу је извео декорацију банове канцеларије у тадашњој Банској управи. Такође ради на декорацији Музеја јужне Србије. У време боравка у Скопљу пада и педесетогодишњица његовог уметничког рада. Поводом тог јубилеја Српска краљевска академија на својој седници од 23. IX 1937. одала му је признање.[20] Између осталих јубилеј му је честитао и Б. Поповић срдачним писмом.[21] Ове честитке као и друга признања стари мајстор је објавио 1941. у малој публикацији под насловом *„Академија уметности Српске Краљевске академије; Министарство просвете; Јован Цвијић; Богдан Поповић; и остали: о Инкиостријy"*. Даље он са горчином констатује да су ова признања „једини капитал који је стекао у својој земљи за 54 године неуморног, непрекидног и признатог уметничког рада", и не устручава се да констатује да је „за све своје уметничко и национално делање добио од Народне скупштине месечну помоћ у суми од 500 динара".

Други светски рат доноси мучно избеглиштво и нова потуцања.[22] У јесен 1941. долази у Београд. Постављен је у школи за примењену уметност као хонорарни наставник за дрворез и орнаментику. Последњи Инкиостријеви дани које проводи у окупираном Београду испу-

---

[19] Види под бројем 11.

[20] О томе га је писмом известио секретар Академије, Бока Јовановић.

[21] Драги мој мајестре, с пуним срцем поздрављам Вашу прославу седам деценија вашег живота, и пет деценија вашег уметничког рада. Тридесет година пратим ваше неуморне напоре ка идеалу који сте себи у почетку поставили, и коме сте непоколебљиво, с ретким јединством циља, — кроз све тегобе живота и, нажалост, уз многа разочарења — остали вазда верни. Кад додам да сте изабрали једну грану уметности коју је у нас мало ко неговао, која има свој одличан ранг у целокупној уметности и у које је рад скопчан с нарочитим тешкоћама, онда се види колико су не само ваша прегнућа заслужна, но и то да сте ви били и један пионир у историји наше уметности. Нека вам је част и хвала од свих оних који воле наш народ и нашу уметност! С најбољим жељама, и свагдашњим одличним и искреним осећајима, Богдан Поповић с.р.

[22] Види под бројем 11.

њени су радом. Из тог времена је остао у његовој заоставштини један алегоричан цртеж и необјављен рукопис „Народна фолклорна уметност и њена примена".[23] Умро је 16. IX 1942. у највећој беди. У кући није било новаца ни за сахрану тако да је сахрањен о општинском трошку.[24]

Из изнетих података о Инкиостријевом животу може се видети колико је разнородна била његова делатност. Он је био сликар, декоратер, етнограф, теоретичар и педагог. О његовом сликарском раду имамо најмање података, а још мање очуваних дела. У сликаревој заоставштини само се помињу слике које је радио на почетку своје уметничке каријере у Далмацији. То су слике „На Адрији", „Ашиковање" (Штетин), „На променади" (Сплит), „Сват" (Сињ), „Сињски Алкар", „Конављанин" итд. Слике су очигледно рађене по наруџбини и за месне потребе. Из очуваних података више знамо о алегоричним композицијама које је радио у Босни и у којима је већу пажњу обраћао на национални садржај него на ликовну обраду.[25] Неке од ових слика биле су у своје време баш због своје тематике веома популарне и тражене тако да их је умножавао у више примерака, као нпр. „Освећено Косово" (на којој је представљен бели орао како канџама кида турске амблеме, барјак и полумесец). Косово и косовски божури јавили су се и на последњој слици коју је насликао 1942. То је акварел 50×40 цм,[26] рађен јаким бојама, нешто тврдог цртежа. Слика која делује плакатски настала је као илустрација текста у коме Инкиостри пропаст наше земље 1941. доживљава као ново Косово али зна да ће народ који је издржао мучан пут од Рудничке офанзиве и Солунског

---

[23] Рукопис представља резиме уметникових теорија. Уметник је кроз дуги низ година остао веран својим основним поставкама, само што су се оне после дугогодишњег искуства искристалисале. Рукопис је откуцан и скоро да је био припремљен за штампу. Биле су припремљене и илустрације али се оне нису очувале. Рукопис има три дела. У првом, који је нека врста увода, говори се о вредности нашег фолклора који је „једино наше интимно уметничко декоративно предање" и да га треба правилно искористити и применити. „Кад фолклорни уметник буде потпуно прозрео и асимилирао наш фолклорни органски карактер, кад буде њиме захваћен, тада ће моћи сам да стилизује нове природне облике, или да их слободно и искрено креира, те да, не робујући постојећем фолклорном материјалу, а прожет истим фолклорним побудама тражећи лепоту и пристојност облика расцвета даље и са више среће и успеха наш домаћи стил." И овом приликом Инкиостри подвлачи потребу стварања наше архитектуре која је под јаким утицајем са стране. Други део рукописа састоји се из већег броја мањих поглавља у којима са по неколико реченица уметник читаоцу — будућем фолклорном уметнику још једном скреће пажњу на опасности које треба избећи у раду и на могућности које треба искористити.

Трећи део је у ствари „додатак за архитектуру" и као да са претходним текстом нема везе.

Изгледа да је овај рукопис био намењен слушаоцима Школе за примењену уметност јер им се аутор више пута обраћа кроз текст.

[24] Види под бројем 2.

[25] Зна се за слике: „Орао и гусле", „Нови гуслар", „И ти ћеш стићи", „Соколови", „На опрезу", „Соко и змија".

[26] Види под бројем 11.

фронта наћи у себи снаге да се поново уздигне из рушевина и згаришта. Његова склоност или можда укус публике као купца и наручиоца утичу да је највише радио слике алегоричног и декоративног карактера. Једна декоративна слика налази се у Музеју примењене уметности у Београду. Рађена је светлим бојама на црном рипсу. Представља стилизовану жар-птицу на стабљици неког стилизованог цвета. Ова слика је само једна из серије сличних које Инкиостри ради у Београду између 1923. и 1927. (слика 2). Две слике истих димензија (52×62 см) на истом материјалу, истим бојама рађене, чак и у истом златном оквиру својина су др М. Грбића, Београд. Ове слике, ма колико биле декоративне, можда чак и допадљиве у извесном смислу, не говоре много о његовом сликарском осећању и таленту. Да је Инкиостри стварно био сликар најбоље може да се види из једног малог уља (24×38 см) које се налази у Народном музеју у Београду (слика 1). Слика представља морски предео а на полеђини пише Родос (нема података да је икад био на Родосу). Слика још није очишћена, али кроз слој нечистоће избијају светле и јасне боје. Да слика није потписана, са правом би се могло сумњати да ју је насликао Инкиостри. Слика није датирана и утолико ју је теже уклопити у Инкиостријев опус. У потезу се осећа сигурност, што нас наводи на мисао да је морало бити више оваквих марина. То је само претпоставка, јер о овој врсти слика Инкиостри нигде не говори. Можда је потцењивао ту врсту сликарске делатности, кад на једном месту каже да тзв. „чиста уметност" и није ништа друго до „одломак декоративне", по њему „део декорације може да буде слика док део слике не може да буде декорација".[27] При изради зидних декорација трудио се да покрије и најмању површину богатим и разноврсним мотивима. Тај утисак претрпаности је особито уочљив на првим радовима.[28]

Инкиостри је радио и као етнограф. Он није само сакупљао народне мотиве (са веза, дрвореза, ускршњих јаја, металних украса, као и лепо обрађене дршке од гусала, палица, пракљача, водира итд.) и користио их у декоративне сврхе. Он је сакупљене мотиве описивао и одређивао им степен оригиналности и порекло.[29] Упуштао се у њихово тумачење да би их учинио разумљивијим и ближим „неупућеном пос-

[27] Д. Инкиостри, Нови српски стил, Београд 1910, 5.

[28] О првим декоратерским радовима које је Инкиостри извео у Београду у Народном позоришту, Коларчевој сали и Дунавској банци „Политика" је донела овакав суд: „Сви радови Инкиостријеви одликују се лепотом у цртежу, оштрином у контурисању и свежином у бојама. И ако у први мах пада у очи велико и богато шаренило, како у бојама, тако и у мотивима, ипак је то шаренило лепо, свеже и не вређа око... нигде се не понавља. Изгледа као да је неисцрпив. Свуда су други мотиви, друге композиције; негде је у главном тону мирнији, негде живљи у бојама; негде пребогат у орнаментским мотивима; негде једноставан али увек оригиналан."

[29] Д. Инкиостри, Нови српски стил, Београд 1910, 21—28.

матрачу". Стога S. Roca о њему пише као о настављачу дела др Frana Cararre,[30] који је први описао нашу народну ношњу, уметност и обичаје. У заоставштини вајара Милана Недељковића, који је пријатељевао са Инкиостријем, сачувала су се три Инкиостријева цртежа са мотивима преслица који пре свега имају етнографску вредност. Два цртежа су величине 120×40 см. На сваком од њих је тушем урађена увеличана преслица са сигнатуром у доњем десном углу Драг. М. Инкиостри. У горњем десном углу на једном цртежу јасно се чита запис оловком „преслице из Далмације-нашао у Крушево" (sic), док се на другом, такав исти запис само назире. Трећи цртеж је нешто мањих димензија (40×30 см), али су на њему дате три преслице, тј. њихови делови. Цртеж је потписан са Д. М. Инкиостри у доњем десном углу, а са десне стране дужином има запис зеленом кредом „са преслице из Колашина у Херцеговину" (sic). Интересантно је да је он цртеже тих истих преслица дао и у својој књизи *„О нашој архитектури"* где указује на могућност коришћења елемената из народне уметности и у конструктивне сврхе.[31] О његовом познавању фолклора говори и један акварел, који се налази у Етнографском музеју у Београду: „Народно коло у националној ношњи" (52×93 см). Та иста слика је штампана као дописница у боји (Офсетштампа Беранек) у издању J. J. Целебцића — Београд, а продавана је као успомена са Београдског сајма.

Приликом сакупљања народних мотива и рукотворина Инкиостри је наилазио на народне уметнике широм целе Југославије. Њихова имена и место где су радили објавио је у својој књизи *„Моја теорија"*[32] и на тај начин их извео из њихове анонимности.

Прикупљене мотиве Инкиостри је слободно развијао на разним предметима и у разним материјалима. Сматрао је да су могућности њиховог коришћења скоро неограничене и да се из њих може развити национални стил у декоративној уметности. Осуђивао је наше уметнике који се не користе овим богатством. Своја схватања о стварању српског декоративног стила и његовој примени изнео је у неколико

---

[30] S. Roca, Pokrajinski muzej za narodni obrt i umetnost u Splitu, Hrvatska njiva, бр. 24, Zagreb 1917, 420—421.

[31] Д. Инкиостри, О нашој архитектури, Нови Сад 1927, 30, сл. 28.

[32] Инкиостри помиње следеће сеоске уметнике: Милосија Матије Митровића из Кумодража; Стојана Станка Маринковића из Ваљева; Стана Јокић из Поповића у Равним Котарима; Стана Медаковић из Бенковца; Стеван Лукић из Мартинаца; Раде Гајдаш из Вроца, у Срему; Савић (млађи) из Буковића (Равни Котари); Билић из Брабирских мостова; Бачић из Лисића; Милица пок. Андрије Медића из Бјељине (Далмација); Стаменко Крстић из Рупља (Власотинци — Пирот); Миленко Грбић „самоук Мајстор" из Доњих Мушића; Живка Тодоровић из Железника и др.

својих књига.[33] Његови напори на том пољу су од многих поздрављени и подржани јер је у остварењу тог стила и у његовој примени наговестио могућност освајања европског тржишта, за које се вредело бокоће. Као прво требало је заинтересовати уметнике и одушевити их идејом стварања националног стила, с тим да се придржавају „десет заповеди" које им даје.[35] Требало је затим васпитати укус публике која је пре била склона да прихвати иностране новаторије него уметност која је никла из „простих сељачких шара". У чланку „Шта да радимо?" Инкиостри даје конкретне предлоге: „1. да му се омогући да отвори занатску школу где би предавао само примењену народну орнаментику; 2. да се отвори излог на видном месту — Народни базар; 3. да му се пружи помоћ при изради радова за изложбе у Торину и Риму; 4. да му се да потпора за израду албума, цртежа и акварела за примењену уметност на основу етнографских мотива; 5. да му се омогући путовање по српским крајевима."[36] Потпору коју је очекивао није добио. Све је остало само на признањима његовом раду и саветима да истраје јер је на добром путу.[37] Он је и истрајао мада је остао усамљен.[38]

Слично је било и са његовим напорима на стварању националног стила у архитектури који заступа у својим књигама *„Наша архитектура"* (1907) и *„О нашој архитектури"* (1927). У овом случају ни њему самом није јасно како би требало да изгледа тај нови стил али је енергично иступио против архитектуре и стила који су у нашу средину донели разни „баумајстори" и „палири" из Аустрије, а наши архитекти прихватили. Чак и за време Турака наша је архитектура има-

---

[33] Списак Инкиостријевих писаних радова: Препорођај српске уметности, Београд 1907. Наша архитектура, Београд 1907. Нови српски стил, прештампано из „Новог Времена" 1910. Моја теорија о новој декоративној српској уметности и њеној примени, Београд 1925. О нашој архитектури, прештампано из Летописа Матице српске, Нови Сад 1927. Народна фолклорна уметност и њена примена, необјављено.

[34] Инкиостри оправдано рачуна да ако би се организовала индустријска производња намештаја у нашем националном стилу као и других предмета од керамике, метала и коже, не би било тешко заинтересовати европско тржиште за ове производе. Том приликом је имао на уму како је оријентална уметност у Паризу постала мода у једно време а и чињеница да су на добар пласман наишли и производи уметничких заната из Мађарске и Бугарске.

[35] У књизи „Моја теорија" на страни 22—44 Инкиостри каже: „1. не узимати сирове, недозреле елементе; 2. не употребљавати их тамо где им није место јер ће да штрче или да ћуте — да се не примете; 3. не уносити у њих елементе туђег стила; 4. не потенцирати чудне форме; 5. не изаћи из народног ритма; 6. не удаљавати се од основних тежњи; 7. не узимати за рад у дрвету или ка- коме се осећа туђ утицај; 10. не прилазити народним мотивима без талента. мену мотиве са тканина ако одударају; 8. нити природан облик; 9. ни мотив на

[36] Д. Инкиостри, Нови српски стил, Београд 1910, 31.

[37] Б. Поповић, н. д., 5—8.

[38] Није имао ни ученика ни следбеника, само понеког привременог сарадника. Тако је, на пример, сарађивао са њим Пашко Вучетић, сликар и вајар, Далматинац, при декорисању сале Коларчеве пивнице.

ла неки „наш особити карактер",[39] каже, и зато сматра да „наш стил треба тражити у радовима сељака исто као што је народна песма никла из њихових грла и да не треба уништавати најдрагоценију особину људства — поезију средишта"[40]. На другом месту се пита „зашто да распемо вековима стицану очевину и да одједном изменимо сав битни народни карактер".[41] Занимљиво је да до сличног закључка, невезано од Инкиострија, после тридесетак година долазе и архитекти Д. Грабријан и Ј. Најдхарт, који у својој књизи *„Архитектура Босне и пут у савремено"* кажу: „Зашто да изворе тражимо на другим мјестима, да непрестано примамо из треће руке кад смо на извору?"[42] Користећи се тим изворима они су постали творци нове савремене архитектуре Босне, која је никла на темељима старе босанске куће на чију је функционалност још Инкиостри указао. Инкиостри је истицао једноставне облике српске и славонске сеоске куће које би могле да послуже бар при зидању пољских кућа и вила док би оквири прозора и врата могли бити украшени елементима народног фолклора. Национални стил у архитектури Инкиостри замишља још много слободније кад препоручује младим уметницима да слободно стварају нове конструкције које им се нуде у народним резбаријама, само их треба потражити.

Кад је у питању архитектура Инкиостри даје само идеје и предлоге, међутим при изради намештаја он се обилато служи фолклорним мотивима и то тако што једну шару разрађује као конструкцију, а другу као декоративни део. Најчешће користи главе гусала и праћача као и преслице и водире. Мотиве са веза такође користи при изради необичних конструкција. Из писаних података и очуваних фотографија знамо да је много радио намештај али на жалост до данас су се очували само појединачни комади. Па ипак на основу неколико очуваних столица можемо да сагледамо развојну линију његовог стила који из грубих маса претрпаних разним декоративним елементима прераста у елегантно извајане стилизоване облике. Један од првих Инкиостријевих радова је свакако кабинет гарнитура настала 1905. данас у етнографском музеју у Београду.[43] Једна столица из ове гарнитуре уступљена је Музеју примењене уметности у Београду где је

---

[39] Д. Инкиостри, Наша архитектура, Београд 1907, 5.
[40] Исти, н. д., 6.
[41] Д. Инкиостри, О нашој архитектури, Нови Сад 1927, 7.
[42] D. Grabrijan и J. Neidhart, Arhitektura Bosne i put u suvremeno, Ljubljana, 1957, 14.
[43] Столица је део гарнитуре која је рађена за Министарство просвете у времену између 1905. и 1907. Приликом реновирања Министарства, после двадесет година, ова је гарнитура избачена у ходник где ју је приметио М. Влаховић, бив. директор Етнографског музеја у Београду, који је тада био још кустос. Захваљујући његовој заинтересованости и посредовању ова је гарнитура припала Етнографском музеју где се и данас налази. Сада је гарнитура непотпуна јер је сто отуђен.

и изложена (сл. 3). Столица је компонована као архитектонски споменик. Предње ноге као стубови преко масивних капитела носе руб седишта као греду. Руб је изрезбарен мотивом који се симетрично навија лево и десно од средине којом доминира крст. Наслон је изрезбарен и са задње стране мотивом са пастирског штапа. У компоновању задњих ногу искоришћава се извесна слобода, јер су ноге у ствари стилизовани орлови чије главе придржавају наслон. Исти мотив две године касније Инкиостри је користио при изради конструкције трпезаријских столица које је радио за професора Јована Цвијића 1907. године. Очувана столица у ствари је прелазни облик на коме више нема масивних делова, оштрих ивица и углова. Мотив орлова који као ноге носе седиште столице много је складније решен, тако да је цела конструкција добила у лакоћи. Мотив преслице послужио је Инкиостriју при изради ове трпезаријe и као декоративни део на вратима креденца и као конструктивни, при изради наслона. За узор имао је преслицу из Книна.[44] На овој столици има још извесних стилских неуједначености које ће се изгубити на каснијим радовима када Инкиостри упрошћава и стилизује облике ослобађајући их сувишне декорације. Функционалност и удобност су основне одлике каснијих радова.[45] У та остварења свакако спада и фотеља рађена 1923. за Перу Ђорђевића.[46]

Инкиостријева делатност на пољу примењене уметности била је врло широко постављена. Сматрао је да сваки предмет који служи човеку и окружава га треба да буде уметнички обрађен. На тај начин он остаје један од првих наших познатих уметника који се бавио примењеном уметношћу и који је обликовао у разним материјалима.

Унутрашњу декорацију и израду целокупног намештаја Инкиостри је извео у многим кућама. На жалост она се у већини случајева није очувала. Један од ретких објеката у коме је сачуван већи број његових радова је кућа проф Ј. Цвијића у Београду, са целокупном зидном декорацијом, деловима намештаја и појединим предметима. Зидна декорација је неоштећена, само је боја изгубила нешто од своје свежине. Мотиви са народног веза разгранати су и вешто уклопљени у архитектонску целину покривајући читаву површину зидова и таваница. Централни мотиви на таваницама формирају оквир за лустере. Од намештаја у дрвету сачувани су делови трпезаријe. Поменута сто-

[44] Исти мотив преслице Инкиостри је објавио у својој књизи Моја теорија на стр. 30, 21, 20.

[45] О тим особинама намештаја Инкиостри пише у свом необјављеном рукопису: „При стварању планова за намештај морамо имати на уму пре свега удобност. Код овог посла удобност (конфор) игра исто тако важну улогу колико је могућно да најмање смета кретању. Наслоњаче, столице и дивани (миндерлуци) да не одбијају већ да угодно приме онога који жели да се на њима одмара. Сваки ћошкасти, оштар облик мора бити уклоњен."

[46] Д. Инкиостри, Моја теорија, Београд 1925, 31, сл. 30.

лица и двокрилни кредењ праволинијски решен, украшен плитким рељефима чији је мотив исти као и на столицама. На жалост радна соба проф. Цвијића и чувена библиотека нису се очували. Од радова у кованом гвожђу остала су три лустера, решена на оригинални начин. Интересантно је да је мотив за конструкцију лустера поникао из шара народног веза. У својој књизи *„Моја теорија"*, кад говори о пореклу народних мотива, Инкиостри каже да су многи настали из живе природе. Тако народни уметник мотиве налази у биљном и животињском свету па их стилизује према намени, прилагођавајући их материјалу у коме ради. Слично је поступио Инкиостри при декорисању ових просторија. Држећи се принципа да један мотив користи као основни при декорисању, овде га је у свакој просторији доследно спроводио. На пример мотив лептира са веза преноси на зидове као декорацију а користи га и за конструкцију лустера. Исти принцип је спроведен и у другој просторији с тим што је анализом мотива из народног веза дошао до нове стилизације (два афронтирана јарца чији екстремитети прелазе у елементе биљака) коју користи као конструкцију лустера. Док прва два лустера имају узор у мотивима шара поникли из животињског света, трећи је настао по узору на шаре биљног порекла. У овом случају мотив са веза доследније спроводи па задржава и елементе кука (слика 4 и 5). Инкиостри је применио ковано гвожђе и при изради чивилука у истој кући. Пет вешалица у виду стилизованих глава јараца равномерно су распоређене на зиду који је исликан као тепих. Држач за кишобране укомпонован је у савијене рогове двеју повијених глава јараца. Једноставно и функционално решење чини да чивилук делује савремено. Уосталом Инкиостри је увек инсистирао не само на лепоти предмета за свакодневну употребу него и на његовој удобности. Тако је често имао обичај да цитира енглеску пословицу која каже да „оно што није удобно не може бити ни лепо".

О Инкиострију се врло мало писало и говорило. Савременици су га примили као ерудиту и уметника занесењака који покушава да од „сељачких шара" створи уметност. Ако о њему међутим није остало много података од његових савременика,[47] његова уметничка личност нам ипак није непозната. Инкиостри је сам о себи највише казао кроз своја дела и кроз књиге и чланке које је неуморно писао.

При изграђивању декоративног стила Инкиостри се свим силама трудио да стил сачува национално обележје, да га ослободи свих „европских утицаја" који су се у нашој уметности почели јављати с краја XIX века. Стога је обилазио забачене крајеве, ишао по беспу-

[47] Тек недавно је у дневној штампи објављен чланак: М. Димитријевић, Драгутин Инкиостри — један заборављени самопрегор — пионир нашег декоративног стила, „Политика", 31. март, Београд 1963, 18.

[48] Д. Инкиостри, Препорођај српске уметности, Београд 1907, 102.

њима и сакупљао „чисте" народне мотиве. Па ипак Инкиостријева уметничка делатност и национални стил логично произилазе из европске уметности тога доба. Тако, мада је третирао сецесију као покрет нездрав, осуђен на пропаст, читава његова идеологија уметности изникла је из сецесије. Општа тежња да се створи нешто ново захватила је и Инкиострија. Он тога није био свестан у потпуности, јер је сматрао да нови стил који гради представља само развој старе уметничке традиције и да има јаке корене у народној уметности, а народна уметност живи, она је здрава основа или би то требало да буде. Потврду о исправности свога става налази код твораца енглеске декоративне уметности Вилијама Мориса (William Morris) Џона Раскина (John Ruskin) чије мисли често цитира. Подударност Инкиостријевих идеја са Раскиновим можемо да видимо и у овој његовој мисли: „Није уметност никаква духовна забава, намењена само имућнијим и вишим друштвеним слојевима. Уметност је чинилац првог реда у педагошком, социјалном и економском питању."

HRISTINA LISICIC

DRAGUTIN INKIOSTRI-MEDENJAK

Résumé

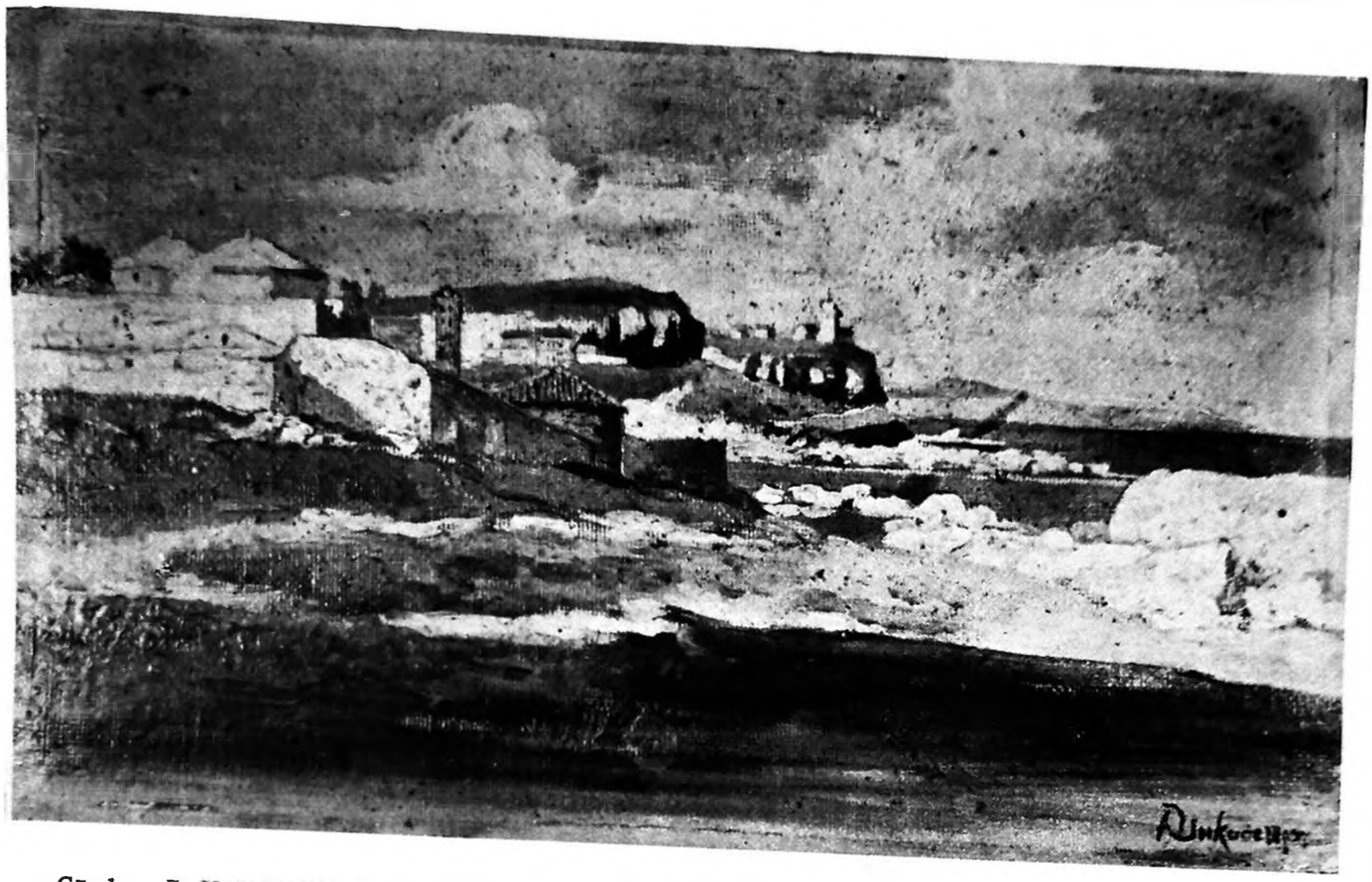
Dragutin Inkiostri-Medenjak se trouve parmi les premiers qui aient lutté pour l'égalité des arts »purs« et décoratifs en Yougoslavie. Il a fait ressortir la nécessité de donner une forme artistique à tous les objets qui nous entourent. Ce n'était pas seulement un artiste, mais aussi un théoricien, auteur de plusieurs livres où il a exposé des idées intéressantes et personnelles. Il est vrai que ces livres portent l'ampreinte et le cachet de l'époque où ils ont été écrits, mais son mérite est d'avoir essayé d'aller de pair avec l'Europe dans ce domaine.

Né à Split, il commença sa formation de peintre comme autodidacte et auprès de son père qui était architecte, et poursuivit ses études en Italie chez le maître Filadelfo Simi à Florence. L'architecte Alfredo Melani exerça une influence décisive sur son travail ultérieur car il éveilla en lui l'intérêt pour l'art national; il subit de même l'influence de John Ruskin et de Wiliam Morris, fondateurs du style décoratif en Angleterre.

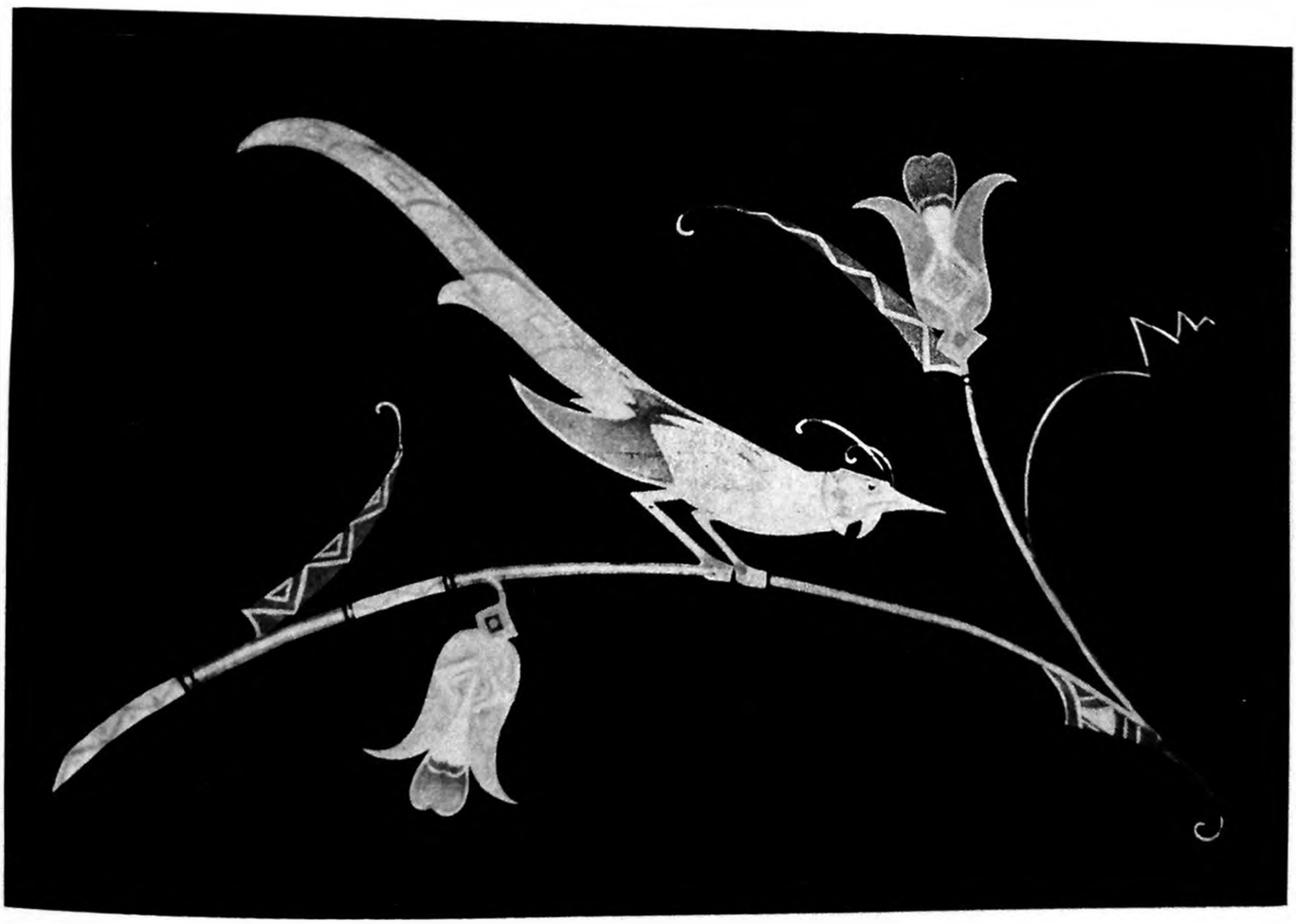
Une fois ses études terminées, Inkiostri rentre dans son pays où il s'adonne à un travail de pionnier pour créer un style national dans l'art

décoratif et le faire introduire dans toutes les branches de l'industrie. En quête de modèles, il parcourut les régions les plus reculées de Bosnie, de Dalmatie, de Macédoine, de la Serbie du Sud, d'Herzégovine et rassembla ainsi de précieux matériaux éthnographiques qu'il utilisait de la manière suivante: il réalisait la construction en partant d'un motif et d'un autre motif il développait la décoration. Il travailla sans relâche. Le domaine de son activité fut très vaste englobant la décoration intérieure et extérieure des édifices, l'exécution des meubles, tapis, lampes, vases, diplômes, vignettes, bijoux, etc. De tout ceci, peu de choses ont été conservées. Ses tableaux de jeunesse sont aussi très rares. C'étaient des marines et des compositions allégoriques ayant pour sujet l'histoire nationale, ces dernières particulièrement estimées dans les régions occupées. Il est impossible de rattacher son activité à une seule ville car il changeait souvent de lieu de séjour, poussé par les circonstances et les nécessités. Il travailla ainsi à Zagreb, Beograd, Ljubljana, Novi Sad, Banjaluka, Risan, Skoplje, etc. Malgré son travail incessant, sa situation matérielle ne fut jamais assurée jusqu'à la fin de ses jours. Il mourut à Beograd en 1942 dans la plus grande misère.

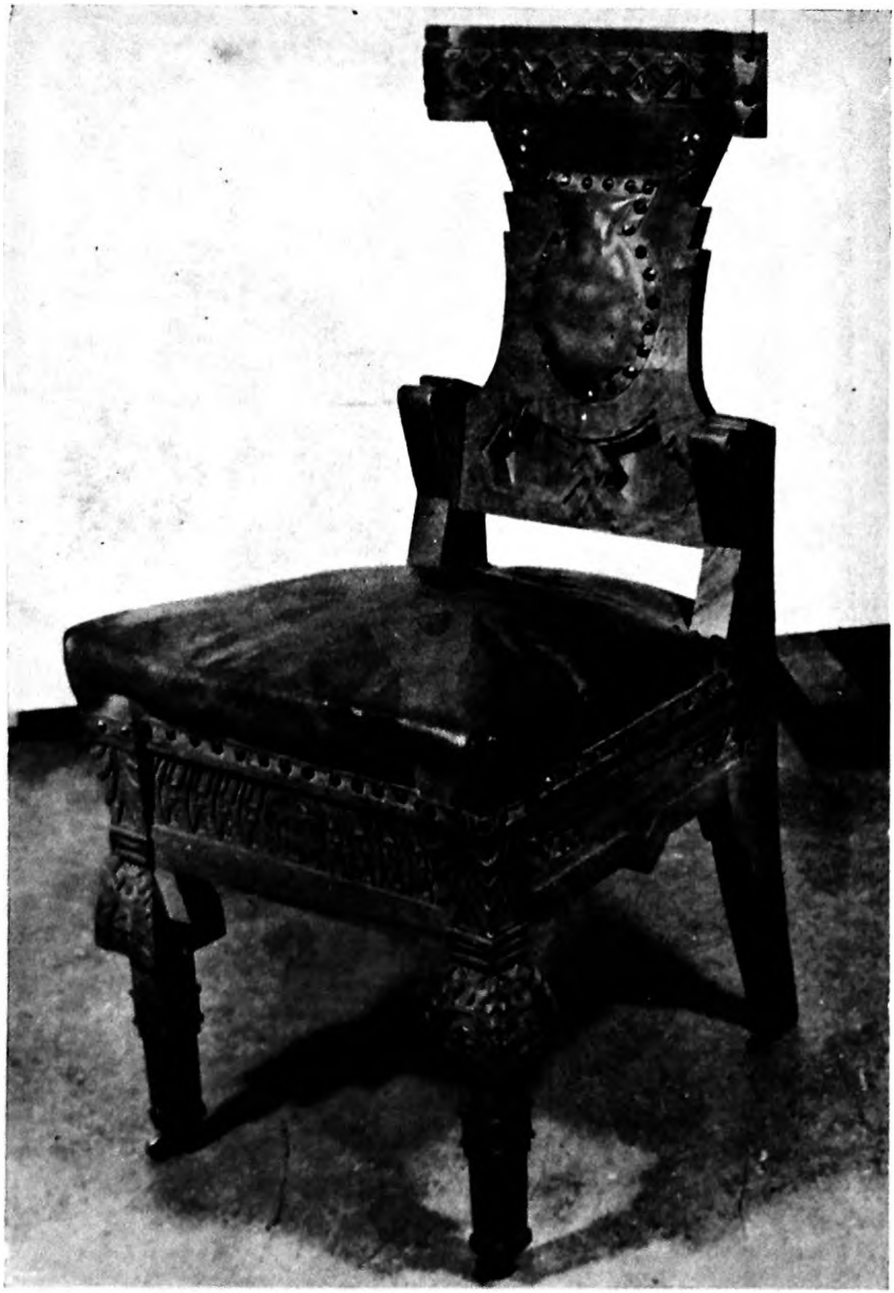
Nous pouvons suivre le développement de la personnalité artistique d'Inkiostri dans ses oeuvres et surtout dans les articles et les livres où il explique sa position et son programme artistiques. Tous ses efforts tendaient à la formation d'un nouveau style qui aurait un caractère purement national, un style dégagé de toute influence étrangère. Mais, c'est précisément dans son effort pour créer un style nouveau que nous retrouvons d'étroits rapports avec l'art européen de cette époque. Créer du nouveau à tout prix n'est rien d'autre que la devise essentielle de la Sécession, mouvement qui s'était étendu en Europe à la fin du XIXe siècle. Il est vrai qu'Inkiostri reniait avec véhémence toute ressemblance avec le modern style, en faisant ressortir que le style nouveau qu'il lançait n'était pas une création artificielle, mais qu'il avait ses racines dans un art populaire sain et que ce style n'était que le développement logique de la vieille tradition artistique.



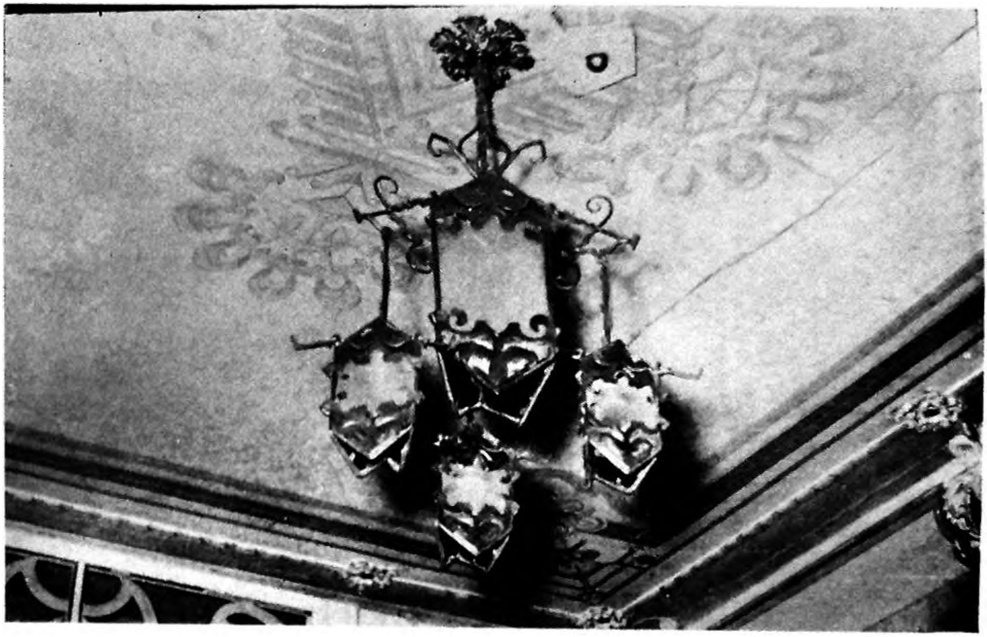
Сл. 1 — Д. Инкиостри, РОДОС Слика на плочи, из првог периода његова рада. Сада у Нар. музеју у Београду



Сл. 2 — Д. Инкиостри, ЖАР-ПТИЦА. Слика на рипсу настала у Београду између 1923. и 1927. Сада у Музеју примењених уметности у Београду



Сл. 3 — СТОЛИЦА. Рад у дрвету и кожи из 1905. Сада у Музеју примењених уметности у Београду.



Сл. 4 — ЛУСТЕР. Ковано гвожђе, 1907. Сада у кући Јована Цвијића

Сл. 5 — УГАО ТАВАНИЦЕ. Зидна декорација у кући Ј. Цвијића. Рад из 1907.

ВЕРА РИСТИЋ

Риста Вукановић

МАТИЦА СРПСКА

1 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 1

14 децембра 1890. године директор београдске реалке упутио је Министарству просвете краљевине Србије акт којим спроводи молбу Ристе Вукановића, ученика IV разреда, да као државни питомац учи сликарство на страни.

Те 1890. године Риста Вукановић је имао седамнаест година. Родио се 1873. у селу Бусовини крај Требиња. Родитељи су му били земљорадници Бура и Ана. Кад је будућем сликару било шест година, стриц Петар га је повео собом у Румунију, у Турн Северин, и усинио. Њега отад Риста Вукановић сматра својим оцем и целог се живота потписује „Риста П. Вукановић". Кад поочим због болести не може даље да га издржава, Риста Вукановић долази у Београд да учи гимназију, издржавајући се давањем часова. У Турн Северин враћаће се касније редовно за време ферија, све док му поочим, 1896. године, није умро.

Око 1890. године, кад је Риста Вукановић одабирао свој будући позив, уметнички живот у Београду, оскудном бројем уметника и уметничких манифестација, није био нарочито жив. Најосетније је било одсуство младих уметника, чији би немири, тражења и смелости могли главном граду да дају посебну драж. Београд још није имао уметничку школу (с изузетком већ напуштеног покушаја Стевана Тодоровића више деценија уназад) која би одиграла своју улогу у ликовном васпитању младих људи и која би, онима који то желе, пружила прве поуке из сликарског заната.

Уметничком животу Београда тон је давала једна сликарска генерација чије је најполетније доба већ било прошло. У најширим круговима љубитеља ликовних уметности још је највише поштовалаца имало сликарство академских реалиста Паје Јовановића и Уроша Предића, док је највећи лични углед и највеће право одлучивања о уметничким питањима, међу уметницима, уживао Стеван Тодоровић. Бор-

ће Крстић, тадањи професор београдске реалке и први учитељ сликарства многим каснијим истакнутим српским уметницима, није међу својим савременицима наилазио на поштоваоце свога уметничког дела у правој сразмери с његовим вредностима. И уметничка критика и теорија једва су се осећале. Дуго је времена најузбудљивији догађај представљала позната полемика између Стевана Тодоровића и Михаила Валтровића, једног од првих и најзаслужнијих радника на пољу младе српске историје и теорије уметности. Управо та полемика наговештавала је приближавање новог, модернијег таласа и у српској уметности, чији су каснији носиоци, у овом тренутку тек примали прве појмове о уметничком стварању.

О стању у српској уметности тих година најречитије говори др Милоје Васић у чланку писаном 1891. године,[1] у коме износи поразне податке да у целој Краљевини Србији, а у ствари у Београду, постоји само пет уметника (и сликара и вајара), да су они сви учитељи цртања, и то лоши с обзиром на то што им је њихов сликарски позив прва преокупација, да се сликарством баве углавном у тренутку поруџбине, да штете државу тиме што за свој сликарски рад траже одсуство од државе, да очекују обавезне куповине од државе или двора. Даље истиче недостатак изложби у Београду и поврх свега оптужује уметнике овим речима: „Место сложног рада код наших се уметника одомаћио сепаратизам и што је још горе непризнавање ничијег рада, праћено најподлијим оговарањем и омаловажавањем . . ."

Министарство просвете је повољно решило молбу Ристе Вукановића и он је септембра 1891. године упућен у Петроград да са стипендијом од 150 динара месечно, као један од првих ђака Срба, учи сликарство. Крајем XIX века, везе између српског и руског сликарства, веома живе у претходном столећу, што савремена наука све више потврђује, биле су веома слабе, и једини неколико нити повезала је генерација којој је припадао Риста Вукановић и неколицина нешто млађих сликара. После Ристе Вукановића на руским сликарским школама учили су још Драгољуб Павловић, Васа Ешкићевић, Милош Голубовић.

Прво писмо Ристе Вукановића из Петрограда писано је 29. септембра 1891. године и упућено Министарству просвете и црквених дела преко српског посланства у Петрограду.[2] Из њега сазнајемо да се Вукановић прво уписао на Петроградску академију уметности као ванредни слушалац, јер није имао положен испит зрелости, што је према правилима школе било потребно за редовне слушаоце.

---

[1] Др Милоје Васић (под псеудонимом Др Огњен); Бранково Коло. 1901, стр. 146—151 и 177—178.

[2] Архив НР Србије, Мин. просвете Ф. XXXVIII—111 1902 г.

На Императорској академији уметности, основаној 1757. године за време царице Јелисавете, систем школовања није се много променио од оснивања до деведесетих година XIX века, кад је тамо отишао Риста Вукановић. У школи су владала још она иста правила која је првих дана њеног постојања саставио гроф Шувалов. Настава је била старинска, „академичарска" у негативном смислу, застарела, мада солидна, али скучена за време у коме је Француска већ преживела импресионизам и увелико запловила у новије и смелије воде модерне уметности, и кад се и у самој Русији уметници удружени у разне групе боре за веће слободе уметничког изражавања и за даље уметничке видике. С друге стране исти они сликари који као наставници Академије, на часовима, остају верни традицијама и у њеном духу васпитавају будуће генерације уметника, у својим приватним атељеима, интимно, траже нове путеве. Ова појава није специфична само за Петроград и Русију тих година. На њу наилазимо и по другим, посебно уметничко-педагошким центрима. Она је пре израз времена у коме се формира модерна светска уметност, него средине. Тешко је утврдити да ли је и колико је од тих противречности могао да уочи Риста Вукановић, у својих седамнаест година, који је пре доласка у Петроград, у Београду, добио тек неке мутне импресије о уметности, јер су му године прошле у поучавању других дечака у математици и историји.

Ако није могао да уочи немир који је владао у уметничким круговима Петрограда, ако он није у њему пробудио радозналост и жељу да у тој средини остане дуже, Ристи Вукановићу стајао је на располагању Ермитаж и стари мајстори према којима је Риста Вукановић целог живота гајио најдубље поштовање. У доба када је Риста Вукановић први пут ступио у изложбене просторије на Невском проспекту, Ермитаж је славио стодвадесет и пету годишњицу. Његову збирку слика, коју је кад и саму институцију основала Катарина II, увећали су цареви Александар I, Николај, чији је допринос био особито значајан у сликама шпанских мајстора, Александар II.

Пред крај прве школске године проведене у Петрограду Риста Вукановић се обраћа министру просвете и црквених дела с молбом да му се за време школског распуста који у Академији траје од 23. маја до 1. септембра, а који намерава да проведе у домовини, пошаље уз путни трошак за повратак и тромесечна стипендија унапред.[3] Из истог писма у коме се Риста Вукановић жали на петроградску климу и своје неповољне материјалне услове, пропраћено лекарским и клиничким уверењем, сазнајемо да је у пролеће 1892. године боловао од катаралне жутице. (Министарство просвете послало му је само путни трошак за повратак у земљу.[4])

[3] Исто.
[4] Исто.

Следеће писмо упућено Министарству просвете датирано је 2. јуна 1892. године[5], и уз њега приложено, на захтев министра, сведочанство о учењу и посећивању Академије, сведочанство о месечним оценама на Академији, и оригинални радови са Академије. Ово писмо Риста Вукановић завршава: „. . . То ће Господин Министар, према заслузи дати могућности да продужим и довршим изабрану ми и омиљену струку и то што боље, како бих могао одговорити задатку који ми је постављен. Понизни Риста П. Вукановић, Академист и државни питомац за сликарство".

Из сведочанства које је Ристи Вукановићу издала Петроградска академија види се да је он прве школске године посећивао цртачку класу са предметима: 1) цртање главе по гипсу, 2) цртање по сећању, 3) цртање по манекену. Ови као ни други ђачки радови Ристе Вукановића нису сачувани. Наставници су били задовољни Ристом Вукановићем, што показују оцене којим су га оценили. Међутим он није био задовољан Петроградом. Пре свега својим личним условима тамо. По доласку у Београд, на ферије, 9. јуна 1892. године упућује нову молбу министарству просвете[6] за повећање стипендије за још 58 динара и 33 пара, „како би се могао изравнати са осталим државним питомцима на Западу, јер сви услови за моје обдржавање у Петрограду су много скупљи него код њих; даље пошто ми је потребно тамо остати још две године ради полагања Теоричних предмета који се у осталим академијама на Западу полажу, а да бих могао имати успеха потребан ми је Материјал како за теоричан тако и за практичан рад и који су врло скупи . . . напослетку за одећу, с којом морам увек бити припремљен, ради очувања свога здравља . . .".

Летње ферије 1892. године провео је Риста Вукановић у Београду и Турн Северину. Незадовољан боравком у Петрограду, већ информисан о условима ликовног образовања у Минхенској академији ликовних уметности, Риста Вукановић је чврсто одлучио да покуша да настави своје даље студије у баварској престоници. У тој одлуци и њеном спровођењу у дело помогао му је Михаило Валтровић, коме многи српски уметници имају да захвале за значајну подршку у уметничком школовању и раду. На захтев министра просвете, Михаило Валтровић је прегледао цртеже Ристе Вукановића из Петрограда, дао повољан суд о њима и предлог да се Вукановић пошаље на даље школовање државном помоћи у Минхен[7].

Тадањи министар просвете Андра Николић није прихватио овај Валтровићев предлог а Вукановићеву жељу. Одлучио је да се Ристи

[5] Исто.
[6] Исто.
[7] Исто.

Вукановићу продужи стипендија (неповишена) до 1. септембра 1894. за студирање на Императорској академији у Петрограду[8].

Како се ближио крај летњем распусту, Риста Вукановић постаје енергичнији у покушајима да се не врати у Петроград. 17. августа пише министру просвете између осталог: „... Но пошто моја жеља напослетку није, да и даље останем у Петрограду, из разлога што сви услови за минхенску академију су много бољи од петроградских наиме: што уређење и начин рада минхенске академије је много бољи од петроградске као што је већ и познато, даље што ми је немогуће издржати оштри климат, услед чега сам и прошле године боловао а уверење о томе, у своје време послао Министарству, и на послетку што садашњим мојим одласком тамо, доводим у питање и свој живот услед болести која сад тамо влада..."[9].

Тог лета харао је у Петрограду тифус.

Упорност Ристе Вукановића, једна од његових истакнутих особина, извојевала је победу. Нови министар просвете Јован Бошковић, показао је веће разумевање за жеље младог уметника од свог претходника, и Риста Вукановић је упућен у Минхен.

Преписка Ристе Вукановића са Министарством просвете била је у његовом сразмерно кратком животу веома обимна. Он се често обраћао министрима просвете разним молбама, још од првих дана свог уметничког школовања па до последњих дана редовног службовања, пред I светски рат. Захваљујући томе, архивски подаци о њему су исцрпнији него код већине других српских сликара, чији би животи, дужи и испуњени разним активностима веома значајним, требало да пруже више архивског материјала.

Своје прво писмо из Минхена, писано у студентској собици у Селингштрасе 75, упутио је Вукановић Министарству просвете[10] пред полагање приступног испита за „Natur Schule" (један од одсека) Минхенске академије.

Минхен је оставио трајног трага на сликарском делу Ристе Вукановића. Средина у коју је дошао, веома различита од оне у Петрограду, узбудила је младог сликара и освојила. Минхен је у доба Вукановићевих првих година боравка тамо доживљавао занимљиву смену генерација. Тај Минхен историјских слика Пилотија и његових ученика, Минхен популарног Лајбловог реализма или Минхен следбеника барбизонаца и истакнути поборник пленеризма и импресиониста, формирао је сликара Ристу Вукановића.

---

[8] Исто.
[9] Исто.
[10] Исто.

Минхен је већ једном раније у историји новијег српског сликарства одиграо значајну васпитну улогу. Изузетни дар Борђа Крстића он је упутио у правцу реалистичког сликања и сликарском образовању овог уметника дао темеље на којима је израстао у најзначајнијег српског реалисту. Из круга наших реалиста и Милош Тенковић је васпитаник Минхенске академије. Последњих година XIX века Минхен је још једанпут уметнички формирао целу једну генерацију српских уметника чија делатност обухвата последње године XIX и прве деценије XX века и који у српском сликарству представљају групу пленериста и импресиониста. Управо ће ова група уметника у развоју модерног српског сликарства одиграти пионирску и веома значајну улогу.

Први из већ поменуте групе сликара који је отишао у Минхен био је Леон Коен. Када је Риста Вукановић тамо отишао 1892. године, затекао је Марка Мурата, с ким ће више година касније сарађивати у сликарској школи у Београду. Остали, од њега старији Стеван Алексић, његова вршњакиња Надежда Петровић и млађи Коста Миличевић и Милан Миловановић, да поменемо само најистакнутије, отишли су касније.

Минхен је младим сликарима пружао оно што им тада ниједан уметничко-педагошки центар тих година није могао да пружи; на Академији солидне поуке из сликарског заната, велики избор професора, од којих је сваки гајио посебан род сликарства као и начин изражавања; у граду, ван Академије, велики број сликара, припадника различитих праваца, велики број изложби, често међународног карактера.

Првих година Вукановићевог боравка у Минхену на челу Академије био је Лудвиг Лефтс (Löffts) жанр сликар, пејсажист и мајстор радирунга. Карл Рауп био је искључиво пејсажист, Лудвиг Хертерих сликар портрета и фигура, склон монументалним формама и декоративном изразу. За време Вукановићевог школовања умро је уважени професор Вилхелм Линденшмит, ретко многостран уметник, једнако заинтересован за пејсаж (по укусу барбизонаца), за портрет, жанр, ентеријер, илустрацију, историјску композицију. Најнепосредније везе имао је Риста Вукановић међу професорима са Отом Зајцом (Seitz) и Александром Вагнером. И што он из тог великог избора разнородних уметничких стремљења и укуса у Минхену није понео више сликарске радозналости него што је после у свом сликарском раду показао, не може се приписати немању узора већ распону његовог таленита и његовим интимним склоностима.

Минхенска академија, модернија и популарнија од петроградске, имала је следеће течајеве: Natur-Schule, Mal-Schu'e и Komponier-Schule, како нас о томе обавештава Риста Вукановић после два месеца бо-

равка у Минхену, писмом министру просвете од 28. окт. 1892.[11] Ту он између осталог пише: „Чим сам дошао овде и дознао да при Академији сликарској нема Antik-Schule у коме сам ја био у Петроградској сликарској Академији, но да се Академија састоји само из три курса: Natur-Schule, Mal-Schule и Componier-Schule, то сам одмах ступио у једну најбољу овдашњу приватну сликарску школу, ради спреме са природе што дотле нисам радио. Овогодишњих упражњених места на Natur-Schule при Академији било је свега 29, и то на 6 професора; а најбоља школа од њих је Господина професора Hackl-a, он је имао свега 7 упражњених места, а кандидата за његову школу било је 21. Код њега нисам могао ступити с тога што су сва места заузета конкурсом оним кандидатима, који су имали са природе врло велику спрему, радећи неколико година дотле. Господин професор Крал. академије Seitz, прегледавши моје радове дао је о њима мњење своје и саветовао ме да останем код Господ. Antona Aschbé-a где сам и до сада био, још бар један семестар где ћу да цртам и да сликам са природе, па ће ме он примити у своју школу, и то у Mal-Schule. Овде подносим уверење Господина Професора Seitz-a под А, где ће се Господин Министар уверити о оцени мојих радова.

Кад су моји досадашњи радови са природе нашли таква одзива код најбољег Професора Академије Господина Seitz-a и то да ће ме он у кратко време примити у свој Mal-Schule без да и будем у Natur-Schule у Академији то најпокорније молим Господина Министра за одобрење, да бих могао остати једно два семестра код Господина Anton-a Aschbéa где ћу један семестар цртати а други сликати". Даље објашњава предности учења код Ажбеа: „. . . да успех што ћу га за то време код Г. Aschbéa постићи биће много већи но онај што бих га постигао ступањем у Natur-Schule у Академији, јер код Госп. Aschbéa и цртам и сликам са природе, док у Академији у Natur-Schule само цртам, даље што код Господ. Aschbé-a радим 8 сахати дневно док у Академији мање; . . . овде прилажем и оцену Господина Aschbéa о мојим радовима и неопходно нужном мом останку за два семестра . . . "

Уз молбу и радове Риста Вукановић је приложио и потврду Антона Ажбеа о раду у његовој припремној школи, као и оцену Ота Зајца: „Nach Augenscheinnahme der Arbeiten des Herrn Rista Vukanovics aus Belgrad bestätige ich, das dieselben sehr talentvoll sind und genanter Herr in kürzester Zeit so weit vorgeschritten sein wird, dass er in meiner Schule kann aufgenommen werden".

Риста Вукановић био је један од првих ђака Југословена који су прошли кроз атеље Антона Ажбеа, једва нешто старији од својих ђака. Улогу овог ликовног педагога у развоју српског и југословенског

[11] Исто.

сликарства треба нарочито истаћи. Као Словенац радо је окупљао младе уметнике словенског порекла и припремао их за ступање на званичну академију, за коју већина, посебно српских уметника, прошавши претходно кроз веома оскудно ликовно образовање у земљи, није била спремна. У атељеу Антона Ажбеа наћи ћемо у размаку од неколико година готово све југословенске сликаре, међу њима као најистакнутије Надежду Петровић, Милана Миловановића, Јаму, Грохара и друге.

Поменуту молбу Ристе Вукановића за учење код Ажбеа, министар просвете упутио је ректору Велике школе да о њој дају своје оцене Михаило Валтровић и Борђе Крстић. Њихова препорука по-могла је молби Ристе Вукановића[12] те је он прву годину свог боравка у Минхену провео код Ажбеа. Крајем те прве школске године, 12. јула 1893. године, упућује Риста Вукановић, уз сведочанства која су му дали Ажбе и Зајц, молбу за повећање стипендије у следећој школској години с мотивацијом: „Ступајући у октобру у Mal-Schule у Академији, потребан ми је приличан материјал за рад наиме: боје и платно који су врло скупи, а поред њих и остало а нарочито живот у Минхену, не осврћући се на то што онај који мисли бити образован сликар потребно му је пратити развитак уметности, а да би то постигао нужно му је набављати разне каталоге слика и илустрације разних дела чувених сликара, а поред тога и разна дела о њима која су до сада отштампана. Сваки сликар који појми прави свој задатак он несме пропустити а да то све нема . . . “[13]

Приложено сведочанство Антона Ажбеа потврђује велики труд и напредак Ристе Вукановића за протеклу школску годину, а Ото Зајц, видећи Вукановићеве радове из тог времена, потврђује да он може у идућој школској години, значи октобра, бити примљен у сликарски одсек Академије, који он води.

Опет је позван Михаило Валтровић да пресуди о досадашњем напредовању Ристе Вукановића и он је на основу прегледа његових радова (помињу се само радови гаром цртани) добио продужење боравка у Минхену и повећање стипендије.

Школску 1893/94 провео је Риста Вукановић у класи проф. Зајца. Крајем те школске године, у којој се његова преписка с Министарством просвете у Београду односила готово искључиво на примање стипендије, слање признаница и потврда о похађању часова, Риста Вукановић обавештава Министарство јуна 1894. да ће слушаоци Академије имати изложбу својих радова и уз то моли да му се, пошто истиче предвиђени рок његове стипендије, пошаље новац за повратак у отац-

[12] Исто.
[13] Исто.

бину као и за транспорт слика које је насликао за време док је био државни питомац. Писмо завршава: „. . . . Највећи ми је рад слика природне величине нашег узвишеног краља."[14]

Не зна се тачно колико је слика Риста Вукановић пренео у земљу тог лета, али мора бити да је број био знатан, пошто он у једном каснијем писму, на захтев Министарства, јула 1894. обавештава: „. . . пре свега нека ми је допуштено јавити Господину Министру, да приморан сам био на 6 слика набавити оквир јер сам их спремио за изложбу на Академији, а за слику природне величине Његовог Величанства Краља не бих могао за двапут толику суму новаца што сам овде дао набавити у Београду подесан оквир.[15] То је био главни узрок услед чега морао сам набавити за горе наведене радове оквир, а за све остале нисам набавио јер за њих није ми било потребно за сад. За пренос горе поменутих слика потребна ми је сума од 70 динара, јер тежина истих је преко 200 килограма . . ."[16]

Сведочанство које је Ристи Вукановићу издала Минхенска академија о раду у протеклој школској години показује да је оцењен највишом оценом.

По повратку у земљу у лето 1894. године Риста Вукановић се први пут представио београдској публици изложбом својих радова у Грађанској касини. Успех ове изложбе улио му је храброст да затражи продужење за још три године на Минхенској академији, од којих би још једну провео на сликарском одсеку а следеће две на одсеку за композицију „. . . где бих израдио једну велику слику природне величине коју бих изложио на Међународној изложби у Минхену, и тиме могао бих ступити у ред западних уметника".

Министар просвете Андра Борђевић обратио се за мишљење о овом предмету Драгиши Милутиновићу, професору Велике школе, и Стевану Тодоровићу, професору реалке. Из извештаја који су они упутили министру о поменутој изложби у Грађанској касини сазнајемо: „. . . Свега је изложено двадесет и шест различитих студија као резултат трогодишњег студирања питомчевог. Од ових су: три главе по антику, које су црном кредом цртане; четрнаест студија глава и целих фигура које су по живим моделима угљеном цртане и девет студија у боји. Две су од ових копије глава по старим мајсторима; једна представља цвеће по природи израђено; четири су мушке и женске главе по природи и једна по фотографији израђена целокупна фигура Његовог Величанства краља Александра I. Све су ове студије, осим

[14] Овде поменути портрет Александра Обреновића не налази се међу сачуваним сликама Ристе Вукановића.

[15] Министарство је ставило приговор Вукановићу што слике шаље у Београд у рамовима, кад се они и у Београду могу набавити.

[16] Архив НРС, Мин. просвете Ф. XXXVIII—111 1902 г.

[17] Исто.

оне прве три по антику, плод труда у минхенској академији. По свему што се из поменути студија да видети, као: цртеж; разумевање анатомије, доста већ сигурна сликарска техника и осетљивост ока за складност колорита — ми смо уверења да млади питомац заиста има сликарског талента који се може и даље развити при марљивом проучавању форме, анатомије и колорита. Мишљења смо дакле, да се молиоцу може продужити благодејање за довршење његових сликарских студија, али под условом:

а) Да у исти мах обраћа подједнаку пажњу на цртеж, пластику, колорит и композицију, а никако да по неки од ових елемената сликарства више да негује на штету осталих;

б) Да не трећи скупоцено време на сликање по фотографији, него нека га употреби на студије по природи или по најбољим старим мајсторима, јер ће овако више шта научити;

в) Да за студије по природи бира што лепше моделе, како би своје око навикао на лепоту форама и оплеменио свој укус за идеално лепо, што би било само у интересу молиочевом . . ."[18]

На снову оваквог мишљења одлучено је да Ристи Вукановићу буде продужена стипендија у Минхену, али како је буџет за ту годину био исцрпен, он је наименован заступником учитеља у затвореној школи у селу Вети (Пиротски округ) с платом од педесет динара месечно, с тим да иде у Минхен, где ће му од јануара 1895. године бити исплаћивана редовна стипендија. Риста Вукановић је отпутовао новцем добијеним за продати портрет Краља Александра (слику је купио Црвени крст).

Међутим, како се влада у Србији променила, променило се и Министарство просвете. Нови министар затражио је ново мишљење о даљем школовању Ристе Вукановића, овога пута опет од искусног Михаила Валтровића, који је рад и развој Ристе Вукановића пратио од самих почетака. Његово мишљење је било повољно и сликару је у Минхен редовно стизала стипендија српске владе. Сведочанства о раду које је Риста Вукановић с времена на време слао Министарству заузврат показивала су увек највише оцене његових наставника.

Априла 1895. Вукановић подноси извештај у Београд да је добио атеље у класи за компоновање, највишем Академијином курсу који води професор Александар Вагнер.[19]

Кад се приближио крај и ове школске године у којој је Вукановићу продужена стипендија за још два семестра, он лично још није био спреман да напусти Минхен. Као ни раније, као ни у више махова касније, Ристи Вукановићу није недостајало речи кад је требало убедити претпостављене, у овом случају Министарство просвете, у потре-

[18] Исто.
[19] Исто.

бе оног што је желео. Поново тражи продужење стипендије за још једну и по годину, до јула 1897, с образложењем: „Априла месеца тек. године добио сам Ателиер тј. прешао сам према мојим радовима у Componier Schule проф. Александра Вагнера ... Од тог времена па до данас почео сам неколико малих и једну велику композицију. Досажем Господину Министру. Два од речених радова надам се да ћу јуна месеца 1896 г. бити готов и изложити их у Међународној годишњој изложби у Стакленој палати, а то су слике: Историјски гуслар и Црнац чувар. Трећа много већа композиција тј. „Договор Дахија о погубљењу Српских кнезова" биће у природној величини и износе пет метара. Иако сам себи изабрао један задатак тежак, али врло важан по нашу новију историју којој сам се специјално одао, ипак надам се не жалећи труда ни материјалних средстава бити с њом готов до јула 1897. год. када је мислим изложити у Минхену и тиме себи стећи име и право свршеног академског сликара ...[20]

Стипендија му је продужена до 1. октобра 1896. године.

Сведочанства којима су професори пропратили завршетак ове школске године Р. Вукановића, била су најпохвалнија.

У лето 1896. године понавља се иста прича. Риста Вукановић долази у Београд, тражи продужење стипендије, да изради „слику из српске прошлости", министар тражи мишљење Михаила Валтровића и Ђорђа Крстића, и шаље га на основу њиховог повољног мишљења поново у Минхен. Априла 1896. године издаје му проф. Вагнер опет уверења о успешном раду, посебно на изради једне слике из српске прошлости. То су већ поменуте „Дахије". До краја школске 1896/97 године Риста Вукановић ову слику није довршио. Вратио се у Београд и 14. јула 1897. поново упућује молбу министру просвете за продужење стипендије, с образложењем: „Вест да ће Краљевина Србија званично учествовати на Међународној изложби у Паризу, — дала ми је повода прошле године те сам почео једну велику слику (2 м 80:2 м) која представља скуп Дахија и то: где Фочић Мехмед Ага изјављује пред Хоџама и Вајизима да ће погубити све српске кнежеве и попове српске учитеље итд. Кад сам се решио на један такав озбиљан посао имао сам у виду прво жељу, да и српска уметност на светској изложби буде што достојније представљена и то ако будемо сви по какав рад спремили, а друго што сам намењо своју кичицу богатој нашој историји из које је врло мало рађено. Али са мојом сликом налазим се на средини рада и она ће тако и остати ако мени пажња Господина Министра не буде поклоњена ..."[21]

[20] Исто.
[21] Исто.

Како Министарство није више било наклоњено да изађе у сусрет његовим молбама за продужење боравка у Минхену, већ дуго времена поткрепљиваним једино извештајима о раду на композицији „Дахије", постављен је за привременог учитеља цртања и лепог писања у I београдској гимназији[22]. После само четири дана службовања, тражи одсуство (за целу школску 1897/98 годину) да иде у Минхен и доврши „Дахије".

„Дахије" су животно дело Ристе Вукановића, сликано дуге четири године, у којима готово да нема ниједног другог рада. Том сликом он је будио наде српске јавности, српске владе а посебно Министарства просвете, њом готово уцењивао, од ње правио свој уметнички капитал. Данас удаљени од њеног стварања за више од пола столећа, видимо да је то веома значајно дело у оквиру целокупног новијег српског сликарства, а да су, особито у доба њеног настајања, молбе аутора у вези с њом биле разумљиве.

Насупрот многим српским сликарима, насупрот већини сликара његове генерације, са мање оправдања него многи од њих, Риста Вукановић у својим настојањима готово да и није познавао неуспех. Његове молбе нису остајале неуслишене. Тако је и овога пута отишао у Минхен, довршио слику, изложио је и доживео истински успех. Колегијум Академије му је као признање за ову слику доделио све могуће похвале и велику сребрну медаљу[23], највеће могуће признање. Др Милоје Васић, бавећи се тада у Берлину, отишао је у Минхен на изложбу и управо овој слици посветио много редака и много похвала младом уметнику[24].

У лето 1898. године вратио се Риста Вукановић дефинитивно у Београд. Ту је остао стално до почетка I светског рата, као наставник цртања I београдске гимназије, Учитељске школе, Женске учитељске школе, Више женске учитељске школе. Сваког лета без изузетка путује некуд у иностранство где савесно обилази музеје и галерије и посећује изложбе. Најчешће одлази у Немачку и Минхен, даље у Париз, Лондон, Загреб, Венецију, Букурешт.

Риста Вукановић није био плодан сликар. Број радова које је оставио сразмерно је веома мали. Међутим његов значај у нашој културној историји новијег времена није мален.

Своју, како ми данас ценимо, недовољну активност на сликарском послу надокнађивао је живим радом на организацији уметничког живота у Београду, што је управо у оно време, на почетку века, било веома потребно. Један је од оснивача „Ладе", један од најангажо-

[22] Исто.
[23] Исто.
[24] Бранково Коло, 1898, стр. 1012—1020.

ванијих организатора особито прве три југословенске изложбе: у Београду 1904, у Софији 1906. и Загребу 1908. године. Најзад много труда и много љубави и све своје искуство уложио је у рад Уметничко-занатске школе којој је стајао на челу дужи низ година. Ове активности испуниле су му године живота до почетка рата 1914. године када се, мада тешко болестан, добровољно ставио на располагање Врховној команди која га је поставила за војног цензора, с обзиром на то што је знао више страних језика. Приликом повлачења из Србије, преко Солуна и Марсеја, дошао је у Париз. Ту га је српска влада поставила за инспектора српских школа у Француској. Умро је 16. I. 1918. и сахрањен на војном гробљу у Тие-у.

Када је умро, критика и целокупна наша јавност показале су за његово дело далеко више поштовања него за многе наше уметнике које је касније наука оценила као много значајније ствараоце у оквиру наше новије уметности. Тодор Манојловић у „Српским новинама" (Крф, 17. II. 1918) између осталог пише: „. . . Један будући историчар наше уметности означиће, ваљда, Ристу Вукановића као оца или барем претечу нашег модерног сликарства и неће имати неправо. Јер је заиста он био први од наших уметника који је црпео све што је дао непосредно из природе и из свога духа и осећања . . . Спроведено, довршено дело Ристе Вукановића садржи међутим толико битнога и позитивнога да може да нас утеши и отштети за оне уништене наде и свакако је довољно да осигура уметнику трајну славу још за далеку будућност." Исто уважавање његовог сликарског дела изражава и А. Арнаутовић у некрологу поводом Вукановићеве смрти (касније објављен у „La patrie serbe").

Када се Риста Вукановић после вишегодишњих студија у иностранству вратио у Београд, затекао је на плану уметничких манифестација ситуацију веома мало промењену од оне у којој је седам година раније напустио Београд. Познаваоцима српске уметности XX века, особито оних неколико првих, толико богатих и занимљивих деценија, са живом изложбеном делатношћу, са многобројним уметничким групама, чији је век трајања различит, са речитом уметничком критиком, изгледа необично мртвило које је владало последњих година XIX века у Београду.

Србији, а то ће рећи Београду, била је потребна систематска организованост уметничког живота, васпитање и уметника и публике, међусобно повезивање уметника на бази заједничког рада и заједничког иступања пред домаћом и страном публиком. У тој организацији која је и у Србији почела да се развија Риста Вукановић се заузео више него иједан други српски уметник. Он који је дуго и споро сливао, заокупљен при сликарском раду многим проблемима који нису чисто сликарске природе, показао је у организационом раду велику и

упорну активност, што је у оном тренутку био патриотски исто колико и уметничко еснафски посао.

Почео је са изложбом. Године 1898. приредио је заједно са супругом Бетом и вајарем Симом Роксандићем колективну изложбу радова. Кроз цео XIX век, Београд једва да је видео две-три уметничке изложбе, не рачунајући излагање на неколико дана појединачног, тек довршеног уметничког дела, што су неки уметници, Борђе Крстић, на пример, радили. Изложбу је београдска публика захвално примила а краљ Милан, љубитељ сликарства, одушевљен њом, позвао је уметнике да излажу у двору. Са још већим моралним и материјалним успехом, (краљ Милан је откупио „Дахије" које су између два рата предате Народном музеју), изложба је остварена 1900. године.

Риста Вукановић био је признат. Он је ваљда једини од сликара новог таласа који се појавио пред београдском публиком новинама у сликарству и био поздрављен једногласном добродошлицом. Новине су у сликарству Ристе Вукановића несумњиве, али су оне биле оног интензитета и, нарочито, онолике смелости, које је неприпремљена београдска публика могла да прими. Те исте 1900. године, критика и штампа и добар део јавности оштро и гласно су напали Надежду Петровић, без сумње најзначајнијег и најбољег српског сликара првих деценија нашег века. Публику која је у академском реализму још увек гледала највиши домет ликовног изражавања, уметничка критика, такође тек у настајању, обазриво је припремала за ново посматрање уметничког дела. Један од теоретско критичких написа саветује: „Друга су времена друге и другачије морају бити и слике. Али најужасније је кад се од живих захтева и тражи, да они свагде оно исто и баш сликају као што су стари уметници — већ давно помрли — хтели, учили, могли — па и морали сликати. Стога и не треба пренагљивати с оценом, кад пред собом видимо какву уметничку слику која се било по предмету, било по техници, у многоме разликује од оног што смо ми до тада видели."[25]

Шта значи изложба већег обима, изложба већег броја уметника заједно, особито за културну средину недовољно развијену као што је била Србија тих година, показало је прво заједничко иступање наших уметника на Међународној изложби у Паризу 1900. године.

Да и није било неког већег успеха, а било га је, да и није српском павиљону одато оно међународно признање које му је дато, само узбуђење међу уметницима, естетичарима, у штампи и целокупној јавности, које је тим поводом избило, морало је да подстакне уметнике на нове активности. Србију, која је тада први пут позвана да учествү-

[25] Милоје Васић (под псеудонимом Др Огњен), Српска уметност, поклич српском народу, Бранково Коло, 1901, стр. 21—28.

је на тако великој манифестацији представљали су од сликара: Паја Јовановић, Стеван Тодоровић, Марко Мурат, Борђе Крстић, Петар Раносовић, Живко Југовић, Никола Милојевић, Леон Коен, Пашко Вучетић, Кирило Кутлик, Светислав Јовановић и Риста и Бета Вукановић. Риста Вукановић изложио је „Дахије" и исто тако монументалну по формату композицију „Прве жртве дахијске".

Успех ове изложбе и оваквог облика уметничке манифестације потврдио је већ рођену замисао неколицине српских уметника, међу којима је Риста Вукановић био један од првих, да је Београду неопходно уметничко Удружење. 1904. године основано је удружење „Лада", са циљем да зближи све српске и све јужнословенске уметнике. Делатност овог заслужног удружења добро је позната. Мање је можда познато да је Риста Вукановић целог свог живота остао један од њених најактивнијих друштвених радника, активни организатор и редовни излагач на изложбама.

На значајној I југословенској изложби која је 1904. године приређена у Београду у част стогодишњице I српског устанка, Риста Вукановић је изложио четири слике: „Дахије", „Прве жртве дахијске", „Црница" и портретну студију. Већ следеће 1905. године један је од малобројних излагача међу српским уметницима који су позвани да излажу у Лијежу, у оквиру светске изложбе претежно привредног карактера. Поред Ристе Вукановића који тамо излаже „Дахије" и пастел „Херцеговку" (вероватно портрет уметникове мајке), у Лијеж су позвани Паја Јовановић, Стеван Тодоровић, Борђе Крстић и Петар Убавкић. Многи белгијски листови посебно су хвалили импресивне Вукановићеве „Дахије". Риста Вукановић учествује на II југословенској изложби у Софији, на III у Загребу, 1907. године се појављује с осталим српским уметницима пред лондонском публиком на такозваној „Српској изложби у Лондону". Вукановићеви радови на овој изложби уклопљени су и у оквире Народног музеја и оквире „Ладе". 1910. године, у оквиру I српске уметничке изложбе у Сомбору, Риста Вукановић излаже: Портрет Г-ђе О. Ј., Портрет свештеника М., Капетана Д. М., и Портрет др. О. 1912. године учесник је IV југословенске изложбе. Последњи пут за живота излаже 1917. год. у Лондону. Организатори југословенских изложби у новој држави Југославији нису заборавили свог активног члана ни после смрти. Портрет Бете Вукановић, рад годину дана раније преминулог сликара, изложен је био с радовима осталих југословенских уметника на репрезентативној изложби у Паризу у пролеће 1919. године. На V југословенској изложби, 1922. год. првој чији су српски, хрватски и словеначки учесници били грађани једне политичке и административне заједнице (долазећи на прве четири југословенске изложбе из држава под различитим заставама), организатори су изложили и радове Ристе Вукановића. Ни

„Лада" није никада поводом својих јубиларних изложби заборављала свог члана оснивача.

Личност Ристе Вукановића немогуће је замислити без његовог педагошког рада, за који је имао много љубави. Један од највећих недостатака који је уметничка омладина Београда осећала, особито од половине XIX века кад су културне потребе порасле, био је недостатак сликарске школе. Потребу такве школе истицао је још Димитрије Аврамовић, а Стеван Тодоровић учинио и покушај с оснивањем. Чак и у време у коме је радила, обим којим се ова школа задовољавала био је сасвим скроман. После велике паузе, у којој није било никакве уметничке школе, будући сликари били су захвални за оскудну али ипак праву ликовнопедагошку наставу у школи коју је 1895. године основао свршени ђак Бечке академије Словак Кирило Кутлик. После непуних пет година рада смрћу оснивача и управитеља Кутлика, школа се нашла пред проблемом даљег опстанка. Док је комисија коју је одредило Министарство привреде решавало о даљој судбини школе, она је предата на руковање Ристи Вукановићу, који „ће продужити наставу у оном правцу, који јој беше пок. Кутлик поставио"[26]. Под новим руководством школа је почела рад априла 1900. године, у Сали мира. Риста Вукановић није само продужио рад у правцу који је Кутлик поставио, него је осетно унапредио наставу, план и наставни кадар. Довољно је поменути да је за наставнике позвао: Михаила Валтровића, Брану Петронијевића, Светозара Зорића, између осталих. Управо у то време у коме је школом руководио Риста Вукановић она је прерасла у праву школу своје намене на савременим принципима. Када је управа Београдске уметничко-занатске школе предата вајару Ђорђу Јовановићу, Риста Вукановић предавао је цртање по природи на општем и специјалном курсу. Тада су у школи предавали Марко Мурат акварел и сликање по природи, Ђорђе Јовановић моделирање, Стојан Тителбах архитектонско цртање, Гвозден Клајић графичке вештине, др Божидар Николајевић историју уметности, Јован Станојевић геометрију а др Војислав Ђорђевић анатомију. Кроз ову школу прошли су сви српски уметници, све док она није прерасла у Академију ликовних уметности.

Корисна новина уведена у самом почетку обновљеног рада 1900. године била је установљење бесплатног вечерњег курса за стручно занатско цртање намењено ученицима у привреди. Идеја о оснивању одсека постојала је већ неколико година али није била темељно спроведена. На захтев Министарства привреде још је Кутлик израдио елаборат о програму и распореду часова за ученике повлашћених занат-

[26] Бранково Коло, 1900, стр. 478.

лијских задруга и предао Министарству 1897. године[27]. Међутим рад овог одсека занимљивији је за историјат занатских и стручних школа него за развој уметничке школе у Београду.

Целокупно дело Ристе Вукановића састоји се из тридесетак радова слика и цртежа. Национална историја инспирисала га је за три највећа платна која је насликао и која су најпопуларнији радови овог уметника. То су: „Гуслар", „Прве жртве дахијске" и „Дахије". „Гуслар", који је најстарији познат и сачуван рад Ристе Вукановића, сликан је у реалистичким академским оквирима и занатски беспрекорно. Већ у „Дахијама", завршеним годину дана касније, 1898, аутор открива проблем који ће га у сликарству на првом месту занимати, осветљење. Овде оно долази из вештачког извора, ватре. Овај проблем начео је у српском сликарству још Ђура Јакшић у композицији „Бакљада кроз Стамбол-капију", више деценија раније. На самој смени XIX и XX века срећемо највише композиција осветљених светлошћу ватре и бакљи. То је један корак до проблема осветљавања композиције јарком сунчаном светлошћу, што се у нашем сликарству као преокупација сликара јавља тек у првим деценијама XX века. Проблем осветљења, како вештачког тако и дневног, са различитим могућностима у изградњи слике стално је присутан на радовима Ристе Вукановића. То сликару мање колористичке смелости, какав је био Вукановић, даје веће изражајне могућности. Добар познавац и поштовалац дела Ристе Вукановића, Богдан Поповић истиче три карактеристике његовог сликарства: наклоност према мотивима из народне патриотске историјске поезије, колоризам, проблем осветљења и мисао коју уноси у слику[28]. Ову последњу особину истиче Поповић анализирајући Вукановићев триптих „Молитва", на коме је приказао спољну манифестацију молитве код православних, муслимана и Јевреја. „Женски полуакт" из збирке Уметничке галерије у Сарајеву показује брижљиво негован цртеж. Ову уметникову особину показују и пастели, које је Вукановић радо сликао, особито кад је радио нежније и интимније женске портрете. Неколико портрета сликаних уљем, међу којима се сликарским квалитетима истичу посебно „Аутопортрет", „Студија старца" и нестали портрет Николе Вулића, показују тражење уметника да и на овај мотив, који је најдуже остао у оквирима традиције, примени тековине модерног сликарства, да око ликова портретисаних личности пусти јасну светлост и треперави ваздух, и да чувајући чврсту форму узнемири линије цртежа. Последње платно Ристе Вукановића је један аутопортрет, на коме се овај уметник, иначе склон медитацији, последњи пут пажљиво загледао у сопствени лик пред којим је стајала блиска смрт. (Портрет је својина Бете Вукановић).

[27] Архив НРС, Мин. народне привреде Т. Ф. XIV р 44 1900 г.
[28] Богдан Поповић, У спомен Ристе Вукановића.

Неколико цртежа високог квалитета допуњују сликарску заоставштину Ристе Вукановића. Неки од њих су студије за позната платна која је касније насликао, неки самосталне, вешто и лако цртане фигуре у ентеријеру, портрети, скице. Посматрајући их, било оне интимније као што су „Жена у ентеријеру", било оне који представљају у својој врсти репрезентативне примерке (као што је портрет вајара Арамбашића) поново се јавља мисао колика је штета што овај уметник није оставио обимније уметничко дело.

Па и овако, сведено на скроман број радова, ово дело дошло је до нас фрагментарно. Ратови који су оштетили многи београдски атеље нису мимоишли ни његов. Но и оно што је сачувано обезбеђује свом аутору угледно место на самим почецима модерне српске уметности.

VERA RISTIC

RISTA VUKANOVIĆ

Résumé

Rista Vukanović (1873—1918) appartient au groupe des peintres qui ont été les premiers à annoncer les courants modernes dans l'art serbe. Elève de l'Académie des Beaux-Arts de Münich, il resta par son oeuvre tout entière fidèle aux traditions de ses maîtres et de la peinture muniquoise des dernières décennies du XIXe siècle.

Rista Vukanović est un de ces pleinairistes qui préparèrent l'avènement de l'impressionnisme en Serbie. Les ouvrages qui nous restent de R. Vukanović ne sont pas nombreux, cependant ses tableaux et ses dessins nous le présentent comme un artiste consciencieux et studieux, préoccupé avant tout par le problème de l'éclairage. Dans le choix des sujets Vukanović manifeste une assez grande curiosité. Il peint des compositions historiques monumentales par lesquelles il est principalement connu, des portraits, genre qu'il affectionne particulièrement, des nus, des intérieurs. des fleurs. Il est intéressant de constater que c'est peut-être le seul peintre de son temps qui ait complètement négligé le paysage. Vukanović a également employé différentes techniques. En plus de la peinture à l'huile et du dessin au crayon et à la craie, il a une prédilection spéciale pour le pastel.

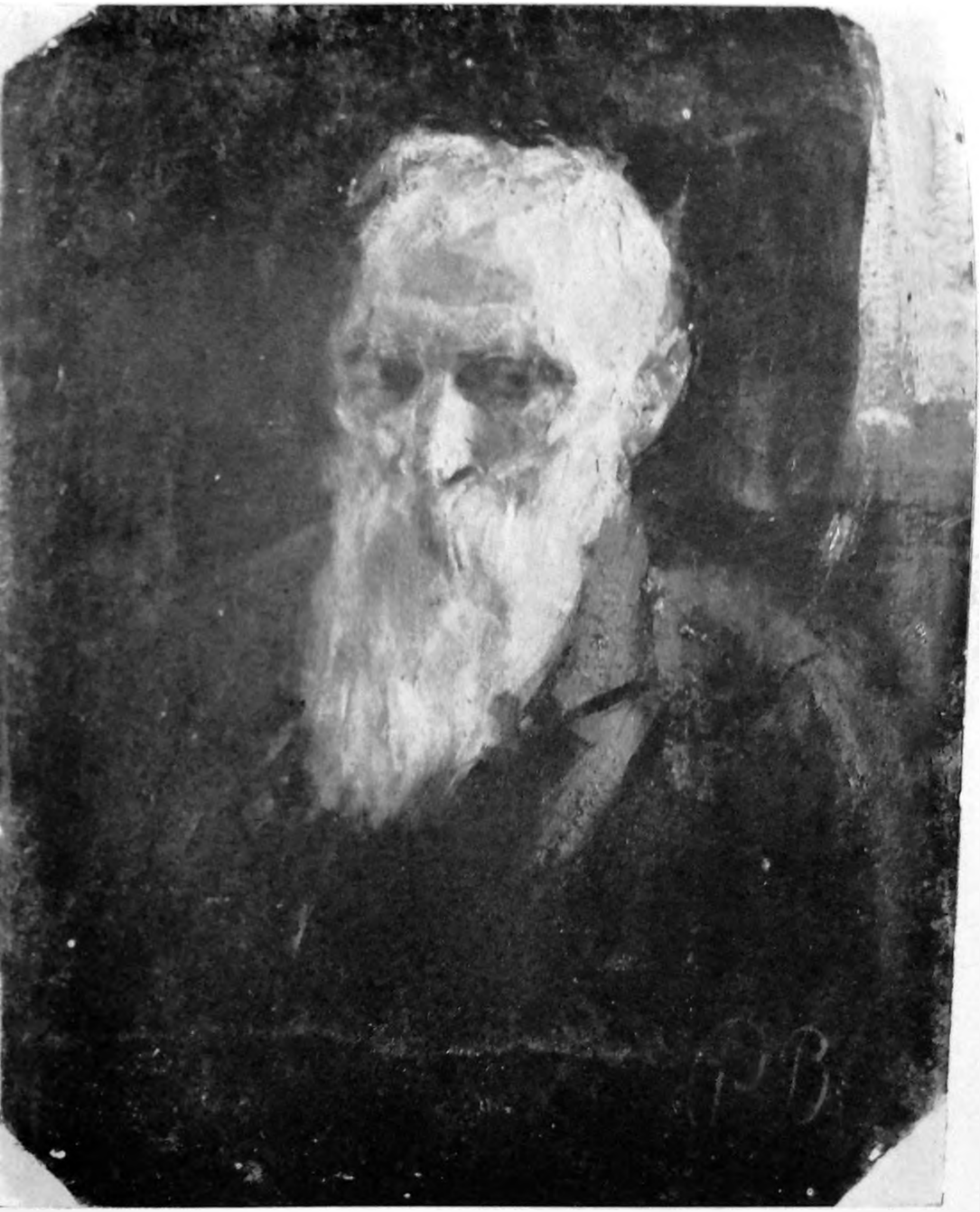
L'importance de Rista Vukanović ne se réduit pas seulement à son oeuvre de peintre. Il s'est livré à une activité beaucoup plus importante

Сл. 1 — Риста Вукановић, ДАХИЈЕ

Сл. 2 — Риста Вукановић, АУТОПОРТРЕТ

Сл. 3 — Риста Вукановић, ПОРТРЕТ БЕТЕ ВУКАНОВИЋ

Сл. 4 — Риста Вукановић, ПОЛУАКТ. (Уметничка галерија, Сарајево).



Сл. 5 — Риста Вукановић, ПОРТРЕТ СТАРЦА

Сл. 6 — Риста Вукановић, ЦРТЕЖ. (Народни Музеј, Београд)

Сл. 7 — Риста Вукановић, ГЛАВА ТУРЧИНА, студија

comme organisateur de la vie culturelle à Beograd et comme initiateur de nombreuses manifestations artistiques. C'est un des fondateurs du groupe „Lada" qui joua un rôle appréciable dans la vie artistique des peuples yougoslaves au début du XXe siècle. Rista Vukanović a été également l'un des promoteurs et des organisateurs des quatre premières Expositions yougoslaves qui réunirent les artistes serbes, croates et slovènes, à l'époque sujets de trois Etats différents.

C'était également un pédagogue très réputé. Pendant plusieurs années il dirigea avec succès l'Ecole de peinture de Beograd et fut le maître d'un nombre considérable d'artistes.

Lorsque la Première guerre mondiale eut éclaté, Rista Vukanović s'était mis à la disposition du Commandement suprême, comme tous les autres artistes serbes. Déjà malade, il mourut en France à la veille de la victoire.

БИБЛИОТЕКА
ОДЕЉЕЊА ЗА ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ
Инв. бр.
Сигн.
ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА
УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ