Matica srpska
Section des arts

Recherches sur l'art

Novi Sad
1 9 7 4

Матица српска
Одељење за ликовне уметности

Зборник за ликовне уметности

10

Нови Сад
1 9 7 4

Уредништво:

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

●

Главни уредник

Др Дејан Медаковић

●

Секретар уредништва

Др Динко Давидов

●

Технички уредник

Јован Недељковић

●

Лектор

Вера Стојић

●

Резимеа превеле:

Мара Кордић (2, 3, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 20, 21 и 22)
Вера Стојић (9 и 10)

●

Коректор

Јелка Поморишац

●

Корице

Драган Тодоровић

●

Ова књига је редакцијски закључена
21. маја 1974. године.

●

Издавач Матица српска — Нови Сад

Штампа „Радиша Тимотић" Београд — Јакшићева 9

САДРЖАЈ — TABLE DE MATIERS

РАСПРАВЕ

1. Andrė Grabar: L'HODIGITRIA ET L'ELEOUSA — — — — — — — — — — — — 1

2. Милка Чанак-Медић: СРЕДЊОВЕКОВНА ЦРКВА У АРАЧИ — — — — — — — — 15

Milka Čanak-Medić: L'EGLISE MEDIEVALE A ARACA — — — — — — — — — 44

3. Јанко Радовановић: ЈЕДНО ЧУДО АРХАНЂЕЛА МИХАИЛА У ЛЕСНОВУ — — — 47

Janko Radovanović: UN MIRACLE DE L'ARCHANGE MICHEL A LESNOVO — — — 58

4. Jovanka Maksimović: LA SCULPTURE ROMANE DU XIVe SIECLE EN ESPAGNE, FRANCE, ITALIE ET YOUGOSLAVIE — — — — — — — — — — — — — 59

5. Лариса Рудницкая: ФРЕСКИ ПОРТАЛА СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ — — — — — — — — — — — — — — 71

6. Бојана Радојковић: КРСТ ИЗ ОЗРЕНА ЂОРЂА ГОСТИМИРОВИЋА — — — — — 103

Bojana Radojković: LA CROIX DE DJORDJE GOSTIMIROVIĆ — — — — — — — 113

7. Војислав Матић: ЦРКВА СВЕТОГ НИКОЛЕ У НЕРАДИНУ — — — — — — — 115

Vojislav Matić: L'EGLISE DE ST. NIKOLA A NERADIN — — — — — — — — 138

8. Ђурђица Цвитановић: ПАРОХИЈСКА ЦРКВА СВ. НИКОЛЕ У КАРЛОВЦУ И ЊЕН ГРАДИТЕЉ ЈОСИП ШТИЛЕР — — — — — — — — — — — — — — — 139

Đurđica Cvitanović: DIE GREICHISCH-ORTHODOXE PAROCHIALKIRCHE DES HL. NIKOLAUS IN KARLOVAC UND IHR BAUMEISTER JOSEF STILLER — — — 183

9. Динко Давидов: БАКРОРЕЗНЕ ИЛУСТРАЦИЈЕ ЗАХАРИЈЕ ОРФЕЛИНА У ИСТОРИЈИ ПЕТРА ВЕЛИКОГ (1772) — — — — — — — — — — — — — — — 187

Dinko Davidov: DIE KUPFERSTICH-ILLUSTRATIONEN DER »GESCHICHTE PETER DES GROSSEN« VON ZAHARIJE ORFELIN, 1772 — — — — — — — — — 295

10. Дејан Медаковић: ПРВИ ШТАМПАНИ ОПИСИ СРПСКИХ МАНАСТИРА (1798—1859) 207

Dejan Medaković: DIE ERSTEN IN DRUCK ERSCHIENENEN BESCHREIBUNGEN SERBISCHER KLÖSTER (1798—1859) — — — — — — — — — — — — — 253

11. Радмила Михаиловић: СВИРЕПИ КУПИДОН КАТАРИНЕ ИВАНОВИЋ — — — — 261

Radmila Mihailović: LE CUPIDON CRUEL DE KATARINA IVANOVIĆ — — — — 282

12. Павле Васић: АЛЕКСАНДАР-ШАЦА ЛАЗАРЕВИЋ — — — — — — — — — — 285

Pavle Vasić: ALEXANDAR ŠACA LAZAREVIC — — — — — — — — — — — 309

ПРИЛОЗИ:

13. Петар Миљковић-Пепек: ПРИЛОЗИ ПРОУЧАВАЊУ ЦРКВЕ МАНАСТИРА НЕРЕЗА 311

Petar Miljković-Pepek: CONTRIBUTION A L'ETUDE DE L'EGLISE MONASTIQUE DE NEREZI — 321

14. Цвито Фисковић: ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ДУБРОВАЧКО-ДАЛМАТИНСКИМ И АПУЉСКИМ ЛИКОВНИМ ВЕЗАМА — — — — — — — — — — — — — — 323

Cvito Fisković: CONTRIBUTION SUR LES RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE DUBROVNIK ET LA DALMATIE D'UNE PART ET L'APULIE DE L'AUTRE — — — 331

15. Милан Ивановић: НАТПИС СА НАДГРОБНЕ ПЛОЧЕ МОНАХИЊЕ МАРИНЕ ИЗ 1371. — 339

Milan Ivanović: INSCRIPTION SUR LA PIERRE TOMBALE DE MARINA, MONIALE, GRAVEE EN 1371. — 342

16. Круно Пријатељ: ЗА ТАЧНИЈЕ ДАТИРАЊЕ КРАПАЊСКЕ БОГОРОДИЦЕ — — — 343

Kruno Prijatelj: PER UNA DATAZIONE PIU PRECISA DELLA MADONNA DI KRAPANJ — 348

17. Здравко Кајмаковић: КАДА ЈЕ ПОП СТРАХИЊА СЛИКАО ФРЕСКЕ У МАНАСТИРУ ОЗРЕНУ — 349

Zdravko Kajmaković: DATE DE LA PEINTURE, PAR LE POPE STRAHINJA, DES FRESQUES DU MONASTERE D'OZREN — — — — — — — — — — — — — — — 357

18. Радмила Тричковић: О ЈЕДНОМ СПАЉИВАЊУ ИКОНА У ТЕМИШВАРУ 1708. — 359

19. Миодраг Коларић: ДВА ПРИЛОГА ЗА ПРОУЧАВАЊЕ НАСТАНКА И РАЗВИТКА РОМАНТИЗМА У СРПСКОЈ АРХИТЕКТУРИ — — — — — — — — — — — 363

20. Драгутин Тошић: ЈЕДАН НЕОБЈАВЉЕНИ РУКОПИС НАДЕЖДЕ ПЕТРОВИЋ — — 371

Dragutin Tošic: UN MANUSCRIT DE NADEŽDA PETROVIĆ NON PUBLIE — — — 386

21. Катарина Павловић: ШЕСТА ЈУГОСЛОВЕНСКА УМЕТНИЧКА ИЗЛОЖБА У НОВОМ САДУ — 391

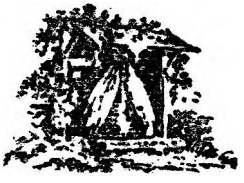
Katarina Pavlovic: LA SIXIEME EXPOSITION D'ART YOUGOSLAVE TENUE A NOVI SAD — 408

22. Љубомир Никић: МОША ПИЈАДЕ И МОША ШОАМОВИЋ — — — — — — — — — 411

Ljubomir Nikić: MOŠA PIJADE ET MOSA SOAMOVIĆ — — — — — — — — — — 425

André Grabar

L'Hodigitria et L'Eléousa



МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

A la mémoire de N. P. Kondakov.

Des récentes études consacrées aux illustrations de l'Hymne Acathiste, par deux de nos anciennes élèves, m'ont donné l'occasion de revoir ces peintures. L'un de ces articles[1] a mis en valeur les dernières scènes du cycle de ces illustrations à Markov Manastir (mentionné dans le texte ci-dessous MM) près de Skopje, et a relevé la présence d'éléments réalistes de ces scènes. L'autre article[2] a posé le problème des origines constantinopolitaines de l'illustration de l'Acathiste dans leur ensemble. Dans le présent article, je placerai ma propre recherche dans le prolongement de ces deux études. Elle sera centrée sur les deux dernières scènes de l'Acathiste de MM,[3] et je tenterai de préciser la réalité qu'on a eu raison d'y observer. Et d'autre part, je prolongerai l'étude du problème des origines constantinopolitaines de l'iconographie de l'Acathiste, mais en l'étendant aux peintures serbes.

Cependant si j'ai décidé de faire connaître les remarques qui suivent, c'est parce que les deux peintures de MM. me semblent apporter un témoignage important sur l'histoire de deux types iconographiques célèbres de la Vierge avec l'Enfant, ceux qui portent les noms de l'Hodigitria et de l'Eleousa.

Le grand mérite de N. P. Kondakov[4] a été de reconnaître dans les divers types iconographiques byzantins de la Vierge les repliques

[1] T. Velmans, *Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, dans *Cahiers Archéologiques* XXII, 1972, p. 131—165. Les fig. 28 et 28 bis reproduisent les deux scènes qui nous occuperont ici.

[2] G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*, dans *Recueil des travaux de l'Inst. d'études byzantines* (Belgrade) XIV—XV, 1973. Voir aussi la notice descriptive de V. D. Lihačova, *The Illumination of the Greek Manuscript of the Acathistos Hymn* (Moscow, State Historical Museum, Synodal Gr. 429) dans *Dumbarton Oaks Papers* XXVI, 1972, p. 253—262.

[3] G. Millet — T. Velmans, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie* IV, Paris 1969, pl. 80, 153 et 81, 154, avec p. XXXIV: bibliographie des publications plus anciennes.

[4] N. P. Kondakov, *Ikonografia Bogomateri* (en russe) I et II, Petrograd 1914 surtout le t. II *passim*. Le même, *Ikonografia Bogomateri. Sviazi grečeskoj i*

d'icones célèbres qui pour la plupart avaient été conservées dans les sanctuaires de Constantinople. Cette voie de recherche, inspirée par la méthode d'investigations iconographiques de l'Antiquité païenne, s'est trouvée être la bonne, du moins dans un grand nombre de cas, malgré la disparition de toutes les icones-étalons perdues au cours des siècles. Mais il y a eu aussi des cas d'incertitude, et cela principalement pour une raison assez particulière: dans un grand nombre de cas, les images byzantines de la Vierge sont accompagnées d'un qualificatif, tel que Hodigitria, Eléousa, Blachernitissa, Hagiosoritissa, etc. Ces qualificatifs ou les épithètes se rapportent à l'image de la Théotokos et on s'attendrait à trouver le même type iconographique auprès des mêmes épithètes. Or il se trouve que cette corrélation n'est point obligatoire, et que, dans bien de cas, le même qualificatif accompagne des images iconographiquement distinctes, et que des repliques d'un même type iconographique reçoivent des qualificatifs différents.[5] Kondakov a été le premier à s'en apercevoir et à l'expliquer: ce désordre apparent vient de ce que les épithètes en question n'ont pas toujours le même sens. Parfois ils désignent la personne de la Vierge, tandis que, ailleurs, un type iconographique consacré est désigné soit par une épithète de la Vierge, soit par le lieu d'origine de l'image initiale de ce type. L'historien de l'iconographie est donc appelé à tenir compte de ces acceptations différentes des qualificatifs inscrits sur les icones, et de n'établir un lien constant entre un qualificatif et une formule iconographique qu'avec circonspection. On a le plus de chance de trouver un type iconographique déterminé à travers un qualificatif de caractère topographique (Blachernitissa, Hagiosoritissa). Cela ne signifie pas que le qualificatif d'ordre moral (Nicopea, Eléousa) ne définit jamais une formule iconographique précise, ni que toutes les icones désignées par le même qualificatif géographique (par exemple Blachernitissa) suivent le même modèle iconographique, lorsqu'il s'agit de qualificatif d'ordre moral. Mais les constantes de ces écarts

---

*russkoj ikonopisi s italianskoj živopisi Vozrožd*enia (en russe), St. Petersbourg 1911. V. aussi N. P. Lihačev, *Istoričeskoe značenie italo-grečeskoj ikonopisi. Izobraženia Bogomateri v proizvedeniah italo-grečeskih ikonopiscev i ih vlijanie na kompoziciji nekotorih proslavlennyh russkih ikon* (en russe), St. Petersbourg 1911. Lihačev a été le premier, je crois, à faire appel au témoignage des sceaux byzantins pour l'étude de l'iconographie de la Vierge. Très abondamment illustrés, les livres de Kondakov et Lihačev offrent, aujourd'hui encore, la documentation la plus riche sur cette iconographie, dans l'Antiquité chrétienne, à Byzance et les pays du rayonnement de son art.

[5] Voir, par exemple les images de la Vierge qui, tout en suivant des types iconographiques differents sont accompagnées de l'épithète Ἐλεοῦσα: Kondakov, *Ikonografia Bogomateri* II, p. 183—184, 216, 217 et fig. 82, 105, 107; et les images du type iconographique dit »de la tendresse« (les visages de la Mère et de l'Enfant se touchent joue contre joue, accompagnés d'épithètes différentes: ΓΟΡΓΩΕΠΙΚΟΟC, ΒΛΑΧΕΡΝΙΤΙCCΑ et... Ibid., p. 267—268. V. aussi Kr. Mijatev, dans *Izvestija* de l'Inst. Archéol. Bulgare III, 1925, 9, et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinaï*, Athènes 1956, fig. 146, 147.

Fig. 1. Markov Manastir, L'Hymne Acathiste, strophe 23

sont moins faciles à saisir. Il me semble, en outre, que les épithètes d'ordre moral n'ont été appliquées aux icones qu'à une époque plus avancée (XIIe—XIVe s.).

Les travaux de Kondakov qui n'ont guère été repris après lui, ont préparé le terrain pour l'étude historique de l'iconographie byzantine de la Vierge dans son ensemble et ont montré notamment le rôle des icones les plus célèbres de la Théotokos conservées dans les sanctuaires de la capitale byzantine. C'est dans cette même direction que nous voulons continuer ici, en essayant de rattacher à des faits concrets de la vie religieuse constantinopolitaine, les représentations d'icones de la Théotokos, sur deux fresques de MM.

L'image à gauche (strophe 23) (fig. 1) figure une procession. En
5 tête de cette procession est portée une icone de la Vierge du type Eléousa;

les diacres inclinent leurs rhipidia dans sa direction. Elle est suivie par un empereur, puis par des moines parmi lesquels on distingue trois vieillards en »mandia« de parade et de nombreux moins imberbes. L'empereur est coiffé d'un »camilavkion«, il porte la dalmatique avec loros et tient une croix dite patriarcale (à double traverse). L'icone est prosée sur le dos d'un personnage barbu dont on ne voit que la tête, au bas de l'icone à droite (v. *infra).*

La seconde image (fig. 2) présente une scène de glorification liturgique d'une icone de la Théotokos qui, cette fois, est du type Hodigitria. Autour d'elle se tiennent des clercs, un patriarche en tête et des chantres. Deux petits sous-diacres s'avancent vers l'icone, l'un avec un livre entr'ouvert, l'autre, avec un cierge. Les deux icones sont garnies d'un rideau rabattu vers le haut et d'une précieuse »podia«: celle de l'Eléousa est brodée d'aigles bicéphales. Cette deuxième icone repose sur un support muni de roulettes. Elle n'a donc pas à être portée et il suffira qu'un jeune acolyte en soutienne légèrement le cadre.

Ces deux peintures de MM. m'ont fait soupçonner *a priori* la présence de traits empruntés à la réalité et notamment à la vie religieuse de Constantinople. C'est d'abord, dans la première scène la curieuse figure du porteur de l'icone, plié sous son poids, et dont on ne voit que la tête et les jambes, au bas de l'icone. Ce personnage m'a fait penser à des textes de la fin du moyen âge, qui décrivaient la portée en procession de l'icone de l'Hodigitria, à Constantinople *(v. infra).* J'ai bien remarqué aussi, après T. Velmans[6], que le peintre avait pris soin de figurer une procession pour le strophe 23, et un office autour d'une icone immobile, pour le strophe 24. Cette distinction est absente dans les autres cycles de l'Acathiste, même là, comme à Cozia[7] ou à Mateič[8], où l'on figure une et même deux icones de la Théotokos. Le peintre de MM. a eu soin aussi — et plus que les auteurs d'autres Acathistes illustrés — de préciser le contenu de ses deux images. Ainsi, il ne repète pas les mêmes figures dans les deux scènes voisines: dans la première, un empe-

[6] T. Velmans, *l. c.*, a eu le mérite d'observer que des deux scènes, l'une figurait une procession, tandis que l'autre montrait un office devant une icone immobile.

[7] Babic, *l. c.*, fig. 4, 6.

[8] Millet — Velmans, *l. c.*, pl. 47, 96 et pl. 48, 97.

[9] Je crois qu'il s'agit d'ecclesiastiques qui seraient des dignitaires de l'Eglise ou du Patriarchat. En effet, sous leur cape décorée d'ornements, ils portent une espèce d'ἀναλάβος ou scapulaire, tandis que la cape elle même ressemble à la μανδύας des évêques garnie de bandes paralleles appeles »fleuves« (ποταμοί) (du Paradis). Ces capes des évêques portent aussi quatre carrés brodes appelés πύματα. La fresque en représente deux sur chacune de ces capes, à la hauteur de la poitrine. Lorsque ces carrés sont quatre, ils symbolisent les sources des quatres fleuves du Paradis. Faut-il penser à des higoumènes? Peut-on supposer des erreurs de détail dans les représentations des costumes (par exemple d'avoir figuré deux au lieu de quatre πύματα? et trois au lieu de quatre ποταμοί? ou d'avoir orné de rinceaux décoratifs la cape des higoumènes?).

Fig. 2. Markov Manastir, L'Hymne Acathiste, strophe 24

reur et des moines, précédés par trois dignitaires en uniformes[9]; dans la seconde, le clergé et des chantres. Il a sûrement voulu montrer deux moments différents de la même cérémonie, car c'est alors seulement qu'on n'a pas à figurer deux fois les mêmes participants. Cela aussi n'est pas banal, vu les autres illustrateurs de l'Acathiste ayant pris le parti de considérer l'illustration de chaque strophe comme une scène autonome. Enfin, les peintures de MM. sont les seules à montrer, dans ces deux scènes, deux icones de la Vierge avec l'Enfant qui reproduisent deux types iconographiques différents: sur l'une la Mère et l'Enfant se touchent, joues contre joue, dans un mouvement de tendresse; sur l'autre, ils se tiennent à distance l'un de l'autre, graves et solennels. La première version est celle qui correspond aux icones dites de la Vierge de la Miséricorde (Eléousa), et la seconde, aux icones de l'Hodigitria.

Toutes ces particularités des deux scènes de MM. m'ont fait penser que le peintre de ce couvent a pu s'inspirer d'une cérémonie religieuse déterminée qui se serait déroulée à Constantinople (v. le porteur de l'icone dans la procession) et des deux sanctuaires mariologiques de la capitale (correspondant aux deux icones de la Théotokos) et qui comportent une procession suivie d'un office devant l'icone. A quelle »réalité« constantinopolitaine pourrait repondre toutes ces particularités des deux dernières scènes de l'Acathiste de MM?

La création, sinon de l'Acathiste lui-même, du moins de la »Dédicace« qui le précède, est liée à l'icone de la Théotokos qu'on conservait depuis des siècles au monastère de la Vierge Hodigitria. Car selon une tradition perpétuée par un chant liturgique du Triodion (pour le Samedi de la cinquième semaine du grand Carême) (édition Athènes 1915, p. 427), c'est l'icone de la Vierge qui appartenait à ce couvent qui, en 717, lors des attaques arabes contre la ville de la capitale de l'Empire, avait été portée sur les remparts de Constantinople. La »Dédicace« de l'hymne à dû être inspirée par cet événement et c'est la raison pour laquelle les illustrateurs de l'Acathiste, en introduisant une icone de la Théotokos dans les dernières images du cycle, lui donnèrent les traits d'une icone du type Hodigitria. A MM, c'est la seconde icone, celle autour de laquelle on célèbre un office final, qui est confiné à ce type et c'est normal.

Mais pourquoi avoir précédé l'Hodigitria par une autre icone de la Théotokos, en lui donnant d'autres traits iconographiques, ceux de la Vierge de tendresse? Si je vois bien, la présence insolite de cette Vierge de tendresse aux côtés de l'Hodigitria, jointe à la juxtaposition d'une procession et d'un office, nous permettent de rattacher les deux peintures de MM. à l'évocation d'un acte précis de la vie religieuse de Constantinople.

En effet, lorsqu'on parcourt les textes qui parlent de l'Hodigitria on apprend que l'empereur Jean II Comnène (1118—1143) avait une dévotion particulière pour cette icone.[10] Il la fit transporter dans son palais et lui fit jouer le rôle d'un palladium de l'Empire. Mais il fonda aussi, auprès de la chapelle funéraire de sa famille (chapelle dédiée à l'archange Michel) une église de la Théotokos Eléousa, où on conserva et vénéra très particulièrement une icone de la Vierge.[11] Enfin, il établit une cérémonie hebdomadaire qui se déroulait de la façon suivante.[12] Chaque Vandredi, le clergé de l'église de la Vierge Eléousa allait chercher l'icone de l'Hodigitria au palais impérial où elle était déposée, et l'accompag-

[10] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, I, 3. Les églises et les monastères* (de Constantinople). 2e edit., Paris 1969, p. 175, 203.

[11] Janin, p. 175—176. A. Dmitrievsky, *Opisanie liturgičeskih rukopisej* I, Τυπικα. Kiev 1895, p. 677.

[12] Janin, p. 176; Dmitrievsky, p. 678—679.

nait jusqu'à la chapelle funéraire Saint-Michel, où un office était célébré en son honneur. Les moines du couvent de Pantocrator, accolé à cette chapelle, devaient se joindre au cortège, qui se reformait après l'office, pour ramener solenellement l'icone au palais.

A mon avis, les deux scènes juxtaposées de MM. font écho à cette cérémonie qui se reproduisit toutes les semaines pendant plus d'un demi-siècle au moins, c'est-à-dire aussi longtemps que le règne des Comnènes (en 1190, l'icone de l'Hodigitria semble avoir été réinstallée dans son couvent d'origine, mais jusqu'à la fin de l'Empire on l'en sortait souvent pour la porter au palais ou ailleurs). L'empereur de la première scène devait être Jean II Comnène, les moines, ceux du Pantocrator, et les dignitaires ecclésiastiques ceux de l'Eléousa ou du palais de cet empereur; enfin et surtout, l'icone de la Vierge de tendresse était là pour rappeler l'église de l'Eléousa, fondée par ce souverain, dont le clergé avait la charge de la procession. Entre paranthèses, cet écho d'une cérémonie fondée par Jean II Comnène et la présence probable de cet empereur sur la fresque de MM. ne nous invite-t-il pas à faire remonter la création de l'iconographie de l'Acathiste au XIIe siècle?

On pourrait même suggérer que l'icone de la Vierge de tendresse qui apparaît dans la scène de la procession n'est autre que la Vierge Eléousa, l'image sainte principale et en quelque sorte l'éponyme qu'abritait l'église de la Vierge Eléousa vers laquelle se dirigeait la procession fondée par Jean II Comnène. L'hypothèse me paraît plausible, dans la mesure où elle ne vient que completer les autres observations qui tendraient à reconnaître dans les peintures de MM. des reflets d'une fête religieuse déterminée. Or, cette hypothèse, si elle est retenue, en entrainerait facilement une autre: si l'icone de la Vierge de la tendresse, telle qu'on la voit à MM. est une replique de l'Eléousa de l'église fondée par Jean Comnène, ne devrait-on pas reconnaître, dans l'Eléousa de ce sanctuaire l'image modèle des Vierge de tendresse dont aucun exemple connu ne remonte au-delà du milieu du XIIe siècle? La série de ces Vierge commence par la fameuse Vierge de Vladimir qui a été apportée de Constantinople en Russie vers 1130—1135. Cette peinture pourrait même remonter directement à la Vierge Eléousa de l'église de Constantinople qui portait le même nom et qui ne serait antérieure à ce transfert que de quelques années. La fresque de MM. s'inspirerait du même original.[13]

---

[13] C'est pour la première fois que, ici, grâce au témoignage indirect des fresques de MM., il est permis de penser à une dépendance directe de la célèbre icone »de Tendresse« dite Vierge de Vladimir, de l'icone de la Vierge Ἐλεοῦσα qui était l'image éponyme de l'église fondée par Jean II Comnène, à Constantinople, en 1136 (v. notre texte ci-dessus). L'icone de la Vierge de Vladimir est trop célèbre, pour qu'il suffise de parler en passant de cette filiation possible qui ouvrirait aussi d'autres perspectives, pour les études iconographiques. J'espère pouvoir y revenir.

Notre hypothèse a cet autre interêt encore qu'elle nous inviterait à identifier comme Eléousa toute image de la Vierge avec l'Enfant du type »de la tendresse«, celui qui montre la Mère touchant de sa joue celle de l'Enfant.[13a] Ce type iconographique a été surtout fréquent en Russie (depuis la Vierge de Vladimir) et en Italie. En Russie il a reçu un nom: »Umilenié«, c'est-à-dire »attendrissement, tendresse«. Il est moins représenté par des oeuvres proprement byzantines et antérieures à la chute de l'Empire. En dehors de la Vierge de Vladimir, ce sont deux icones conservées en Bulgarie, à Mesembrie (act. au Musée archéologique de Sofia, et au monastère de Bačkovo)[14], et une icone à Hopi en Géorgie[15]. Ces images reproduisent le type de la »tendresse«, mais sont accompagnée d'autres épithètes (Gorgoepikoos et même Blachernitissa). Tandis que l'épithèthe »Eléousa« apparaît sur des icones qui se bornaient pour exprimer la »Miséricorde« de la Vierge, de pencher sa tête vers l'Enfant et — quelquefois — d'attribuer lui un léger mouvement dans la direction de la Mère (exemples: une autre icone de Mesembrie, de 1352[16]; un sceau du nommé Chariclite Panaretou, une icone à Vatopède, une autre à Chilandare[17] etc.). En suivant sur ce point Kondakov,[18] on pourrait admettre qu'il a existé, parallelement, deux variantes iconographiques qui servaient à exprimer la notion de la Miséricorde de la Théotokos (qui implore le Fils-enfant d'être miséricordieux pour les hommes, et l'appelle à s'attendrir, à s'apitoyer sur le sort des humains). Lorsqu'on explique le sens de cette image en partant du terme grec Ἐλεοῦσα (provenant d'ἐλεέω, ἔλεος, ἐλεινός) on s'assure que le vieux russe Umilenié est une traduction de Ἐλεοῦσα , car le mot russe, qui signifie »attendrissement« fait allusion non pas à la tendresse de la mère pour son enfant (sens donné à cette image par les peintres italiens qui s'en inspirèrent) mais à l'attendrissement que la Mère cherche à provoquer chez le Fils, pour le rendre plus clément à l'egard des humains. Or ce thème peut être exprimé par les deux variantes de l'image que nous considérons, celle qui se borne à montrer la Théotokos inclinant légèrement la tête vers l'Enfant, et celle qui figure la Mère et le Fils, joue contre joue. Citons une confirmation indirecte de l'identité sémantique des deux variantes: sur la fresque serbe de Mateič qui illustre le même strophe 23 de l'Acathiste, d'une façon

---

[13a] Pour Kondakov *(Ikonografia Bogomateri* II, p. 211) les origines historiques du type de l'Eléousa restaient inconnues.

[14] Mijatev, *l. c.*, pl. III—V. B. Filov, *Early Bulgarian Art*, Berne 1919, pl. 38.

[15] Kondakov, *l. c.*, p. 267-8, fig. 147.

[16] Filov, *l. c.*, pl. XXII.

[17] Kondakov, *l. c.*, 183—184, 216, fig. 82, 105—107. Lihačev, *l. c.*, p. 125, 151—153, fig. 286—288, 291, 292, 352.

[18] V. Kondakov et Lihačev aux pages indiquées à la note précédante et en plus, le fait de la rareté des images de ce type sur les sceaux byzantins. Schlumberger, *Sigillographie de l'Empire byzantin*, Paris, 1884, p. 38, n'en pos-

semblable quoique moins précise la Vierge Eléousa est représentée selon le type plus reservé (la Mère se borne à incliner la tête vers le Fils). Il semble bien, d'ailleurs, que — contrairement aux Russes — les Grecs ont préféré interpréter l'Eléousa selon cette variante plus reservée, et c'est aux images de ce type — je viens de le rappeler — qu'ils accordent l'épithète de l'Eléousa, tandis que, ils variaient les épithètes données aux icones — plus rares — de la Vierge des caresses. Les deux variantes ont été appliquées par les peintres grecs appelés à figurer la Vierge de la Miséricorde, sans qu'on puisse dire laquelle de ces variantes présentait l'icone de l'Eléousa de l'église de la Vierge éponyme à Constantinople. La fresque de MM. parlerait en faveur de la version des caresses. Mais le peintre slave de cette époque n'était-t-il pas porté, comme les Russes, à choisir la variante plus émouvante?

Pour l'histoire de l'Hodigitria aussi, notre rapprochement avec la cérémonie fondée par Jean II Comnène n'est pas sans intérêt. Ce serait le premier témoignage d'une oeuvre d'art qui permettrait de rattacher une image du type Hodigitria à l'original de cette version iconographique (à son prototype). Car s'il s'agit bien de la fête liturgique hebdomadaire créée par Jean II, l'icone de la deuxième scène de MM., qui représente bien le type iconographique de l'Hodigitria — ne saurait être que l'icone originale de ce type, celle qui normalement était conservée dans le couvent du même nom à Constantinople. A ma connaissance, il n'y a pas un autre exemple d'image qui confirmerait cette localisation initiale du type iconographique de l'Hodigitria. Mais voici un détail qui confirme certes, et d'une façon indiscutable l'inspiration des deux fresques de MM. par des usages contemporains à Constantinople, mais n'est pas sans compliquer les choses. Iconographiquement, c'est probablement *un hapax.*

---

sédait qu'un seul exemplaire. Le nouveau *Corpus des sceaux byzantins* de V. Laurent ignore le type »de tendresse«-*Umilenie*, mais enrégistre une image apparentée: l'Enfant passe sa main autour du cou de la Mère (№ 1700-bis, pl. 12 dans V. Laurent, *Le Corpus des sceaux de l'Empire byzantin* V, 3, Supplement, 1972). A cette occasion, il faut joindre un groupe d'images sur les sceaux des métropolites d'Athènes de la deuxième moitié du XIIe siècle. On y trouve l'Enfant qui se dresse et approche son visage de celui de la Mère, légèrement incliné dans sa direction. Ce mouvement exprime sûrement la tendresse, mais il n'y a pas de joue contre joue. N'empêche que quelques-unes de ces effigies sont accompagnées de mot H BOHΘOC, à traduire »secourable«. Ce qui suppose que cette variante iconographique était synonyme ou presque de la Vierge »de Miséricorde« (ou joue contre joue). Kondakov, p. 268, l'avait déjà relevé), et de la Vierge ΓΟΡΓΩΕΠΗΚΟΟC (épithète de certaines icones de tendresse) *(v. supra).* Autre variation du type de la tendresse: la Vierge ΠΕΛΑΓΟΝΙΤΙCCA après le nom grec ancien de Bitol. On en connaît plusieurs repliques, par exemple à Staro Nagoričino (A. Grabar, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age I, Paris 1968, p. 407, pl. 107). Les variations d'Athènes et de Bitol se distinguent de celle de MM. et des images de l'Eléousa-Umilenie ordinaires (type Vierge de Vladimir). Elles n'intéressent donc pas directement la présente étude.

Je pense à la tête barbue qui, vue de côté, apparaît au bas de l'icone de la procession, à droite. On distingue aussi, mais mal, sous l'icone, le bas du corps d'un personnage. C'est le porteur de l'icone qui, plié sous le poids de l'icone posée sur son dos, s'avance vers la droite, dans la direction de la procession. Ce n'est certes pas la façon la plus courante de montrer la portée d'une icone, dans les peintures byzantines qui figurent des processions. L'icone y est portée au bout d'un long manche ou retenue par son cadre, par deux personnages. Le porteur de l'icone de MM. appelle donc une explication qui fort heureusement, nous est fournie par un pélerin russe, Etienne de Novgorod, vers 1350, c'est-à-dire de l'époque même de MM. et par un voyageur espagnol, Pero Tafur, qui visite Constantinople en 1437—1438.

Le second de ces témoins nous dit que l'Hodigitria »était peinte sur pierre. Avec le cadre et le support elle pèse, dit-on, plusieurs quinteaux«. Ainsi, ce qu'on voit chaque semaine, dans ce couvent, est un miracle qu'il décrit ensuite en détails, en repétant dans les détails ce que le pèlerin de Novgorod avait décrit un siècle plus tôt. Voici ces deux textes. Etienne de Novgorod[19]:

»Cette image est très grande, richement ornée et les chantres chantent admirablement devant elle . . . On met le cadre sur les épaules d'un seul homme et il étent les bras comme s'il était crucifié . . . Devant l'image, deux diacres tiennent des évantails sacrementales et les autres, l'arche. Vue surprenante! Trois hommes la posent sur les épaules d'un seul homme et il marche avec facilité par la grâce de Dieu.«

Pero Tafur[20]:

»Le tableau de la sainte Vierge est peint sur pierre. Avec le cadre et le support, il pèse, plusieurs quintaux. Il est si lourd, que six hommes ne peuvent le soulever. (Mais il y a des athlètes qui, par miracle, le font, lors d'une procession hebdomadaire). En grande procession, les hommes ainsi habillés se présentent un à un devant le tableau, et celui qui est agréé le soulève aussi facilement que s'il pesait une once. Le porteur la place sur ses épaules . . .«

Aucun doute n'est possible: la fresque de MM. figure le porteur de l'icone que nos deux auteurs ont observé à Constantinople, au XIVe et XVe siècles. Mais c'est là que réside la difficulté que nous avions annoncée ci-dessus: sur la fresque, l'icone portée sur le dos du personnage barbu est une Eléousa et non pas l'Hodigitria dont il est question dans les deux textes. Ces textes parlent d'événements qui, tout en se renou-

[19] B. de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient*, Genève, 1889, p. 119—120. Janin, p. 204.

[20] A. Vasiliev, dans *Byzantion* VII, 1932, p. 106—107. Janin, p. 205. Claviho a assisté au même miracle du porteur de la lourde icone de l'Hodigitria. Ruy Gonzales de Clavijo, *Historia del Gran Tamorlan* etc. Ed. Sreznevski (1881), chap. XLIV, p. 82—83; édit. Le Strange (1928), p. 84.

velant chaque semaine, n'en sont pas moins considérés comme des miracles. On ne saurait donc pas admettre, tout simplement, que l'icone de l'Eléousa fut portée de la même façon. D'ailleurs, rien ne nous dit que cette icone (celle de l'église de l'Eléousa) était sortie de son église pendant la procession fondée par Jean II. Cela n'est point impossible, mais nos textes n'en parlent pas.

Comment expliquer alors cette contradiction? Pour ma part, je pense à un glissement ou à une espèce de téléscopage qu'on connaît aussi bien dans l'histoire des textes que dans celle des images, lorsque, dans une version initiale, elles étaient plus nombreuses et se faisaient suite, tandis que, dans une version ultérieure, il y en avait moins, et ne présentaient pas la même continuité? Dans le cas présent, à l'origine, la procession du premier panneau montrait bien l'Hodigitria, portée du Palais à l'Eléousa, et la présence du porteur décrit par nos textes du XIVe et XVe siècles y était normale. Ce panneau devait montrer l'Hodigitria pendant la procession. Le premier paneau actuel correspondrait au second panneau du cycle initial: il montrerait l'Hodigitria à son arrivée à l'endroit de sa célébration liturgique (dans la chapelle Saint-Michel). Mais pour ne pas avoir à figurer la même icone deux fois, ou pour relever le rôle de l'église de l'Eléousa (fondation du même empereur) et le concours du clergé, on ne montra l'icone de l'Hodigitria que dans la scène finale de l'office, et l'Eléousa, dans la scène de la procession, mais sans supprimer pour autant la figure du porteur de l'Hodigitria (rappel du célèbre miracle). Car on ne pouvait manifestement pas l'insérer dans la scène de l'office, vue que l'Hodigitria était alors immobilisée.

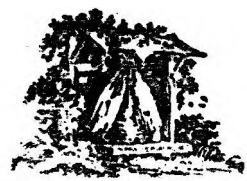
Cette hypothèse irait donc dans le même sens que les observations ci-dessus à propos de l'empereur, des moines, du clergé, des chantres qui tous n'apparaissent que dans l'une de deux scènes, quoique tous ils ont assisté aussi bien pendant la marche de la procession que pendant l'office au point de son arrivée. L'hypothèse nous paraît donc plausible dans ses lignes générales (car on a pu arriver au cycle de deux images »synthétiques« sans passer obligatoirement par un cycle de trois épisodes successifs. De toute façon, en ce qui concerne l'apparition du porteur de l'Hodigitria sous l'icone de l'Eléousa, il ne s'agit que d'une erreur d'application d'un motif dont la présence par lui-même témoigne dans le même sens que d'autres traits des deux fresques de MM. qui suggèrent une inspiration par des usages religieux constantinopolitains. Et c'est ce que nous voulions qu'on retienne de la présente étude: il ne s'agit pas seulement du simple fait d'un reflet de la réalité ambiante sur l'iconographie religieuse, mais d'une inspiration par des manifestations précises de la piété de la capitale byzantine.

On saisirait ainsi, sur le vif, le rôle que la vie religieuse publique, à Constantinople, a pu jouer dans l'effort de création en matière d'iconographie chrétienne, entre le XIIe et le XIVe siècle. L'existence de cet effort est indéniable, et il est intéressant de constater que, dans la mesure où il tendait à faire entrer les éléments de la réalité dans les images religieuses, cette réalité était avant tout celle des manifestations liturgiques. Rien de moins étonnant évidemment, car en procédant de cette façon, on ne sortait pas du domaine de la religion, tout en s'ouvrant à une certaine réalité contemporaine, et cela plus particulièrement dans la capitale byzantine où des actes liturgiques à grand spectacle, souvent en dehors des églises, se déroulaient constamment devant les yeux de tout le monde.

Милка Чанак Медић

Средњовековна црква у Арачи

УВОД СА ИСТОРИОГРАФИЈОМ



МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

У близини Новог Бечеја налазе се остаци средњовековне цркве зване АРАЧА, по истоименом насељу које се први пут помиње у XIV веку.[1]

Прве расправе о пореклу и историји цркве у Арачи су са краја прошлога века. Јене Сенткларађи је 1878. године вршио мања ископавања у цркви, а 1897. Петер Гереце. Он је открио познату надгробну плочу са представом светитеља и донатора, која има карактеристичну троструку преплетну траку.[2] Она се налази у Националном музеју у Будимпешти. О историји цркве је затим писао Л. Гал, а највише јој је пажње посветио Тибор Геревић.[3] Оба ова истраживача су била мишљења да је она саграђена у првој половини XIII, а обновљена у XIV веку када је дозидана и кула над њеним североисточним травејем. Геревић је расправљао и о арачкој плочи за коју сматра да је из XI века, што су прихватили готово сви истраживачи ове цркве. У новије време о истом питању је расправљала А. Хорват, која сматра да плоча потиче са краја XII, или чак почетка XIII века.[4] Иако је утврђено да је плоча на месту где је нађена била у секундарној употреби, Геревић је био мишљења да она припада старијем објекту из Араче и да је већ за време краља Стефана (997—1038) основан бенедиктински манастир на овом локалитету.[5] Супротног је мишљења проф. Борђе Мано-Зиси, који подвлачи чињеницу да су се православни манастири врло дуго одржали у Банату, да је један постојао чак

[1] О документима из XIV века у којима се помиње потиска Арача писао је М. К. Пантић, *Проблем Араче у научној литератури*, Рад војвођанских музеја 12—13, (Нови Сад) 1964, 144, а у нап. 31 и 33 је навео и изворе.

[2] J. Hampel, *Az aracsi dombormü*, Archaelogiai Ertesitö (убудуће Arch. Értes.), Budapest 1897, 204, 212; K. Divald, *Magyarország müvészeti története*, 1907, 525; T. Gerevich, *Magyarország románkori emlékei*, Budapest 1938, 107.

[3] T. Gerevich, op. cit., passim; L. Gal, *L'architecture religieuse en Hongrie*, Paris 1929, 196 sqq.

[4] A. Horvat, *Die Skulpturen mit Flechbandornament aus Syrmien*, Südost-Forschungen XVIII, (Munchen) 1959, нап. 12.

[5] T. Gerevich, op. cit., 22.

у Сегедину до краја XIII века, те сматра да су у Банату тек у XIII или крајем XII века, за време Беле III, оснивани римокатолички манастири.[6] Борђе Мано-Зиси је уједно објавио резултате истраживања вршених 1947. године у Арачи, а Шандор Нађ је сакупио податке који се односе на историју овог споменика.[7]

Сви поменути истраживачи ослањали су се у својим закључцима на исте историјске изворе. На основу њих закључују да је црква била бенедиктински манастир и да је арачки опат Никола, који је 1256. године присуствовао црквеном сабору у Острогону, потицао из овог потиског манастира. Они даље закључују да је црква вероватно страдала за време разарања у најезди племена Кумани 1280. и да је овај манастир обновила краљица Јелисавета Анжујска 1370. године, после чега је предат фрањевцима.

О историјским изворима који су послужили за доношење изложених закључака расправљао је М. К. Пантић.[8] Он упозорава да у архивама угарских надбискупија, у архиву Римске курије и Мартинбершке бенедиктинске опатије нема помена о арачком манастиру, а такође ни у многобројним приватним архивама. По његовом мишљењу закључак да је она била бенедиктински манастир донесен је само на основу уверења да су у време када је црква сграђена у Потисју деловали монаси бенедиктинског реда. Поводом извора у којем се помиње арачки опат Никола, М. К. Пантић упозорава да није извесно да ли се он односи на потиску или задунавску Арачу. Он такође наводи да је сасвим произвољно закључено да су Арачу порушили Кумани 1280. године и да се податак да су фрањевци 1370. године добили од краљице Јелисавете Арачу не може поуздано везати за нашу цркву, јер у Позмањевом попису, одакле је тај податак узет, није наведена дијецеза у којој се манастир налази.

Прве поуздане податке о парохији у потиској Арачи имамо из XIV века, када се помиње њен парох Мартин.[9] После овог времена има више сведочанстава о самом насељу и власницима бечејско-бечкеречког па и арачког поседа. Тако се зна да је од 1407. године насеље Арача било у поседу деспота Стефана Лазаревића, чији се чиновник Брајан помиње 1417, а од 1427. године у поседу деспота Ђурђа Бранковића.[10] У исправама из XV века у којима се говори о Арачи, она

[6] Ђ. Мано-Зиси, *Прилог проучавању Араче*, Рад војвођанских музеја 2, 1953, 76 sqq.
[7] Ш. Нађ, *Арача*, Рад војвођанских музеја 2, 1953, 85 sqq.
[8] op. cit., 141 sqq.
[9] supra нап. 1.
[10] Ову хронологију је утврдио М. К. Пантић, док је код Д. Ј. Поповића *(Војводина у турско доба*, Војводина I, 1939, 155, 159), Арача у поседу Стефана Лазаревића од 1417, а у поседу Ђурђа Бранковића од 1441. године.

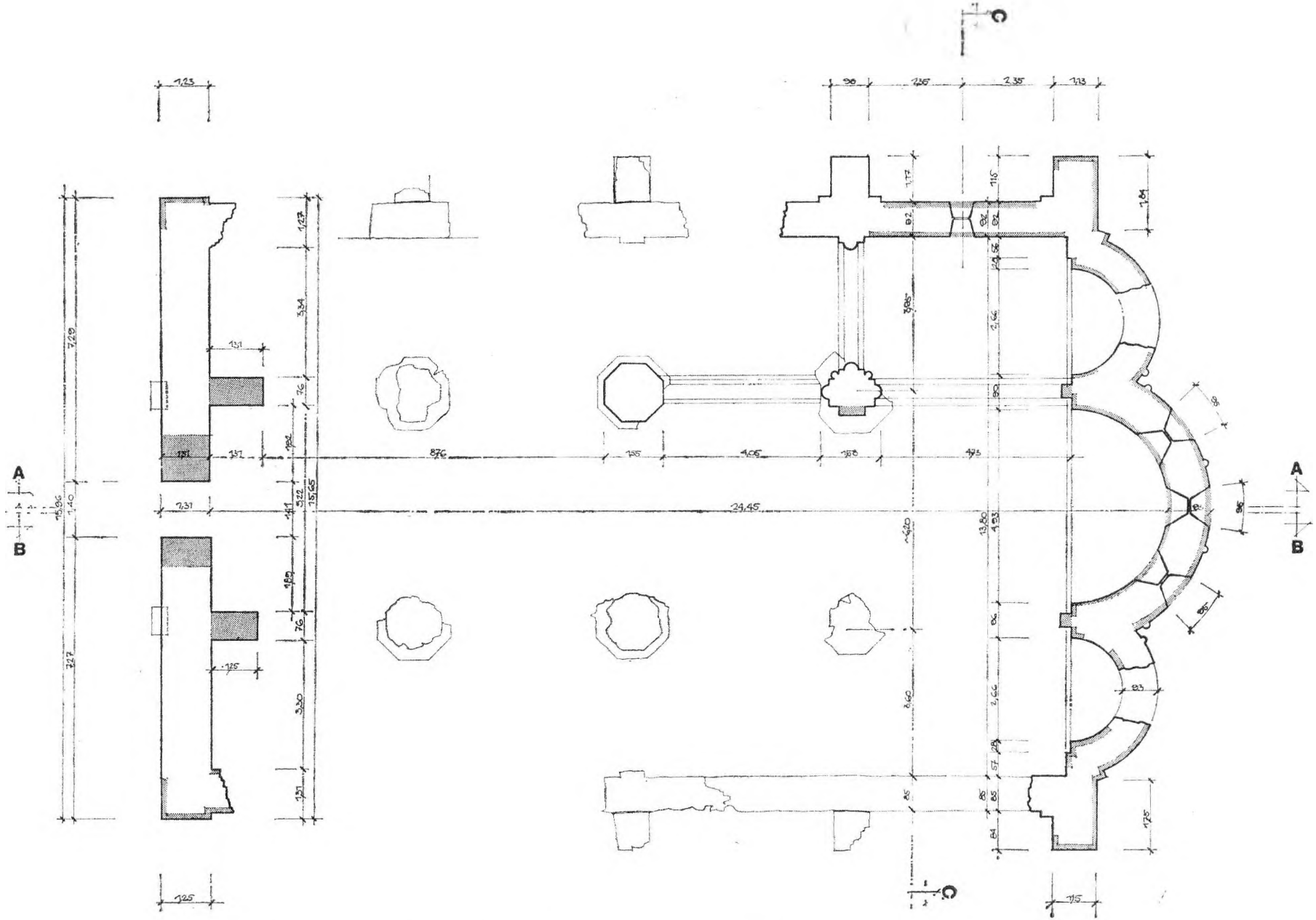
се назива *oppidum*, или *castellum*, али се не помиње манастир у насељу нити у његовој околини. Ни у доцнијим вестима о збивањима у Арачи нема помена о манастиру. Зна се да су варош Арачу њени становници предали Турцима 1551. године, што је забележено у неколико савремених сведочанстава.[11] Тек на једној мапи из 1568. године нацртана је Арача као утврђено насеље са црквом, а по мишљењу М. К. Пантића тај се приказ не односи на остатке средњовековне цркве која је предмет нашег разматрања.

Немамо податке ни о томе када је црква напуштена, већ знамо само да је она била у лошем стању, па је 1817. године торонталски поджупан наредио да се око цркве ископа ров и засади дрвеће, како би била бар донекле заштићена. Забележено је такође да је невреме 1863. године срушило бродове цркве и горњи део куле.[12]

Из изложеног прегледа историјских извора произилази да о средњовековној цркви не постоји ниједан податак који се на њу поуздано односи, изузев последњих вести из XIX века, па се време подизања цркве и њена историја може утврдити разматрањем стилских одлика саме грађевине и свих материјалних података који могу осветлити њену прошлост и протекла збивања. Тим питањима, односно анализи архитектуре, пореклу стила и изворном облику грађевине био је посвећен дипломски рад аутора овога чланка, одбрањен на Архитектонском факултету у Београду 1952. године, а који се заснивао на теренским скицама и забелешкама, као и сугестијама проф. Бурђа Бошковића у току израде овог рада. Та студија је показала да црква има одлике романичких грађевина XIII века и да се стилски везује за једну грађевинску школу у Мађарској из истог времена. На њој су констатоване поправке и дозиђивања која су се могла ставити у XIV век. Тако се настанак цркве и време када су на њој вршене поправке подударa са обавештењима која пружају документа из XIII и XIV века, а за које М. К. Пантић мисли да се не могу поуздано везати за нашу цркву. Необична би, међутим, била подударност писаних обавештења и материјалних чињеница уколико се оне не би односиле на исту цркву. Са друге стране, мађарски историчари архитектуре нису забележили да у задунавској Арачи постоји романички споменик на који би се ови наводи евентуално могли односити. Због важности ових питања и потребе да се она разреше, даћемо детаљну анализу цркве, и свих елемената стила, његовог порекла, као и приказ доцнијих доградњи и по-

[11] М. К. Пантић, op. cit., 146 sq и нап. 51—57, где је наведена старија литература у којој се расправља о овим догађајима.

[12] I. Henszlmann, *Magyarország ó keresztény román átmeneti stilü müemlékei rövid ismerete*, Budapest 1876, 104 sq.



I. Основа цркве, стање 1952. године

правки, осврћући се уједно на резултате истраживања вршених у току израде пројекта за конзерваторске и рестаураторске радове 1972. године, као и на историјске податке о којима је било речи.

АРХИТЕКТУРА И ЊЕНИ ИЗВОРИ

Арачка црква посвећена светом Михајлу[13] је тробродна базилика без трансепта, са три апсиде на источној страни. Њихови су центри кривине у једној равни. Средња апсида има три прозора и добро је сачувана, док су бочне већим делом порушене (сл. 1, тбл. I). Бродови су међусобно подељени са три пара стубаца. Прва два ступца су сложеније, крстообразне основе, док су остали осмоугаоног облика. Сачувана су на северној страни два ступца у целини, а од осталих постоје базе или само њихови делови.

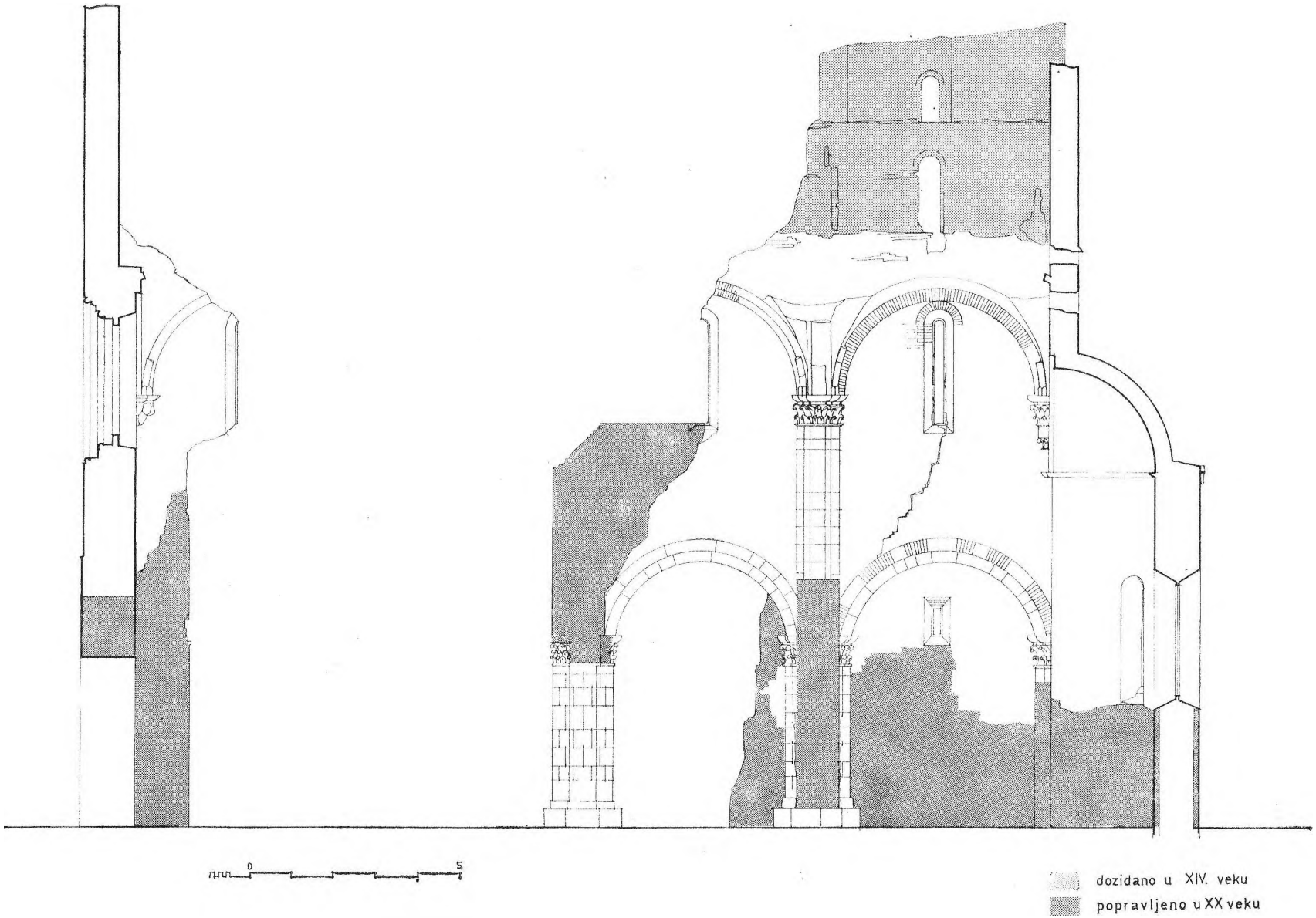
Већи део грађевине је порушен. Сачувани су источни зид са апсидама и североисточни травеј над којим је у време обнове цркве изграђена кула (сл. 1, тбл. III), а на западној страни, готово у пуној висини, западна фасада цркве (сл. 2, тбл. II). На основу сачуваних делова може се утврдити целокупна структура ове грађевине. Тако се види да су стубови били међусобно повезани у подужном смеру луцима који су носили зидно платно главнога брода, а да је попречним луцима црква била издељена на травеје. Црква је имала у сва три брода крстате сводове ојачане ребрима од којих су сачувани почеци. Они су се ослањали уз периметралне зидове на плитке прислоњене лукове.

Од богатог украса фасада цркве сачувани су само извесни делови. Тако су сачуване тричетврт колонете на апсидама цркве и извесни капители из горње зоне, а у поткровљу апсида био је низ слепих аркадица од којих је остала само једна (сл. 3, тбл. IV). Испод тричетврт колонета било је проширење које је подухватало базу (сл. 4), а у подножју је црква имала профилисан сокл, али је он сачуван само на источној страни.

Слепе аркаде су украшавале и горњи део зидова централног брода, а постоје на сачуваном делу зида у унутрашњости куле, над североисточним травејем. Посебно је богато обрађена велика розета на западном зиду цркве, којој недостају унутрашњи стубићи, а судећи по старим фотографијама и портал цркве је био степенасто усечен у зидну масу, те је својим обликом доприносио лепоти ове грађевине.

Црква има богату декоративну пластику. Њени капители и конзоле имају разноврстан пластичан украс. Поред једноставних капите-

[13] Извесни истраживачи су били мишљења да је назив Арача произашао из имена светитеља арханђела (arkangyal) Михајла.



II. Подужни пресек кроз цркву, А-А стање пре радова

III. Попречни пресек, С-С

ла, декорисаних акантусовим листовима у две зоне, постоје капители са другим биљним, а и фигуралним мотивима.

Грађевина је зидана опекама димензија 6,5—7,0×13,5×28,0 см. Неки делови као луци, стубови, архиволте, конзоле и ребра су од обрађеног камена пешчара, а исто тако и колонете уз зидове апсида, њихове базе и сва декоративна архитектонска пластика. Зидови су врло

правилно зидани са спојницама дебљине 1,5 до 3,0 см. Само су на извесним местима поремећени редови опека, што је последица доцнијих поправки на цркви. На основу тих разлика могу се уједно утврдити они радови који су на цркви вршени у току доцније обнове.

Уз цркву, на северној страни је био клаустар од којег су извесни остаци откривени у току археолошких ископавања 1972. године.[14]

Арача има схему основе која је карактеристична за бенедиктинске цркве, а такође и извесне просторне јединице типичне за цркве овог монашког реда. Упоређујући арачку цркву са осталим романичким црквама, а посебно са црквама у Мађарској, могло се закључити да она има највише заједничких карактеристика са споменицима градитељске школе која је зачета црквом бенедиктинског манастира Лебењ (Lébény) из северозападне Мађарске — област Мошоњ (Mosony). Ова архитектонска школа нема одређено извориште, већ је настала под утицајем двају основних уметничких праваца: једног који је преузет из ломбардијске уметности и другог који је потицао из Француске и јужне Немачке. Посебан значај имале су домаћа традиција и монументална архитектура у Мађарској, чији су први велики споменици настали у XI веку. У то време је у Мађарској био најактивнији бенедиктински ред, чији су монаси настанили многе области. Они су најчешће долазили из Италије, односно из Ломбардије са којом Мађари, покоривши већи део Далмације, долазе најнепосредније у додир.[15] Једновремено са утицајем из Ломбардије у Мађарску продире и средњоевропска романика из Немачке, најчешће Баварске, такође посредством монашких редова. Тако монаси долазе преко Далмације из Италије, а исто тако и из Немачке, те су талијански бенедиктинци основали и градили један од првих манастира у Печују, док је у Бакоњбелу био настањен баварски ред из Алтаха.

Из међусобног сажимања облика преузетих из градитељства различитих школа и центара настала је, дакле, лебенска градитељска школа.[16] Детаљнијом анализом покушаћемо да утврдимо порекло облика и структуре ове стилске групе.

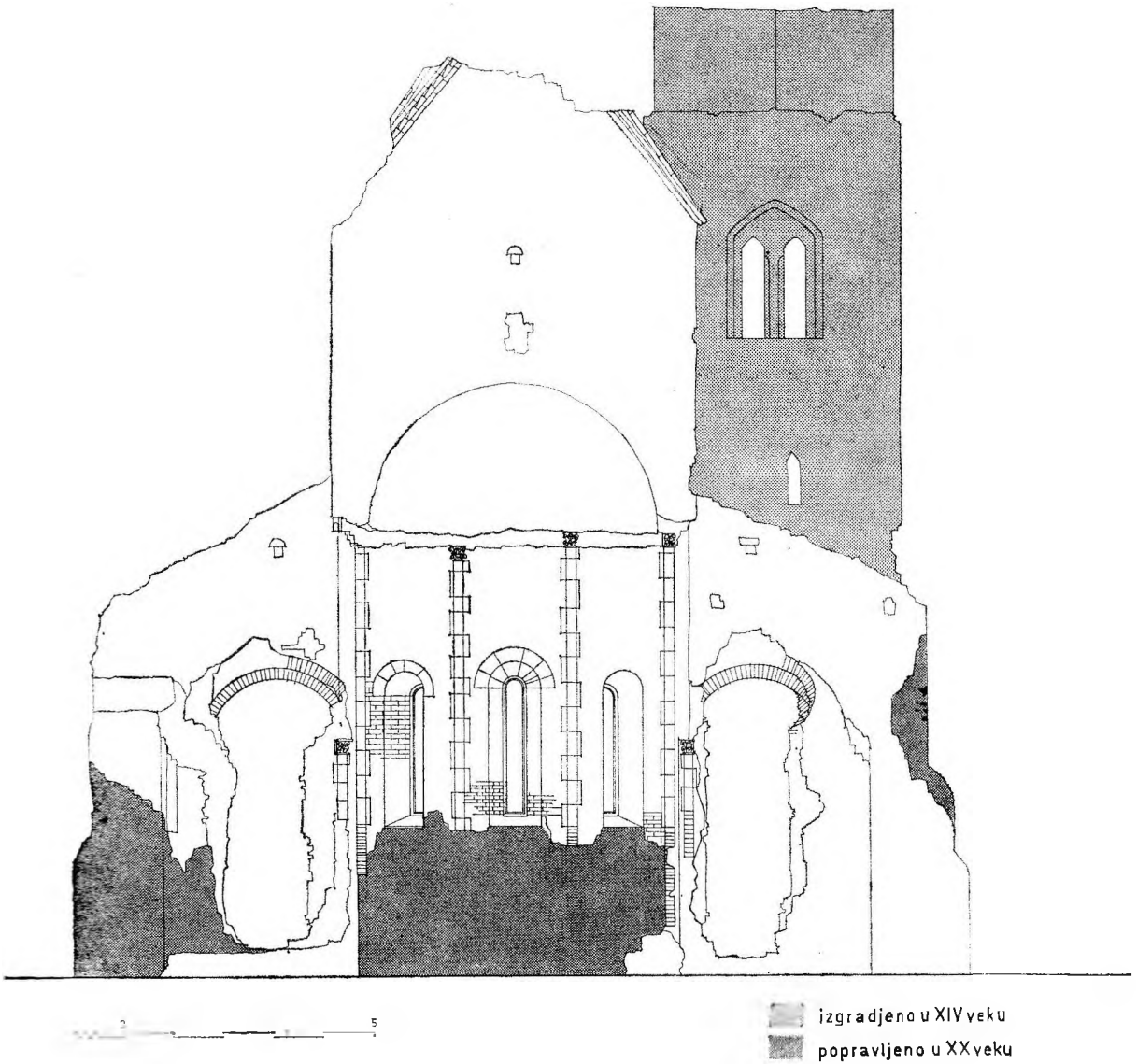
Облик основе који имају цркве лебенске школе: тробродну базилику без трансепта са трима апсидама чији су центри кривине у

---

[14] Ископавања је започео Покрајински завод за заштиту споменика културе из Новог Сада, а њима руководи Шандор Нађ, виши кустос Војвођанског музеја у Новом Саду.

[15] Тако T. Gerevich каже: Тако су се за Далмацију борили (Мађари) увидевши њену важност. Они су поседовали један њен део од 1102, а целу територију од 1111. године. За Далмацију су се борили са Венецијанцима од 1165. године, али су је изгубили тек 1421. (op. cit., 27).

[16] Dehio i Bezold *(Die Baukunst des Abendlandes*, Stuttgart 1912), сматрају да је лебењска школа представљала један скроман облик јужнонемачке школе, али њихово мишљење је побио низ истраживача заснивајући своје мишљење на детаљној анализи порекла појединих елемената.



IV. Источна фасада, стање пре радова

једној равни, усвојен је у Мађарској већ у XI веку. Он је ломбардијског порекла; могао је бити пренет преко Далмације, а и преко јужне Немачке где је у време Меровинга и Каролинга био примењиван,[17] а постаје типичан за бенедиктинске црквене грађевине. У XII и XIII веку граде се у Мађарској цркве које се разликују од претходних и

[17] као и на цркви у *Gurk*-у из XI века.

које су настале под утицајем француске архитектуре. Али, и поред сложенијих и зрелијих решења тога времена, изградиће се доцније низ бенедиктинских цркава по узору на ломбардијску базилику. Тако тај облик пратимо после цркве у Печују и Гарантсентбенедеку из XI века, у Капорнаку из средине XII, Шомођвару из 1200, Лебењу из 1208—12, у Деакиу из око 1228, и најзад у Арачи и Каплоњу. Појава другог плана и просторног склопа у мађарској архитектури XII века објашњава се доласком премонтрејаца и цистерцита, који су неколико година доцније створили читаве француске колоније у Мађарској. Тако су се већ средином XII века монаси из Сен-Жилеа настанили у манастиру Шомођвар, а за време Беле III 1178. долазе нове групе у Ергеш, затим у Пилиш 1184. У Сентготхарт долазе монаси из Троафонтена, у Зире 1182. монаси из Клервоа, а потом још низ група премонтрејаца из Варлоа.

Материјални и духовни услови за повезивање Мађарске са тим удаљеним уметничким центрима настали су крајем XII века, за време владавине Беле III. Тада Мађарска постаје једна од најснажнијих држава у средњој Европи, а краљ Бела III један од најимућнијих владара. Он по угледу на друге европске дворове гради себи краљевске палате. На двор долазе многи градитељи, државници и свештеници, истакнути ствараоци, и двор постаје жариште нове уметничке активности.[18] Последица такве духовне климе је не само уступање поседа низу братстава француских монаха већ и стварање нових образаца за декоративну пластику по којима ће се украшавати и потоње цркве других монашких редова. Отуда се на црквама лебењске стилске групе осећа утицај из Француске: из провансалске и бургундијске области, а исто тако и из Нормандије.

Остали украси на грађевинама: слепе аркадице, фасаде рашчлањене пиластрима и тричетврт колонетама, раскошно обликовани портали и прозори, готово су сви ломбардијског порекла. Али ти облици су усвојени у романичкој уметности уопште, те су добили универзалне размере.

Основа цркве је, као што смо навели, у облику тробродне базилике без трансепта. Сваки брод се завршава једном апсидом, а њихови су центри кривине у једној равни, као код Лебења, Деака, Каплоња, док остали споменици ове групе имају средњу апсиду избачену у поље за један травеј. Бродове одвајају по три пара стубаца, који су међусобно, а и са периметралним зидовима повезани попречним и подужним луцима. Главни и бочни бродови су засведени крстатим, ре-

[18] L. Gal, op. cit., s. v. *Premiers aspects de l'influence française*, 79 sqq.

брастим сводом са надвишеним теменом, што имају грађевине ове групе са сложенијом структуром. Арача се, међутим, разликује од осталих споменика ове групе по томе што нема куле на западној страни, какве постоје код свих осталих споменика. Уместо кула у Арачи је на западној страни постојао трем са луцима од чијих су лежишта остала удубљена са консолама на западном зиду цркве. Овакви тремови, отворена предворја, уобичајени су у бенедиктинској архитектури и имају их цркве овог монашког реда у јужној Италији.[19]

На удаљености од 5,50 м од западног зида цркве откривени су масивни темељи који су могли припадати северној кули (сл. 5).[20] Остаци јужне куле нису нађени, а и темељи евентуалне северне куле имају друкчији положај у односу на бродове цркве него код других споменика ове групе, па је вероватније да су делови једне раније грађевинске фазе. Занимљиво је да се основа Араче разликује од осталих споменика и по својим пропорцијама, јер док се код осталих споменика однос ширине према дужини креће од 1,0 : 1,15 до 1,0 : 1,25, узимајући у обзир бродове цркве без кула, дотле је код Араче тај однос 1,0 : 1,59. Основа је дужа за читав један травеј, јер без једног травеја би тај однос био сличан као код других цркава 1,0 : 1,17. Код осталих споменика травеји бочних бродова имају готово квадратан облик, док су травеји главнога брода издужени у попречном смеру. Код Араче, међутим, травеји главног брода готово су квадратни, а травеји бочних бродова издужени у продужном смеру. Овакав облик травеја арачке цркве је можда последица недостатка кула, услед чега су травеји издужени, јер је однос њених страна у сличној сразмери као однос целокупне дужине, заједно са кулама, према ширини код осталих цркава ове групе. Тако је тај однос код Лебења 1,0 : 1,46, код Јака 1,0 : 1,53, а код Жамбека 1,0 : 1,65.[21]

Основа наше цркве показује још једну особеност: она има стубце уз апсиду крстообразног облика, рашчлањене полустубовима и тричетврт колонетама, док су остали стубци осмоугаони. Овакав распоред стубаца има и црква у Вертешсенткересту, започета крајем XII, а

---

[19] В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, Београд 1955, 26 sq.

[20] Већ у току ископавања која је вршио проф. Б. Мано-Зиси 1947. године у Арачи, отворена је једна сонда испред западне фасаде цркве. Тада се наишло на темеље масивних зидова у северозападном делу. За време последњих ископавања 1971. године, којима је руководио Ш. Нађ, овај део је откривен у већој мери.

[21] На основу истраживања романичких и готичких цркава је утврђено да се правоугаони травеји, издужени у подужном смеру, јављају код млађих споменика. У нашем случају се облик травеја не би могао узети као доказ да је арачка црква млађа од осталих са којима се упоређује, јер исте сразмере и готово исти облик травеја има и црква у *Vértesszentkereszt*-у завршена почетком XIII века.

завршена почетком XIII века.[22] За реконструкцију, чак и делимичну, било је неопходно утврдити какви су били облици пиластра уз зидове главног брода цркве. Код прва два ступца уз апсиду се чеона страна, коју чине полустуб и две бочне тричетврт колонете, продужава и у горњој зони уз периметрални зид централног брода. Изнад ступаца осмоугаоног облика такође се продужавала чеона страна, о чему сведочи недостатак капитела на томе делу. Од пиластра, пак, уз северни и јужни зид цркве познати су нам они у првим травејима уз апсиду где су истог облика као и бочне стране наспрамних ступаца. Остали пиластри, наспрам осмоугаоних ступаца, имали су равну чеону страну, као на цркви у Оча и Вертешсенткересту.

Луци изграђени у подужном смеру су сегменти. Међу њима лук над травејем уз апсиду, због већег распона, има мању стрелу у односу на полупречник. Ови луци су једноставног, правоугаоног профила са једним степенастим проширењем на страни према главном броду и са два проширења према бочним бродовима. Уз помоћ проширења добијена је довољна ширина у подножју зида главнога брода, а проширење је асиметрично, јер је према главном броду било ограничено пиластрима.

Прислоњени луци првог травеја главног брода су полукружни, а у следећим травејима су били преломљени, будући да је теме лука било на већој висини, а распон мањи. На извесним местима, судећи по сачуваним остацима, прислоњени луци су имали надвишена темена, а без прелома, као на западном зиду главнога брода. Сви прислоњени луци су излазили у поље за 5 см.

Сводови су, као што је наведено, постојали у сва три брода цркве. Појава крстатих сводова, какве има наша црква, је доста рана у грађевинарству Мађарске, али не и крстатих сводова над централним бродом. Њих је имала лебењска црква, а после ње сви споменици ове стилске групе изузев Акош.[23] Код Араче су сводови имали надвишено теме, а теме чеоних страна на двема различитим висинама, док су сва ребра полазила са исте висине.

---

[22] A. E. Kózák, *A Vértesszentkereszti románkori templom feltárása*, Arch. Értes., 97, № 2, 1970, 272 sqq; J. Sedlmayer, *A Vértesszentkereszti apátsági Templom épitészeti koncepcioja*, Arch. Ertes., 97, № 2, 1970, 291 sqq.

[23] Крстати ребрасти сводови цркве *Lébény* су порушени после пожара 1683. године, а данашњи полуобличасти су из XVIII века, док су у бочним бродовима изграђени у XIX веку. C. f. L. Gal, op. cit., 122 и нап. 1, где је наведена старија литература о историји ове цркве.

Ребра имају почетке у облику призме са закошеним горњим делом. Профили ребара су једноставни, карактеристични за градитељство прве половине XIII века у овим областима (сл. 6). Истина, исти профили ребара употребљавају се у Француској већ почетком XII века, али у Мађарској и у суседним областима они се појављују знатно доцније. Профили ребара наше цркве у поређењу са ребрима у цркви у Лебењу, Јаку и Жамбеку су знатно једноставнији.[24] И поред тога не изгледа да су старија варијанта, већ упрошћенија, јер се ребра истог профила као на трима поменутим црквама, употребљавају у Француској од 1130. до краја прве половине XII века, што значи да су сви облици које из Мађарске познајемо примењивани у средњој Европи готово једновремено. Ребра иста као у нашој цркви има и црква у Тирјеу из треће деценије XIII века.[25]

Контрафори. Због великих бочних потисака у главном и бочним бродовима, које стварају крстати сводови и потребе њиховог неутралисања, изграђени су контрафори са спољне стране перимеtралних зидова, на месту где се ослањају попречни луци и ребра. Помоћу њих је хоризонтална сила дејства лукова и ребара сведена на косу резултанту, која остаје у језгру зида. Код Араче контрафори су били степенасто сужавани. Продужавали су се у троугаоне зидиће изнад бочних бродова, а потом у пиластре на спољњем зиду главнога брода. За разлику од троугаоних зидића цркве Лебењ и Јак, који се завршавају испод крова бочног брода, у нашем случају су они надвишавали кров, као на цркви Жамбек. Овакво решење је прелазни облик ка потпорним луцима које имају грађевине зреле готике и у односу на подупираче на првим двема поменутим црквама представља доцнију еволутивну фазу (сл. 7).[26]

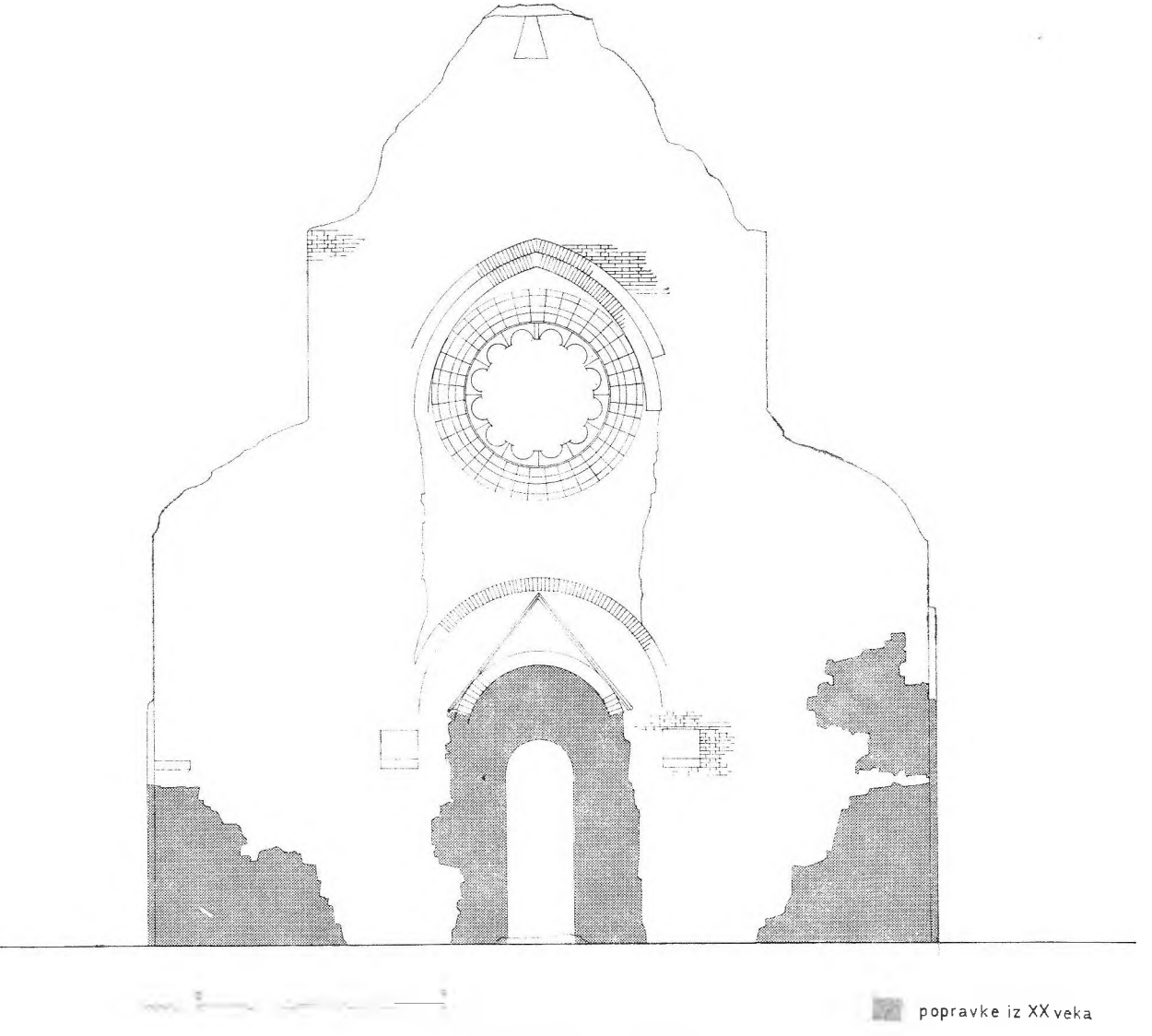
Кровна конструкција на главном и бочним бродовима била је дрвена код свих споменика ове стилске групе, док су на кулама чешће камене конструкције и камени покривач.[27] Над бочним бродом арачке цркве се једноводни кров ослањао на подужну греду-рожњачу

[24] Профиле сачуваних првобитних ребара ових цркава објавио је L. Gal, op. cit., 195, сл. 103, а у нап. 1 је навео разлоге због којих сматра да је ребрасти свод у хору цркве у *Ják*-у првобитан.

[25] L. Gal, op. cit., сл. 113.

[26] У току рашчишћавања терена око Араче 1971. године, Ш. Нађ је отворио једну сонду уз контрафор на јужној страни. Тада је утврђено да се контрафор конструктивно не повезује у темељима са перимеtралним зидом и да је проширење темеља контрафора на вишем нивоу од истог проширења на јужном зиду цркве (сл. 7). У горњем делу се контрафори конструктивно повезују са перимеtралним зидовима, што се могло утврдити на северној страни првог травеја уз апсиду.

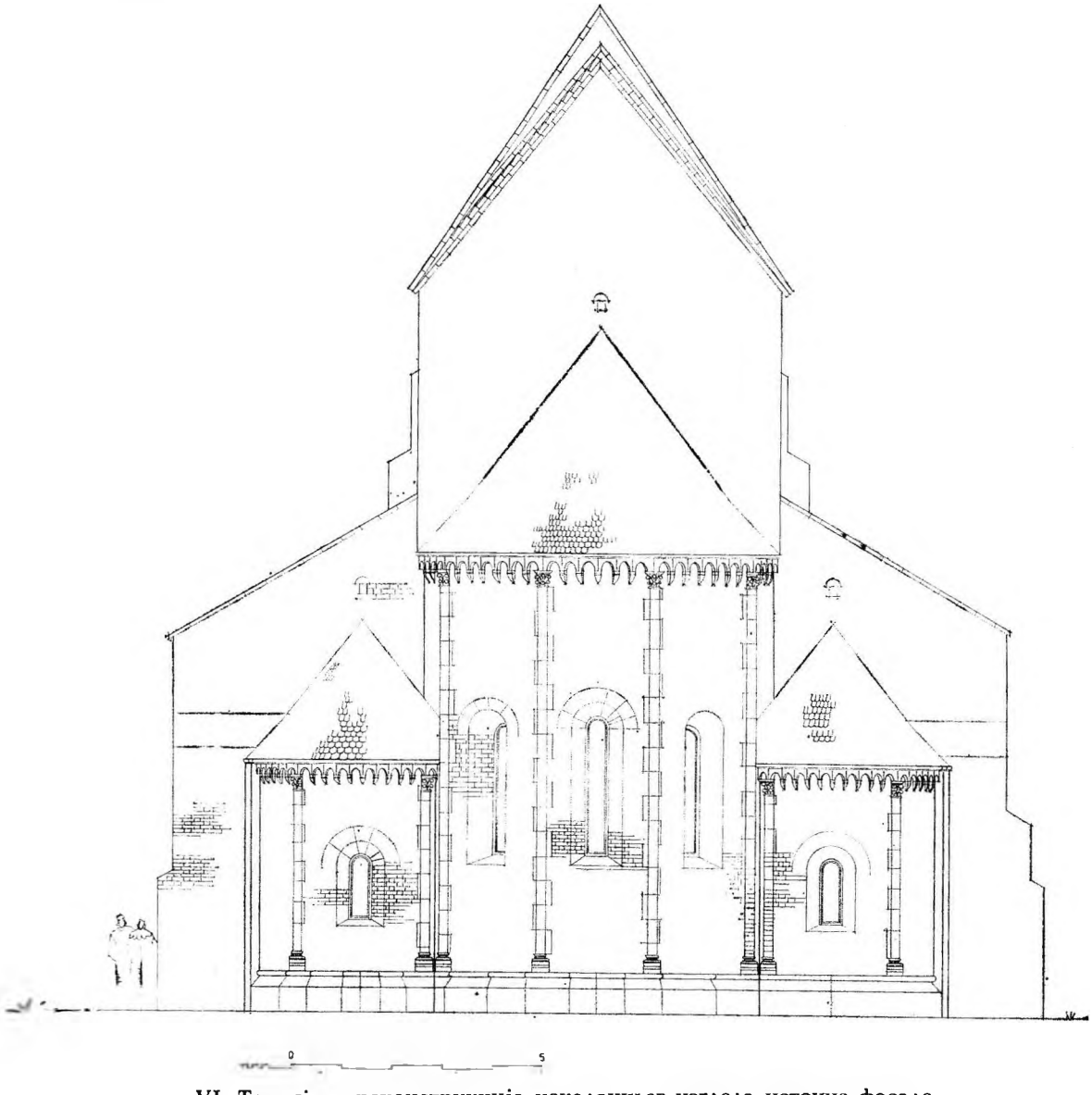
[27] Као у *Lébény*-у, *Zsámbék*-у, *Ják*-у и другим црквама.



V. Западна фасада

подухваћену каменим конзолама, од којих је неколико сачувано. Кров се завршавао испод доње ивице прозора централног брода, испод хоризонталног профила којег чини ред испуштених опека.

Од двоводног крова над централним бродом остали су трагови на западном и источном зиду цркве, а такође нам је познат и некадашњи размак рогова, јер су на јужном зиду дозидане куле остала видна њихова коса лежишта.



VI. Теоријска реконструкција некадашњег изгледа источне фасаде

Фасаде наше грађевине рашчлањене су подупирачима по вертикали, а хоризонтална подела постигнута је помоћу венаца и фриза слепих аркадица у поткровљу. Од свих фасада композиционо је најскладнија источна, са своје три апсиде декорисане прислоњеним колонетама, капителима и слепим аркадицама. За разлику од ње, западна је фасада сасвим једноставна, што је веома ретко у романичкој архи-

тектури Мађарске. Вероватно је она грађена на такав начин због трема који је постојао на западној страни (тбл. IV и V).

Бочне фасаде су биле рашчлањене контрафорима и пиластрима као и све остале романичке грађевине тога времена у Мађарској, а разликују се од осталих, као што смо навели, надвишеним видним троугаоним зидићима изнад бочних бродова цркве (тбл. VII).

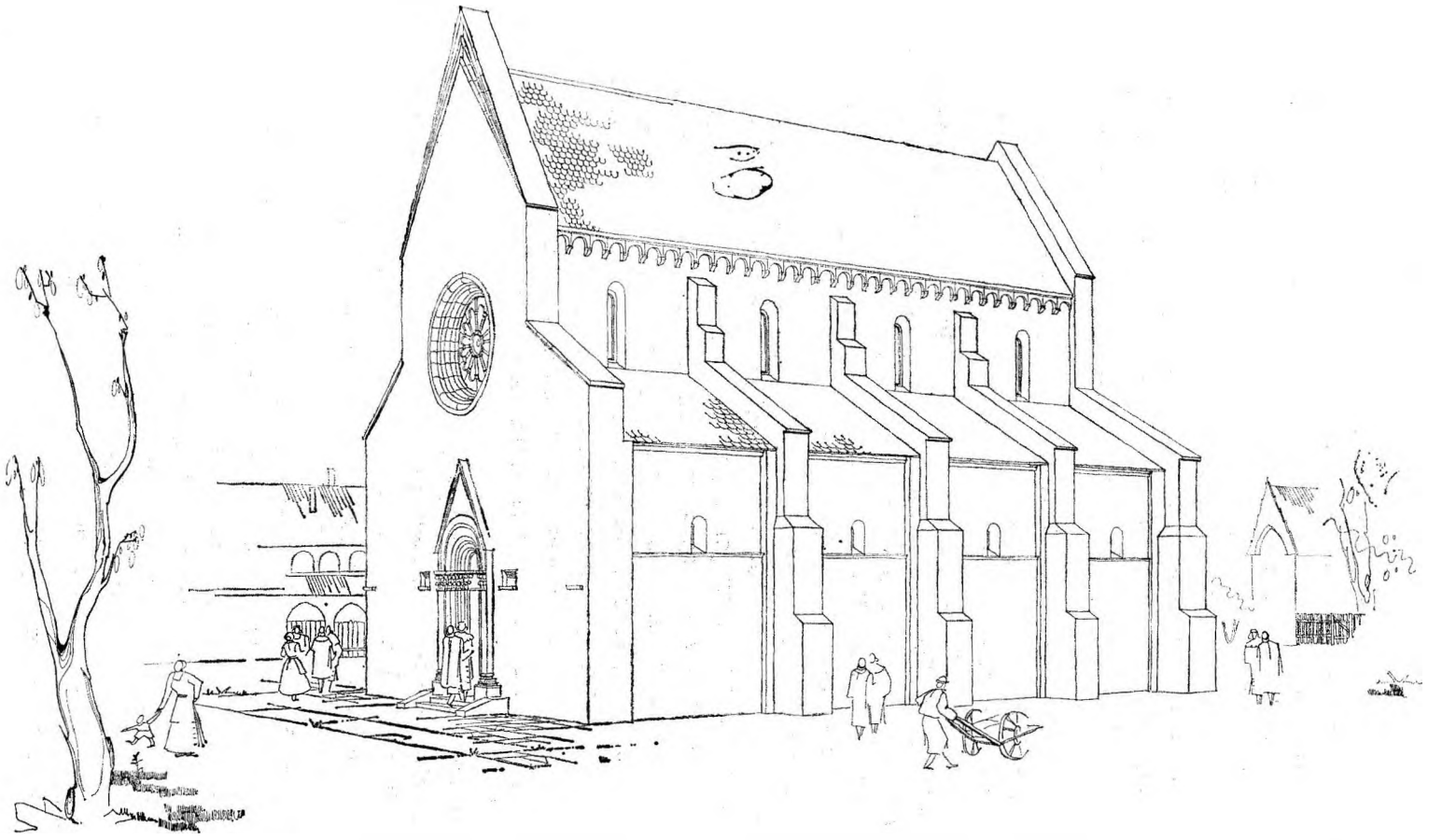
Остале украсе на грађевини: фриз слепих аркадица, прислоњене тричетврт колонете уз апсиду итд. такође налазимо и на осталим споменицима ове градитељске школе. На нашој цркви су слепе аркадице двојаке: на северном и јужном зиду главнога брода полукружне, начињене од опека, док су на апсидама преломљене у темену и исклесане у камену.[28] Фриз зупчасто постављених опека је код нашег примера доста необичан. Њима се, наиме, не завршава фронтон цркве, већ постоји надзидак над њим, што се не среће ни на једном примеру. Изузетак је сличан надзидак на цркви Жамбек, али је он каснији, из XV века.

Прозори арачке цркве нису нам сви познати. Сачувана су три прозора на апсиди. Они су полукружно завршени и косо усечени у зид на готички начин, али доста високи, а још на романички начин узани. На исти начин су грађени и прозори у централном броду, а од прозора у бочним бродовима је сачуван само један. Он је хоризонтално завршен степенасто испуштеним опекама. Не зна се његова првобитна висина, јер је доњи део президан.

За даље проучавање цркве било је важно утврдити какви су били прозори на бочним апсидама, јер они нису сачувани. Утврђено је да код споменика код којих су центри свих апсида у једној равни, као код наше цркве, на бочним апсидама постоји само по један прозор (Лебењ, Деак, Харина), јер се зидови бочних апсида преклапају са зидом централне, те им је смањена слободна спољна површина.

Велика розета на западној фасади цркве заслужује посебну пажњу, јер розете у мађарској романици нису честе. Једна од најлепших, која је уједно послужила као образац и за све потоње, је розета на краљевској капели у Естергому из XII века. Ниједан старији пример није познат, а и после ње на западном зиду цркве у Лебењу је кружни прозор још једноставан и мален. На Арачи је розета великог пречника са богатом профилацијом какву има још само црква у Тирјеу сграђена пре 1230. године и Јаку из 1221—1256. године, у Жамбеку сграђена после 1258. године, а доцније у Белапотфалву и Керцу.

[28] Као у *Ocsa, Bodrogszentes*-у и у *Karcsa*.



VII. Теоријска реконструкција изгледа цркве са југозападне стране

Портал арачке цркве није сачуван. На једној фотографији са почетка овог века, односно пре него што је извршено обзиђивање његових остатака, видело се да је био степенасто усечен у зид. Поред тога нађени су многобројни фрагменти његових капитела. На западној фасади цркве данас се може видети још само остатак троугаоног тимпанона којим је портал био завршен.

У току даљих истраживања на цркви уклониће се дозидани делови и открити остаци портала. На основу њих, нађених фрагмената и аналогија, вероватно ће се закључити како је изгледала целина.

Скулптурална декорација на нашој цркви је нарочито богата на капителима. Мотиви на њима су претежно биљни, а исклесане фигуре постоје међу сачуваним комадима на капителу једног полустуба уз апсиду и на две конзоле на западном зиду цркве. Већи број капитела има једноставну обраду. Уз чашу капитела приљубљени су широки, равни листови акантуса, који се у облику пупољака повијају наниже. Готово сви су двозони. У доњој зони су листови акантуса по средини чеоних и бочних страна или у низу, а у горњој у угловима квадратне завршне равни (сл. 8). Капителе завршава раван, а понекад и двојни астрагал изнад којег је једноставан заобљени абакус. Међу капителима са биљном орнаментацијом издваја се онај на северном пиластру уз апсиду (сл. 9). У доњој зони има низ мањих акантусових листова који су подеоном траком одвојени од горње зоне. У горњој зони је у угловима завршне равни по један широки лист акантуса који се повија у пупољак, а у средишту чеоне стране, из унутрашње, пунопластичне лозице, развија се врежа са заобљеним листовима која се изнад акантуса завршава розетама. Иста, нешто већа розета, налази се и на средини чеоне стране.

На капителу јужног пиластра уз апсиду (сл. 10), у доњој зони такође је низ акантусових листова, али се они разликују по обради од свих осталих. Лист је пластичнији, са израженим режњевима и зупцима, обрађен помоћу сврдла. У горњој зони је по дијагонали по један лист акантуса обрађен на исти начин као и доњи листови, а изнад њих се спољашња лозица, од које су остали само трагови, увијала у волуту. По средини чеоне стране је представа нагог атланта који рукама подухвата абакус. Фигура је представљена *en face*, доста је стилизована али и пунопластична. Слична представа постоји у Кишбењу, где је такође приказана полуфигура, и у Јаку, где фигура у чучећем ставу подухвата абакус.[29] На бочној страни капитела је једна полуфигура са руком прислоњеном уз образ. Представљена је у полу-

[29] T. Gerevich, op. cit., 143.

профилу. И ова је фигура пунопластична, али мање стилизована од претходне. Фигуралне представе на конзолама уз западни зид цркве представљају две људске главе које носе абакус и подухватају ребра. Једна, уз северни зид главнога брода, је женска глава, врло пластично и реалистички приказана (сл. 11), а на супротној страни је до те мере стилизована да јој се не може одредити карактер (сл. 12).

На неким осмоугаоним ступцима, капители су декорисани акантусом у три реда. У горњем се акантуси завршавају стилизованим пупољцима те имају облик унутрашњих лозица, док се у прва два само повијају. Пластика прати облик стуба, те ови капители својом тектоником делују доста тешко. На осталим капителима акантусов лист доње зоне је још увек доста приљубљен уз чашу капитела, али се у горњој зони пупољци више одвајају од ње. Утисак виткости појачан је код ових капитела увлачењем њихове основице у језгро стуба.

Својим стилским обележјима скулптурална декорација Араче везује се за пластику у Лебењу, Булафехерварy из друге половине XIII века и Јаку.[30] У овим трима црквама, међутим, далеко је изразитији готички карактер пластике, што доказује њихова тектоника, а исто тако и рашчлањеност и обрада. Капителе врло сличне обраде имају многе цркве у Француској, између осталих у Оксеру или Семир-Ен-Оксоа,[31] због чега већи број истраживача мађарске средњовековне уметности сматра да је декоративна архитектонска пластика настала под непосредним утицајем француских уметничких радионица. Има такође истраживача који, иако су сагласни са утврђеним стилским обележјима пластике, сматрају да капители спадају у тзв. »*Blattknauf-kapitelle*« типичне за бамбершку школу и да је овај тип капитела пренет у Мађарску њеним посредством.

Архитектонска пластика Араче је била бојена, али полихромија, од које су сачувани извесни трагови, вероватно је доцнија, из XV века, када се такав начин украшавања примењивао у већој мери.

Грађевински материјал којим је црква грађена је опека и тесани камен пешчар. Велики број употребљених камених блокова су сполије, а потичу са неког римског локалитета. Тако је на конзоли на спољној страни главнога брода цркве још видљив римски натпис, а и фрагменти који се чувају у музеју у Темишвару имају такође натписе из истог времена. На једном камену који је био део базе октогоналног ступца, на страни која је била у језгру зида, постоје уклесана слова:

[30] Види T. Gerevich, op. cit., tb. CCIX, CXCIX; L. Gal, op. cit. 202 и сл. 108.

[31] G. Enlart, *Manuel d'archeologie française*, Paris 1929, 610, сл. 370.

VIII. Попречни пресек С-С, теоријска реконструкција елевације после обнове 1370. године

у горњем реду ILSS, а у доњем R C, на основу којих се закључује да је искоришћен материјал са једног другог старијег објекта.

Грађење цркве опеком, као што је случај са Арачом, је ређе у мађарској средњовековној архитектури. Таквих грађевина је било на подручју изнад Дунава и Тисе, где нема камена.[32] Неке од ових грађевина су биле малтерисане, а Арача је вероватно, исто као Тирје и Акош, била немалтерисана, јер су зидови споља врло пажљиво обрађени.

ВРЕМЕ НАСТАНКА

На основу изложених историјских података о споменику не може се утврдити тачно време његове изградње. Споменици који припадају лебењској стилској групи граде се од 1212. године, када је изграђена црква Лебењ, па готово до краја XIII века. Општи, политички и друштвени услови, међутим, показују да је у првој половини XIII века, за владавине Андрије II (1205—1235), настала врло обимна градитељска делатност и да су за то време изграђене Лебењ, Деак,[33] Тирје,[34] а вероватно и Акош, као и многобројне мање парохијске цркве. Све ове цркве, а такође и црква у Арачи, припадају прелазном романоготичком стилу: луци су још полукружни или благо преломљени, прозори узани, такође полукружно завршени, зидови масивни.

Велики градитељски полет овога периода прекинуо је, за време Беле IV, упад Монгола. Они су опустошили целу Мађарску и порушили многе значајне романичке споменике. После повлачења Монгола поново се интензивно градило. Тада је изграђена црква у Јаку[35] и Жамбеку[36]. Цркве грађене у овом периоду имају много више готичких обележја, па се слободно може рећи да се потпуно престало градити у романичком стилу. Са изградњом готичких цркава се, дакле, започело одмах после ослобођења земље, а градило се брзо и интензивно. Тако, када је Бела IV подигао готичку цркву у Будиму 1255. године, већ су постојале тамо друге две истога стила: Марије Магде и једнобродна доминиканска црква.[37]

Изложени преглед градитељских делатности у XIII веку навео би нас на закључак да је црква Арача настала у исто време када и већи број споменика лебењске школе: од 1212, када је завршена црква у Лебењу, до 1241 — упада Монгола. У то време су изграђене све цркве ове

[32] Поред Араче опеком су зидане: друга црква у *Kalocsa*, црква у *Szeged*-у, *Arpás*-у, *Türjé*-у, *Aszofö*-у, *Vámos*-у, *Deáki*-у, *Gutor*-у, *Szemeti*-у, *Toldios*-у, *Nadytornya*-у, *Bodrogs*, *Zentes*-у и *Harina*-у, с. f. T. Gerevich, op. cit., 36.

[33] Подигнуте пре 1228. године.

[34] Која је 1230. године већ постојала.

[35] Која је започета 1221—1231. године, али је завршена тек 1256. године.

[36] Градња цркве је започета 1258. године.

[37] K. Divald, *Madyarorság müvészeti emlékei*, Budapest 1927, 552.

групе изузев цркве Јак и Жамбек које се, својим стилским обележјима, знатније разликују од осталих споменика. На нашем се споменику, међутим, могло констатовати да радови нису текли непрекидно и да је после изградње темеља настао прекид. То показују не само дозидани контрафори — који се у темељу конструктивно не повезују са периметалним зидовима цркве, него само у горњем делу, а њихова стопа почиње на већој висини, — већ и поправке у подножју апсида. На источној страни је, наиме, пре изградње суперструкције узидано неколико редова опека којима је темељ изравнан. Оне се разликују од осталих опека, те је очигледно да су у питању поправке. И на северној страни постоји извесно неподударање лица зида темеља и надзиданог дела. Због ових чињеница изгледа највероватније да је изградња започета пре 1241. године, а да је настављена тек у другој половини XIII века. Међутим, с обзиром на то да је њена основа већ била трасирана, изградња је настављена по ранијој замисли. О томе сведочи и чињеница да на нашој цркви нема оних облика који су карактеристични за градитељство друге половине XIII века. Изузетак је једино систем подупирача који, као што смо навели, представља зрелији облик, те уједно поткрепљује изложену претпоставку.

У време када се помиње арачки опат Никола, наша је црква дакле већ била у функцији. Уколико није била у целини изграђена, један њен део је свакако био освећен и искоришћен (зна се да је изградња великих градских и манастирских цркава трајала и читаво столеће. На њима је прво био завршен и освећен олтар, те је у њему вршена литургија до завршетка осталог дела цркве). Због тога је највероватније да се поменути документ односи на опата из потиске Араче.

На крају остаје да размотримо питање порекла оснивача манастира. Схема основе цркве и њен просторни склоп показују да су манастир основали бенедиктинци. Они су били више повезани са Италијом, односно у највећем броју случајева су долазили са Апенинског полуострва, а црквени прописи су обавезивали на сталну везу и обнављање монаха из матичног центра. Ипак има примера да су бенедиктинци долазили из Немачке, а извесни су били и галског порекла. Тако су у Шомођвару били монаси из Сен-Жилеа, те су све до краја XIII века у њега долазили искључиво монаси из Француске.[38] За Арачу ми немамо податке о пореклу њених монаха. Многи истраживачи су у облицима њене цркве уочили галска стилска обележја, због чега бисмо њихово порекло могли тражити у тим областима. Тим више што наша црква има извесне особености коју има и бенедиктинска црква у Вертешсенткересту (облик стубаца, пропорција основе), а она

[38] T. Gerevich, op. cit., 168.

IX. Теоријска реконструкција изгледа цркве после обнове 1370. године

се по облику презбитерија сасвим поуздано везује за групу споменика у Перигоу.[39] И поред тога ово ће се питање моћи коначно разјаснити тек после истраживања западног дела грађевине, када се утврди облик некадашњег трема пред улазом у цркву, односно њен целокупан просторни склоп, јер такве су тремове градили, као што смо навели, бенедиктинци пореклом из јужне Италије.

ОБНОВА ЦРКВЕ И ДОГРАДЊЕ У XIV ВЕКУ

Из историјских извора сазнајемо о арачком опату Мартину, чији се прилози помињу од 1333. до 1335. године. По његовим прилозима се види да парохија није имала велике приходе. У то време, како истиче М. К. Пантић, не помињу се манастирски приложници ни посебно манастир Арача.[40] После ове вести о Арачи нема података све до 1417. године када се помиње само насеље.

Изгледало би, као што се и Пантићу чинило, да се ти подаци нису односили на манастирску целину о којој ми расправљамо. Ми ћемо, међутим, покушати да докажемо да се ти подаци а такође и обавештења о предаји цркве фрањевцима односе на нашу цркву и да се уз помоћ докумената из прве половине XIV века, о којима је било речи, може објаснити зашто је манастир предат другом монашком реду.

На нашој цркви је, наиме, дозидана кула над североисточним травејем, а уједно су вршене поправке на више места. Оне показују да је црква била оштећена, да јој је на многим местима недостајало лице зида, те је постављена нова облога. За њу су искоришћене старе, нагорele опеке које су вероватно вађене из рушевина. Што се тиче куле, постоје многобројни материјални докази да је она доцније дозидана. Тако се дозидани делови конструктивно не повезују са северним зидом главног брода цркве, на њој је уз то сачуван фриз слепих аркада који је украшавао горње делове фасаде. Поред тога уз северни зид бочнога брода дозидан је прислоњени лук, помоћу којег је проширен ослонац за бочни зид куле.

Поред ових доказа и сам стил куле показује да није грађена једновремено са црквом. Она има правоугаону основу травеја, а у XIII веку се куле граде искључиво на квадратним основама. Поред тога и бифора на горњем делу куле разликује се не само од осталих прозора ове цркве већ и од прозора на грађевинама групе којој Арача припада, а њена обрада и облик говоре о млађем пореклу (сл. 13).

---

[39] A. E. Kózák, op. cit., нап. 4.
[40] М. К. Пантић, op. cit., 144.

X. Предлог за презентацију грађевине

Изградња куле уз апсиду је доста ретка, али углавном карактеристична за фрањевачке цркве. Само изузетно такав положај имају куле и на бенедиктинским црквама.[41]

На основу положаја куле на нашој цркви и стилских одлика елемената другостепене пластике можемо утврдити, дакле, да је примењена једна концепција која је типична за фрањевачку архитектуру и да је доградња извршена знатно после изградње саме цркве, највероватније у XIV веку. С обзиром на то да се ове чињенице могу повезати са податком да је краљица Јелисавета 1370. године предала миноритима Арачу — мада се у том документу не помиње дијецеза у којој се манастир налази — ми имамо основе за претпоставку да се ти наводи односе на нашу цркву. Чињеница, међутим, да се манастир не помиње у документима из прве половине XIV века, наводи на помисао да су бенедиктинци раније напустили манастир и да је црква тада била парохијска. Који су разлози што су бенедиктинци напустили манастир још нисмо у стању да утврдимо. Можда је тачна претпоставка ранијих истраживача да је он страдао од разарања Кумана, а исто тако је могуће да ће детаљнија демографска истраживања и проучавање економских прилика у то време у Потисју објаснити те разлоге.

Колики је био обим преградњи у време када је црква и манастир предат фрањевцима не можемо тачно утврдити. Вероватно су извршене веће преправке осталих манастирских зграда, јер су оне најчешће после запуштања манастира уништаване. На самој пак цркви, поред поправки које смо поменули, можда је поправљан и централни део западне фасаде. На њој, наиме, постоје две вертикалне пукотине које полазе од растеретног лука изнад розете и спуштају се све до портала. Редови опека лево и десно од пукотина се не поклапају, а разликује се и боја опека којима је зидан централни део. Могуће је да је и средишни део фасаде президан, тим пре што се велика розета и две конзоле на унутрашњој страни западног зида стилски разликују од осталог дела грађевине.

Фрањевачки манастир се такође није могао дуго одржати. Почетком XV века, када је арачка територија у поседу српских деспота, свакако је манастир изгубио своје земљиште и основу своје егзистенције. Због тога се он не помиње ни у једном документу из XV века, већ само варош и *castellum* Арача. Представа Араче на мапи из 1568. године свакако је приказ нашег споменика, а документи из XV и XVI века доказују да је манастир био утврђен, и то вероватно већ од XIII века када се, после тешких разарања Монгола, показало да је то за

[41] Као на цркви у *Boldva*, *Deáki* и *Somogyvármos*-у. Код ове последње постоји само североисточна кула као код Араче.

безбедност градова и манастира неопходно. После укидања фрањевачког братства у утврђени манастир се вероватно населило околно становништво, а насеље добило статус вароши.

*

Поред преградњи вршених у ранијим столећима, на цркви се распознају и поправке које је аустријска служба заштите споменика културе вршила пре првог светског рата. Тада су неки полуступбови подухваћени равним зидом, а на многим местима је изидано ново лице зида које се разликује по формату и боји опеке. У то време су подухваћени портал цркве и полукружне нише у централној апсиди, а велико оштећење на северном зиду цркве (што се види на фотографијама које је објавио Геревић) је зазидано.[42]

[42] У току даљих радова на овој цркви, поред археолошких радова у унутрашњости цркве предузетих да би се утврдило да ли је она сграђена на некој старијој грађевини, предвиђено је потпуно откривање остатака некадашњих манастирских конака и њихова презентација. На самој цркви ће се конзервирати сачувани зидови, а такође је предвиђена реконструкција извесних делова. Степен сачуваности објекта, што је описано у ранијим поглављима, налаже да се извесни делови повежу затегама и анкерују. То се посебно односи на западну фасаду грађевине, јер је она сачувана готово у пуној висини, а стоји самостално без икаквих подупирача и обезбеђења. Да би се затеге којима би се она учврстила могле поставити на одговарајући начин, потребно је реконструисати извесне делове и у њих уградити жељезне анкере и армиранобетонске затеге. Уједно, уз помоћ реконструисаних делова ће се подухватити и делови сачуваних зидова брода цркве. Да би се то остварило неопходно је утврдити како је изгледао пиластер изнад октогоналних стубаца, јер он није сачуван. Претпоставља се да се чеона страна октогоналног ступца продужава дуж главнога брода, што се пре реконструкције тог дела мора проверити. После уклањања надзиданог дела над сачуваним октогоналним ступцем, на његовој горњој завршној равни, свакако ће се наћи уклесани трагови раније конструкције, као што је случај и код других грађевина, те ће се чишћење тога дела извршити са највећом пажњом.

Поред ових неопходних радова на обезбеђењу грађевине, предвиђена је и обнова свих делова који су пре првог светског рата само подухваћени, а исто тако и измена оног лица зида које је тада изидано новом опеком. Предвиђено је изиђивање перимеетралних зидова до висине од око 1,5 м. Претходно, мора се пажљиво ишчистити и испитати део на северном и јужном зиду где се могу очекивати трагови ранијих портала. Чак и ако се трагови не нађу, на месту где они постоје на аналогним споменицима, неће се надзиђивати постојећи темељ. Периметрални зидови ће се зидати степенасто да се утисак рушевине сачува (тбл. X).

Ради трајнијег обезбеђења грађевине, у другој фази радова је предвиђена потпуна реконструкција апсида, њихових украса и кровне конструкције, а ради боље презентације структуре саме грађевине, реконструкција извесних сводова, или само њихових носача-ребара.

Поред ових радова предвиђено је да се до споменика изгради асфалтни пут, да се конзервирају сви откривени остаци манастирске целине и изгради лапидариј са једном изложбеном салом за ситне археолошке налазе. Величина тога објекта ће бити одређена према броју откривених покретних налаза, тек пошто буду завршена сва археолошка истраживања. Такође је предвиђена изградња једног мањег туристичког објекта у близини споменика и најзад хортикуларна обрада његове околине. Тако су изложеним програмом обухваћени најнужнији радови које би требало предузети да се овај значајан споменик градитељства обезбеди, презентује на начин који одговара његовој споменичкој вредности и уједно учини доступним.

L'EGLISE MEDIEVALE A ARAČA

MILKA ČANAK-MEDIC

Près de Novi Bečej se trouvent les vestiges d'une église médiévale que l'on nomme Arača, d'après le nom de la localité proche, mentionnée pour la première fois au XIVe siècle.

Les premières controverses sur l'origine et l'histoire de cette église ont apparu vers la fin du XIXe siècle. Elles portaient en général sur l'analyse de la dalle funéraire découverte par Gerece Peter en 1879, à Arača et qui se trouve actuellement au Musée National de Budapest. Le plus grand nombre des chercheurs estimait que la dalle datait de la fin du XIe siècle, cependant, plus récemment, A. Hörvat, ayant étudié la même question, estime qu' elle pourrait dater de la fin du XIIe et même du début du XIIIe siècle.

Quant à l'église même, tous les chercheurs sont tombés d'accord jusqu'à présent qu'elle datait de la première moitié du XIIIe siècle et qu'elle appartenait à l'école d'architecture de Lebeny. Dans leurs études historiques, ils s'étaient tous basés sur les mêmes sources dont ils avaient conclu que l'église avait été un couvent de bénédictins et que l'abbé d'Arača, Nicolas, qui avait assité en 1256 au concile d'Ostrogon, était originaire de ce couvent de la vallée de la Theiss. Ils en ont encore conclu que l'église avait vraisemblablement été détruite en 1280 lors des sévissements de la peuplade de Coumani et que le couvent avait été reconstruit par la reine Elisabeth d'Anjou en 1370, et remis plus tard aux franciscains.

Les sources historiques qui avaient servi à élaborer les conclusions exposées, de même que celles qui traitaient d'autres événements, ont été étudiées à fond par M. K. Pantić. On voit, de son étude, qu'aucune des données qu'elles fournissent, à l'exception d'une seule, datant du XIXe siècle, ne se rattachent avec certitude à cet édifice médiéval, étant donné que les documents du XIIIe et du XIVe siècle qui mentionnent l'église d'Arača ne stipulent pas que c'est l'Arača de ce diocèse, si bien qu'il peut aussi s'agir de l'Arača sise dans la vallée du Danube. D'autre part les documents du XIVe, XVe et XVIe siècle qui parlent de la paroisse et du village d'Arača ne mentionnent point de couvent dans le village même ou dans ses environs. La recherche poursuivie par l'auteur du présent article sur l'analyse architecturale du monument, son style et l'aspect original que pouvait avoir le bâtiment, prouve cependant que l'église accuse les particularités des édifices romans du XIIIe siècle, et qu'elle avait été remaniée et agrandie probablement au XIVe. De cette façon l'origine de ce monument et l'époque de ses remaniements sont confirmés par les documents du XIIIe et du XIVe siècle, si bien que l'auteur estime qu'une telle concordance des sources écrites et des faits constatés serait inadmissible s'il ne s'agissait pas de la même église.

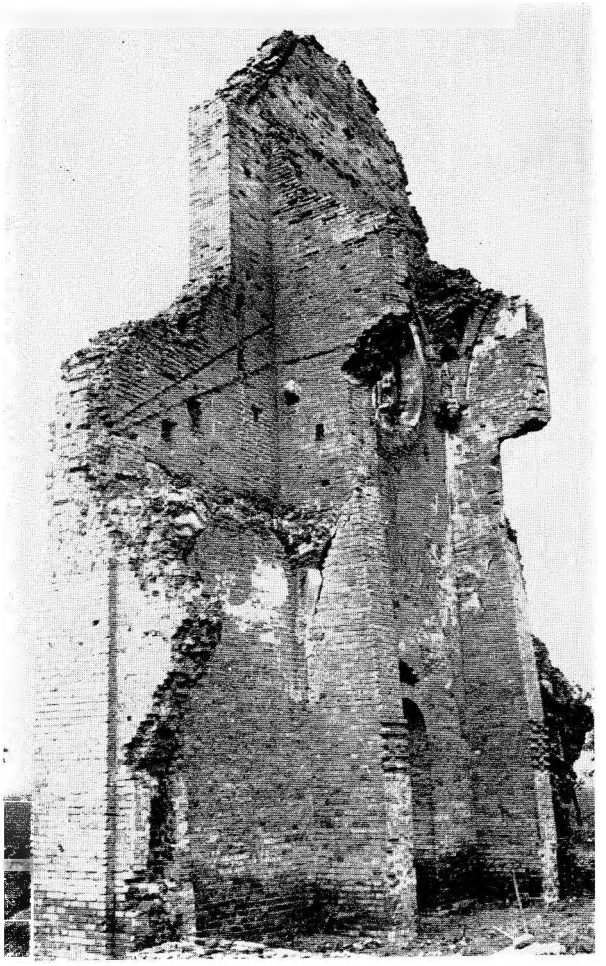
Dans son étude l'auteur soutient que l'église d'Arača se range parmi les monuments de l'école de Lebeny construits avant l'invasion des Mongols en 1241, mais qu'elle n'avait pas été terminée à cette époque. Les assises des murs latéraux et les contreforts ne sont pas fondés sur la même profondeur, ils ne sont pas liés entre eux dans leur partie inférieure du point de vue constructif, tandis que dans leur partie supérieure, l'église et ses contreforts forment une unité architecturale, si bien qu'il semble que la construction de l'église avait été entreprise avant l'invasion des Mongols, et achevée après celle-ci. Elle fut alors terminée suivant la conception initiale,

car on n'y retrouve pas les formes caractéristiques des constructions de la seconde moitié du XIIIe siècle. La seule exception est le système des étais dont la forme accuse une plus grande maturité, ce qui parle en faveur de la thèse avancée. En effet, les contreforts se retrécissaient vers le haut formant des gradins et se terminaient en murettes triangulaires au-dessus des nefs latérales, et plus loin en pilastres sur le mur extérieur de la nef principale. Contrairement aux murettes triangulaires des églises de *Lebeny* et de *Jaak* qui se terminent au-dessous du toit des nefs latérales, les murettes de l'église d'Arači dépassent celui-ci, comme dans l'église de *Zsambek*. Une telle disposition est une forme transitoire qui mènera aux arcs-boutants gothique, mais constitue une phase évolutive plus avancée par rapport aux étais des deux églises mentionnées plus haut. L'auteur de l'article attire notre attention sur le fait que l'église avait du côté ouest, au lieu des deux clochers caractéristiques pour l'école de Lebeny, un vestibule, comme en ont les églises bénédictines de l'Italie méridionale.

Des remaniements ont été effectués plus tard sur l'église et un clocher y a été ajouté. A en juger d'après sa position et ses éléments de plastique secondaire, on constate qu'il est exécuté selon une conception typique de l'architecture franciscaine, et que cette construction a été effectuée sensiblement après celle de l'église, très probablement au XIVe siècle. Si nous rapprochons ce fait de la donnée sur la donation faite par la reine Elisabeth d'Anjou en 1370 du monastère d'Aračа aux frères mineurs, l'auteur estime que nous pouvons en conclure, malgré le manque d'indication dans les documents du diocèse dans lequel ce monastère se trouvait, qu'il s'agissait bien du monastère de la vallée de la Theiss. D'autre part le fait que le monastère n'est pas mentionné dans les documents du début du XIVe siècle, mais qu'on y parle seulement de paroisse, nous fait croire que les bénédictins avaient déjà abandonné le monastère bien plus tôt et qu'il ne faisait fonction que d'église paroissiale. Le couvent franciscain n'a pas non plus existé pendant longtemps. Au début du XVe siècle, lorsque l'église d'Aračа se trouvait faire partie du despotat serbe, le couvent perdit sans aucune doute ses biens fonciers, et partant, ses moyens d'existence. C'est la raison pour laquelle il n'est mentionné dans aucun des documents du XVe et XVIe siècle, où Aračа ne figure que comme ville et comme *castellum*. Les documents du XVe et du XVIe siècle nous disent aussi que le couvent avait été fortifié, probablement dès le XIIIe siècle, après les cruels sévissements des Mongols, lorsqu'il s'avéra nécessaire de protéger les villes et les couvents. Après la dispersion de l'ordre des franciscains la population environnante s'installe probablement dans le couvent fortifié, si bien qu'à partir de ce moment il reçut le statut de cité urbaine.

En plus de ces réparations effectuées au cours des siècles écoulés, on reconnaît sur les murs de l'église les restaurations entreprises par les services austro-hongrois de conservation des monuments culturels avant la première guerre mondiale. C'est alors que certaines semi-colonnes ont été renforcées par un mur plat, et qu' à bien des endroits de nouveaux pans de mur ont été construits, qui se distinguent par le format et la couleur des briques des vieilles murailles. Le programme des travaux de recherches et de conservation entrepris prévoit, en plus des fouilles archéologiques et de la protection des vestiges conservés, l'insération d'ancres et de pièces en ciment armé nécessaires à la consolidation des murs, comme aussi la reconstruction partielle de l'édifice et l'aménagement de ses environs immédiats. On désire ainsi conserver ce monument important et le rendre plus accessible, pour pouvoir le présenter au public.

Общи поглед на северозападни део



Сл. 2. Западни део цркве

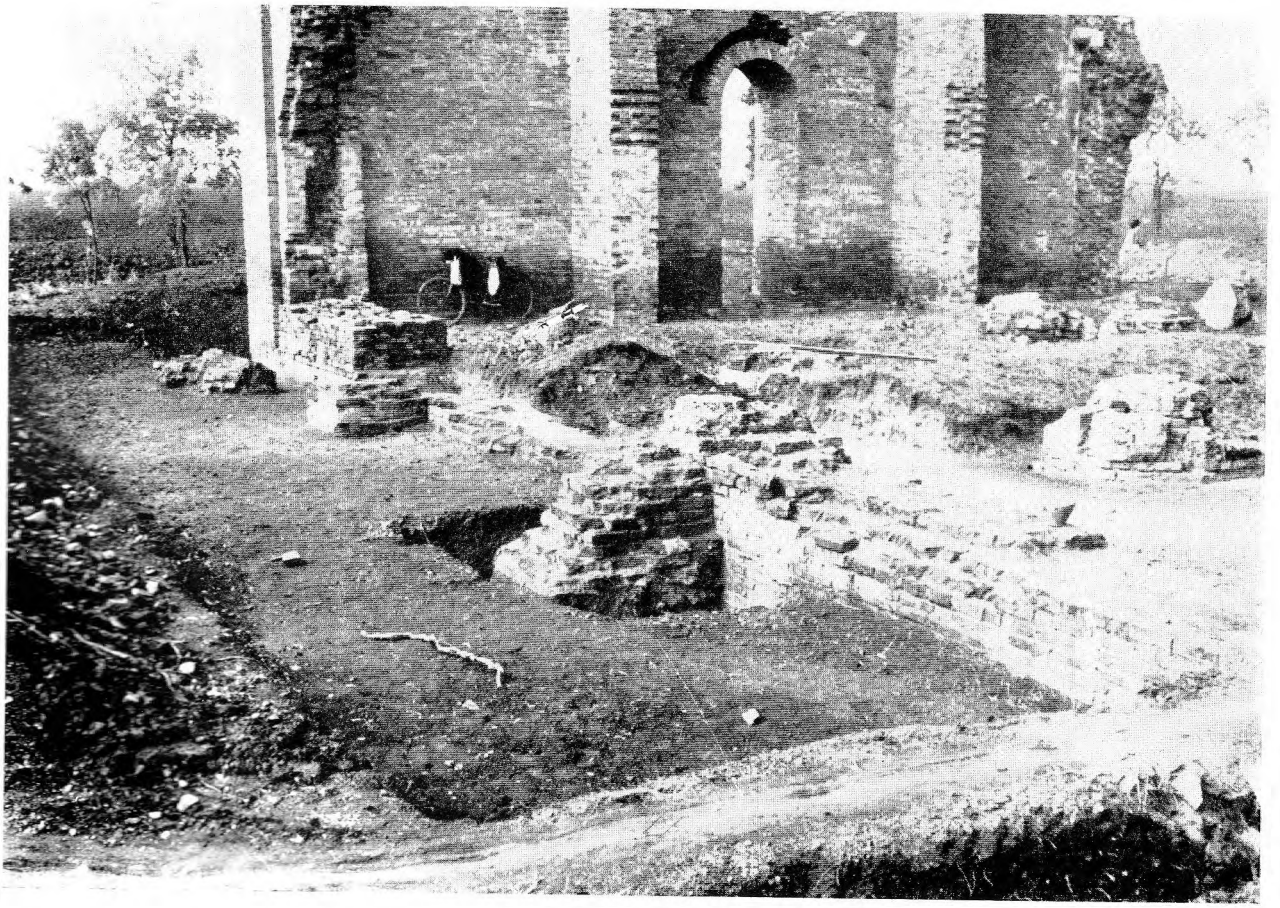
Сл. 3. Јужна и део централне апсиде

Сл. 4. База која је подухватала тричетврт колонету на спољној страни централне апсиде

Сл. 5. Откривени зидови на западној страни цркве

Сл. 6. Консола са почетком ребра централног брода цркве

Сл. 7. Откривени темељи јужног зида и котрофора.



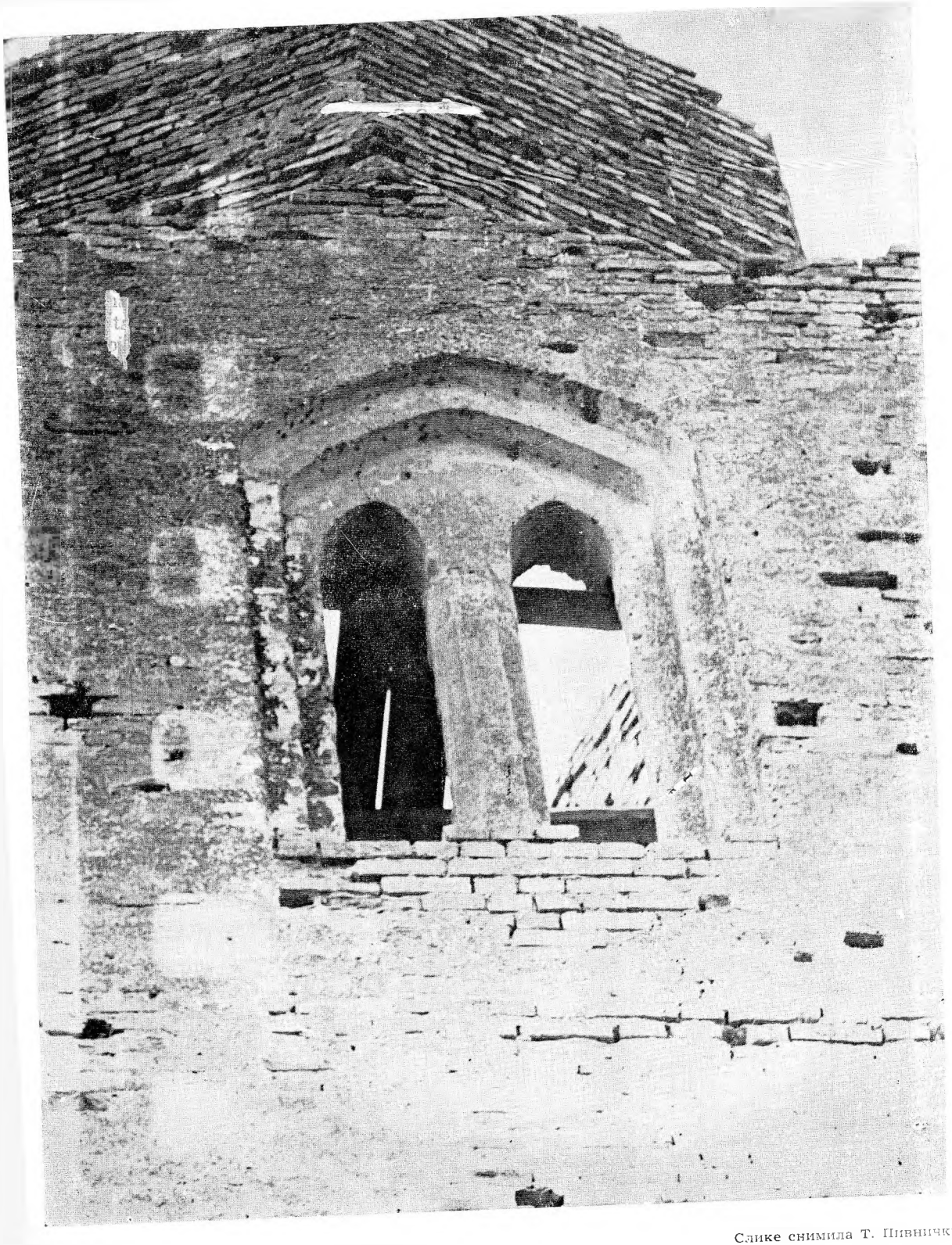
Сл. 8. Капител на крстообразном стубу на северној страни

Сл. 9. Капител на северном пиластру уз апсиду

Сл. 10. Капител на јужном пиластру уз апсиду

Сл. 11. Конзола која је подухватала ребро свода у северозападном углу главног брода цркве

Сл. 12. Конзола која је подухватала ребро свода у југозападном углу главног брода цркве



Сл. 13. Бифора на северном зиду куле

Слике снимила Т. Пивнички

Јанко Радовановић

Једно чудо арханђела Михаила у Леснову

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10
1974

У живопису манастира Леснова из 1349. године сачуван је део композиције на којој је приказан арханђео Михаило са раширеним крилима и десном руком испруженом у страну, а испод ње су тројица монаха: двојица млађих клече са рукама испруженим у ставу молитве; трећи, стари, је мало погнут напред. Гестом десне руке арханђео показује као да није примио молитву монаха. Изнад арханђелове главе налази се сегмент неба. Лева страна композиције је уништена (сл. 1). На фресци је постојао натпис који је већим делом уништен. Са фотографије прочитао сам само реч „аггль".[1]

Л. Мирковић[2] ову представу није споменуо у својим радовима о чудима арханђела Михаила у Леснову. Н. Л. Окуњев[3] је написао да сцена приказује чудо које се догодило у манастиру Дохијару и да је том приликом спасено дете бачено у море. С. Радојчић[4] први је публиковао фотографију ове фреске и дао јој назив „Архангел Михаил и монаси".

Садржај ове композиције заслужује опширније објашњење. Сачуван је и литерарни извор који је послужио као сиже поручиоцу и сликару Леснова за илустрацију овог чуда арханђела Михаила. Овим извором, како сам утврдио, историчари уметности нису се користили за разјашњење лесновске фреске. Он се налази у делу Макаријевским великија минеј чети под 6. септембром и носи наслов: „Чюдо Ар'хи-

[1] У Леснову никад нисам био. Можда би се са фреске могло прочитати још неко слово од натписа.

[2] Нејасне фреске Чуда св. арханђела Михаила у Леснову, Гласник Скопског научног друштва III, Скопље 1928, 67—70; исти, Једна фреска из циклуса Чуда св. арханђела Михаила у Леснову, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. VI, св. 2, Београд 1926, 265—268.

[3] Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves II, Paris 1930, 250, схема IV, 7. Мишљење Окуњева прихватио је В. Р. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 172.

[4] Лесново, изд. „Југославија", Београд 1971, 22.

стратига Михаила бывшее во Святѣй горѣ".[5] Како је исто чудо описано и у делу Дамаскина Студита[6], али другим речима, у напоменама ће бити наведена разлика између Дамаскина и Великија минеј чети.

---

[5] Великія минеи четіи, сентябрь, дни 1—13, СПб 1868, 295—296. Интересантно је да се ово чудо не налази међу чудима архистратига Михаила под осмим новембром од Пантолеонта, Ђакона и хартофилакса Велике цркве (Св. Софије у Цариграду), где су она укратко описана и набројана (има их 36), већ је стављено под шести септембар, дан када се празнује чудо арханђела Михаила у Хони. У зборнику „Дамаскин" Дамаскина Студита чудо у Дохијару описано је са осталим чудима у Слову о арханђелу Михаилу — осмог новембра.

Минеј чети (минеји-читанке) настали су у Византији. Постојали су већ крајем VIII века у дванаест књига, за сваки месец по једна. Њих је допунио Симеон Метафраст (умро 940. године), као и неки други византијски писци. Поред житија светих у минеј чети уношена су слова и похвале св. отаца на велике празнике. Делове минеја-читанки пр[illegible]ли су на словенски језик Ћирило и Методије, а касније су допуњени. Сачувал[illegible] су преписи из XI и XII века. У Љубљани се чува познати Супрасалски руко[illegible]с чти-минеј за месец март старословенске редакције из XI века, Cod. Cor. 2 [З. Мошин, Ћирилски рукописи у Повијесном музеју Хрватске. Копитарева збирка словенских рукописа и Џојсов ћирилски одломак у Љубљани (књ. I), Београд 1971, 149—157]. М. Н. Сперански највише се бавио проучавањем Великија минеј чети: Сентябрьская минея четья до-макарьевскаго состава, Извѣстія Отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи наукъ, томъ I, кн. 2, Санктпетербургъ 1896, 235—257; Октябрьская минея четья до-макарьевскаго состава, Извѣстія, томъ VI, кн. I, (1901), 57—87; Славянская Метафрастовская минея-четья, Извѣстія, томъ IX, кн. 4 (1904), 173—202.

Макаријевски великија минеј чети настали су под руководством сверуског митрополита Макарија, који је на њима радио са писарима дванаест година. Рад је започео у Новгороду а завршио у Москви 1552. године. Митрополит Макарије био је замислио да на једном месту сакупи све религиозне текстове који су постојали у Русији. Узео је план минеј чети и у месечне дане унео не само пролошка (кратка) и минејска (опширна) казивања о празнику и животу светих него и сва друга дела која су се односила на тај дан, а до којих је могао доћи из разних рукописних књига. Митрополит Макарије прво је био архиепископ новгородски (1526—1542), за сверуског и московског митрополита изабран је 19. марта 1542. и на том положају остао до смрти 31. децембра 1563. године (Е. Голубинскій, Исторія русской церкви, томъ II, 1, Москва 1900, 742—752, 763, 852).

По тексту Макаријевски великија минеј чети цитиран је текст чуда св. арханђела Михаила у Св. Гори под шестим септембром, стр. 295—296.

[6] П. Илиевски, Крнински Дамаскин, Стари текстови III, Скопје 1972, 483—488 (рукоп. л. 242а—244б). Дамаскин Студит је познати грчки проповедник из XVI века. „Дамаскином" је назван зборник мешане садржине у којем се налазило само неколико слова Дамаскина Студита, а већи део књиге обухвата разна житија светаца, апокрифе и друго, који нису његово оригинално дело. Дамаскин Студит као Ђакон живео је и проповедао у Цариграду, касније је изабран за епископа рендитског и литског. Његов зборник „Дамаскин" превео је на словенски језик епископ пелагонијски Григорије (уп. П. Илијевски, Крнински Дамаскин, 13, 15, 19, 21). Ту је и сва старија литература.

Опис чуда арханђела Михаила у Дохијару, које је ушло у Макаријевски великија минеј чети и у зборник „Дамаскин", није оригинални састав ни митрополита Макарија нити Дамаскина Студита. Они су га само унели у своје дело из много старијих рукописа. Међутим, чудо арханђела Михаила било је рано описано у манастиру Дохијару, што би потврдила и фреска из манастира Леснова из 1349. године. Оно је, свакако, било раширено по Св. Гори и у Византији где је ушло у рукописе минеј чети. Макаријевски великија минеј чети настали су до 1552. године, а зборник „Дамаскин" крајем XVI ст., више од два века после сликања фреске у Леснову. Док је код Макарија текст о чуду арханђела Михаила у Дохијару једноставан, опис у „Дамаскину" обилује детаљима у којима се прецизира време када се чудо догодило, ко је био старешина манастира и одакле је дошао на Св. Гору.

Садржина је ова. У време благочестивих бугарских царева на двору је био један човек који је имао звање дохијара цара бугарског. Место у којем се касније настанио добило је по њему име Дохијар. Он је волео монашки живот.[7] Зато је напустио царев двор и дошао у Св. Гору.[8] Са собом је понео много злата и сребра. Такође су и неки људи са двора дошли у Св. Гору. Дохијар (сада монах) нашао је лепо место и подигао цркву са пет купола и посветио је св. Николи. Потом је саградио висок пирг и подигао ограду око манастира.[9] Због великих издатака понестало му је новаца и није могао живописати цркву. Али је говорио: „Ако Бог хоће нека прослави место ово, нека буде по вољи његовој". Наспрам Св. Горе налазило се острво Луг[10], и на њему висок пирг са натписом: „И всякь, иже ударитъ мя верхъ, обрящетъ злата множество". Многи су злато тражили али га нису нашли. Један отрок, док је чувао стоку, прочитао је натпис, почео копати тамо где је врх сенке пирга пао док је сунце залазило, али ништа није нашао. Сутрадан при изласку сунца, почео је копати у врху сенке пирга и нашао велик камен. Најзад, када га је подигао угледао је много злата. О овоме није смео никоме да каже јер се бојао да би га други могли убити. Тако је Господ, на овај начин, услишио молбу монаха из Дохијара. Он је дечака упутио да оде на Св. Гору и каже шта је нашао. Када је отрок дошао до врата манастира Дохијара, тражио је да разговара са старешином. Чувар врата га, међутим, није пустио унутра, јер је голобрад, а по светогорском обичају голобради

[7] Сви текстови који се наводе по Крнинском Дамаскину (483—488 стр., рук. л. 242а—244б) обележени су курзивом. *У време цара Никифора Вотаниjата (1078—1081) беше у Св. Гори неки калуђер Евтимије. У месту Дафне сазидао је малу цркву и посветио је св. Николи и живео с другим монасима. Кад су Сарацени упали у Св. Гору запалили су манастир Дафне и опљачкали га. Евтимије је нашао ново место за манастир где се сада налази манастир Дохијар.*

[8] У опису у Макаријевским великија минеј чети не каже се да ли је то било за време првог или другог бугарског царства.

[9] У Крнинском Дамаскину описује се како је *Евтимије сазидао малу цркву посвећену св. Николи и ћелије за монахе. После неког времена један човек, коме је име било Николај и био је властелин у Цариграду, узео је своју готовину и дошао у манастир Дохијар. При монашењу добио је име Неофит. Касније је постао игуман уместо свога стрица Евтимија. Неофит је срушио стару малу цркву и подигао нову која постоји и данас. Сазидао је и висок пирг и подигао зид око манастира.*

Храм и конаци које је подигао игуман Неофит у XI веку касније су срушени. Данашњу цркву манастира Дохијара обновио је молдавски војвода Александар са женом Роксандом за време игумана Германа 1568. године. Живопис је из исте године али је пресликан 1855. године. (Епископъ Порфиріе Успенскій, Второе путешествіе по Святой Горѣ Аѳонской въ годы 1858, 1859 и 1861. и описаніе скитовъ аѳонскихъ, Москва 1880, 73, 77, 121). По Успенском Неофит је био прота Св. Горе 1092. године (op. cit. 103—104; исти, Историја Афона, часть II, 199—200).

У фиали манастира Дохијара насликани су оснивачи манастира Евтимије и Неофит као и византијски цареви Нићифор Фока, Андроник II и Јован Палеолог како рукама придржавају модел цркве манастира (Успенски, op. cit. 81—82).

[10] *Острво Луг било је метох манастира Дохијара.*

се не пуштају у манастир. Игуман је изашао изван манастирских зидина и чуо дечакову причу о пронађеном злату. У томе је видео божје дело. Отрока је упутио једном пустињаку (отшелнику), потом је одредио три инока и послао их да донесу нађено благо.[11] Кад су дошли на место, подигли су камен и *видели бакарни котао пун злата.* Сад се умешао ђаво и једном иноку дошапнуо да сам узме злато и подигне себи манастир. Овај се инок споразумео о томе с другим иноком, а потом су њих двојица упознали и трећег инока, који је, међутим, одбио да се због злата дечак убије. Али су му двојица инока запретила да ће и њега убити ако не буде уз њих.[12] Он се, наравно, уплашио и рекао да му злато не треба, а они нека чине што су наумили. Пошто су затим *узели котао са златом и камен који је био преко њега,* лађом су отпловили према манастиру. Потом су отроку везали камен око врата и бацили га у море. Сада почиње чудо. Архистратиг Михаило је спасао дечака са дна мора, пренео га у манастир Дохијар и ставио поред часне трпезе.[13] Када је ујутру дошао пареклесијарх да звони на јутрење, чуо је глас и јавио игуману. Пошли су у цркву и видели отрока где лежи са каменом везаним око врата, док се вода цедила са одеће.[14] Он је игуману испричао да су га иноци бацили у море. Док сам тонуо *видео сам два човека од којих један рече: „Арханђеле Михаило, однеси га у манастир Дохијар".* Игуман је наредио да отрок остане у цркви *док се злоба не изобличи*[15], а јутрење да се служи у припрати. Иноци-убице злато су прво сакрили и потом кренули у манастир. Игуман им је изашао у сусрет и запитао: „Вас четворица сте отишли, а тројица се вратили. Где је четврти?" Иноци су одговорили да је отрок желео да их посрами па се сакрио. Игуман их је повео *у цркву и показао отрока.* Ко је ово? — запитао је он. Иноци су само зачуђено ћутали *и исповедили свој грех.*[16] Потом су донели сакривено

---

[11] *На метоху је био јуноша, радник с откупом. Пошто је пронашао злато отишао је у манастир и рекао игуману Неофиту.*

[12] Овог двоумљења нема код Дамаскина.

[13] *Дечку су везали камен око врата и бацили га у море. Док је тонуо позвао је у помоћ чиноначалнике, и оба арханђела Михаило и Гаврило појавили су се пред њим као орлови златокрили и узели га с морске дубине и пренели у манастир Дохијар.*

[14] *Дечак је од великог страха заспао у цркви. Када је еклесијарх дошао да запали кандила за јутрење видео је дечака; прво је помислио да је привиђење. Известио је игумана, а потом су заједно ушли у цркву и видели дечака како спава са каменом везаним око врата.*

[15] *Игуман Неофит је штапом мало ударио дечака и пробудио га. Он је одмах упитао где се налази. Игуман му је објаснио да је у манастиру Дохијару и да је он Неофит. Пошто је од јуноше чуо да су га монаси бацили у море, игуман је наредио да остане у цркви, јутрење да се служи док не дођу тројица монаха и виде чудо.*

[16] *Када је свануло, у манастир су дошла тројица монаха. Игуман их је запитао о налазу злата. Они су одговорили да је дечак говорио лаж и затим побегао. Игуман их је позвао да уђу у цркву и прославе Бога. Чим су монаси видели јуношу у цркви са каменом везаним око врата — занемели су од чуда.*

злато и предали га игуману, који је *двојицу инока-убица изгнао из манастира и проклео.*[17] Вест се брзо раширила по Св. Гори. Ускоро се затим састао сабор и цркву св. Николе због чуда *посветио је св. архистратигу Михаилу.*[18] Монаси су убрзо сазидали и нову цркву и посветили је св. Николи. Дечак што је био спасен из мора касније се замонашио[19] и био игуман. Игуман манастира Дохијара је добијеним златом цркву живописао[20] и свим добрима украсио, снабдевши је златним и сребрним сасудима и утварима.

Иако је тешко одговорити који је од два наведена литерарна извора послужио као сиже за илустрацију композиције Чуда арханђела Михаила у Леснову, сви су изгледи да је то био текст из Великија минеј чети. У њему се један од инока описује као стар човек, а тако је на фресци насликан трећи, горњи, инок. Он није учествовао у делу бацања дечака у море нити у деоби злата, његов грех је мањи. Зато, вероватно, и није приказан како је руке испружио у ставу молитве и не клечи. У Великија минеј чети описано је да су само двојица монаха бацили отрока у море и сакрили злато, па су зато на фресци у Леснову и приказани како клече у ставу највећег покајања како, сада свесни величине греха, исповедају га и моле арханђела за опроштај. По гесту десне руке арханђел Михаило је саслушао молбу монаха али им грех није опростио јер их не благосиља десном руком. Будући да је спасење баченог детета у море извршио арханђео Михаило (Гаврило је само био присутан), разумљиво је што је на фресци у Леснову приказан само Михаило, који је и изобличио грех монаха, а он је био велики и неопростив па је игуман двојицу инока избацио из манастира и проклео. Сви наведени разлози ишли би у прилог претпоставци да је Чудо арханђела Михаила у манастиру Леснову илустровано према тексту који се налази у Великија минеј чети под шестим септембром, насталом у средњем веку, а не према тексту који је сачуван у зборнику „Дамаскин" Дамаскина Студита.

---

[17] *Тројица монаха су донели сакривено благо. Потом су их протерали из манастира.*

Монаси нису били у свештеномонашком чину. Црквеним законодавством је предвиђено да свако свештено лице које изврши ма какво убиство мора бити лишено чина. За хотимично убиство учинилац је кажњаван одлучењем од причешћа на тридесет и пет година. Ако није наступила смрт због учињеног дела, преступ се квалификује као лакши и казна за кривицу одмерава другачије. За нехотично убиство учинилац се кажњава одлучењем на десет година. (Никодим Милаш, Црквено казнено право, Мостар 1911, 429, 434—35, 580).

[18] Црква манастира Дохијара после чуда са јуношом, по Порфирију Успенском (op. cit. 118—119) била је посвећена само арханђелу Михаилу, а касније обојици арханђела. Посвећење Михаилу и Гаврилу доводи се у везу са чудесним проналаском воде 1299. године, коју су они игуману открили у сну.

[19] *Игуман Неофит постригао је јуношу за калуђера.*

[20] *Живописао је цркву и посветио је чиноначалницима Михаилу и Гаврилу.*

По Крнинском Дамаскину спасење јуноше извршили су обојица арханђела, а по тексту Макаријевском великија минеј чети само арханђел Михаило.

У светогорској ерминији Дионисија из Фурне дато је упутство како да се слика Чудо арханђела у манастиру Дохијару. У првој сцени је бацање детета у море и спасење чудом арханђела Михаила и Гаврила, а у другој сцени отрок се приказује како лежи у цркви док га игуман буди штапом и показује монасима.[21] У манастиру Дохијару (живопис је из 1568. године) чудо арханђела илустровано је у пет сцена: 1. Бацање детета у море одакле га спасавају арханђели Михаило и Гаврило (сл. 2). 2. Пренос злата са острва до мора. 3. Пареклесијарх извештава игумана Неофита да је нешто чуо у цркви. 4. Игуман Неофит са братијом показује у цркви тројици монаха отрока кога су они били бацили у море. 5. Тројица монаха враћају злато које су били сакрили (сл. 3).[22] Иако је то најопширније илустровано чудо у фрескоживопису (природно, јер се догодило у манастиру Дохијару), оно не садржи детаљ како монаси моле опроштај од арханђела Михаила, које је тако занимљиво приказано у Леснову.

Спасавање дечака из дубине морске сликано је на икони Чуда арханђела Михаила и Гаврила из 1625/26. године, која се чувала у Скопљу а потиче из Леснова.[23] У манастиру Св. арханђела у Кучевишту (живопис је из 1631. године) чудо арханђела илустровано је у две сцене: бацање отрока у море и преношење у манастир Дохијар.[24] Исто чудо приказано је у два дела у живопису манастира Пиве 1604—1606. године.[25] На икони Чуда арханђела Михаила и Гаврила из Умјетничке галерије у Сарајеву (1723/24. год.) спасавање дечака из мора илустровано је у три сцене: у првој — иноци откопавају котао пун злата на месту где их је довео дечак, у другој — два арханђела спасавају дечака из дубине морске и у трећој — дечак лежи пред црквом (са каменом око врата) док га игуман са братијом показује

---

[21] Didon-Schaefer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855, 341—342, § 424.

[22] G. Millet, Monuments de L'Athos I, Paris 1927, pl. 250—251. Л. Никольскій, Стѣнія стѣнописи Афонскіе, Иконописный Сборникъ II, СПб 1908, 144—145.

[23] С. Радојчић, Старине Црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, 73.

[24] За овај податак захвалан сам др Сретену Петковићу.

[25] С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 199. Разна чуда арханђела Михаила илустрована су на икони манастира Мораче, рад попа Страхиње из Будимља 1599/1600. године (С. Петковић, Делатност зографа попа Страхиње из Будимља, Старине Црне Горе I, Цетиње 1963, 120—121, сл. 5; исти, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 92; З. Кајмаковић, Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, Сарајево 1971, 246; Д. Милошевић, Сликарство у средњовековној Србији од 12. до средине 18. века (каталог), Београд 1974, 34—35, сл. И 34). Чуда обојице арханђела сликана су на икони на иконостасу Старе цркве у Сарајеву из 1734. године (Л. Мирковић, Старине Старе цркве у Сарајеву, Споменик СКА LXXXIII, Београд 1936, 19). На њима није илустровано чудо о спасавању дечака баченог у море.

тројици инока који су га бацили у море.[26] Прву сцену која приказује како монаси откопавају котао пун злата Б. Мазалић[27] није објаснио. У ствари, она је детаљ илустрације из Чуда арханђела о спасењу дечака баченог у море: отрок је довео тројицу дохијарских инока на

Цртеж 1. Сарајево, Умјетничка галерија, Дохијарски иноци откопавају котао са златом. Детаљ иконе Чуда арханђела Михаила и Гаврила

острво Луг. Руком показује на врх куле од које пада сенка (у време сунчевог изласка) на место где је било сакривено злато. Тројица инока су копали управо на показаном месту и пронашли котао пун злата. Изнад куле је сунце (црт. 1). Овај детаљ није сликан на другим српским иконама чуда арханђела. Наведена сцена на сарајевској икони илустрована је према тексту Чуда арханђела Михаила и Гаврила који се налази у зборнику „Дамаскин".

[26] Б. Мазалић, Старе иконе и друго, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини XLVIII, Сарајево 1936, 59, сл. 4; исти, О сликару Рафаилу Димитријевићу, Нови источник, службени лист православне Епархије дабробосанске V, бр. 1, Сарајево 1938, 20—22.

О сарајевској икони Чуда арханђела Михаила и Гаврила припрема рад Љ. Којић.

[27] Старине и друго, 60.

Манастир Лесново посвећен је св. арханђелу Михаилу. Ту је опширно илустрован циклус чуда и јављања у којима се велича његова моћ и култ. Поред јављања описаних у Св. писму Старог и Новог завета, илустроване су и сцене: Избављење Цариграда од Сарацена[28], три неразјашњена чуда[29] и Чудо арханђела Михаила у Дохијару. У време живописања манастира Леснова 1349. године, Света Гора је била под влашћу српског цара Душана. Везе високе јерархије и духовних лица с њом биле су тесне. Одржавали су их и двор и властела, дајући богате поклоне и прилажући цркве. Тако је, на пример, деспот Оливер, пошто је подигао своју задужбину Лесново 1341. године, идуће (1342) приложио је светогорском манастиру Хиландару.[30] Разумљиво је што су касније ктитор и поручилац живописа желели да у цркви буде илустровано чудо које је у Св. Гори учинио арханђео Михаило, патрон манастира Леснова. Илустрација ове сцене требало је да има и васпитни утицај на лесновске монахе и вернике — да их одврати од греха среброљубља, како не би доживели судбину двојице изгнаних и проклетих монаха.

Постоји донекле сличност у животу између ктитора манастира Дохијара и деспота Оливера. Први је живео на царском двору и заузимао је положај дохијара, касније је напустио двор и дошао у Св. Гору да се замонаши. Ту је од свог иметка подигао леп манастир који, међутим, није могао да живопише. Али му је арханђео Михаило (чудесним проналаском злата) омогућио да и то уради. Деспот Оливер је прво био велики челник, потом велики слуга, затим велики војвода, касније велики севастократор и велики деспот, као што пише у натпису поред његовог портрета у манастиру Леснову.[31] По Б. Ферјан-

---

[28] Л. Мирковић, Једна фреска из циклуса Чуда св. арханђела Михаила у Леснову, Прилози за КЈИФ VI, св. 2, Београд 1926, 265—268. Мирковић је фреску решио на основу текста описа чуда арханђела Михаила од Дамаскина ипођакона и Студита, који је 1742. године писао у посници св. Јована Рилског Јосиф „непотребан ни Богу ни човеку". Иако је Мирковићево тумачење тачно, сигурно је да текст из Дамаскина Студита није послужио као сиже за сликање фреске у Леснову 1349. године, јер је Дамаскин Студит живео и писао у XVI веку. Међутим, литерарни извор за сликање фреске налазио се у тексту описа чуда арханђела Михаила од Пантолеонта, ђакона и хартофилакса Велике Цркве, јер су познати његови преписи старији од фресака у Леснову. У бившој московској Синодалној библиотеци (сада Државни историјски музеј у Москви) чува се његов грчки препис из XII века, још неиздат. Пантолеонтов кратки опис чуда и јављања арханђела Михаила унео је митрополит Макарије у своја Великија минеј чети. Опис чуда о избављењу Цариграда од Агарена слаже се са одговарајућим текстом код Дамаскина Студита из XVI века.

[29] Л. Мирковић, Нејасне фреске чуда св. арханђела Михаила у Леснову, Гласник Скопског научног друштва III, Скопље 1928, 67—70.

[30] В. Р. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 169.

[31] Б. Бошковић, Неколико натписа са зидова средњовековних цркава, Споменик СКА 87, Београд 1938, 10; Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи I, бр. 72; бр. 6017.

чиһу[32] Оливер је титулу деспота добио од цара Душана, свакако пре 1349. године, када је први пут поменут као деспот. Деспотској титули претходило је достојанство севастократора које је Јован Оливер добио после 1346. године. Деспот Оливер се није повукао у тишину Св. Горе нити се ту замонашио, али је од свога иметка подигао велелепни манастир Лесново и приложио га српском светогорском манастиру Хиландару. И он своју задужбину није могао одмах живописати, тек осам година после подизања Лесново је осликано. Да ли деспот Оливер није доживео нешто слично ктитору манастира Дохијара — да му нестане новаца? Зна се да је био веома утицајан и богат човек, први је од српске властеле ковао свој сребрни новац, а богати рудник Кратово био је у његовим рукама и служио му као извор прихода. Деспот Оливер је у време подизања и живописања Леснова био на двору цара Душана. Али, није искључена могућност да се пред смрт замонашио (између 1356. и 1366. године), као што је претпоставио Р. М. Грујић[33], који је идентификовао великосхимника Јована Каливита као бившег деспота Јована Оливера.

Приказ у манастиру Леснову фреске Чуда арханђела Михаила, које је извршио у Дохијару, најстарији је у српском, вероватно и у византијском, живопису. На сачуваном делу може се уочити иконографска занимљивост (особеност) представе на којој су једино у српском средњовековном сликарству приказани монаси како моле опроштај за учињени грех. Коришћени литерарни извор утицао је да се на фресци прикаже само арханђео Михаило — извршилац чуда. Тек од друге половине XVI века почиње се у црквеној уметности сликати како спасавање детета баченог у море извршују арханђели Михаило и Гаврило. Старијем опису чуда додати су неки нови детаљи, међу којима и тај да су обојица арханђела заједно учинили чудо у Дохијару.

[32] Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд 1960, 165.

[33] Који је српски деспот умро као великосхимник Јован Каливит, Гласник Скопског научног друштва II, Скопље 1932, 233—236.

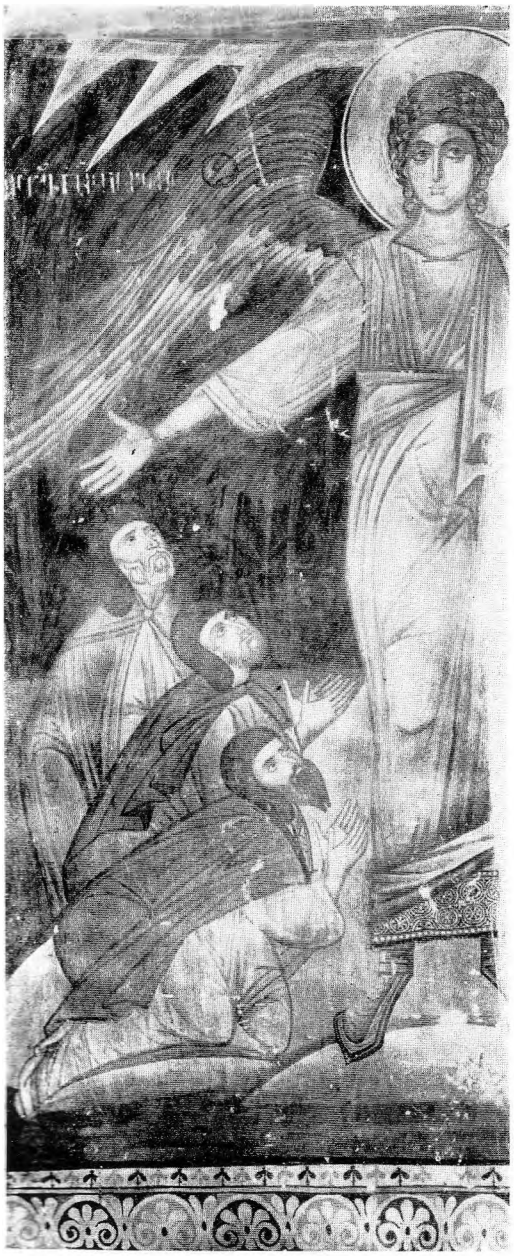
UN MIRACLE DE L'ARCHANGE MICHEL A LESNOVO

JANKO RADOVANOVIĆ

L'auteur donne l'explication d'une des fresques du monastère de Lesnovo, datant de 1349. Il a même trouvé la source littéraire du sujet de cette fresque. C'est le Miracle de Saint Michel pendant son séjour au Mont Athos (Чюдо Архистратига Михаила бывшее во Святѣй горѣ) qie se retrouve dans le Grand Ménologe de Makarije (Великія минеи четіи) sous le 6 septembre. On y dit que l'Archange Michel y sauva un enfant que deux moines avaient jeté à la mer et l'apporta au monastère de Dohijar, sur le Mont Athos. L'Archange démasqua les criminels, et nous les voyons sur la fresque de Lesnovo, tout contrits, confessant leur crime et demandant grâce à l'Archange qui, cependant, ne leur pardonne pas, car nous ne le voyons pas les bénir. Le troisième moine, qui, selon la narration du miracle est moins coupable car il ne jeta pas l'enfant à la mer et ne prit pas part au partage de l'or du butin, n'est pas représenté à genoux et les mains tendues, son péché étant considéré comme moins grave.

La représentation, sur la fresque de Lesnovo, du miracle de St. Michel à Dohijar, est la plus ancienne représentation de ce miracle dans la peinture serbe, et probablement aussi byzantine. Cette fresque illustre un détail qu'on ne retrouvera plus sur nos fresques: les moines y confessant leur péché et demandant grâce à l'Archange.

L'auteur donne aussi un exposé de la narration du miracle de l'Archange au monastère de Dohijar qui se trouve dans le recueil »Damasquin« de l'auteur grec Damasquin le Studite, de la seconde moitié du XVIe siècle. On y rencontre des détails que nous ne retrouvons pas dans la description du même miracle dans le Grand Ménologe de Makarije. L'auteur nous décrit la peinture de ces fresques dans le monastère de Dohijar en 1568 et les monastères serbes de Piva et Kučevište au XVIIe siècle. Ce miracle fut plus fréquemment représenté aux XVIe et XVIIe siècle, le plus souvent en deux scènes. Dans la première on voyait les moines jetant l'enfant à la mer et L'archange l'en sauvant, et sur la seconde l'igoumène du monastère de Dohijar, monrant aux moines coupables l'enfant sauvé.



Сл. 1. Манастир Лесново, 1349. година. Детаљ фреске Чуда арханђела Михаила у Дохијару — монаси исповедају грех и моле опроштај

Сл. 2. Манастир Дохијар, 1568. година. Монаси бацају дете у море, одакле га спасавају арханђели Михаило и Гаврило

Сл. 3. Манастир Дохијар. Горе, Пренос злата са острва до мора. — Пареклесијарх јавља игуману шта је чуо у цркви. Доле, Игуман Неофит са братијом показује тројици монаха дете које су они бацили у море. — Тројица монаха предају игуману злато које су били сакрили.

Jovanka Maksimović

La sculpture romane du XIVe siècle en Espagne, France, Italie et Yougoslavie

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

On sait que la sculpture romane n'a pas eu la même évolution séculaire dans tous les pays et domaines de son existence. Bien que son cours principal se soit interrompu dans la seconde moitié du XIIe siècle, tout particulièrement en France, où il a cédé la place à un style nouveau, le gothique, dans les grandes régions de la France méridionale, au Languedoc et en Province, ensuite en Catalogne et dans le nord de l'Espagne, dans certaines parties de l'Allemagne du Sud, de l'Italie et de la Dalmatie l'art roman a poursuivi son existence. Non seulement dans la sculpture, mais aussi dans d'autres branches artistiques, le style roman a prolongé et renouvelé sa vie principalement par la répétition des solutions iconographique et styllistiques déjà précédemment trouvées. Le retour aux anciennes sources pendant le XIIIe siècle avait signifié en grande mesure une résistance de programme au gothique, ou du moins avait-il subséquemment reçu cette signification. Mais, le nouveau style gothique, au cours de cette période transitoire, s'est fréquemment mêlé au style roman, tout en ne changeant pas ses conceptions fondamentales, se contentant uniquement d'y ajouter de nouveau détails. Cependant, le thème n'est pas l'art roman du XIIIe siècle, mais celui du XIVe et du début du XVe siècle. Es effet, dans le vaste secteur de la Méditerranée, et surtout en Catalogne, Provence, les Pouilles, à Venise et dans les Balkans le style roman était resté au XIVe siècle un phénomène artistique très important dans la sculpture et ne s'était pas réduit à une pâle existence provençale végétative au déclin et dépassée, mais tout au contraire elle acquérait de nouvelles impulsions pour de nouvelles recherches. Dans la littérature scientifique on a attiré très peu l'attention sur cette importante manifestation,[1] mais elle n'a toutefois pas encore été analysée plus en détail, pas plus que ses causes n'ont été expliquées, ni toutes les régions embrassées. Nous allons essayer

[1] J. Baltrusaitis, La troisième sculpture romane, Formositas romanica, Frauenfeld 1958, 49—84; J. Gantner, Romanische Plastik, Wien 1948.

d'embrasser par une vue d'ensemble ce phénomène dans sa totalité, d'attirer l'attention sur ses sources et les deux sphères spécifiques.

Quand on passe en revue tous les monuments élevés dans le style roman durant les périodes plus tardives du XIVe et XVe siècle, lorsqu'on étudie leurs iconographie et variantes stylistiques, on peut constater que dans les larges cadres de l'art roman tardif répandu dans les parages baignés par la Méditerranée et l'Adriatique existent deux secteurs plus restreints. L'un de ceux-ci englobe la Catalogne, le nord de l'Espagne et le Midi de la France, ainsi donc la Méditerranée occidentale, et l'autre diverses contrées de l'Italie, de la Dalmatie et de la Serbie, et notamment les parages gravitant vers les côtes de la Mer Adriatique et se trouvant sous l'influence immédiate de la Méditerranée orientale. Dans la première sphère, les monuments les plus significatifs de la sculpture romane de son époque tardive sont principalement les chapiteaux dans les cloîtres: Ripoll, aux chapiteaux zoomorphiques de la fin du XIVe siècle, Léon, Oviédo, Plasencia, Santes Creus (1303—1341), dont les chapiteaux sont recouverts d'êtres fantastiques, de sphinx ailés, de quadrupèdes à tête de femme, d'êtres ayant deux corps et une seule tête, de différents démons fortement déformés, Pampelune avec ses scènes religieuses et divers animaux représentés de façon réaliste (taureaux, lions, ours), Barcelone (le cloître de la cathédrale), Saragosse et Oña où l'on voit à l'intérieur de l'église des chapiteaux portant des monstres et de reliefs. Il en existe également dans les endroits précédemment mentionnés, tels que Saragosse, Plasencia, Oviédo.[2] En France méridionale l'art roman tardif se trouve également représenté dans le plus grand nombre de divers cloîtres et leurs galeries supérieures: Arles, avec ses chapiteaux sur lesquels ont été sculptés des animaux et des masques antithétiques, Montmajour, Elne, Toulouse, possédant deux cloîtres de jacobins et d'augustins, dans lesquels on voit des atlantes et divers monstres à deux corps, Tarbes (St. Séver de Rustan), Villelongue (Aude), St. Papoul (Aude), Avignon avec les consoles du palais des papes.[3] Leur caractéristique commune réside dans le retour aux traditions plus anciennes de la sculpture préromane et haute-romane, qui bien auparavant étaient devenues une partie intégrante du sol. Les influences des grands ensembles compris dans les cloîtres du

[2] E. Bertaux, La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIVe siècle, Histoire de l'art A. Michel, II, 1, Paris 1922; J. Baltrusaitis, op. cit.; A. Durliat, L'art roman en Espagne, Paris 1962; B. Bonet, El movimento romanico en Espana, Barcelona 1967; S. Alcolea, Escultura espanola, Barcelona 1969.

[3] R. Rey, L'art des cloîtres romans, Toulouse, s. d.; J. Baltrusaitis, op. cit.; M. Aubert, M. Pobé, J. Gantner, Gallia romanica, Beograd 1964, sl. 88, 89, 92, 93, 111.

XIIe siècle à Sant Cugat del Valles et à Gérone[4] se trouvent être sensiblement présentes dans les décorations sculpturales des cloîtres des XIIIe et XIVe siècles en Catalogne, de même qu'en France méridionale on sent le rayonnement des cloîtres de Saint-Sernin et de La Daurade du XIIe siècle à Toulouse sur les monuments ultérieurs. C'est de là que provient une vague de sculpture archaïsante, qui produit une impression tout à fait anachronique à une époque de gothique internationale. Cela commence déjà au XIIIe siècle, comme par exemple sur les chapiteaux du cloître supérieur de Silos, datant de ce XIIIe siècle, et où l'on remarque déjà l'influence des maîtres musulmans d'Andalousie, de même que sur les chapiteaux des monastères de Tarragone et dans d'autres cloîtres en Catalogne et dans diverses contrés de la Péninsule Ibérique.

Dans un autre groupe se situent les monuments de l'Italie. Ce sont là des fragments des sculptures de San Marco à Venise (les consoles à l'intérieur de l'église, le portail muré de la façade du sud portant une grande figure de griffon, certains reliefs, St. Georges à cheval, le Baptême du Christ), ensuite, certaines parties de la cathédrale de Trévise, telle que la figure du Christ, et à Portogruaro (la Vierge avec le Christ). En Italie méridionale la sculpture romane du XIVe siècle se trouve dans les Pouilles (Soleto, le baptistère de la cathédrale; Galatina, Santa-Catarina; Trani, le clocher), en Calabre, dans les Abruzzes, où la plus intéressante est Santa-Maria di Paganica, à Aquila, datant de 1308 et ayant une riche décoration sculpturale sur le portail, des ornements végétaux stylisés en un dense entrelacement d'animaux et de têtes humaines, oeuvre d'un sculpteur local, et, finalement, en Sicile, à Palerme (la façade de la cathédrale, San Domenico, Palazzo Chiaramonte, 1307—1380), et à Messine (les fragments du portail de la cathédrale et les figures des lions).[5]

Des caractéristiques semblables possèdent également les monuments de style roman du XIVe siècle en Dalmatie, sur le Littoral et à l'intérieur de la Serbie (le cloître du monastère franciscain de Raguse, le ciboire monumental de la cathédrale de Kotor, les décorations sculpturales des grands monuments des églises et des fondations royales à Banjska, Peć, Dečani, de l'église des Sts. Archanges de Prizren, tous datant du XIVe siècle, pour ne citer que les ensembles les plus significatifs et les plus

[4] J. Baltrusaitis, Les chapiteaux de Sant Cugat des Vallès, Paris 1931; J. Puig i Cadafalch, L'escultura romanica a Catalunya, vol. II, Barcelona 1952.

[5] H. von der Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, Leipzig 1903, 156, Abb. 7, 8, 13; O. Demus, The Church of San Marco in Venice, Dumbarton Oaks Studies VI, Washington 1960, 187—190, fig. 97, 98, 107, 108; C. Ricci, Romanesque Architecture in Italy, London 1925, 238; P. Orsi, Le chiese basiliane della Calabria, Firenze 1929, fig. 163; G. Arata — C. Ricci, L'architettura arabo-normanna e il Rinascimento in Sicilia, Milano 1923, 10—11, 28; G. H. Chrichton, Romanesque sculpture in Italy, London 1954; E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904; H. Decker, Romanesque Art in Italie, London 1960, 214.

imposants. Les chapiteaux jumelés du cloître franciscain de Raguse, du milieu du XIVe siècle, furent exécutés dans la tradition des créations romanes pareilles et de leur rénovation sur l'entier territoire de l'art roman tardif. On y voit des chapiteaux aux ornements de végétaux stylisés, des bêtes fantastiques posées antithétiquement, des protômes d'animaux et des têtes humaines. Le ciboire de Kotor possède, à côté de chapiteaux et de corniches stylisées, également une frise romane sur trois côtés, ayant une légende taillée de St. Tryphon, patron de la ville. Les grands édifices en Serbie, Banjska, Dečani et les Sts. Archanges près de Prizren avaient une riche décoration sculpturale, particulièrement sur les portails, les fenêtres et les fenêtres trilobées, aux consoles extérieures et sur les chapiteaux intérieurs, ainsi que des figures isolées représentant le Christ sur le Trône, la Vierge à l'Enfant-Jésus sur le trône sur les tympans des portails et d'après un système crée encore au XIIe siècle. Un grand répertoire iconographique, de nombreux motifs, diverses décorations furent taillés dans le style roman avec une participation sensible d'intervention byzantine en iconographie et dans le caractère du style. La figure de la Vierge sur le Trône, de Banjska (deuxième décennie du XIVe siècle), appartient en tout point aux solutions de maniera greca. A Dečani, dont le proto-maître vint du Littoral, apparaissent aussi des éléments gothiques qui, à partir de la seconde moitié du XIIIe siècle, se trouvent également présents dans les contrées maritimes.[6]

Dans ce groupe de monuments romans tardifs en Italie et en Yougoslavie l'on sent nettement une tendance au renouvellement des anciennes traditions artistiques, bien que la note byzantine y soit également très sensible, non seulement à cause du voisinage des monuments byzantins dans les Balkans et en Italie, mais encore du fait des influences culturelles et artistiques byzantines continues, qui ont changé les qualités stylistiques romanes classiques. Il s'est donc produite une symbiose entre les styles byzantin et roman, laquelle a donné naissance su style de maniera greca, d'une façon analogue à celle du style en peinture en Italie. Il est important de rappeler qu'au XIVe siècle, aux éléments romans et byzantins se mêlèrent aussi des éléments gothiques, tout en créant parfois beaucoup plus un art éclectique qu'une nouvelle synthèse. Avec le temps, le gothique s'est trouvé être de plus en plus expressif, cependant que dans l'entière structure des monuments romans se ramenait-il encore

[6] C. Fisković, Prvi poznati dubrovački graditelji, Mihoje Brajkov, Dubrovnik 1955, 107—137; Б. Бошковић, Дечани I, Београд 1940; С. Ненадовић, Душанова задужбина манастир светих Арханђела код Призрена, Београд 1966; J. Maksimović, Tradition byzantine et sculpture romane sur le littoral adriatique, Зборник радова Византолошког института XI, Београд 1968, 93—98; Ј. Максимовић, Которски циборије и камена пластика суседних области, Београд 1961; Ј. Максимовић, Српска средњовековна скулптура, Београд 1971, 83—116, сл. 129—136, 138—194, 205—213, 215—223.

à certaines parties de l'ensemble, ou bien seulement à des détails gothiques. Au cours de la seconde moitié du XIVe siècle, dans l'art médiéval serbe a été crée un style spécifique, c'est-à-dire le style moravien (d'après la vallée de la rivière Morava, en Serbie centrale, où ce style s'est exprimé le plus nettement). Ses principaux représentants sont les églises de Ravanica, Lazarica, Ljubostinja, Kalenić, Manasija, ainsi qu'un grand nombre de bâtiments ecclésiastiques de moindre envergure. C'est là un style tissé avec les traditions de la sculpture serbe antécédente et des combinaisons d'éléments byzantins, vieux-romans et gothiques plus récents, ainsi que de certaines données islamiques, particulièrement dans le système de la décoration sculpturale. Ce n'est pas là toutefois une simple addition et un mélange de tous les éléments stylistiques hétérogènes, mais tout au contraire leur synthèse historique. Les éléments sculpturaux romans (les chapiteaux, les tympans des doubles-fenêtres, les ornements d'un grand nombre d'arcades aveugles) ont été incorporés dans le système général de la décoration de surface des façades et dans la répétition de vieux thèmes et motifs (le Samson au lion, l'aigle bicéphale, le centaure, la sirène), tout en comportant une stylisation plus accentuée du point de vue de la forme.[7]

Il est évident qu'au XIVe siècle existait une chaîne romane qui entourait les régions méditerranénnes septentrionales — (l'Espagne, le sud de la France des parties de l'Italie et le secteur de l'Adriatique), au-dessus de laquelle le gothique international avait déjà conquis l'Europe avec ses thèmes spécifiques, ses motifs, sa sensibilité et son maniérisme. La question est de savoir ce qui a amené l'apparition de ce phénomène artistique. Quoique nous ayons précédemment constaté qu'à l'intérieur du grand cercle commun de l'art roman du XIVe siècle il y en avait deux autres plus petits (l'occidental et l'oriental, avec certaines de leurs propres particularités), un certain nombre de causes culturelles-artistiques générales ont produit aussi de leur part une plus vaste manifestation. C'est ainsi qu'elles peuvent se ramener à quelques facteurs essentiels: 1. de fortes traditions antiques dans toute la Méditerranée, tout particulièrement renouvelées aux XIIIe et XIVe siècles à l'époque de la proto-Renaissance; 2. une influence byzantine permanente qui arrivait par l'Italie et les Balkans et apportait ainsi non seulement de nouveaux changements stylistiques au sein de l'art byzantin même, tel que le nouveau style des Paléologues, mais aussi un retour continuel aux solutions iconographiques paléochrétiennes et paléobyzantines, ainsi que leur académisation progressive, de même que leur transformation en style stagnant de la maniera greca; 3. de profondes racines du style roman qui, tout

[7] J. Максимовић, Српска средњовековна скулптура, 119—152, сл. 228—278 (avec littérature).

particulièrement en sculpture, avait acquis avec le temps et dans de nombreuses régions des formes rustiques en devenant une partie intégrante de l'art populaire qui résistait aux nouveautés du gothique; 4. la signification de l'art musulman expansif dans l'entière Méditerranée qui, par suite des hautes qualités de sa forme décorative, tout en n'ayant pas un programme religieux apparent, était favorablement accueilli par l'art chrétien du XIVe siècle. Ainsi, par suite de son voisinage immédiat, s'infiltrait-il insensiblement dans les combinaisons déjà périmées du système décoratif byzantin et roman.

L'art antique, grec et romain, a laissé de profondes traces en Méditerranée, et pendant des siècles entiers a été renouvelé selon un programme bien déterminé, quoique inconsciemment, l'intérêt pour l'héritage culturel et artistique de l'Antiquité. Charlemagne, Basile Ier le Macédonien, Constantin Porphyrogénète, Frédéric II Hohenschtauffen étaient des souverains qui ont introduit la rénovation des traditions antiques dans le programme de leurs règnes. L'art de leurs époques et de leurs successeurs a été fréquemment non seulement dans l'esprit des monuments et des objets artistiques antiques, mais il a été aussi leur imitation. Cet intérêt continuel manifesté pour l'Antiquité entretenait au sein du style roman les principes artistiques que celui-ci avait adopté, bien que sur le plan idéel il fut une antithèse de l'art classique. Dans la sculpture de l'Italie, les traditions antiques dans les oeuvres de Pisano, de Tino da Camaiano, d'Arnolfo di Cambio ont facilité l'apparition de la proto-Renaissance; elles ont empêché la manifestation du gothique pur en ouvrant la voie à la Renaissance. Les traditions antiques de la Provence ont crée la base d'un art roman spécifique, lequel a barré la route aux nouveaux principes d'un art gothique puissant. La rénovation de la décoration gréco-romaine, les palmettes, les frises d'acanthe sur les pilastres cannelés, les bustes sur les médaillons, les chapiteaux corinthiens, les rinceaux aux figures et fleurs entrelacées confèrent un caractère spécifique à cet art roman. En Dalmatie, au cours des XIIe et XIIIe siècles était déjà arrivée d'Italie cette puissante vague de néo-classicisme qui avait déferlé sur toute l'Europe et influé sur la formation de la sculpture romane tardive comportant une importante quantité d'éléments antiques — des figures fortes et charnues, de riches draperies tombant librement, des chapiteaux corinthiens, et ainsi de suite.[8]

L'art byzantin a été aussi bien le gardien permanent des traditions antiques, qu'une puissante expression artistique de tout un monde du Moyen Age. Cet art, extraordinairement profond et expansif, a continuel-

[8] C. A. Willemsen, Kaiser Friedrich II. Triumphator in Capua, Wiesbaden 1953; H. Wentzel, Antikenimitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien, Zeitschrift für Kunstwissenschaft IX, 1955; Ј. Максимовић, Рељеф сплитских Благовести, Зборник Филозофског факултета VII-1, Београд 1963, 227—240.

lement influé sur de nouvelles manifestations artistiques dans d'autres parties de la Méditerranée, et tout particulièrement dans les Balkans et en Italie. La combinaison entre les éléments byzantins comnènes et le style roman, et ensuite entre les éléments paléologues et ceux de l'art gothique, en se transformant en une création hybride de la maniera greca dans la pèinture et la sculpture de l'Italie et des Côtes adriatiques en général, constitue la manifestation la plus forte et la plus connue de l'art roman tardif du XIVe siècle (certaines parties du portail de San Marco à Venise, les reliefs de la Madonna dello Schioppo, le Baptême — également à San Marco — la sculpture de Banjska et de Dečani, certaines sculptures à Raguse et à Kotor. Les mouvements des figures, l'exécution des draperies et des physionomies, le traitement des cheveaux et des barbes, la stylisation et la manière de l'utilisation des ornements floraux révèlent des influences byzantines directes, et même celle de Constantinople, telle que, par exemple, dans la décoration des façades, des frises et des corniches, des chapiteaux de San Marco à Venise. Un rôle insuffisamment constaté de Byzance dans l'art roman tardif est aussi sa médiation en vue du retour des éléments iconographiques et autres provenant des époques paléochrétiennes et paléobyzantines. Ce sont là des chapiteaux et des monuments funéraires des XIIIe et XIVe siècles sous forme de sarcophages paléochrétiens de Venise et de Torcello. Le rôle de l'art du VIe siècle est particulièrement important dans la création des chapiteaux figurés, tant dans la sculpture byzantine, que dans celle de l'art roman. Les chapiteaux des Ve et VIe siècles, comportant des protômes d'animaux, des oiseaux, ont servi de modèle aux chapiteaux des époques ultérieures.[9] Il est curieux de constater que dans les cloîtres de l'art roman du XIVe siècle de l'Espagne (Rippoll), de la France (Elne, Arles, Montmajour), de Raguse sont de nouveau devenus favoris des chapiteaux formés de figures d'animaux et de têtes humaines. En iconographie également, les thèmes de la haute-chrétienté se rencontrent de plus en plus souvent dans la sculpture: Samson ou Hercule avec le lion (San Marco de Venise, Kalenić en Serbie, Saint-Yves à Barcelone).

La jonction opérée entre la sculpture romane tardive et l'art musulman constitue un chapitre à part. Leur rapport mutuel, à première vue inusité et illogique, n'a pas encore attiré l'attention méritée, pas plus

[9] O. Demus, A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth century Venice, Late classical and mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Princeton 1955; O. Demus, The Church 165—183; H. Buchwald, The Carved Stone Ornament of the High Middle Ages in San Marco, Venice, Jahrbuch der Osterreichlichen byzantinischen Gesellschaft XI—XII, 1962-63, 169—209; Id., XIII, 1964, 137—170; Ј. Максимовић, Јустинијански модели у скулптури од IX до XI века, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 163—172; Г. Бельтинг, Константинопольская капитель в Ленинграде, Византия, Южные Славяне и древная Русь. Западная Европа, Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, Москва 1973, 136—155.

qu'il n'a été analysé et expliqué. Cependant, il nous semble que ce lien a beaucoup signifié pour la prolongation de la vie du style roman. Il s'est trouvé en contradiction directe avec les conceptions et l'essence même de l'art gothique. C'est pourquoi nous nous en sommes occupés tout spécialement, et, grâce à l'influence de l'art islamique, nous avons pu relier entre elles les manifestations de la sculpture romane tardive en Espagne, en Italie et en Yougoslavie, c'est-à-dire là où elles se sont le plus extériorisées. L'histoire de l'infiltration des motifs artistiques et décoratifs islamiques dans la vie médiévale de l'Europe est bien longue. Il est de plus en plus clair que de nombreux éléments islamiques — arabes, persans et turcs — ont influencé les diverses formes de l'art byzantin.[10] Par ailleurs, la signification de l'art islamique pour la formation et la métamorphose des divers aspects de l'art dans le reste de l'Europe se montre aussi toujours plus claire, et particulièrement dans ses parties méridionales géographiquement et culturellement orientées vers l'éternelle Méditerranée. La pénétration des éléments islamiques occidentaux dans l'art roman, spécialement dans la sculpture, représente un processus très intéressant. En Espagne, ce processus a été forcé par la présence des Arabes non seulement à l'époque des califes de Cordoue, mais aussi du temps des Nasrides (1232—1492), lorsque certaines solutions particulières sont passées de Grenade et d'autres centres dans l'art roman tardif et dans le style mudejar.[11] Une attention particulière attirent les lions de la fontaine dans la Cour des Lions à l'Alhambra. Ils représentent une des rares exceptions de la sculpture de ronde-bosse dans le monde islamique occidental et oriental, et leur manière d'exécution et de stylisation mérite tout notre intérêt. Ils n'ont pas été exactement datés, et tout porte à croire qu'à leur sujet prédomine l'opinion selon laquelle ils auraient été exécutés au XIVe siècle, soit à l'époque des grands travaux et des fastueuses décorations des Nasrides à Grenade, et non pas au XIIe siècle, lorsqu'une partie de l'Alhambra a été construite. Une telle stylisation de l'attitude des lions, de leurs corps et museaux, la façon de l'exécution des crinières représente pour le XIVe siècle une forte stylisation, mais qui pourtant n'est pas isolée. Sur le vaste territoire du Bassin Méditerranéen ces figures archaïques de lions ont été taillées dans la pierre au cours du XIVe siècle, représentant de vieux symboles du pouvoir et de la protection.

[10] A. Grabar, Un relief du XIe siècle à Brauweiler et l'origine des motifs »sassanides« dans l'art du moyen âge, L'art de la fin de l'antiquité et du moyen age, II, Paris 1968, 677—685; A. Grabar, La rayonnement de l'art sassanide dans le monde chrétien, La Persia nel Medioevo, Atti del Convegno internazionale, Roma 1971, 671—707; A. Grabar, La décoration architecturale de l'église de la Vierge à Saint-Luc en Phocide, et les débuts des influences islamiques sur l'art byzantin de Grece, Académie des inscriptions et belleslettres, Comptes-rendus, Paris 1971, 15—37.

[11] F. Spalding, Mudejar Ornament in Manuscripts, New York 1953; J. Beckwith, Caskets from Cordoba, London 1960.

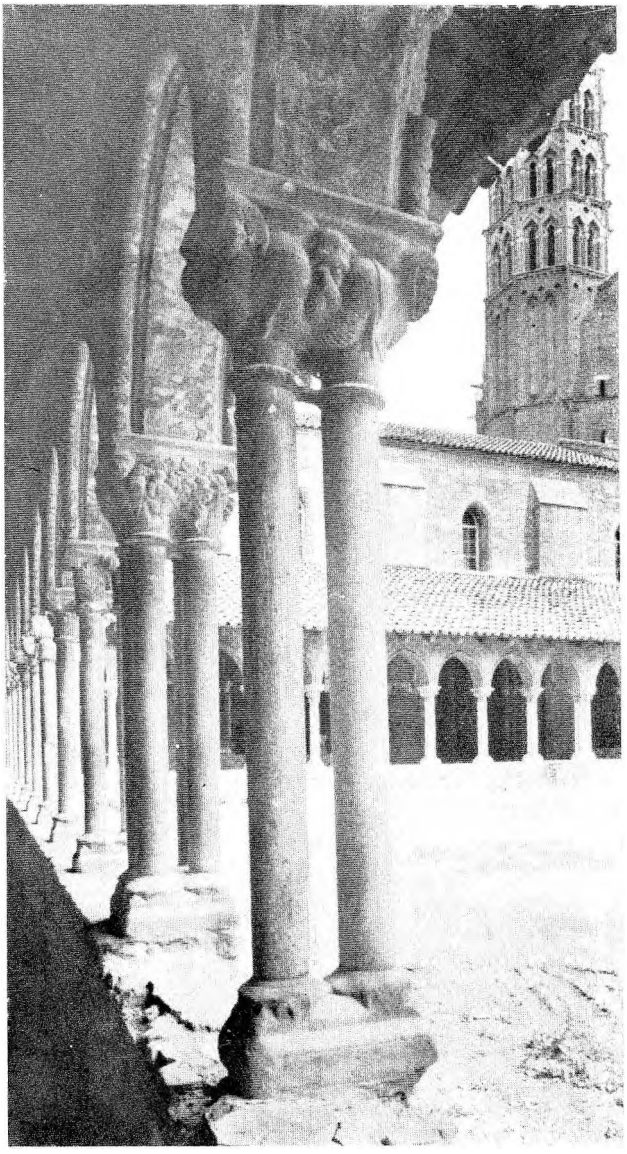


Fig. 1. Ripoll, cloître, chapiteau

Fig. 2. Ripoll, cloître, chapiteau

Fig. 3. Santes Creus, cloître, chapiteau

Fig. 4. Toulouse, cloître des jacobins

Fig. 5. Montmajour, cloître, chapiteau

Fig. 6. Montmajour, cloître, chapiteau

Fig. 7. Elne, cloître, chapiteau

Fig. 8. Aude, Saint Papoul, cloître, chapiteau

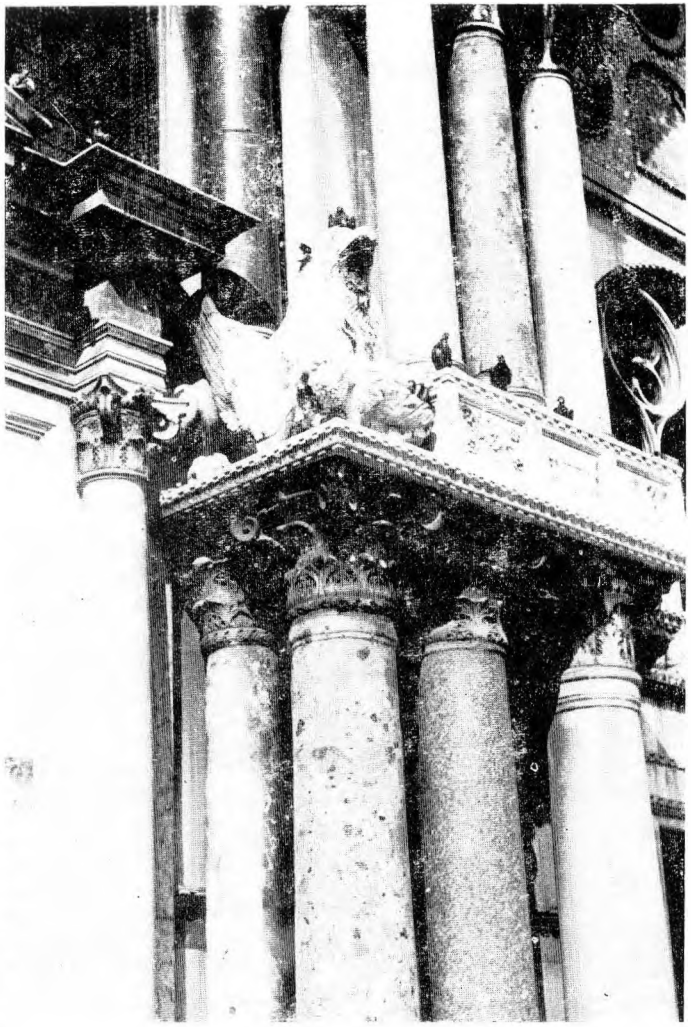


Fig. 9. Tarbes, Saint Sever, cloître, chapiteau

Fig. 10. Avignon, Palais des Papes, console

Fig. 11. Venise, Saint Marc, façade sud, griphon

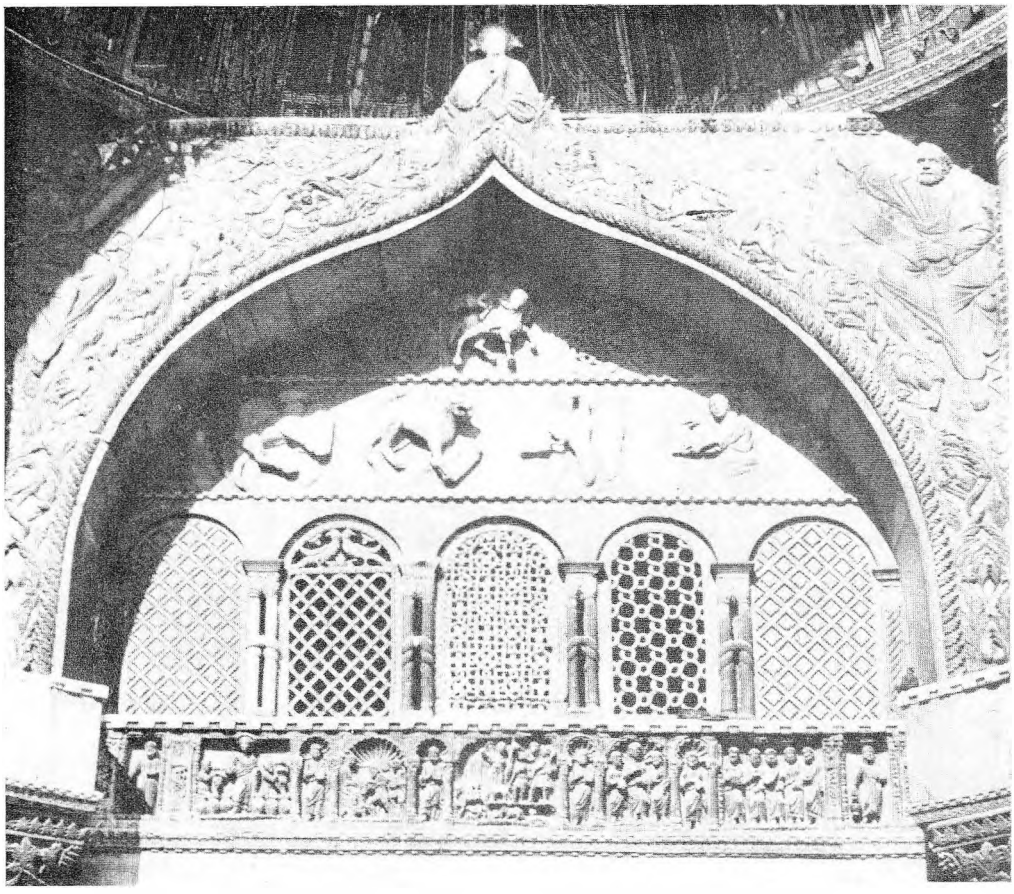


Fig. 12. Venise, Saint Marc, portail ouest

Fig. 13. Aquila, Santa Maria di Paganica, portail ouest →

Fig. 14. Dubrovnik cloître des franciscins

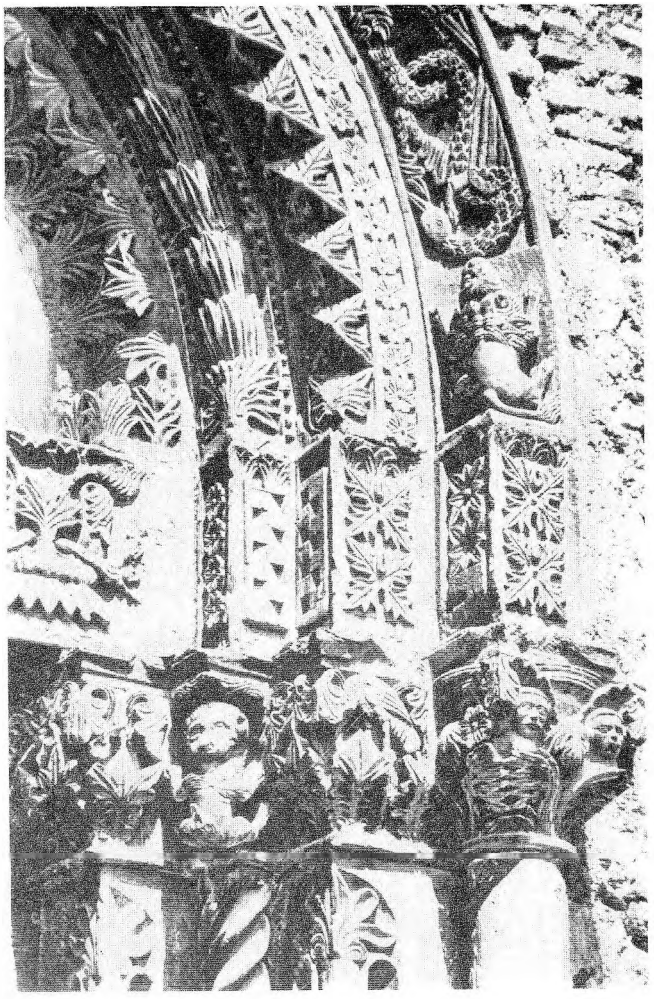


Fig. 16. Banjska, Vierge avec l'enfant, pierre

Fig. 15. Dubrovnik, cloître des franciscins, chapiteau

Fig. 17. Banjska, lyon provenant du portail ouest

Fig. 18. Dečani, portail ouest, lyon

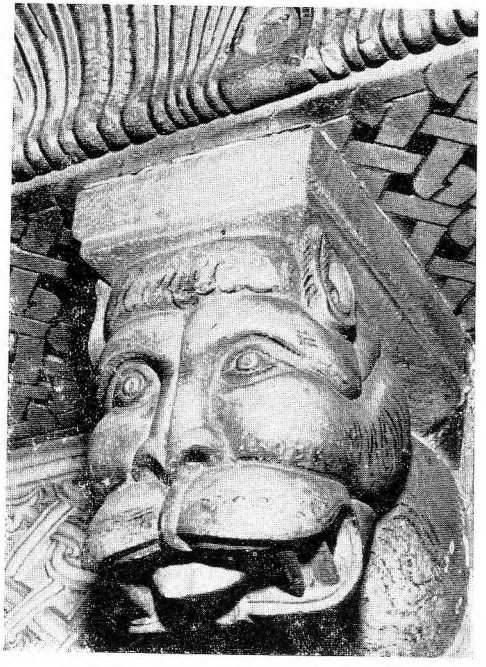
Fig. 19. Dečani, portail ouest, griphon

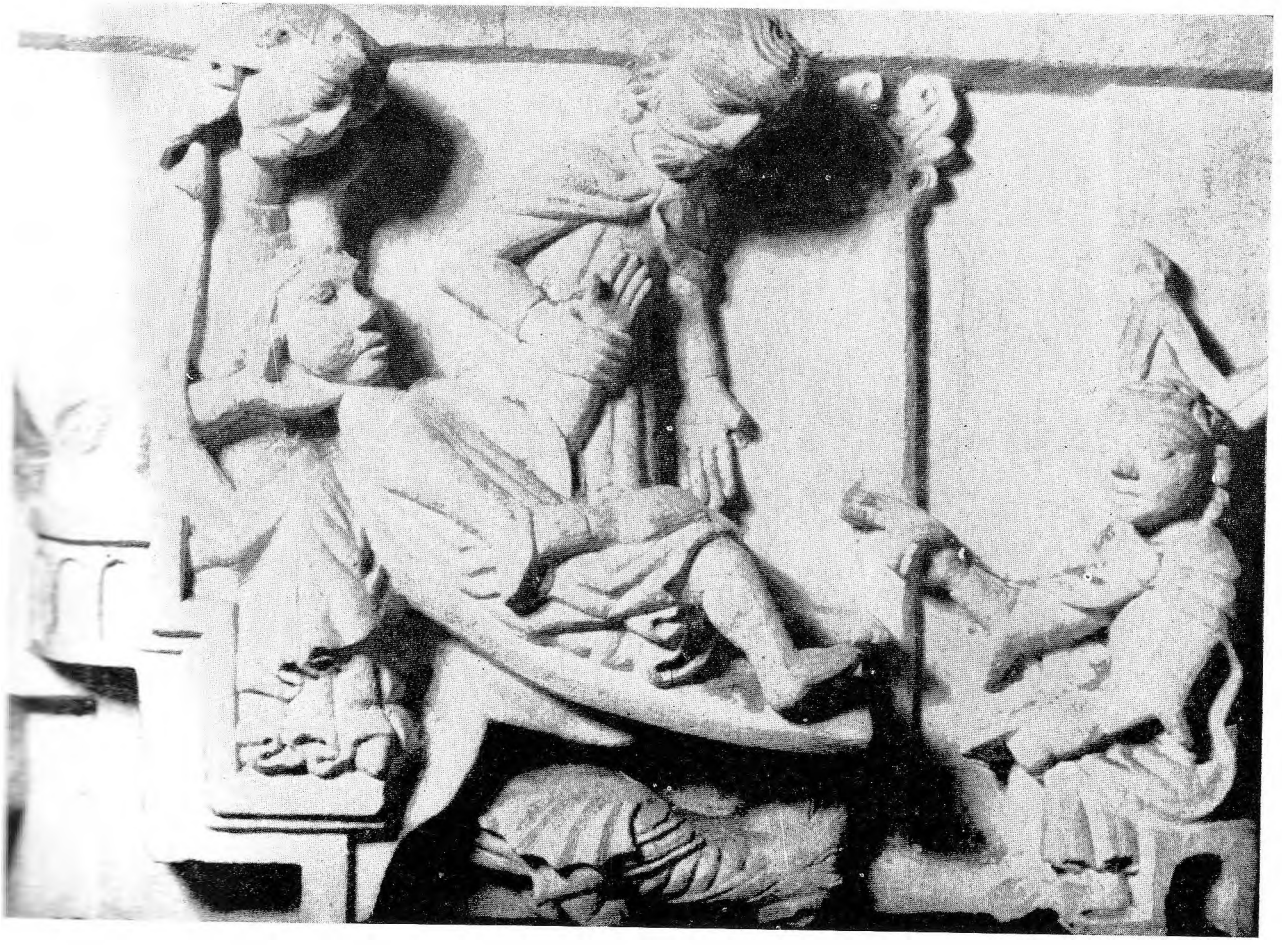
→

Fig. 20. Dečani, fenêtre triplet ouest, Saint Georges

Fig. 21. Hilandar, console

Fig. 22. Kotor, cathédrale, ciborium, détail





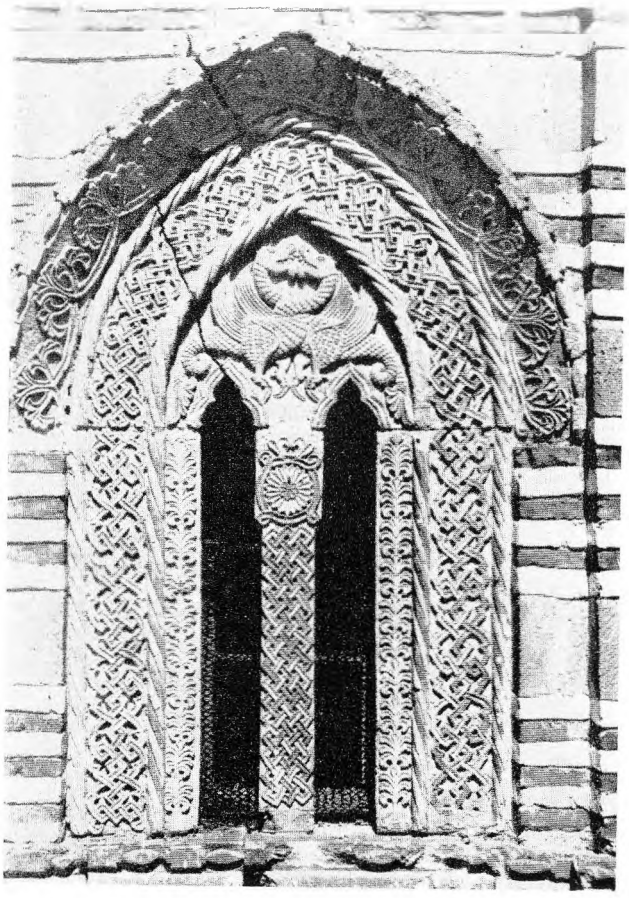


Fig. 23. Kalenić, façade sud, fenêtre

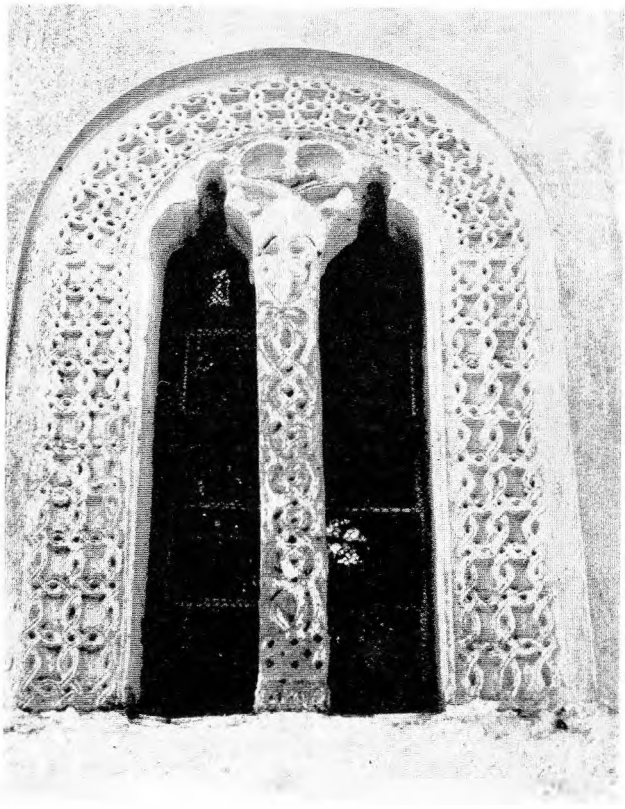


Fig. 24. Ljubostinja, façade nord, fenêtre

Mais il en existe également au monastère Hilendar du Mont Athos, à Banjska et à Dečani en Serbie, à San Marco de Venise, dans les Pouilles. On pourrait donc en conclure que par ces lions et par d'autres exemples de la sculpture romane tardive du XIVe siècle, ouverte aux influences de la décoration islamique et de sa manière de tailler la pierre, les éléments musulmans ont renforcé la stylisation des formes et le symbolisme du contenu de l'art roman chrétien. Des choses semblables ont existé auparavant également. Les influences arabes plus anciennes de la fin du XIe siècle ont participé à la formation du style roman occidental. Ce sont les enluminures en Espagne et dans le sud-ouest de la France, certaines sculptures se trouvant aussi en Espagne et en France,[12] des motifs décoratifs tels que, par exemple, les archivoltes dentelées, en Italie certains monuments de la Sicile, de la Campanie et des Pouilles, comme le mausolée de Boemund à Canossa et les nombreux exemplaires du mobilier d'église, les fragments décoratifs des façades de San Marco à Venise, les stalles en bois du choeur de la cathédrale de Split, ainsi que des détails toujours plus fréquents dans la sculpture médiévale serbe.[13] Au XIVe siècle, l'accumulation des éléments islamiques dans l'art traditionnel avait été très grande dans tous les domaines. L'apparition de l'école d'architecture et de sculpture moravienne en Serbie est bien caractéristique; les éléments islamiques y ont certainement influé sur l'organisation de la décoration sculpturale des façades, sur l'équilibre entre la richesse des détails et le calme de l'effet de l'ensemble, sur la présentation de divers détails décoratifs. Tout cela n'a pas dû forcément provenir des contacts directs entre les deux arts, mais aussi par l'intermédiaire de Byzance, dans laquelle s'étaient introduits de nombreux détails décoratifs de l'art musulman oriental, de même qu'en celui-ci prédominait le goût généralement répandu pour la décoration et le pittoresque des façades, bien que d'après un système strictement établi et organisé. Quelque chose de similaire en son essence s'est produit aussi en Espagne, dans le mudejar style et dans les variantes hispano-mauresques préalables, et ensuite, mais sous un

[12] W. F. Volbach, Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campania, The Art Bulletin, June 1942; E. Mâle, Les influences arabes dans l'art roman, Revue des Deux Mondes, 1923; E. Mâle, La mosquée de Cordoue et les églises d'Auvergne et du Velay, Revue de l'art ancien et moderne 1911; A. Fikry, L'art roman du Puy et les influences islamiques, Paris 1934; J. Puig i Cadafalch, L'escultura romanica a Catalunya, Monumenta Cataloniae II, Barcelona 1952, 114—121. T. 96, 97.

[13] J. Maksimović, Orijentalni elementi i datiranje korskih klupa splitske katedrale, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 15, Split 1963, 5—16; G. Arata — C. Ricci, op. cit. fig. 87, 88, 89; E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904; A. Grabar, Trônes épiscopaux du XIème et XIIème siècle en Italie meridionale, Wallraf-Richartz Jahrbuch XVI, 1954, 7—52; C. A. Willemsen — D. Odenthal, Apulien, Land der Normannen, Land der Staufen, Köln 1966; A. Petrucci, Cattedrali di Puglia, Roma 1960; O. Demus, The Church, 147—148, fig. 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96.

aspect particulier, à Venise également. La vraie sculpture s'est perdue et le relief a été réduit à son minimum de plasticité. On a crée ainsi des combinaisons décoratives entre la pierre et la brique, d'animaux et d'ornements géométriques. Mais on trouve partout présentes les anciennes formes déjà pétrifiées de la sculpture romane qui, à cette époque de la seconde moitié du XIVe siècle et de la première moitié du XVe siècle produisent une impression d'anachronismes de l'art traditionnel et s'incorporent d'une manière particulièrement heureuse dans le nouveau système décoratif. Grâce aux influences byzantines et musulmanes renouvelées, qui ont été en contradiction directe avec les conceptions statuaires et narratives de la sculpture gothique, la sculpture romane tardive, ou du moins certains de ses aspects, ont prolongé leur existence dans divers domaines, cependant que dans d'autres pays commençait une véritable Renaissance.*

* Je remercie encore une fois Madame Madeleine Jarry, Inspecteur principal du Mobilier National, Paris, et Mademoiselle J. Vinsot, Chef du Service des Archives photographiques, Paris, d'avoir m'envoyer aimablement les photos des monuments français.

Лариса Рудницкая

Фрески портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в настоящее время представляет собой единственный памятник, где замечательный древнерусский живописец Деонисий проявил себя в полной силе. Новая транскрипция имени этого знаменитого художника кажется непривычной, но нам хочется восстановить написание, которое является единственно правильным с исторической точки зрения. В Ферапонтове имеется уникальный автограф художника — надпись на софите арки северного портала, где отчетливо читается имя „Деонисий", написанное им самим. Если у художника, славного не только талантом, но и мудростью были основания писать свое имя как Деонисий (в отличие от общепринятого Дионисий), то нам следует принять его в том виде, в каком поименовал себя сам мастер. Возможно, что со временем выяснится причина, побудившая Деонисия избрать именно эту транскрипцию своего имени, пока же мы не вправе писать его имя иначе, чем это предложено самим художником.

В данной работе мы сосредоточим внимание на фресках западного портала и рассмотрим их в связи с особенностями архитектуры собора. Место расположения росписи, ее исключительно высокие художественные качества убеждают исследователей в ее бесспорной принадлежности руке великого мастера и заставляют, как бы исходя из нее, рассматривать все остальные произведения, приписываемые Деонисию.

Не удивительно, что почти в каждой работе, где заходит речь о росписях Рождественского собора, портальной фреске отводится значительное место. Но почти всегда эта фресковая композиция анализируется отдельно от архитектурного ансамбля монастыря, в котором наружные росписи собора занимали некогда важное место.

Вопрос синтеза живописи и живописного пространства (в данном случае — пространства архитектурного), точнее, отдельные моменты этой связи в последнее время все чаще становятся объектом внимания исследователей.

Постепенно выясняется, что в композиционных построениях Деонисия существует множество внутренних связей, ибо художник имел в виду не только формально удачное размещение росписей на поверхности стены, но совершенное их слияние с архитектурой, доведенное до такой степени совершенства, что этот вариант сейчас представляется нам единственно возможным.

Но отдельного исследования, посвященного взаимосвязи фресок фасада с другими архитектурными и живописными элементами храма, еще нет. Поэтому здесь будет рассмотрено конструктивное построение портальных росписей по отношению к архитектуре фасада собора.

Строительство каменного собора Рождества Богородицы было начато известным церковным деятелем второй половины XV в., Ростовским архиепископом Иоасафом, вернувшимся на покой в родной Ферапонтов монастырь. Это произошло вскоре после пожара 1487 года, уничтожившего многие строения монастыря, в том числе и деревянную церковь, стоявшую на месте нынешнего собора.

Постройку вела артель мастеров во главе с Прохором Ростовским,[1] что дало основание исследователям возводить его архитектуру к традициям Ростова Великого.

Но как убедительно доказал К. К. Романов, квадратный в плане четырехстолпный собор с тремя восточными абсидами — не редкость. Он близок к планам очень многих как одноглавых, так и пятиглавых церквей, притом различного времени. В качестве примеров можно назвать Успенский собор на Городке в Звенигороде (кон. XIV в.),[2] Преображенский — в Переяславле-Залесском (середина XII в.) и вполне тождественный с ферапонтовским планом план церкви Чуда Архангела Михаила в Московском Чудовом монастыре.[3] С последней церковью как Ферапонтовский собор, так и почти одновременно с ним построенный собор в Кирилловом монастыре схож и по перекрытию.

Аналогичные ступенчато-приподнимающиеся арки под куполом есть и в пятиглавом Московском Благовещенском соборе. Этот прием перекрытия, как указывает К. К. Романов, очень распространенный в Москве с конца XV в., занесен в нее из Новгородско-Псковской архитектуры, в которой часто встречается гораздо раньше — в XIV—XV вв.[4]

---

[1] Византийский временник, т. VIII, СПб. 1850, с. 50.

[2] А. Попов, Статьи и заметки. Звенигородский собор. — Зодчий, 1875, №№ 11—12.

[3] П. П. Покрышкин и К. К. Романов, Древние здания Ферапонтова монастыря Новгородской губернии, СПб. 1908, с. 6—8.

[4] Последнее исследование исторических связей в архитектуре Белозерского края XIV—XV вв. было сделано архитектором-реставратором С. С. Подъяполь-

Сейчас пейзаж Ферапонтова мало чем отличается от того, каким его застал К. К. Романов, и мы можем повторить за ним, что „общий вид собора с пристройками производит впечатление неизящной массы, интересной лишь благодаря древности, которая, смягчая формы, придает им поэтичный вид".[5]

Как и полвека назад, собор с трех сторон застроен: с южного фасада — каменной церковью пр. Мартиниана (1641 г.), с северного — крытой папертью, и с запада — переходом в Трапезную палату и ц. Благовещения, так что открытой остается лишь восточная часть храма с тремя равновысокими абсидами.

Внутрь собора можно войти через паперть, поднявшись по деревянной лестнице, ведущей из-под колокольни. Собор покрыт четырехскатной железной кровлей и завершен барочной формы главой на коротком барабане, не имеющей ничего общего с его ранним покрытием.

Для того чтобы представить себе первоначальный облик храма, обратимся к реконструкции К. К. Романова и представим собор таким, каким его мог видеть паломник, прошагавший два десятка верст по дороге из Кириллова в Ферапонтов монастырь.

Между двумя озерами, Пасским и Бородавским, занимая самую высокую точку пологого холма, стоял на подклети храм, поблескивая куполом на солнце. Еще издали были видны упругие изгибы закомар и венчающий кровлю убор из „кокошников", состоящий из трех уменьшающихся кверху рядов. На стройном шестиоконном барабане покоилась шлемовидная с „разбоками" глава, возможно, „побитая свинцом".[6]

Спускаясь к озеру и подходя к холму с юга, путник имел возможность взглянуть на холм снизу вверх, рассмотреть стены, ощутить величавую торжественность собора, стройный ритм вертикальных членений, подчеркивающих его устремленность ввысь. А поднявшись, наконец, к Святым вратам, он на какое-то время терял церковь из виду, чтобы войдя в монастырь, увидеть ее уже с близкого расстояния.[7] Склон

ским, который указал на стремление этой группы архитектурных памятников „к определенной композиционной законченности" и на проявление в них „той же общей направленности, которая отличает живопись круга Дионисия от памятников времени Феофана Грека и Андрея Рублева". См.: С. С. Подъяпольский, Каменное зодчество Белозерья в XV и XVI веках. Автореферат диссертации, М. 1970.

[5] П. П. Покрышкин и К. К. Романов, Древние здания Ферапонтова монастыря Новгородской губернии, СПб. 1908, с. 8.

[6] П. П. Покрышкин, К. К. Романов, Древние здания в Ферапонтовом монастыре, СПб. 1908, с. 18.

[7] Этот принцип композиции строений существовал еще тогда, когда на месте каменного собора была деревянная церковь. Первая церковь была построена при Ферапонте в 1409 г.; ее сменила в 1466 г. другая, тоже деревянная. Кроме собора, все постройки до I-й четв. XVI в. были деревянными.

холма, расстояние между Святыми вратами и храмом, который имел по отношению к входу повышенное расположение — все это уже задавало медленный, спокойный ритм движения, настраивающий на созерцание.[8]

Следует сказать, что расположение Святых врат по отношению к собору было очень удачным потому, что вошедший через Святые врата видел перед собой храм на таком расстоянии, которое позволяло воспринять его целиком.

Важно было и то, что собор расположен не на одной прямой со Святыми вратами, а несколько левее, таким образом, что вошедший видел одновременно его фасадную и боковую части. Такая выигрышная точка зрения давала возможность наиболее целостно воспринять архитектурные объемы храма и, по мере приближения, подробно рассмотреть его внешнее убранство, которое, как мы сейчас убедимся, было весьма необычным и отличалось большой изысканностью. Рассматривая абсиды, можно заметить, что вверху они закончены узорами, представляющими различные сочетания кирпичной кладки. Кроме этого, их венчал карниз из трех рядов обтесанных кирпичей, выступающих друг из-за друга закругленной стороной. Таким же карнизом был завершен барабан купола.

Под закомарами по северной, западной и южной стенам, минуя лопатки, шел широкий узорный пояс, состоящий из терракотовых поливных балясинок во впадинах. Их окаймляли два ряда орнамента из плиток красных изразцов, заполненных узором из лилий в кругах. Этот рисунок можно было хорошо рассмотреть на таких же плитках, повторяющихся внизу на западной стене собора немного выше уровня пола. В этом месте плитки с лилиями чередуются с плитками, на которых изображены гепарды.

Три большие закомары[9] с западной стороны сплошь заполнены кирпичным узорочьем,[10] а с северной и южной они оставлены гладкими.

Здесь, у западного входа перед пришедшими к собору начиналась широкая, довольно пологая лестница, которая вела на открытую площадку-паперть.[11] С правой стороны на ней находилась небольшая звонничка „в два звона".[12] Главный, западный вход в собор отделан значительно наряднее двух других. Помимо закомар с кирпичным орна-

---

[8] Композицинный прием, напоминающий соотношение Пропилей и Парфенона афинского Акрополя.

[9] Средняя из них отвечает своду внутри собора.

[10] Этот кирпичный орнамент восходит к традициям псковских церквей, но в сочетании с керамическими вставками встречается впервые.

[11] Крытая каменная паперть выстроена не ранее середины XVI в. Данных для более точной датировки нет. К. К. Романов, цит. соч., с. 19.

[12] Родственная псковским звонницам. Остатки ее обнаружил К. К. Романов.

ментом, он имел перспективный портал, украшенный колонками с разбитой на треугольники „дынькой" посередине. Дверная перемычка была такой же полуциркульной формы, как и у двух других дверей, но отличалась повышенным заострением и „разбоками".

Таким образом видно, что наружное убранство храма, первоначально состоявшее из кокошников, терракот и кирпичного узора, представляло необычайно красивое зрелище. По четкости общей композиции и тонкости прорисовки деталей он принадлежал к лучшим образцам русского зодчества конца XV столетия.

При оформлении западного фасада зодчие проявили тонкое понимание принципов пространственного построения. Они учли особенности нашего зрительного восприятия при подходе к собору под углом примерно 30^0 и сделали отдельные части портала асимметричными. Присмотревшись внимательно, можно заметить, что расстояние между крайними колонками портала и „лопатками" не одинаково: слева оно несколько шире. Стрелка-заострение архивольта отклонилась вправо от центральной оси. Две пары „дынек", перехватывающих колонки примерно посередине, также не на одном уровне. Портал как бы приподнял одно „плечо", но издали это совершенно незаметно. Наоборот, такой сдвиг в сторону подходящего зрителя был совершенно необходим для иллюзорного исправления воспринимаемой в ракурсе стены. Если бы портал был совершенно симметричен, то при подходе нам казалось бы, что он „заваливается" влево от нас.

Эти особенности восприятия архитектуры собора были использованы при создании портальной фрески Деонисием, когда прославленный „иконописец паче же рещи живописец"[13] заставил собранные им озерные камни засверкать на белой стене драгоценными самоцветами.[14]

Сейчас вряд ли возможно выяснить, какие росписи были выполнены раньше — внешние или внутренние. Внимательное изучение тех и других приводит к мысли о том, что храм был задуман в единстве с этими росписями еще в то время, когда складывался его общий облик. Это удивительное архитектурно-живописное единство не могло быть случайным. Скорее всего это следствие целенаправленной деятельности коллектива зодчих и живописцев, которым мог в идейном смысле руководить главный „радетель" постройки каменного собора

[13] В. Г. Георгиевский, Цит. соч., с. 20.

[14] Честь открытия „камней Деонисия" принадлежит художнику и исследователю И. М. Чернышеву, давшему в своей книге ряд важных замечаний по технике росписей собора. Мнение видного специалиста в этих вопросах представляется особенно ценным. См.: И. М. Чернышев, Искусство фрески в Древней Руси. М. 1954, с. 80—82.

Рождества Богородицы — умудренный в науках бывший владыка Ростовский Иоасаф.

Этот храм был первой каменной постройкой в Ферапонтовом монастыре. Ведущие к нему Святые врата до середины XVII в. оставались деревянными и входили в деревянные стены, окружавшие монастырь. По традиции Святые врата также расписывались или украшались иконами, по которым можно было узнать, каким святым посвящен монастырь. Поскольку во времена Деонисия Святые врата включались в архитектурно-живописный комплекс и имели большое значение в восприятии собора, художник не мог оставить без внимания их убранство. Как нам представляется, Деонисий не мог допустить, чтобы его прекрасную портальную фреску предваряло какое-либо менее совершенное в художественном смысле изображение. Так как главный собор монастыря был посвящен Богоматери, то над Святыми вратами нетрудно предположить Деисус или икону Богоматери. Как то, так и другое могло быть написано Деонисием или под его руководством. Вероятнее всего представить над Святыми вратами Ферапонтова монастыря икону Одигитрии-Путеводительницы. Она встречала паломника у входа в монастырь, она занимала видное место в иконостасе собора слева от Царских врат.[15] Трижды изображенная в северном нефе (в сцене 7-го Вселенского собора, 1-й и 25-й песнях Акафиста), Одигитрия провожала человека, выходящего из храма через северные двери.[16] Выдвигая эту мысль в порядке предположения, хочется обратить внимание на то, что надвратная Одигитрия в этом случае явилась бы звеном цепочки, соединяющей Кирилло-Белозерский и Ферапонтов монастыри. Известно, что Кирилл и Ферапонт, отправляясь из московского Симонова монастыря в дальний путь, взяли с собой икону Одигитрии, которая хранилась потом в Успенском соборе Кириллова монастыря. Особо чтилась Одигитрия и в Ферапонтове.

Внутри собор невелик. Он не имеет на хор, ни иного специально выделенного места для братии и клира. Но так как собор предназначался не только для монахов, но и для мирян, а устав требовал их обособления, можно предположить, что расположение людей в соборе не было произвольным. Нетрудно догагаться, что единственным сравнительно изолированным местом в храме мог быть его южный неф, имеющий вход из церкви преп. Мартиниана. В этой церкви[17] члены мона-

[15] Эта икона Богоматери Одигитрии, написанная Деонисием, сейчас хранится в ГРМ.

[16] Выход из храма мог совершаться только через северные двери, т. к. южные вели в ц. преп. Мартиниана (тогда еще деревянную) и могли служить для входа и выхода монастырской братии и особо почетных гостей, стоявших во время службы в южном нефе.

[17] При постройке каменного собора Рождества Богородицы, когда были разобраны остатки старой деревянной постройки, были обнаружены мощи св. Мартиниана, которые решили оставить в том же месте. Когда возвели стены

стыря могли собираться перед началом службы и проходить в собор мимо гробницы своего святого покровителя. Во время торжественного богослужения в главном алтаре придел Николы был закрыт, и пространство южного нефа казалось более замкнутым. В нем могли свободно разместиться 10—15 человек из братии и несколько особо почетных гостей.

Остальные люди входили через западный портал и размещались в центральном и северном нефе собора. Остановившись на мгновение на пороге, человек невольно устремлял взгляд вверх, к еще незримому для него источнику света в куполе и видел там огромную, великолепно выписанную руку Панкратора, не видя еще всей его фигуры. Затем взгляд скользил по восточной стене, противоположной входу и улавливал на ней очертания большого креста, в основании, завершении, средокрестии и концах которого четким силуэтом вырисовывался пурпурный мафорий Марии.

Эта необходимая остановка на пороге становится моментом, также включенным в процесс восприятия архитектурно-живописного пространства собора. Здесь остановка — пауза является как бы подготовкой к переходу от одной формы движения к другой, от движения в пространстве, которое человек совершал при подходе к собору, в движение, которое в соборе продолжается вокруг него без его непосредственного участия. Это мерный ритм звуков в песнопениях, взмахи кадильниц и колебание рипид — движение, которое совершается вокруг человека, стоящего на одном месте.

Идея притягательности ритма блестяще использована в Рождественском соборе. Ритм линий, красочных сочетаний, ритм арок, ступенями сходящихся к куполу, эхом откликающееся на него движение фигур в росписях в сочетании с ритмическим чередованием звуков в песнопениях и восклицаниях — все это построено в соразмерности с человеком и его возможностями. Собор не поражает размерами, не давит величием, лики святых, смотрящие со стен, нежны и приветливы.

В этой соразмерности кроется глубокое эмоциональное воздействие, которое помогает человеку сначала бессознательно, а затем все более осознанно включиться в процесс единения с миром высшей духовности, кафартически действуя на его мысли и чувства.

В этом процессе завершающим аккордом был выход из собора через северные двери на крыльцо, с которого открывался вид на

каменного собора, гробница святого пришлась посередине южной стены с ее внешней стороны, поэтому к собору тут же была пристроена деревянная ц. Мартиниана, имеющая общую с ним стену. В 1641 г. деревянная постройка заменена каменной с шатровым верхом.

скромные монастырские строения, огражденные невысокой деревянной стеной, за которой начинались поля и луга. Вдаль, к холмам, вдоль берега озера, уводила дорога, по которой ехали на лошадях или шли пешком люди из дальних деревень, чтобы вернуться к своему труду.

В том, что собор Ферапонтова монастыря был расписан не только с западной, но и с других сторон, сомневаться не приходится: на внешней стороне южной стены собора (которая является одновременно внутренней стеной церкви преп. Мартиниана) обнаружены фрагменты росписей, некогда украшавших его южную стену.[18]

Не исключено, что роспись была и на северном фасаде собора, но в связи с позднейшими переделками от нее ничего не сохранилось.

Насколько органично входила фреска в архитектурный облик собора, показывает рисунок реконструкции его северной стороны. Интересно отметить, что К. К. Романов, несмотря на детальное изучение поверхности стены, не обнаружил в закомарах следов росписей,[19] но интуиция архитектора подсказала ему решение заполнить их живописью.

Действительно, гладкие закомары, покрытые только белой штукатуркой,[20] кажутся неправомерно большими и пустыми, и эта пустота бьет в глаза, диссонирует с ярусами мелких кокошников, на кровле, выбивается из ритма членений стены.

Но за неимением документальных свидетельств, вопрос о расположении и составе росписей северной стены собора пока что решен быть не может. Поэтому мы обратимся к живописному оформлению западного фасада, сохранившему свой первоначальный облик.[21]

Если предположение о заполнении закомар северного фасада росписями остается спорным, то в отношении западных закомар сомнений нет — они сплошь заполнены изящным кирпичным орнаментом, из чего явствует, что росписей в них быть не могло. Цветовое пятно концентрируется вокруг главного входа, привлекая в нему и сосредоточивая на нем все внимание. Вопрос о структурной схеме этой фрески представляется нам весьма значительным, так как в задачи Деописия входило живописными средствами дополнить начинание зодчих.

Портальная фреска состоит из четырех горизонтальных ярусов, расположенных в такой последовательности: над углубленным пер-

---

[18] Эта роспись находится над гробницей преп. Мартиниана в церкви, которая была в 1502 г. (в год открытия мощей святого) пристроена к южной стене Рождественского собора.

[19] К. К. Романов, Цит. соч., с. 21.

[20] См. реконструкцию в кн. П. А. Раппопорта: Древнерусская архитектура, М. 1970, с. 77.

[21] Надо только отметить, что верхняя часть фрески пострадала при сооружении крытой паперти. Кроме того, в стене выше фрески было пробито окно, и образовалась широкая трещина, пересекающая медальон деисусного ряда.

спективным порталом находится деисусный чин с рельефным бортиком заглубленного круга посередине (в этом круге изображен Вседержитель на престоле). До повреждения фрески в XVIII в. над Деисусом имелось завершение в виде невысокого рельефного валика, повторяющего очертаниями форму портала с его повышением посередине. Под Деисусом, справа и слева от портала размещены две композиции со сценами из жизни младенца Марии и ее родителей Иоакима и Анны. Далее, в третьем (сверху) ряду мы видим двух архангелов — Михаила и Гавриила, стоящих по сторонам входа, и в самом низу — живописное изображение ткани — пелену с двумя орнаментальными кругами.

Учитывая в первую очередь движение человека от Святых врат к порталу, а также определенные зрительные установки при подъеме по лестнице, художник в то же время делает расчет и на созерцание фрески вблизи. Удивительно, что в этом случае от зрителя совершенно ускользает несимметричность колонок, приподнятость левой части архивольта, отклонение его стрелки, которые при отсутствии живописи сразу бы бросались в глаза.

Теперь же только при внимательном рассмотрении мы видим, что правая и левая части портала несимметричны.[22] Выступающие базы, на которые опираются колонки перспективного портала, с правой стороны расположены над уровнем пола значительно выше, чем с левой. Две пары „дынек", перехватывающих колонки примерно посередине, также находятся не на одном уровне. Портал как бы немного „скособочился", приподняв при этом правое „плечо" так, что это заметно даже по стрелке архивольта, слегка отклонившейся вправо.

Заметным становится и то, что расстояние между крайними колонками портала и „лопатками", делящими стену собора на три части, с двух сторон не одинаковы: слева, где изображен архангел Михаил — 107 см, а справа, у Гаврила — 96 см, т.е. на 11 см меньше.

Кроме того, неодинаковы величины, определяющие соотношение базы с „дыньками" и капителями с правой и левой стороны.

Следует заметить и то, что верхний валик архивольта с левой стороны ложится не на середину капители, как справа, а смещен наружу примерно на половину ширины капители.

Живописные приемы, которыми пользуется Деонисий, маскируя отклонения портала, гениальны в своей простоте. Так, поле, которое занимают фигуры архангелов, ограниченное алой полосой, слева значительно выше, чем справа. Этим приемом значительно исправляется приподнятность правого „бока" портала, вносится равновесие в обе его части. Но мы не улавливаем того, что полосы над головами архангелов

[22] Асимметрия заметна и в плане собора. Отступление в деталях от принципов строгой симметрии вносило в постройки русских мастеров теплоту жизни.

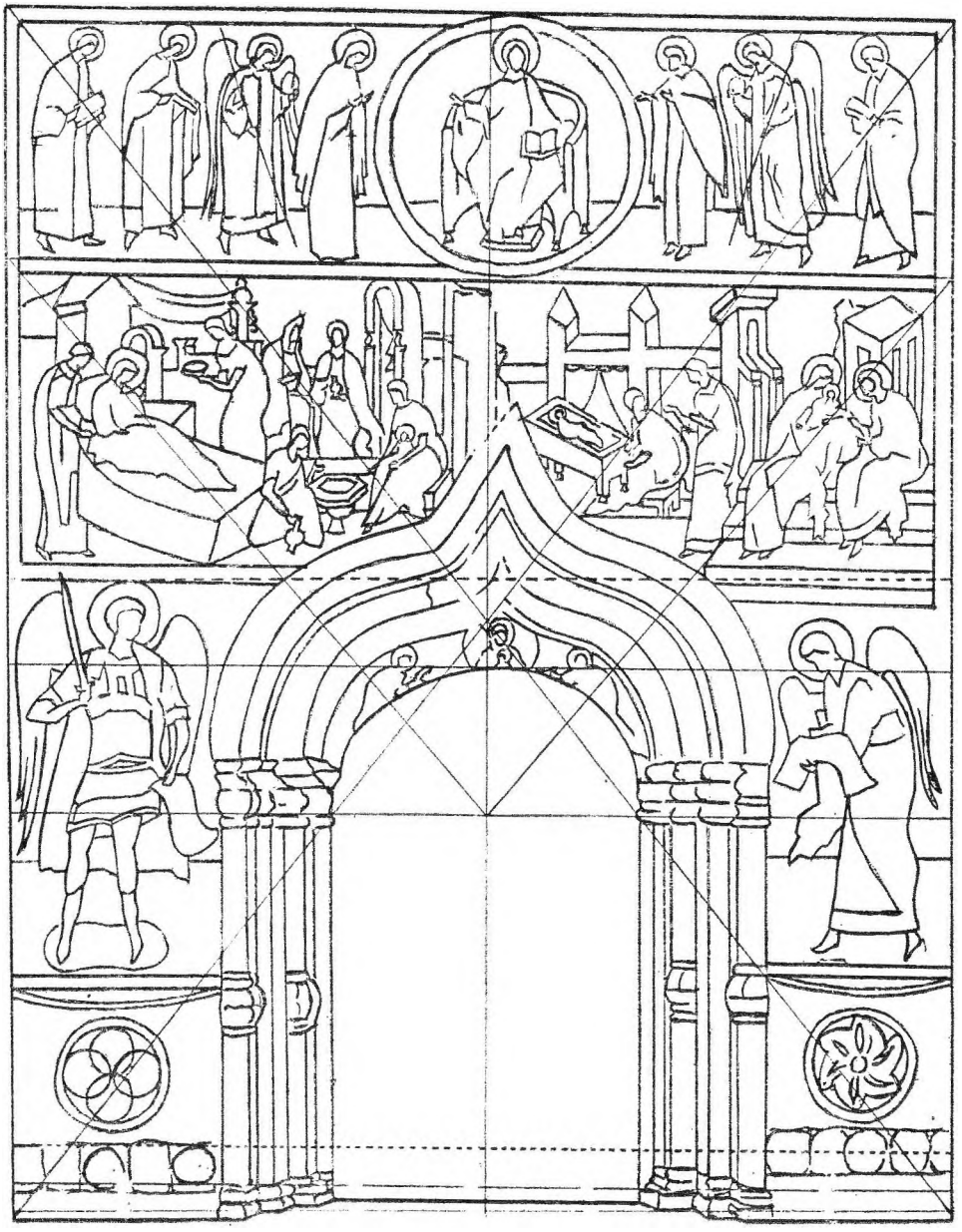


Схема композиционного построения портала

находятся не на одном уровне: боковая грань ступеньки лесенки, на которой сидят Иоаким и Анна, имеющая одинаковую ширину с окаймляющей сцену алой полосой, повторяет ее. Находясь на одном уровне с полосой над головой Михаила, линия подножия в то же время как бы подхватывает ритм горизонтальных линий правой части росписей. Возможно, что ритм пологих ступеней, на которых сидят родители Марии, был непосредственно связан с расположением ступеней той каменной лестницы, по которой поднимались входящие. С полосами, отделяющими сцены фрески связана также широкая, некогда коричневато-красная полоса из терракотовых плиток чуть выше уровня пола, которая зрительно держала композицию. К сожалению, она теперь забелена.

Из схемы композиционного построения фрески видно, что она решена в пропорции 5/4, т.е. разделяется на горизонтальные и вертикальные членения, каждое из которых укладывается по высоте 5, а по ширине 4 раза.[23]

Модулем, определяющим членения, является диаметр круга, в который вписана арка дверного пролета, имеющая полуциркульную форму. Этот диаметр приблизительно соответствует размеру медальона верхнего деисусного ряда со Спасителем на престоле.

Важным обстоятельством нам кажется то, что канон пропорций, по которому модуль укладывается пять раз по высоте композиции, в данном случае не новшество Деонисия, а факт, подчеркивающий его связь с традициями древнего иконописания. Эта пропорция долгое время соблюдалась в русской иконописи, где при изображении святого в рост диаметр нимба составлял 1/5 высоты поля иконы (или ее средника при наличии клейм).[24]

Нет сомнений, что в системе росписей портала предполагаются определенные зрительные установки при подходе к нему и имеется координация движения внутри композиции с реальным движением зрителя.

Доказательством тому может служить наблюдение, сделанное Н. В. Гусевым по отношению к двум медальонам с изображениями „Богоматери-Знамение" — на арке портала и на подпружной арке во-

[23] Необходимо учесть, что сверху композицию завершал архивольт с высотой „стрелы" равной 1/2 диаметра медальона Деисуса. На схеме он не показан.

[24] В качестве примеров можно назвать икону с изображением Флора, Иакова и Лавра из ГРМ XIV в. (В. Н. Лазарев, Новгородская живопись, М. 1960, № 30), Николы Зарайского из ГТГ конца XIII — нач. XIV вв., Николы Зарайского из ГРМ XIV в. (Ростово-Суздальская живопись, М. 1970, № 16 и № 20). Н. В. Гусев сообщил, что его опыт обмера целого ряда аналогичных икон разного времени позволяет утверждать, что этот канон широко распространен и прочно держался в среде иконописцев.

сточного свода. Изображения расположены на одной оси и вписаны в одинаковые серпообразные поверхности, отличные лишь масштабами.

Найдя на паперти точку зрения, соответствующую положению человека, поднявшегося на последние ступени когда-то существовавшей лестницы, можно убедиться, что наш взгляд сразу устремляется к портальному изображению Богоматери и при этом мы видим, что ее руки покоятся на плечах младенца. Сделав еще несколько шагов, мы проникаем взглядом в глубину храма и видим напротив такой же медальон, в котором Богоматерь раскрытыми руками благословляет входящих в ее храм. При этом вместо земных молителей — припадающих к ней знаменитых славословов Козьмы Маюмского и Иоанна Дамаскина мы видим заступников небесных — четырех поклоняющихся Богородице ангелов в торжественных золотистых одеяниях.

При сохранении позы Богоматери, изменив только положение ее рук, художник создает иллюзию, в которой участвует зритель — она раскрывает руки подобно тому, как храм раскрывает двери, а песнопевцы и ангелы, окружающие ее, указуя на Христа, как бы призывают входящих: „Приидите поклонитися и припадем Христу Цареви богу нашему . . ."

На одной оси с медальоном „Знамение" на внутренней восточной стене собора во фреске „Покрова" изображен стоящий на кафедре в лиловом одеянии юный Роман Сладкопевец, который при взгляде человека, стоящего в трех шагах от порога, приходится как раз между Иоанном и Козьмой. Так проступает новая связь — связь трех поэтов-песнопевцев, обративших свои мысли к деве Марии.

В руках Иоанна и Козьмы — упругие белые свитки, поднимающиеся концами вверх. Их движение находит завершение в стремительно взметнувшемся свитке Романа, который тянется к концу омофора в руках Марии и как бы находит в нем продолжение своего движения.

Изображенный в темно-вишневом одеянии и белой сирийской повязке на голове Иоанн Дамаскин в своих стихах создал тонкие, исполненные глубокого чувства образы природы. Как живописное воплощение поэтических образов Дамаскина, мы видим на архивольтах портала, немного выше его изображения, солнце и луну посреди усыпанного звездами темного неба и покрытое пурпурными цветами с переплетенными побегами зеленое поле. „Тебя поет солнце, тебя славит луна, тебе приносит песнь вся тварь", — говорит Дамаскин, обращаясь к творцу вселенной в гимне на Рождество Богородицы, произведении, в котором радость бытия и беспредельная широта мироощущения, свойственные этому философу, проявляются в полной мере.

Эта же мысль, повторенная поэтом в песнопении „О тебе радуется . . .", послужила Деонисию источником вдохновения при создании сверкающей радостными красками фрески северного люнета.

В оформлении портальной фрески неоднократно повторяется мотив круга. Окаймленный рельефной полосой, медальон Деисуса перекликается с полукружием пролета арки, медальоном со „Знамением", кругами орнамента на пелене и, наконец, кругами рельефа с изображениями животных и лилий.

Вертикали архитектурных сооружений — „палат" третьего ряда росписи, которые почти касаются полосы, отделяющей его от деисусного чина, распределены с интервалами, приблизительно равными расстоянию между фигурами Деисуса. Но чтобы это не выглядело прямолинейным в буквальном смысле слова, не все фигуры расположены на одной оси с башенками. Кроме того, Спаситель в медальоне значительно отклонен от центральной оси вправо, чем, опять же „исправляется" асимметрия портала.

Хочется обратить внимание на то, что для создания впечатления особой устойчивости этого медальона Деонисий располагает портик из сцены „Рождества" и башенки над головой сидящей у колыбели служанки точно по концам диаметра рельефного круга.

Обращаясь к отдельным сценам, из которых состоит роспись, можно видеть, что основа их построения в правой и левой частях фрески имеет отличие.

Левая сторона представляется более статичной, нежели правая — это видно и в сцене „Рождества Богородицы", где фигуры скомпонованы таким образом, что их легко вписать в форму овала (или эллипса),[25] это сообщает композиции гармоническую завершенность. Уравновешена и поза архангела Михаила — он стоит слегка расставив ноги для устойчивости, и его положение было бы совершенно фронтальным, если бы не легкий поворот головы в сторону входа.

Сцена „Рождества Богородицы" предполагает некоторую глубину пространства и замкнутость построения, в то время как в сцене „Ласкания младенца" фигуры предельно приближены к зрительной поверхности; ступеньки седалища Иоакима и Анны даже „выступают" из нее. Движение, заданное идущей служанкой, не завершается, а как бы прерывается светлым прямоугольником колыбели.

Расположенная под ними фигура архангела Гавриила повернута к нам почти боком. Его плавное движение, направленное к порталу,

[25] Еще Б. В. Михайловским было замечено, что Деонисий любит использовать в композициях „мягкие параболические кривые". См.: Б. В. Михайловский, Б. Н. Пуришев, Очерки истории древнерусской монументальной живописи, М.—Л. 1941, с. 42.

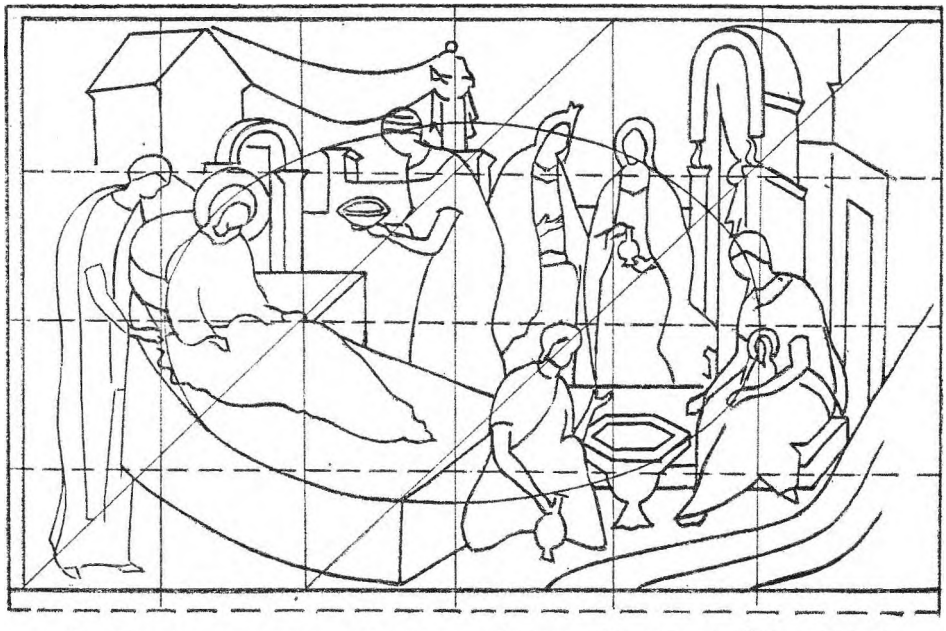


Схема композиционного построения фрески „Рождество Богородицы"

отзвуками проходит в упругих линиях левого крыла, склоненной спины и изогнутой хартии, которую он несет в руках.

Орнамент пелены, находящейся под архангелами, также имеет смысловое значение и включен в общий ритм композиции. Спокойная уравновешенность характеризует орнамент круга под архангелом Михаилом. Он состоит из квадрифолия с четырехлистником посередине — форма твердая, устойчивая. Орнамент другого круга, тронутый подвижными красноватыми бликами, представляет звезду с загнутыми лучами или „вертушку", которая находится в движении, идущем в том же направлении, что и движение архангела Гавриила.

Эта устремленность и направленность движения в правой части росписей портала, на наш взгляд, может иметь логичное объяснение — ориентацию художника на реальное движение зрителя. Вспомним, что он подходит к собору именно с правой стороны. Его движение продолжается в движении человеческих фигур и линий орнамента правой части фрески.

Об этой же связи подходящих к храму людей с теми, кто изображен на портальной фреске, свидетельствует и текст грамоты в руках архангела Гавриила: „Ангел Господень напишет имена входящих в храм".[26]

[26] Стертые временем надписи в свитках были прочитаны по сохранившейся графье Н. В. Гусевым.

Иначе говоря, ангел своим действием осуществляет эту связь, ободряя входящих напоминанием о том, что они не будут забыты.

Находящийся напротив Гавриила архангел Михаил представлен как верный защитник Богоматери: „Божий есмь воевода, оружие движу на высоту устрашая",[27] — было написано в его свитке. Торжественная поза, воинское одеяние архистратига соответствуют величавой сцене подношения даров св. Анее, находящейся над ним. Шея ангела прикрыта розоватым плащем, за который закинуты волосы, отчего посадка головы кажется крепче, увереннее.

У Гавриила вьющийся по шее локон продолжает гибкую линию плеча и соединяет ее с контуром головы. В отличие от очертаний фигуры Михаила его абрис прорисован более плавно. Гавриил расположен под сценой „Ласкания младенца Марии Иоакимом и Анной", он соучастник их тайны, вестник рождения Марии, а впоследствии — рождества Иисуса Христа. Его облик соответствует интимности сцены, происходящей между родителями и младенцем. На Гаврииле его обычное одеяние — плащ и голубой хитон, украшенный каймой и охватывающими шею бармами.

Композиции третьего ряда росписи содержат несколько сцен, которые различны по своему звучанию. В сценах „Подношения даров св. Анне" и „Купания Марии" преобладает чувство радости, обретенной гармонии, в то время как „Ласкание младенца" и „Сон Марии" — смутное ощущение тревоги. Это выражено тем, что цвет здесь становится интенсивнее, сопоставление тонов — контрастнее. В композиции появляются интервалы — разрывы, движение не находит завершения в пределах сцены „Сна" — развернутая завеса над колыбелью Марии „уводит" внутрь храма, где, минуя сцены ее детства, мы вновь увидим деву Марию уже обрученицей Иосифа, взволнованно внимающей словам архангела.

Картины портала, посвященные детству Марии, находят завершение в ее сцене „Сна", в обвитой голубоватой пеленой фигурке в золотой колыбели, вокруг которой образовано свободное пространство. Композиционная „разряженность" центра этого яруса оправдана тем, что над ним находится медальон Деисуса со Вседержителем. Это еще одна живописно-музыкальная пауза перед следующей частью, где внимание переходит к теме Христа.

Круглящиеся, мягкие линии „Рождества" (арка, веллюм, ложе Анны) хоть и не резко, но все же явно противопоставлены более прямым, „краеграннным" контурам противоположной фрески (выступ фронтона, угол дома над Иоакимом, заострение башенки над колы-

[27] Эти слова взяты Дионисием из „Акафиста Михаилу-архангелу".

белью). Эти линии отвечают эмоциональному настрою — умиротворению в первом и тревоге во втором случае.

В картине „Рождества" происходит два важных действия: подношение даров матери Марии, св. Анне, и купание новорожденного младенца. Эти сцены, которые могут происходить как в одно время, так и разновременно, разделены преградой в виде невысокой стены. Она настолько низка и широка, что напоминает скамью. На ее белой, будто мраморной, поверхности рефлексами отражаются блики золотой шестигранной чаши — купели. Эта преграда отделяет гостей, пришедших к Анне, от ее домочадцев — женщин, купающих Марию.

К сожалению, время и варварство людей не пощадили фигуру одной из прекраснейших участниц этой сцены — девушки, стоящей за ложем Анны. Ее одеяния — платье и спадающее на плечи покрывало представляют изысканное сочетание бледно-сиреневых и розовато-охристых тонов, волосы стянуты светлым обручем. Трепетным движением прикасается она к покрывалу на ложе Анны, как бы желая, но не смея поддержать госпожу.

Девушка в зеленом платье с золотым шитьем, склонившись, подает чашу. Она только что отошла от двух пришедших с ней женщин, в спокойной беседе ждущих свой черед. Не в силах оторвать рук от покрывала, Анна „с безмолвным покорством" принимает подносимую ей чашу. Движение Анны — неопределенное, пассивное. Она может, подняв руку, взять чашу, но направление ее взгляда, положение правой руки, контур изгиба ложа, складки покрывала — все течет, стремится к маленькой Марии, которая, подняв головку, тоже смотрит на мать. Невидимая линия взглядов, соединяющих их, становится диагональю окружности, в которую замкнута композиция. В этой медлительной, торжественно развертывающейся сцене резкое пространственное сокращение предмета, на котором сидит служанка у купели, скорее всего вызвано необходимостью координировать его боковую грань с заострением архивольта портала. Но чтобы неожиданность перспективного построения этого седалища, его резкий уход в глубину не бросались в глаза, его наружная грань сплошь задрапирована изящно спадающими складками одеяния сидящей.

В сцене „Ласкания" Анна нежно прижимает к себе маленькую Марию, обволакивая ее своим розовым покрывалом. Иоаким только что передал младенца матери и его руки еще хранят ощущение тепла детского тела. Ручка ребенка „стекает" в раскрытые ладони Иоакима. В порыве родительской нежности таится предчувствие разлуки. Родители знают, что Мария не может принадлежать только им. Они выполнили свою миссию, дав ей жизнь, и теперь должны с ней расстаться: согласно преданию, они отдают трехлетнюю Марию на воспитание в

храм. Дочь должна уйти от них, и ее ждет трудный путь, начало которого — за раздвинутой завесой двери над колыбелью.

Удивительно прекрасны здесь движения и жесты. Все, что есть в человеке неуловимого, невыразимого, все, что не находит слов, ищет выражения в жесте руки. В раскрытых пальцах Иоакима, тянущихся к ручке Марии, — трепет и неуверенность. Неясность его ощущений, предчувствие недолговечности его отцовской радости и робкая надежда — в движении его левой руки, одновременно готовой прикоснуться к ручке ребенка и безвольно опуститься на колени.

О беспредельной нежности говорит наклон головы Анны, детская доверчивость — в поднятом и приникшем к щеке матери личике Марии. В наклоне головы, склонении спины в волнении подходящей к колыбели девушки чувствуется тревога. В одной руке она держит опахало, другой — вопрошает о чем-то сидящую у колыбели, и та уверенно отвечает ей, указывая на спеленутую Марию. Эта служанка на мгновение оторвалась от созерцания младенца и повернула голову к подруге, чтобы дать ей спокойный, уверенный ответ. В жестах людей Деонисия нет начала и конца. Каждое движение предусматривает развитие, подобно тому, как медленно, но верно тянутся к свету побеги молодых растений, в которых их пробужденная энергия еще не достигла своей полноты. Здесь мы находим совершенное проявление внутренней сущности человека, его состояния в его внешнем пластическом образе.

В верхней части фрески размещен Деисус — торжественное шествие к престолу Христа Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов и апостолов. Этот высший, преображенный высокой одухотворенностью мир представлен как незримое присутствие „горнего" в „дольнем", иначе говоря, небесного в земном.

Ритмическая последовательность в изображении фигур Деисуса с Вседержителем посередине напоминает ритм античного гекзаметра с его обязательной цезурой-паузой. В нем важнее всего тонкое соблюдение равновесия между изображенными и обширным голубым полем фрески, в котором никакие дополнительные реалии не отвлекают внимание зрителя. Голубой фон фрески издали сливался с голубизной неба, и небо, изображенное Деонисием, становилось как бы частицей огромного моря синевы, в котором возвышался собор. И это маленькое небо тоже имело свое солнце — одетого в светозарные розово-желтые одеяния Христа в медальоне посередине Деисуса. Бортиком рельефа он отделен от приближающихся к нему святых, но его присутствие в одном с ними пространстве подчеркнуто зеленой полосой позема и голубым фоном неба, которые, продолжаясь в медальоне, связывают его с боковыми частями Деисуса. Голубое „небо" фрески и лазурь на-

стоящего неба слабым голубоватым отсветом отражается в развернутой на зрителя ступеньке подножия престола.

Справа к Христу шествует Богоматерь, архангел Михаил, апостолы Петар и Иоанн, слева — Иоанн Предтеча, архангел Гавриил, апостол Павел. В их одеяниях три основных цвета — голубой, золотисто-охристый и пурпур. Цветом плаща и хитона апостола Павла, который почти повторяет по тону одеяние девы Марии — лазурь и пурпур — раскрывается особая близость к Богоматери именно этого апостола. Ведь Павел, как говорит предание, никогда не видел Иисуса, но постиг его сущность в общении с Богоматерью.

Нежные бирюзовые оттенки одеяния Иоанна Богослова, подчеркнутые сверканием золотисто-желтого Евангелия в руке, деляют его фигуру невесомой, растворяющейся в голубом пространстве неба. Находящийся перед ним Петр одет в такие же бирюзовые одеяания и поэтому мы не сразу замечаем, что число фигур в Деисусе справа и слева от Христа неодинаково — четыре и три, а вместе с медальоном оно составляет восемь.[28] Иоанн Предтеча, архангел Гавриил и апостол Павел расположены в одной плоскости, параллельной „зрительной поверхности", в то время как в другой части Деисуса фигуры апостолов Петра и Иоанна в голубоватых одеяниях расположены так, что создается впечатление, будто они выходят к нам из глубины фрески и лишь через несколько шагов приблизятся к архангелу и Марии. Их присутствие незаметно, но значительно; они связаны с тем, что изображено под ними: Петр, склоняясь, созерцает золотую купель Марии, силуэт и движение Иоанна почти точно повторяет положение девы, стоящей за ложем Анны.

Апостолы и архангелы, легко ступая, идут к медальону с Христом, а расположенные ближе всех к нему Богоматерь и Предтеча стоят, и их движение передается только жестом рук. Предтеча осторожно касается правой рукой бортика медальона, который отделяет его от Спаса; этим жестом он повторяет взметнувшиеся руки служанки из сцены „Сна", но его движение спокойнее, умиротвореннее.

Руки Богоматери остановились на одном уровне с рукой Христа, как бы принимая его благословение.

Общее впечатление от Деисуса — это углубленное мысленное собеседование людей, объединенных единым стремлением. В то же время это волшебная иллюзия пребывания фигур в небесном пространстве.

Изображение иконостасного Деисуса на наружной стене собора — случай, не имеющий аналогий в древнерусской живописи (имея в

[28] По распространенной в средние века числовой символике, восемь считалось „совершенной цифрой". Семь — число, соединяющее земное и божественное начала, выражающиеся в цифрах „четыре" и „три".

виду сохранившиеся и описанные ранее памятники). Странно, что исследователи не замечали, как, строя композицию портальной фрески, Деонисий берет за основу иконостас, использует его принципы и отдельные элементы, творчески их переосмыслив и соединив в живописное целое. Идея иконостаса, его образ — прямая аналогия этой росписи. Она включает в себя целых три части иконостаса, идущие в традиционном порядке: это Деисус с расположенными под ним „праздниками", сам портал, находящийся на месте царских врат, и архангелы, заменяющие святых местного ряда. Фигуры святых Деисуса, которые мы ранее встречали лишь на отдельных досках, здесь переданы в свободном движении и объединены одним пространством. В то же время эта часть росписи наиболее канонична по форме в отличие от „праздников", обычно расположенных в строгом соответствии с фигурами Деисуса — у Деонисия они заменены двумя развернутыми повествованиями из жизни Марии и ее родителей. Из этих сцен в иконах иконостаса встречается только „Рождество Богородицы", а „Ласкание младенца Марии" в иконах не встречается, но имеет аналогии в византийской и южно-славянской фресковой живописи.

Каждый, кто хоть раз видел фрески Ферапонтова монастыря, замечает их связь с музыкой. Б. В. Михайловский сказал, что „музыка и лирический порыв составляют подлинную основу живописи Дионисия ... Дионисий стремится к наиболее „чистому" проникновению в субъективное, в духовный мир, который ощущается нами как некое музыкальное начало, возникающее за пределами пластики и ее возможностей".[29]

Как нам представляется, связь живописной ткани с музыкой у Деонисия — это не только выражение его субъективного мироощущения в действии мгновенного вдохновения, но и результат глубоких философских раздумий, плод личного общения с выдающимися просветителями того времени. В Ферапонтовом монастыре, где к концу XV в. заботами игумена Мартиниана в книгохранилище были сосредоточены ценнейшие литературные произведения, в конце 1490-х — нач. 1500-х годов могли встречаться и вести беседы такие видные мыслители, как Нил Сорский, игумен Иоасаф (бывший митрополит Ростовский) и приехавший с ним из Ростова в северную глушь его друг и единомышленник Константин Макнувский, греческий князь, родственник византийского императорского дома, принявший в Ферапонтовом монастыре калугерское имя Кассиан.[30]

---

[29] Б. В. Михайловский, Б. Н. Пуришев, Очерки истории древнерусской монументальной живописи, М.—Л. 1941, с. 20.

[30] В 1504 г. Кассианом Римлянином был основан Учмский монастырь при впадении в Волгу р. Учмы.

В обществе этих блестяще образованных людей художник, по свидетельству современников склонный к философии, мог посвоему осмыслить идеи, захватившие умы его современников. В конце XV в. на Руси были хорошо известны труды отцов церкви, возрождающие пифагорейскую теорию о космогоническом значении гармонии. Учение о роли музыки, как основы миропорядка, было развито младшим братом Василия Великого — Григорием Нисским: „Порядок мироздания есть некая музыкальная гармония, в великом многообразии своих проявлений подчиненная некоторому строю и ритму, приведенная в согласие сама с собой, себе самой созвучная и накогда не выходящая из этой созвучности, нимало не нарушаемой многообразными различиями между отдельными частями мироздания",[31] — говорит этот философ. Действительно, если музыкальная динамика может быть выражена в трех принципах — ритм, мелодия и гармония, то мы найдем у Деонисия идеальное сочетание этих составных в чередовании и соединении полных светлой лирики цветовых созвучий. Деонисию не в меньшей степени, чем Рублеву, присущ универсализм мышления. Он видит мироздание в гармонии целого и как совокупность частей, его составляющих, и если он изображает отдельный элемент, то полагает, что в нем отражается самое существенное. У него, как в стройном хорале, нет ни одной лишней детали; всякий предмет оправдывает себя, будучи, как в восточной притче, символом более высокой идеи. Каждым созданным им образом художник говорит о главном условии счастья и радости — внутреннем мире, благодаря которому человек во всяком проявлении жизни видит радость и по мере своего одухотворения вступает в сознание красоты мира, своей ценности и достоинства.

Сами сюжеты росписей, взятые из песнопений, и композиционные построения, соответствующие музыкальным ритмам, свидетельствуют о полном понимании Деонисием их философского значения. Темой росписи стали мотивы, проходящие в гимнах на Рождество Богородицы, которые были сложены к IX в. в Византии и включили в себя стихи Андрея Критского, Иоанна Дамаскина, Германа Константинопольского, Анатолия, епископа Солунского, Стефана и Сергия Святоградцев и Иосифа Песнописца.[32]

Первая группа стихир, входящая в службу предпраздника, подписанная именем Сергия Патриарха, начинает обзор событий с философских высот. Рождение Марии рассматривается здесь как появление „нового неба"; затем, спускаясь ближе к земле, поэт сравнивает Ма-

[31] Памятники византийской литературы IV—IX вв., М. 1968, с. 85.
[32] М. Скабалланович, Рождество Пресвятыя Богородицы, Киев 1915.

рию с „чертогом света" и, под конец, празднуемое событие воспевается в его земной конкретности.

Особенного ликования достигает в предслужбе заключительная стихира, где дается всеохватывающий обзор события во всей его высоте и глубине.

Если в этой связи взглянуть на построение портальной фрески, то видно, что Деонисий, следуя композиции песнопений, изображает в верхнем ярусе „новое небо" — небо, в котором находятся „новые" (в евангельском смысле) люди. В следующем ряду перед нами проходят земные события, изображенные в залитых светом „чертогах", а внизу — архангелы, посредники между небом и землей, спешащие поделиться радостной новостью с людьми.

Лирические по настроению и субъективные по содержанию последующие стихиры на стиховне приглашают весь мир, все сословия и роды к радости поэта, указывая лишь на самое общее значение события. Этим же чувством, но выраженным бурно и стремительно, проникнуты следующие части — садальны по полилее, которые подобно „Великому Акафисту" многократно повторяют слово „радость". Эти стихи перечисляют уже всех участников событий, развивают подробности, отражают сложные оттенки чувств Иоакима и Анны.

Не случайной оказывается и живописная метафора, уподобляющая Христа солнцу — этот образ содержится в одной из стихир праздника: „Рождество твое, Богородице Дево, возвести радость всей вселенной, из тебя бо воссия солнце правды, Христос Бог наш . . ."

Современнику ходожника, знавшему содержание этих стихов, не казалась столь загадочной приподнятая завеса двери над колыбелью Марии, потому что это тоже своеобразная метафора, характеризующая будущую Богоматерь: „дверь, обращенная к востоку, ожидает входа . . ."

Чувство радости, пронизывающее стихи праздника, Деонисий передает светом, который распространяется из невидимого источника на окружающие предметы, придает сверкание одеяниям людей, ласкает волнами лучей каждый выступ лещадок и палат.

Это отождествление света и красоты наводит на мысль о связи его философских воззрений с учением Дионисия Ареопагита,[33] который соединяет понятие света с понятием о пропорции, традиционном для античной эстетики. Прекрасное определяется в „Ареопагитиках" как „гармония и свет", или как „пропорция и сияние". Гармония у этого мыслителя есть „причина слаженности и блеска во всем сущем;

[33] Д. С. Лихачев, говоря о греческих литературных произведениях перенесенных в славянские страны в первую очередь, отмечает, что „особое значение имело появление в XIV в. переводов Дионисия Псевдоареопагита", см.: Развитие русской литературы XII—XVII веков, Л. 1973, с. 82.

наподобие света источает она во все предметы свои глубинные лучи, созидающие красоту и как бы призывает к себе все сущее . . ." (Ареопагитики, IV. 7,).[34] Патристическое определение прекрасного как „гармонии частей, вместе с некоей приятностью цвета" лежит в основе художественного замысла Деонисия.

Очень трудно говорить о цвете Деонисия. Он не поддается словесной характеристике и не может быть воспроизведен даже в самой хорошей цветной репродукции. Сияние нежных красок навсегда остается в памяти людей, видевших росписи собора Рождества Богородицы.

Во фресках портала зачаровывает гармония цвета. Как нам кажется, секрет удивительной цветовой согласованности этих росписей кроется в необычном для древнерусского фрескового письма техническом приеме — использовании Деонисием цветных „подкладок". Почти под все краски, использованные в портальной фреске, „подложена" прокладка светлой охры, придающая оттенкам особую теплоту.[35]

Это особенно заметно при ровном послеполуденном свете, когда солнечный луч пробивает верхний красочный слой и, отражаясь от следующего, сообщает свечение лиловому, розовому, зеленому. В эти часы белая рубашечка Марии в сцене „Ласкания" и ее пелены в „Рождестве" мерцают теплым золотистым светом.

Может быть, идею этого живописного приема применительно к стенной росписи Деонисию подсказало иконное письмо с его обязательной прозрачной пленкой золотистой олифы, завершающей красочную поверхность иконы, сливая ее оттенки.[36] Деонисий же прячет этот теплый „покров" в глубину фрески. Благодаря этому приему поверхности изображенных на фреске предметов, одеяния людей притягивают к себе свет, становятся сами светоносными. Их цвет — то глубокий, мерцающий, то матовый, едва касающийся поверхности, то разбивающийся на сотни нежных бликов, зачаровывает. Живопись будто светится изнутри, сама становится „светоприменой". При взгляде на портальную роспись кажется, что завоевание света и цвета в соборе Рож-

---

[34] Цит. по: В. П. Шестаков, Гармония как эстетическая категория, М. 1973, с. 61.

[35] Необходимо заметить, что подкладка под голубую краску, лазорь, рефти (голубовато-серой краски) вызвано иными причинами. Получаемая из полудрагоценного камня лазурита, лазурь (или „голубец") может быть наложена только на сухую стену, предварительное покрытие которой рефтью придает лазури глубину звучания.

[36] У иконописцев XVIII в. есть специальный термин — „прифурить" икону, т. е. покрывая ее олифой, приглушить краски, сообщая им единство.

дества Богородицы — это то, к чему художник пришел, достигнув вершины своего творчества.[37]

„Многочисленная гамма красок, примененных в росписи, естественно, не во всех ее частях одинакова. Она делится на определенные группы колеров, объединяемые лазурью фона. В этом отношении фасад содержит самое большое количество оттенков Ферапонтовской палитры".[38] В этом высказывании Н. М. Чернышева содержится важное указание на значение в росписи голубого фона. Теперь, когда портальную фреску можно видеть лишь в непосредственной близи, невольно появляется впечатление, что яркий, звучный лазурный фон в сценах „Рождества" и „Ласкания" — следствие его лучшей сохранности по сравнению с другими красками, которые в таком сопоставлении могут казаться несколько блеклыми даже в тех местах, где красочный слой ничем не поврежден. Эта цветовая насыщенность фона, которая вблизи довлеет над изображением, на первый взгляд вызывает недоумение. К этому надо прибавить, что внутри собора оттенки лазурных фонов нигде не достигают такой яркости.

Разгадка этого явления, на наш взгляд, кроется в известном оптическом эффекте. Синий цвет при взаимодействии с открытым пространством оказывается самым нейтральным. Это подтвердит простой опыт: если наклеить на лист бумаги ряд квадратиков красного, желтого, зеленого и синего цвета, то по мере удаления, первым цветом, который мы перестаем отличать, будет синий, в то время как другие квадратики сохранят свой цвет и силуэт.

Понятно, почему Деонисий избрал именно этот оттенок лазури — он зрительно растворялся в пространстве, выделяя четкие силуэты людей и ангелов в их зеленых, розовых, лиловых и палевых одеяниях.

К сожалению, вследствие варварского вмешательства в XVIII в. пострадал деисусный ряд, через который прошли стропила крытой паперти, и сохранившиеся фрагменты фона говорят о том, что он был таким же интенсивным, как и в житийных сценах второго яруса. А вот в изображениях архангелов внизу цвет фона несколько светлее, и цветовые сочетания в одеждах более сдержанны, в них преобладают охры.

Этот сложный и точный цветовой расчет говорит о великолепном знании художником пространственных и атмосферических отношений колеров.

Все сказанное позволяет проследить те приемы, при помощи которых Деонисий достигает полной гармонии в сочетании двухмерного

[37] Вопрос о технике росписей Деонисия требует особого рассмотрения. Надо отметить, что в росписях портала поверх охристой „подкладки", положенной на влажную штукатурку, в большинстве случаев наложена прописка темперой.

[38] Н. М. Чернышев, Искусство фрески в древней Руси, М. 1954, с. 65.

изображения с находящимся перед ним реальным пространством. Действенность портальной фрески — результат ее тесной связи с окружающей природой и движением зрителя. Изображения не оторваны от действительной среды, но рассчитаны на созерцание и восприятие с определенных точек зрения, обусловленных местом расположения и архитектурными особенностями собора.

Независимо от того, принадлежит ли данная роспись только руке Деонисия или в ее исполнении участвовали и другие члены артели, портальная роспись является как бы эталоном художественного совершенства, позволяющим уяснить особенности творческой манеры Деонисия и его ближайшего окружения.

Композиционное построение фрески подчинено в основном двум задачам: согласовать движение зрителя с движением внутри фрески и иллюзорно исправить асимметрию портала. Обе задачи решены Деонисием с тонким мастерством чисто художественными средствами.

Человек, подходящий к главным вратам собора, подчиняется определенному ритму движения, согласованному с ритмом членения собора, ритмом фресковых композиций и ступеней, подводящих к порталу.

Все это создает торжественно-возвышенное настроение, необходимое для восприятия живописных циклов, размещенных уже внутри храма.

Премудрый древнерусский живописец направил все средства к тому, чтобы не упустить ни одного момента живой связи „зритель — архитектура — живопись" и достиг их идеальной согласованности.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Касаясь существующей литературы, где в той или иной связи затрагиваются фрески собора Рождества Богородицы, следует сказать, что она сравнительно невелика. Первым исследователем жизни и творчества Деонисия, а также истории и декоративного оформления Ферапонтовского храма был В. Т. Георгиевский,[1] материалы которого впоследствии дали толчок в разработке деонисиевских тем другими учеными. В обширном труде В. Т. Георгиевского собраны исторические сведения о монастыре и его основателях, дано подробное описание росписей храма. В. Т. Георгиевский первым обратил внимание на исключительное колористическое богатство росписей и доказал их огромное значение для русского искусства начала XVI века, связав их, однако, с новгородской школой.[2]

[1] В. Т. Георгиевский, Фрески Ферапонтова монастыря, СПб. 1911.

[2] Вопрос, еще тогда подвергнутый сомнению со стороны Н. П. Кондакова, давшего очень высокую оценку труду В. Т. Георгиевского в целом. См.: Н. П. Кондаков, Отзыв о сочинении В. Т. Георгиевского „Фрески Ферапонтова монастыря". Отчет о 55 присуждении наград гр. Уварова, Пг. 1915. К мнению В. Т. Георгиевского позднее присоединился Б. В. Михайловский. См.: Б. В. Михай-

В один год с трудом В. Т. Георгиевского, непревзойденного по ценности приведенных материалов и наблюдений, вышла „История русского искусства" под ред. И. Э. Грабаря,[3] где эти росписи стали предметом внимания П. П. Муратова, который во многом подтверждает мнение В. Т. Георгиевского.

Увлеченный живописью итальянского Ренессанса, П. П. Муратов проводит аналогии (иногда буквальные) с фресками Джотто, давая при этом тонкий, блестящий по стилю анализ росписей Деонисия. Исключая возможность влияния итальянской живописи на творчество русского мастера и подчеркивая его самобытность, П. П. Муратов склонен усматривать его истоки в русской, в частности — новгородской манере росписи, т.к. за те два века, что отделяют Деонисия от Джотто, итальянское искусство утратило монументальность, свойственную XIV веку. А именно монументальность отличает фрески Деонисия, и это не новое заимствование, а, наоборот, стойкая византийская традиция, „удерживавшаяся на Руси до самого XVI-го века благодаря строгому стилистическому консерватизму Новгородской иконописи".[4] А то, что цвет у Джотто и Деонисия имеет родственную гамму, лишь подтверждает, что и Джотто обязан Византии Палеологов не только композициями, но и колоритом.

Ставя Деонисия в ряд выдающихся мастеров прошлого, П. П. Муратов говорит, что росписи собора Рождества Богородицы — один из высочайших взлетов художественного совершенства: „во фресках Ферапонтова монастыря нас поражает полная завершенность стиля. Окончательно найденное равновесие говорит о классическом моменте искусства".[5] Эту мысль автор развивает в дальнейшем анализе росписей, обращая особое внимание на их стиль.

Характеризуя сами фрески, он правильно отмечает, что в них исчезает живописность, отличающая росписи XIV века, сила пятна уступает место красоте узора.

Все это справедливо, но высказывание о том, что значение силуэта у Деонисия умаляется наплывом подробностей в принципе ошибочно. Силуэты фигур, лещадок и „палат" в росписях Рождественского собора являются одним из основных средств их художественной выразительности, а способность древнего живописца обходиться минимальным количеством аксессуаров, каждый из которых приобретает несколько символических значений, вызывает удивление.

Плоскостно-силуэтное изображение не только представляет возможность сделать роспись декоративно насыщенной, но может быть рассмотрена как эстетический принцип художника. Подобный способ изображения может соответствовать желанию упростить мир реальности, отобрать и запечатлеть в нем самое значительное. Этот художественный прием вытекает из общей задачи Деонисия-мыслителя: достигнуть гармонии декоративности, эмоциональной насыщенности и глубины философской идеи, для которой общее и частное не имеют качественного отличия.

ловский, К вопросу о генезисе новгородского и московского искусства середины XIV — начала XV века. В сб.: Б. В. Михайловский, Б. Н. Пурышев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи, М.—Л. 1941, с. 157—165.

[3] И. Грабарь, История русского искусства, т. VI, Спб. 1911.

[4] И. Грабарь, История русского искусства, т. VI, с. 264.

[5] И. Грабарь, История русского искусства, т. VI, с. 268.

В советском искусствознании творчество Деонисия и его школы неоднократно рассматривалось такими ведущими исследователями, как М. В. Алпатов[6] и В. Н. Лазарев.

Говоря о Деонисии и его творчестве, В. Н. Лазарев[7] прежде всего противопоставляет его Рублеву и мастерам его круга, т. к. новая эпоха (XV — нач. XVI в), время укрепления централизованного русского государства — потребовала и нового искусства, когда художники начинают расширять круг изобразительных тем, вносить элемент светского начала, когда ясно намечается тенденция ко все большей праздничности и декоративности. Но, — говорит В. Н. Лазарев, — одновременно идет и стандартизация живописных приемов, и поэтому искусство Деонисия по своему духу менее индивидуально, нежели искусство Рублева.

Особенно подчеркивается то, что Деонисий — художник, завершивший творческие искания XV в., и хотя он еще связан с традициями начала XV в. (в понимании образа человека, в понимании колорита — светлого и радостного, в понимании линейного ритма — певучего и плавного), но именно у Деонисия, по мнению В. Н. Лазарева, появляется однообразие в ликах святых, снижающее их выразительность, наблюдается ослабление силы цвета, увлечение чистым узором в линейных ритмах.

Подтверждение своим основным тезисам В. Н. Лазарев находит и в росписях собора Рождества Богородицы. Обращая внимание на богатство и красочность одеяний, на „чрезмерный интерес" к внешнему облику персонажей, он утверждает, что „именно здесь вскрывается глубокое принципиальное отличие в подходе к образу человека у Рублева и Дионисия, для которого чисто декоративные моменты приобретают гораздо большее значение".[8]

Как нам кажется, оценка В. Н. Лазаревым автора росписей Ферапонтовского собора исключительно как декоратора и отказ ему в интересе к настроению, эмоциональной глубине на основании того, что лики святых недостаточно индивидуализированы, является по меньшей мере спорной.

Это же можно сказать относительно затронутого им вопроса об атрибуции фресок.

Как известно, у художника было два сына, Феодосий и Владимир, и кроме них в состав артели входили другие мастера, но какое они принимали участие в росписях Ферапонтова монастыря — сказать трудно.

По мнению художника-реставратора Н. В. Гусева,[9] много лет посвятившего изучению и копированию росписей, мастеру было достаточно трех-четырех помощников, и большего их числа не требовалось, так как лишние люди могли бы только нарушить ритм работы. К тому же с меньшим числом помощников легче добиться идеальной согласованности, а именно это качество отличает фрески Ферапонтова, как и одинаково высокое мастерство на всех без исключения участках стены. Разница в манере исполнения отдельных композиций, которую отмечает В. Н. Лазарев, действительно существует. Но наблюдения показывают, что приемы техники во всех фресках в принципе едины, а живописное отличие одной компози-

[6] Приношу свою глубокую благодарность Михаилу Владимировичу Алпатову за его внимание и ценные советы, высказанные в связи с этой работой.

[7] В. Н. Лазарев, Дионисий и его школа. В кн. под ред. И. Грабаря: История русского искусства, т. III, М. 1956, с. 264—268.

[8] История русского искусства, т. III, М. 1956, с. 264—268.

[9] Приношу глубокую благодарность Николаю Владимировичу Гусеву за консультации по технике росписей.

ции от другой всецело отвечает тем задачам, которые ставит Деонисий по отношению к каждому изображению. Поэтому заслуга Деонисия и тех мастеров, которые с ним работали, заключается, как нам кажется, именно в исключительном сплочении коллектива, где каждый художник, обладая высоким профессионализмом, сознательно подчинял свою волю и мастерство общей идее.

Естественно, что местом, где все возможности художника сконцентрировались и воплотились в полной мере, стала стена вокруг главного входа в собор, и неудивительно, что В. Н. Лазарев отмечает, что „самым сильным и самым тонким мастером был, несомненно, тот, кто расписал входную стену над западным порталом. Его композиции наиболее ритмичны, его стройные фигуры, отличаясь большим изяществом, не имеют в себе ничего манерного, его палитра выделяется своей мягкостью и особой гармоничностью".[10] Не развертывая, однако, подробного доказательства, В. Н. Лазарев приписывает руке этого же мастера поясное изображение Николая Чудотворца в конце диаконника и некоторые сцены из Акафиста.

Отмечая некоторую разницу в манере письма отдельных сцен росписи, не следует, как нам представляется, делать выводов о различной степени их художественных достоинств.

Художественные средства и приемы, использованные в росписях отдельных частей храма, всегда полностью отвечают замыслу этих сцен и органично вливаются в живописный ансамбль. В росписях собора Рождества Богородицы, как в музыкальном ансамбле, есть как бы „главные" и „дополнительные" партии. Требовать от них полной идентичности, как и того, чтобы в оркестре каждая партия стала бы ведущей, невозможно. Ювелирная отделка деталей в „сценах пиров" на сводах и свободное, кажущееся незавершенным письмо жертвенника, строгая „графика" и лаконичное цветовое решение придела Николы, радужное кружение архангелов под куполом отвечают идее и эмоциональному настрою каждой из сцен и месту ее расположения. Мастерство Деонисия — это еще и мастерство дирижера, умеющего подчинить себе весь ансамбль и проследить за тем, чтобы каждая „партия" была исполнена со всем совершенством.

Атрибуция росписей собора крайне сложна и требует длительного, пристального изучения всего памятника и других работ круга Деонисия. По мнению специалистов Н. М. Чернышева[11] и Н. В. Перцева,[12] занимавшихся вопросами техники росписей, отличить руку отдельных мастеров и проследить нюансы различных почерков в соборе очень трудно. Придерживаясь их мнения, нам также не хочется выискивать в росписях „единственно ценные" фрагменты „Деонисиева письма", делать качественный разрыв между ними и другими росписями и тем самым расчленять стройную живую ткань храмовой живописи. Подобная метафизика ведет к потере основной идеи живописного строя гениального мастера, заключенной именно в его целостности.

Еще ранее о связи росписей Деонисия с московской придворной жизнью говорил М. В. Алпатов в статье о Деонисии, вошедшей в III т. Истории искусства.[12а]

---

[10] История русского искусства, т. III, М. 1956, с. 524.

[11] Н. М. Чернышев, Искусство фрески в Древней Руси, М. 1954, с. 88.

[12] Н. В. Перцев, О новооткрытом произведении Дионисия. Древнерусское искусство, М. 1970, с. 170.

[12а] М. В. Алпатов, История искусства, т. III, М. 1955, с. 240—243.

Давая беглый, эмоциональный анализ портальной фрески, который хочется назвать „импрессионистическим", т. к. он построен на впечатлениях и тонких ощущениях самого автора, М. В. Алпатов словесно рисует поэтичные образы сцены „Рождества Богородицы", давая ощутить „живой трепет" представленного и оставляя их беглой зарисовкой, этюдом.

Вышедшая в 1941 году большая работа Б. В. Михайловского „Живопись XV века. Дионисий",[13] незаслуженно умалчиваемая в искусствоведческой литературе, впервые выдвигает целый ряд важных идей, в частности, мысль о внутренней связи, существующей между росписями Деонисия и философско-богословским течением исихазма, главным центром которого на Руси была расположенная в 15 верстах от Ферапонтова Нило-Сорская пустынь. Связывая цикл Ферапонтовских фресок с литературой, философией и умонастроением эпохи, Б. В. Михайловский говорит (в достаточной степени осторожно) о возможных связях русской живописи времен Деонисия с теми явлениями, которые происходят в византийском и южнославянском искусстве, и находит интересные аналогии.

Давая исчерпывающий искусствоведческий анализ отдельных композиций, он одновременно раскрывает их эмоциональную сторону. Он как бы выхватывает и ярким светом освещает отдельные, наиболее поразившие его воображение сцены. Одним из первых обращается Б. В. Михайловский к иконографической стороне фресок.[14]

Вопрос об иконографии позднее был рассмотрен в статье И. Е. Даниловой[15] и затронут в других ее работах[16].

Отмечая, как и предыдущие исследователи, необычный состав фресок, И. Е. Данилова прямо не связывает их иконографическую необычность с борьбой еретических движений конца XV в., как это делает Н. Голейзовский.[17] Но и И. Е. Данилова согласна с тем, что „Дионисия интересуют не драматические эпизоды священной легенды, а в гораздо большей степени богословское осмысление основных догм православной религии".[18]

Основное положение, из которого исходит И. Е. Данилова при анализе фресок Ферапонтова — то, что, по ее мнению, состав их очень неровен и самому Деонисию можно приписать очень немногое, хотя автор не отрицает принадлежности ему основного замысла.

Подробнее других говорит И. Е. Данилова о портальной фреске и делает ценные замечания о ее удивительной гармонии и связи с архитектурой, рассматривает ее как „прелюдию" к росписям интерьера, в которой

---

[13] Б. В. Михайловский, Б. Н. Пуришев, Очерки истории древнерусской монументальной живописи, М.—Л. 1941, с. 33—53.

[14] В 20-х годах Н. В. Нечаевым была написана большая работа „Акафист Богородицы в росписи Ферапонтова монастыря с связи с иконографией Акафиста вообще", знакомая нам по выпискам Л. С. Ретковской, любезно предоставленным Т. Н. Михельсон.

[15] И. Е. Данилова, Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря. В кн.: Из истории русского и западно-европейского искусства, М., изд. АН СССР, 1960.

[16] И. Е. Данилова, Дионисий и его время. Живопись конца XV — начала XVI века, М. 1951, автореферат диссертации. Dionissi. Dresden 1970. Фрески Ферапонтова монастыря. М., изд. „Искусство", 1970.

[17] Н. Голейзовский, Послание иконописцу и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV—XVI веков. — Византийский временник, XXVI, М. 1965, с. 219—238.

[18] И. Е. Данилова, Иконографический состав ..., с. 120.

художнику удалось средствами живописи передать многосложный смысл Акафиста Богородице.

На примере подбора художником сюжетов росписей И. Е. Данилова показывает величие Деонисия как мыслителя, сумевшего соединить философскую сложность с ясностью живописного языка, что особо четко выступает при сопоставлении работ его круга с позднейшими: из этого сравнения явствует, что развитие древнерусского искусства после Деонисия, шло по пути усложнения языка живописи и обеднения философского содержания, т. е. прямо противоположному исканиям Деонисия.

В противовес мнению И. Е. Даниловой, все же ставившей смысловое значение росписей на второй план, Т. Н. Михельсон[19] в своей работе об акафистном цикле Ферапонтова, сочетающей строгость научного подхода с литературностью изложения, выдвигает представляющуюся бесспорной мысль, что „цвет, изысканность силуэтов, декоративность Дионисия насыщена содержанием, полны мысли и никогда не служат целью просто украсить поверхность здания".[20]

Это положение еще более убедительно звучит в работе Т. Н. Михельсон, посвященной фресковым композициям на тему „Собор трех святителей",[21] где содержание живописи рассматривается в непосредственной связи с другими росписями, а также в сочетании с теми философско-теологическими проблемами, которые не могли в свое время пройти мимо „пресловущего" Деонисия.

За исключением названных, работ, ставящих целью рассмотрение отдельных композиций росписей Ферапонтовского собора по отношению к месту их расположения, еще не выходило, поэтому нам представляется необходимым выяснить значение этой связи, взяв за основу наиболее ответственную часть росписи — портальную фреску западного фасада собора.

---

[19] Т. Н. Михельсон, Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста. — ТОДРЛ, т. XXII. Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в древней Руси, М.—Л., „Наука", 1966, с. 144—165.

[20] Там же, с. 160.

[21] Доклад, читанный 21 февраля 1971 г. в Институте русской литературы.

Бојана Радојковић

Крст из Озрена Ђорђа Гостимировића

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

Српски златари XVI века доста су познати, али ипак с времена на време дозна се и по које ново име. Такав је случај и са Борђем Гостимировићем. На једном крсту окованом у сребро, у Патријаршијском музеју у Загорску (сл. 1, 2), пише да га је „рукоделисао" 1593. године златар Борђе Гостимировић из Бечкерека за цркву св. Николе у манастиру Озрену: сь сти кр'ст стаго нкол'и монастира ѿзрѣна рꙋкꙋделиса ѥораћь златарь гостимировикь ꙋ бе'кереку лѣ з· р· а.[1] Ма колико било значајно што се на овом крсту јавља име мајстора и место одакле је он пореклом, још већу пажњу привлачи сам дрвени крст, јер излази из оквира уобичајених дрвених крстова са рељефима празника рађених у XVI и XVII веку. Сигниран на српском, он говори да је рад српског мајстора, а по својим стилским особинама надовезује се на оновремено сликарство (сл. 3, 4).

Сазнање о ликовном стваралаштву XVI и XVII века обично се црпе из два извора: сликарства и рељефа. Зидно сликарство, иконе, минијатуре и вез пружају податке о иконографским темама и стилским елементима тога доба. Златарство и дуборез, поред иконографских тема и уметничких особина, дају велике могућности за упознавање орнаментике, која у примењеној уметности постепено потискује фигуралну композицију. Репрезентативни рељефи у металу, богатство декоративних мотива у дрвету, сликарство иглом на везовима, закрилили су ситне рељефе на дрвеним крстовима и панагијама, на икони-

[1] Крст је непознатим путем доспео у Бачковски манастир у Бугарској, а 1946. године поклоњен је сверуском патријарху Алексеју, тако да се данас налази у Патријаршијском музеју у Загорску (СССР). Натпис и кратак опис крста, изостављајући да је из манастира Озрена, објавио је Мина Иванов, Златарските произведения от XVI—XIX в. в Музея на Бачковския манастир, София 1967, № 6, стр. 19—20. Крст сам видела 1971. године и узела његове димензије h—31 см, ширина преко хоризонталних кракова 12,5 см. За фотографије његове захваљујем Василиј Пуцку, своме колеги из Ростов-Јарославска (СССР). За компаративни материјал и фотографије из Озрена, Ломнице и Пиве најсрдачније се захваљујем др С. Петковићу.

цама и амајлијама од рожине, тако да су они нехотице остали по страни приликом истраживања, па и приликом доношења закључака о уметности једног времена. Међутим, често баш ти мали, нерепрезентативни предмети пружају драгоцене податке који допуњавају наша сазнања о читавом једном периоду и наводе на размишљање о утицајима, притицању нових елемената, инвентивности, стваралаштву и мајстора који су се бавили сликарством. Поједини датовани радови из области уметничких заната указују понекад на извесне стилске елементе, на посебан начин решавања композиције, на обраду фигура, које ће се тек неколико година касније јавити у зидном и минијатурном сликарству. Такав је случај и са озренским крстом: он пружа многе мотиве који ће се јавити десетак година касније на зидним сликама манастира Пиве, Озрена, Тријебња и других сеоских цркава босанско-херцеговачког региона, што показује јединство које влада у појединим покрајинама у монументалној и примењеној уметности.

Иако на целом подручју које обухвата обновљена Пећка патријаршија суштински влада исти начин ликовног изражавања, ипак се могу издвојити и лоцирати поједине блиске ликовне целине са својим карактеристикама специфичним за одређене регионе. У манастирским радионицама Босне и Херцеговине од шездесетих година XVI до краја прве декаде XVII века носиоци ликовне делатности били су даровити уметници, који су живописали цркве, сликали иконе, илуминирали рукописе. Мајстори који су се бавили израдом ситних рељефа, дрвених крстова, панагија, иконица, у своме раду су веома блиски живописцима и иконописцима, што говори о повезаности једних и других мајстора. Крст из манастира Озрена по својим ликовним квалитетима представник је свога времена и уметничког круга у коме је настао. Веома близак нешто млађем сликарству чији је типични представник поп Страхиња из Будимља, он представља везу са ликовним стваоцима шездесетих година XVI века са којима такође има сродности. Рељефи празника на озренском крсту се стилски, композиционо и ликовно одвајају од рељефа празника са крстова рађених у атонским, метеорским и македонским радионицама. Они се одвајају и од дрвених крстова резаних у Дечанима, Пећи, Тројици Пљеваљској и другим манастирима који су имали своје радионице, а налазили су се под окриљем Пећке патријаршије. Посебно квалитет озренских рељефа говори о једној одређеној средини која је, упркос тешким условима живота и рада, могла да дâ и такве рељефе који не припадају масовној производњи, него је сваки рељеф интерпретиран у духу ликовног стваралаштва средине у којем је настао. Једноставност композиције, редуковање сувишних фигура, стварање амбијента који дочарава слику, и поред неспретних скраћења и наивности, доказује да су и предмети

ситне уметности били тумачи свога времена, па су и они, као и монументално сликарство, указивали на уметничка схватања тога доба.

Оно што је карактеристично за другу половину XVI века на зидном сликарству и минијатурама у босанским и херцеговачким манастирима, што се запажа у радовима попа Страхиње из Будимља,[2] попа Цветка из Годијева код Бијела Поља,[3] Павла сликара беочинског и дечанског јеванђеља,[4] непознатог мајстора који припада истом сликарском кругу из манастира Тријебња, па и код сликара манастира Ломнице,[5] то се огледа и на нашем дуборезном крсту. Сликари сеоских цркава босанско-херцеговачких манастира имају свој стил који је изражен у композицијама и обради фигура. Експресивно обликовану фигуру, јаког кратког тела, крупне, незграпне главе са истакнутим челом, косом забаченом уназад, цртаном у паралелним цртама, што још више потенцира графицизам, брадом на исти начин сликаном као и коса, дугом подељеном или кратком, која заокружава овал лица, равним носем проширених ноздрва, крупним очима, танким обрвама, истакнутим ушима, какву срећемо у Пиви (сл. 5), Озрену и Тријебњу, налазимо и на нашем крсту. Сликари се труде да помоћу детаља окарактеришу поједине личности. Тако поп Страхиња из Будимља, приказујући јереје у композицији Васељенског сабора у припрати манастира Пиве (сл. 5, год. 1604), покретима, положајем тела, набораношћу чела, помоћу варијаната у приказивању косе и браде оживљава своју композицију и даје јој ритмику. Ако се, пак, анализирају портретисане личности, јасно ће се уочити да су све оне рађене по једном шаблону. Сличну обраду фигура налазимо и на рељефима озренског крста. То је особито упадљиво на ликовима јеванђелиста: Марка, Матеја и Луке (сл. 3, 4). Сва тројица су суштински исто приказани: положај тела, решење набора на њиховим одорама, отворена књига на коленима. Али да би одвојио једног од другог, мајстор сваком од њих даје извесну специфичност, која указује на индивидуалност сваке личности. Тако Матеј, на пример, држи књигу нешто више уздигнуту, а коса му је спуштена ниско на чело. На књизи коју Марко држи на колену распознају се слова, а забачена коса открива му уво. Лука, занесен у текст књиге (сл. 4), високог набораног чела, необично подсећа на јед-

[2] С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, стр. 65—69; С. Петковић, Делатност попа Страхиње из Будимља, Старине Црне Горе 1, Цетиње 1963, стр. 112—126; исти, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1654, Нови Сад 1965, стр. 148—151; З. Кајмаковић, Зидно сликарство Босне и Херцеговине, Сарајево 1971, 255—285.

[3] С. Радојчић, н. д., 65; С. Петковић, Трагом једне сликарске групе из XVI столећа, Зборник Фил. факултета VIII, 2, Београд 1964, стр. 550—553.

[4] М. Шакота, Ко је аутор минијатура Беочинског јеванђеља, Саопштења VIII Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд 1969, стр. 205—210.

[5] З. Кајмаковић, Зидно сликарство Босне и Херцеговине, 255—285.

ног од јереја из композиције Васељенског сабора у Пиви (сл. 5). Постоји неоспорна сличност и између јеванђелиста Марка (сл. 3) и Марка апостола (сл. 6), насликаног у припрати манастира Озрена (1605. год.)[6] који је, као и Пиву, сликао поп Страхиња.

Међутим, ова сличност не значи да је поп Страхиња, сликар многих цркава свога доба, био и аутор дуборезног крста, јер као што крст има заједничке елементе са начином рада попа Страхиње, он такође носи у себи нешто заједничко и са минијатурама које су сликали у то време поп Цветко из Годијева (сл. 7)[7] и сликар Павле[8]. То би говорило да је мајстор озренског крста у својим рељефима синтетизовао уметничка схватања свога доба. Да би се то доказало, треба размотрити и стваралаштво других оновремених мајстора који су радили у босанско-херцеговачким регионима, али и у суседним областима, преносећи и примењујући своја знања и уметничка схватања.

Међу сликарима и илуминаторима шездесетих година XVI века појављује се и име попа Цветка из Годијева код Бијела Поља. Поп Цветко слика портрете јеванђелиста у беочинском четворојеванђељу (сл. 7), од којих је за нас посебно занимљив портрет јеванђелисте Марка. По покрету, а посебно по стилизацији главе он има нечег заједничког са јеванђелистом Јованом са озренског крста (сл. 3). Обојица седе, замишљени, главе окренуте према сегменту светлости. Али они се и разликују. Јован са озренског крста, иако је дат знатно сажетије, делује много јаче, непосредније и монументалније, него јеванђелиста Марко попа Цветка. У озренском Јовану се стекла и показала скоро античка лепота мислиоца која је била карактеристична за монументално сликарство зрелог средњег века. Међутим, не може се рећи да јеванђелист Марко попа Цветка нема ликовних квалитета. Композиционо и ликовно решење је и овде на завидној висини, ако се упореди са оновременим сличним композицијама. Постоји још једна сродност између рељефа на крсту и минијатура попа Цветка, а то је амбијент у који је смештен и један и други јеванђелиста. И поп Цветко слика иза Марка високу архитектуру (сл. 7), која се понавља и на рељефима. Приказивање Јована у пећини спада такође у репертоар ентеријера у сликарству минијатура XVI века. На минијатури беочинског и дечанског јеванђеља, за које је М. Шакота утврдила да их је радио сликар Павле,[9] насликан је јеванђелист Јован, замишљен, подбочен као и озренски, главе окренуте према сегменту неба. Ликовни квалитети сликара Павла и дуборесца озренског крста су, међутим, сасвим

[6] Исти, н. д., 247, сл. 183.
[7] Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, Т. III; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, сл. 34.
[8] М. Шакота, н. д., сл. 6, 7.
[9] Исто.

друкчији. У питању је само иконографски узор којим се користе сликари минијатура, златари и дуборесци, редукујући према својим потребама фигуре, дајући ликовна решења и стил своје средине, али задржавајући основну схему приказивања. Иконографску идентичност налазимо између минијатура дечанског и беочинског јеванђеља које је сликао Павле и окова јеванђеља Петра Смедеревца (1540. година)[10] где је приказан такође Јован јеванђелист са Прохором, само је оков јеванђеља по годинама израде старији од минијатура које М. Шакота датује другом половином XVI века. Али оно што радове Павла и златара Петра повезује са рељефима озренског крста јесте једно временско раздобље у којем су сва четири дела настала. Оно што је за њих заједничко, а што је вероватно проистекло из истог извора, то је стилизација тканина, положај леве и десне руке, покрет главе и амбијент у којем је јеванђелист. Али у општој обради фигуре и њеној уметничкој интерпретацији постоји битна разлика. Озренски мајстор је знатно одређенији, чвршћи и сажетији него прва двојица. То доказује да је пришао решењу на свој начин, у стилу материјала у којем је радио, и доказује да се није слепо држао узора, већ је био знатно вештији и слободнији у овом случају од златара Петра Смедеревца и илуминатора Павла.

Уметник који је резао озренски крст доста инсистира на архитектури као позадини сцене. Она се јавља иза и испред осталих јеванђелиста, затим у композицији Благовести, у Распећу Христовом, даље када се приказују апостоли Петар и Павле (сл. 3, 4). То није необично за дрвене крстове, јер је архитектура саставни део композиције према одређеној иконографској схеми.

Архитектонски детаљи на дрвеним крстовима уопште играју значајну улогу. Крстови са рељефима празника су у извесном смислу специфичност Истока. У црквама у којима није било полиптиха, али које су зато имале иконостасе са много икона, крстови са рељефима празника у маломе су замењивали иконостасе. Распеће, Крштење, Благовести, Рођење, јеванђелисти, а често и свих дванаест Христових празника, представљали су покретни иконостас. Као што се на иконостасима свака икона одваја архитектонским оквирима рађеним у стилу оног уметничког правца који тада влада, тако се исто рељефи на крстовима одвајају стубовима са аркадама који се стилски везују за одређено време. Код нас се, изгледа, нису сачували дрвени крстови са рељефима празника ранији од XVI века. У Русији су сачувани са краја XIV и XV века. На њиховим крстовима XIV и XV века оквири између сцена су веома једноставни, понекад без стубова и аркада, а уколико

[10] Б. Радојковић, Српско златарство XVI и XVII века, Нови Сад 1966, 105—110.

и постоје то су обични полукружни лукови. Тек од XVI века на руским крстовима се јављају стубови са компликованим аркадама.

У радионицама атонских и метеорских манастира израђују се дрвени крстови са рељефима на својствен начин, али су сцене одвојене једна од друге архитектонским елементима. Зато се и на српским крстовима позног XVI, а особито у XVII веку архитектонски оквири између сцена посебно потенцирају и разрађују. Тордирани стубови са малим капителима, извијени лукови изнад њих, зупчасти завршеци, подсећају неодољиво на сличне оквире какве налазимо и на позноготским полиптисима XV века.

Али на озренском крсту чији је оков из 1593. године, што говори да је дрвени део бар нешто старији, нема помпезних оквира, лукова, сводова, који би одвојили једну композицију од друге. У среору је изведен једино лук изнад Распећа Христова и изнад Крштења. На тај начин дошла је још више до израза свака појединачна сцена чију позадину чине архитектонске кулисе. Позадина композиција Благовести, Распећа Христова, јеванђелиста Марка, Матеја и Луке покривена је платном зида који се завршава зупчасто (сл. 3, 4). На зиду су распоређени дводелни прозори, а у левом углу композиције, осим код приказивања јеванђелиста Јована и Распећа, налази се по једна кула, такође са дводелним прозорима. Занимљиво је да је испред кула, поред Марка, Матеја и Луке изведен шестострани налоњ са књигом. Решење архитектуре на озренском крсту није ново, јер слична срећемо на оновременом сликарству, али и на дрвеним крстовима.

На дуборезном крсту из XVI века (Музеј примењене уметности, инв. бр. 1683)[11] на којем су натписи на грчком и који стилски не припада босанско-херцеговачком кругу, архитектура је слично обликована, мада има својих специфичности. То би говорило о сличном схватању архитектуре у XVI веку, али њено интерпретирање у детаљима зависило је од средине у којој је уметник радио. Такав је случај, на пример, када мајстор озренског крста приказује цркву са куполом на издуженом тамбуру испред које су допојасне фигуре апостола Петра и Павла. Иако се по општим иконографским решењима у овој сцени приказује црква са куполом, мајстор озренског крста се труди да да што је могуће више детаља, па у високи тамбур урезује округла прозорска окна и поред њих стубиће, тако да ова купола подсећа на аутентичне цркве с краја XIV и из прве половине XV века.

На босанско-херцеговачку средину морала су утицати уметничка струјања која су долазила преко лутајућих мајстора иконописаца са грчких острва. Домаћи сликари су примили те утицаје и од појединца

[11] Иста, Једна непозната група дрвених крстова са рељефима празника, Зборник 5, МПУ, Београд 1959, сл. 7.

је зависило како ће шта да прихвати и касније интерпретира. Понекад су те интерпретације биле успешније, понекад мање успешне често наивне па су подсећале на давно заборављене уметничке правце. Решења које даје мајстор озренског крста су свежа, једноставна и стилски веома уједначена. Он успешно решава компликованију композицију, али се ликовно увек везује за домаће тло.

У композицији Крштења (сл. 3) приказује стеновити пејзаж у којем се уздижу фигуре Јована и анђела заједно са Христом погнуте главе. Фигуре су пропорционалне, детаљи: руке, ноге, одећа, брижљиво израђени, тако да знатно надмашују слична решења у оновременом сликарству. Да би композиција била што јаснија и читкија, мајстор елиминише сувишне фигуре. Два анђела који са убрусима покривених руку чекају пред вратима неба у клечећем ставу, постављени су у засебном одељку изнад Крштења. Једина сигнатура у сцени Крштења налази се изнад Јованове главе: ιω.

На предњој страни крста, у средини, је композиција Христова Распећа (сл. 4). Уобичајена иконографска тема на крстовима у којој је централно приказан крст са разапетим Христом: равно испружених руку, паралелно постављених ногу, главе спуштене на десно раме, затворених очију. Десно од Христа стоји Богородица, лево Јован Богослов, а иза њих су назначене главе присутних, док је у дну зид Јерусалима. Испод ногу Христових стена са Адамовом лобањом. Изнад Распећа су Благовести, према уобичајеној иконографској схеми: Богородица уплашена, а испред ње клечи анђео који је благосиља. Изнад у углу сегмент светлости са зраком управљеним на Богородицу.

Испод Распећа је Христос у гробу изнад којег је натпис: сѣ'нетие. Постоји битна разлика у изражавању и приказивању Богородице у сцени Распећа и у овој. Богородица је у композицији Распећа мирна и сталожена. У доњој сцени потенциран је тренутак оплакивања. Ова сцена по својим изражајним ликовним квалитетима може се поредити са високим достигнућима средњовековне уметности. И док се композиција Христос у гробу одваја по својим ликовним квалитетима, остале композиције на нашем крсту не прелазе оквире оновременог сликарства. Портрети јеванђелиста су, на пример, блиско везани за стварања босанско-херцеговачких сликара, а посебно попа Страхиње (сл. 5, 6). Портрет јеванђелисте Јована (сл. 3) близак је уметничким схватањима попа Цветка из Годијева (сл. 7). Као што је у средњем веку постојала присна веза између монументалне и ситне уметности, тако је исто било и у XVI и XVII веку. То се одразило и на нашем крсту.

У XVI веку, после обнове Пећке патријаршије, погодна клима у материјалном и политичком погледу у босанско-херцеговачким регионима омогућава циркулацију мајстора из других крајева који се ту

стичу због посла. Манастир Озрен је подигнут у другој половини XVI века, после обнове Пећке патријаршије. Активност манастира у културном погледу особито је изражена у последњој деценији XVI века. Године 1589. написан је један панегирик,[12] 1592. пише се Метафраст,[13] из тих година је и дрвени крст окован 1593. Крст окива златар Борђе Гостимировић из Бечкерека.

Бечкерек (данашњи Зрењанин) био је познати златарски центар у току XVI века. Златари, као Петар Смедеревац, Вук, затим непознати мајстор који је исковао панагијар за манастир Прасквицу (1594)[14] и најзад Борђе Гостимировић, који је доспео у Босну у манастир Озрен, били су веома цењени златари свога доба. Петар Смедеревац се огледа у сребрним рељефима који чине оков јеванђеља, златар Вук такође. Борђе Гостимировић, ако је радио само оков крста, показује се као спретан у орнаменту. Његов начин рада утицаће на касније мајсторе у XVII и XVIII веку. На своме окову он не даје неку компликовану орнаментику, већ помоћу сребрне жице ствара овалне површине које теку у непрекинутом низу. Тај орнаменат везује се за касније босанско-херцеговачке радове, тако да његову варијанту срећемо на крсту Вука Ранковића Темишварца у манастиру Требињу 1652. године (сл. 8), а крајем XVII века на једном крсту из Старе српске цркве у Сарајеву (сл. 9).[15] То би говорило да је декоративни мотив на окову крста рађен такође под утицајем средине у којој је настао. Декоративни, натуралистички обрађени цветови који се налазе аплицирани на пресецима кракова такође су одлика босанско-херцеговачких злагара, што би потврђивало мишљење да су наручиоци много доприносили својим захтевима када се један предмет обрађивао.

Дршка крста са троструким преплетом који чини нодус типична је за златарство с краја XVI и почетка XVII века у босанско-херцеговачким крајевима.

Као посебан проблем намеће се ко је резао дрвене рељефе на крсту, будући да је записано само име златара. Иако за сада нема поузданих података да су се златари бавили и дрворезбарством, ипак би се могло претпоставити да им је тај занат био веома близак, јер су калупи за израду металних рељефа били резани у дрвету. Међутим, немајући сигурнијих доказа, остаје као једна од могућих претпоставки да је Борђе Гостимировић и резао крст. Можда је њега израдио и неко од побожних талентованих монаха који је, посматрајући оновремено сликарство, резао и сцене у том духу. Можда је то био и неко од сли-

[12] М. Филиповић — Б. Мазалић, Манастир Озрен, Споменик CI, САН, Београд 1951, стр. 94.
[13] Исто.
[14] Б. Радојковић, Српско златарство, 105—110.
[15] Исто.

кара тога доба, који су били свестране занатлије као и други мајстори. Треба подвући да је озренски крст из истих времена као и сликарски радови попа Страхиње, па се зато може и претпоставити да су заједнички предлошци помогли и сликару и дуборесцу да заврше своја дела. Без сумње је да озренски крст спада међу најлепше примерке рељефа које су радили српски мајстори у XVI веку.

LA CROIX DE DJORDJE GOSTIMIROVIĆ

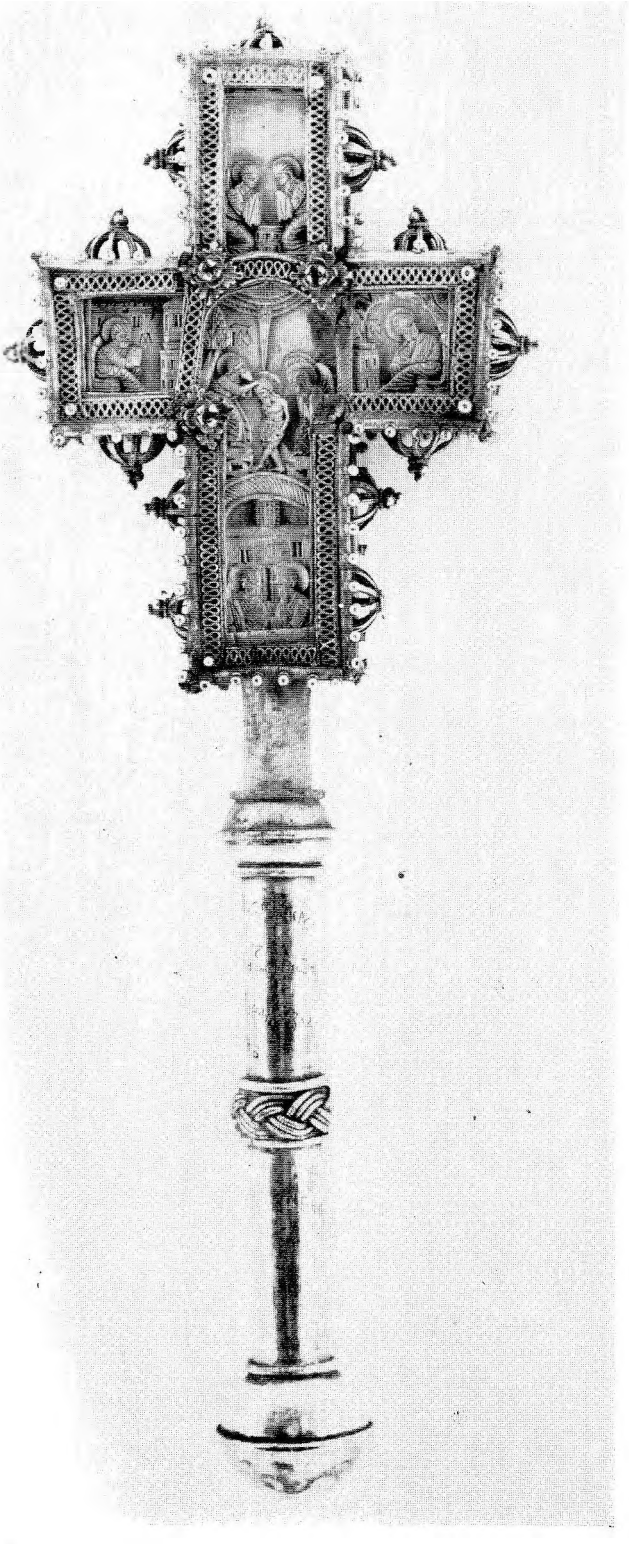
Exécutée pour le monastère de St. Nikola à Ozren

BOJANA RADOJKOVIĆ

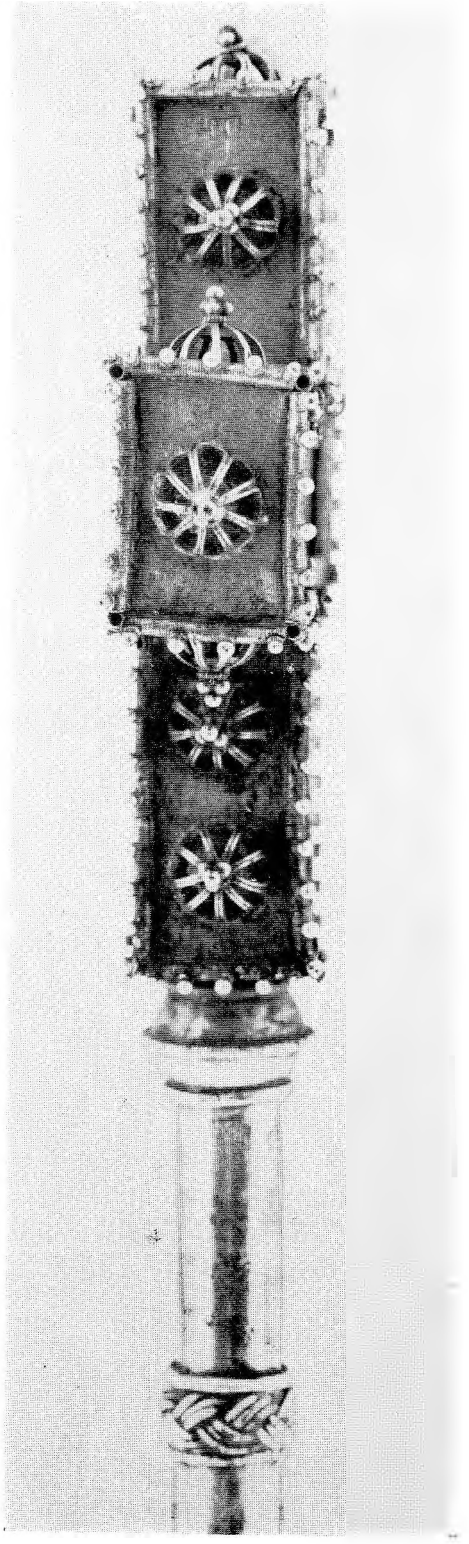
Dans le Musée de la Patriarchie à Zagorsk est conservée une croix maniable en bois avec des ferrures d'argent (fig. 1, 2, 3, 4). Sur le manche en argent de la croix on peut lire qu'elle avait été ferrée par l'orfèvre Djordje Gostimirović natif de Bečkerek (l'actuel Zrenjanin) pour le monastère de St. Nikola à Ozren, en 1593.

Par ses particularités de style et par ses analogies avec la peinture des monastères de Piva (fig. 5), Ozren (fig. 6) et d'autres églises de Bosnie et Herzégovine, on peut conclure que les reliefs en bois de cette croix appartiennent au même cercle artistique. La ferrure de la croix, exécutée en fil d'argent tordu sur lequel apparaissent des motifs décoratifs de fleurs stylisées. Au XVIIe siècle ces ferrures de croix deviendront typiques pour le travail des orfèvres de Bosnie et Herzégovine (fig. 8 et 9).

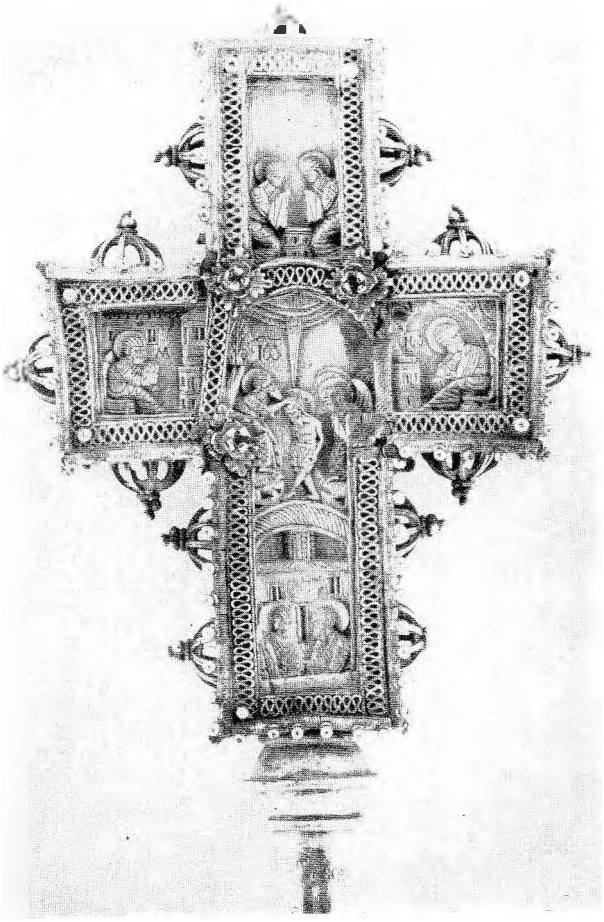
Etant donné que la partie de la croix qui est en bois, à savoir le relief représentant les grandes fêtes porte une signature serbe, on suppose qu'elle avait été exécutée par l'un des moines du monastère d'Ozren, mais il est tout aussi vraisemblable qu'elle ait été faite par l'orfèvre Djordje Gostimirović, étant donné qu'à l'époque (XVIe s.) les artisans ne se confinaient pas dans un seul métier.



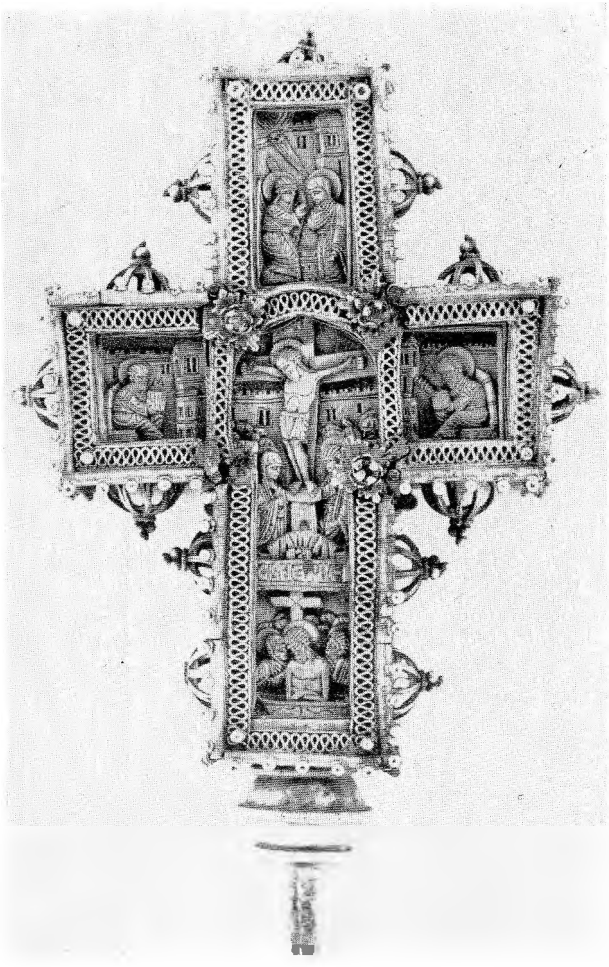
Крст из Озрена, оков, рад Борђа Гостимировића, златара из Бечкерека, 1593. године



Сл. 2. Бочна страна крста



Сл. 3. Дрвени рељефи на крсту (детаљ)

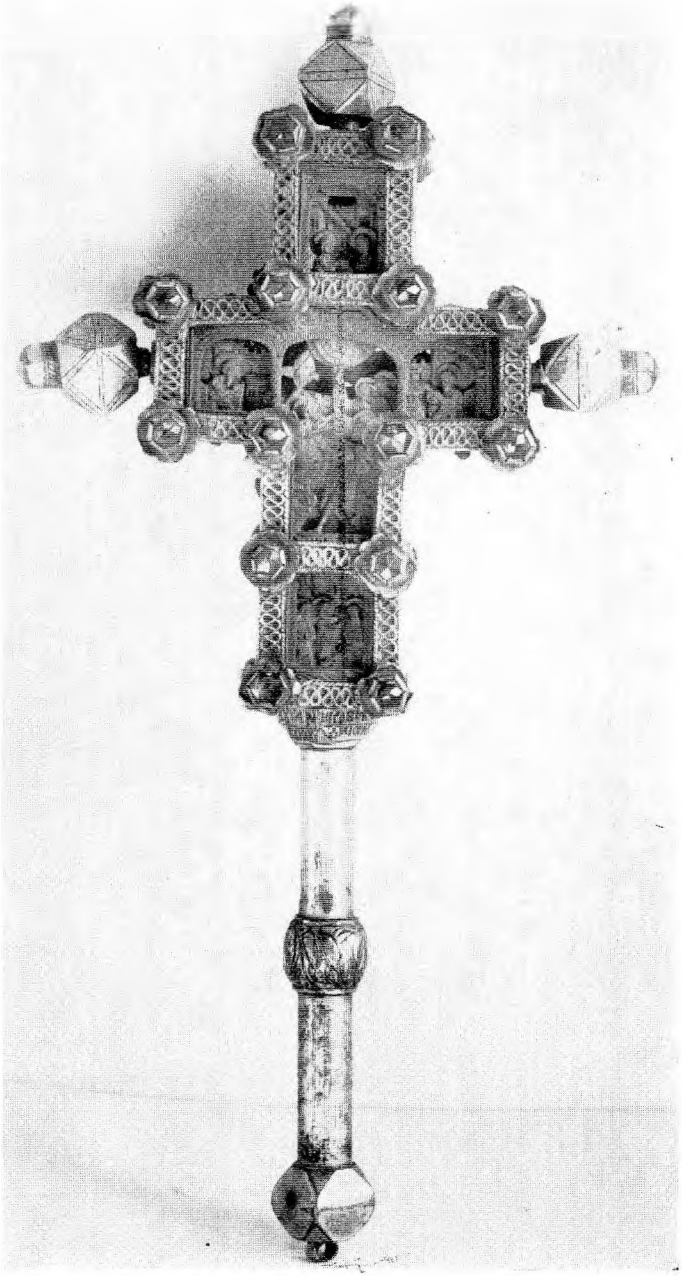


Сл. 4. Дрвени рељефи на крсту, друга страна

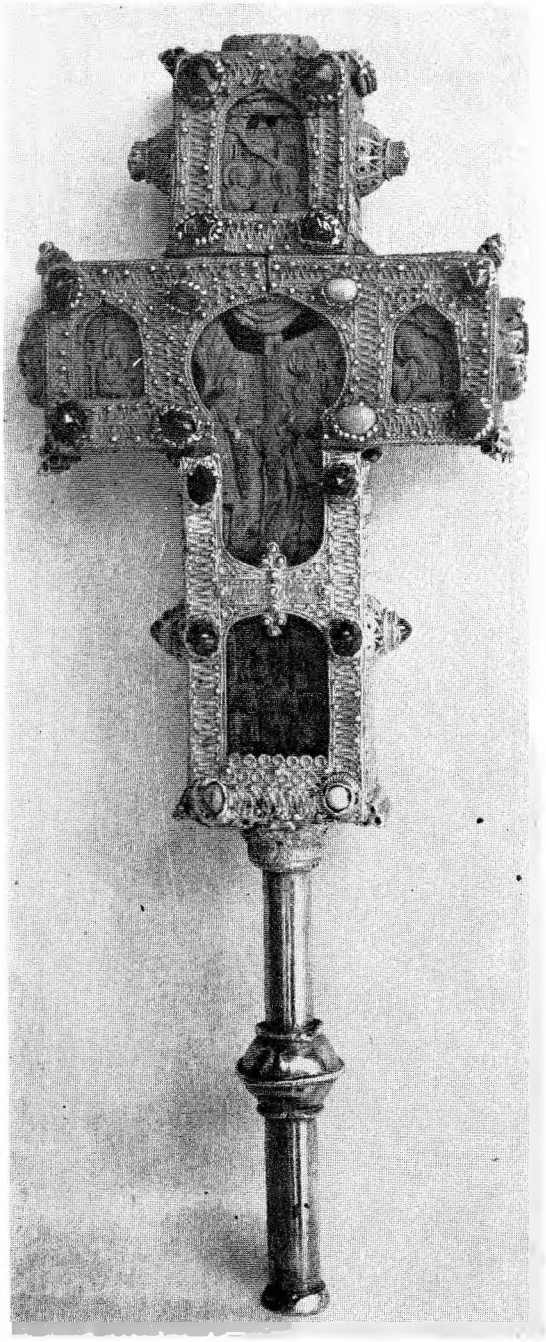
Сл. 5. Васељенски сабор из манастира Пиве 1604. (детаљ)

Сл. 6. Апостол Марко из манастира Озрена 1605. (детаљ)

Сл. 7. Миниатура



Сл. 8. Оков крста Вука Ранковића Темишварца, 1652. године, манастир Савина



Сл. 9. Оков крста Старе српске цркве у Сарајеву, XVII век

Војислав Матић

Црква светог Николе у Нерадину

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10
1974

Сремско село Нерадин налази се на Фрушкој гори, у троуглу између Крушедола, Гргетега и Ирига. Доскора без доброг прилазног пута, било је ретко посећено, тако да је нерадинска црква остала незапажена и неиспитана. Њена занимљива архитектура и сликарство са иконостаса још нису детаљно проучени.

О Нерадину и постанку његовог имена писао је Д. Поповић. Илирска и келтска племена живела су измешана у Срему, тако да су се у топономастици трагови Келта задржали и до данашњих дана. Суфикс дин има више насеља у Срему: Варадин, Крчедин, Бршадин, Кувеждин и др.[1] Први пут, село Нерадин је поменуто још 1247. године.[2] По једном запису из XIX века, издао је деспот Јован (Бранковић) 1496. године у Беркасову грамату којом је даровао манастиру Крушедолу шеснаест села а са њима и Нерадин. Поменута села са Нерадином остају у поседу манастира Крушедола све до мохачке битке (1526).[3] У крушедолском поменику из XVII века село је уписано као Мерадин.[4] Помиње се и 1669. године, када је манастир Велика Ремета купио у близини Нерадина једну воденицу.[5] Године 1691. цар Леополд I даровао је својом дипломом манастир Гргетег, село Нерадин и пустару

[1] Д. Поповић, Срби у Војводини, књига прва, од најстаријих времена до карловачког мира 1699, МС Нови Сад 1957, 22. Келтско племе Скордисци настанило се у III веку на Балканском полуострву и најдуже задржало у Срему и околини.

[2] Исти, Срби у Срему, историја насеља и становништва, САН Београд 1950, 87.

[3] Историјат манастира Крушедола из 1839. године, Класицизам код Срба, књига 4, Београд 1967, 88; Р. Грујић наводи да је баштинска повеља деспота Јована (Бранковића) манастиру Крушедолу из првих година XVIII века, види Р. Грујић, Духовни живот, Војводина I, од најстаријих времена до Велике сеобе, Нови Сад 1939, 352.

[4] Д. Поповић, Срби у Срему, 87.

[5] Воденица је плаћена 3000 аспри. Исти, Срби у Војводини I, 270.

Банковци једнопољском владици Исаији Баковићу.[6] Године 1697. Нерадин је платио порез од 346 форинти.[7]

Остали извори у којима се помиње село Нерадин потичу из XVIII века. Године 1702. село има 24 дома,[8] који плаћају царски порез од три форинте по дому и дају десетак од свега што роди.[9] Поменути број домова говори да у то време село има око стотину становника. Вероватно, већ у то време Нерадин има привремену скромну црквицу, за какве знамо да су зидане у овим крајевима непосредно после Велике сеобе 1690. године. Познато је да већ 1732. године сремска епархија има 110 црквених грађевина. Већина је била начињена од плетера или дрвета облепљеног земљом, са скромним кровним покривачем од сламе, рогоза, трске или шиндре. Само поједине цркве зидане су каменом или опеком, док су зидани сводови сасвим ретки.[10] Године 1720. Нерадин са још 34 насеља припада највећем властелинству у Срему: илочком.[11] Године 1734. Нерадин има 82 дома,[12] што говори о великом напретку села и порасту броја становника. То је навело мештане да две године раније (1732) започну са зидањем веће и солидније црквене грађевине. Године 1737. Нерадин припада даљском добру које у то време уживају српски митрополити.[13] Опис из 1750-51. године потврђује да је црква св. Николе у Нерадину сазидана (од камена) и даје податак да село у то време има три свештеника.[14] У 1756. години Нерадин има 83 дома. Десет година касније број домова се повећао на 100. Године 1774. има 108 домова а 1791. има 150 домова,[15] 744 становника и два свештеника.[16] У време рата са Турцима 1788. године прешло је доста избеглица из Србије у Срем. Нерадин је тада добио 59 становника више.[17] Исте године изузети су из митрополијског поседа манастир

[6] Б. Стрика, Фрушкогорски манастири, Загреб 1927, 89. Године 1753. Нерадин је „хершафт" село манастира Гргетега, види Д. Руварац, Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године, Сремски Карловци 1903, 376; И. Руварац, Шематизам источно-православне српске архидијецезе сремско-карловачке, за годину 1892, Нови Сад 1892, 8.

[7] Летопис црквене општине у селу Нерадину.

[8] Д. Поповић, Срби у Срему, 87; Летопис црквене општине у селу Нерадину.

[9] Д. Поповић, Војводина у турско доба, Војводина I, 271.

[10] Д. Руварац, Српска митрополија карловачка око половине XVIII века, Сремски Карловци 1902, 16.

[11] Д. Поповић, Племство, Војводина II, од Велике сеобе до сабора у Крушедолу (1708), Нови Сад 1940, 114.

[12] Исти, Срби у Срему, 87.

[13] Исти, Племство, Војводина II, 189.

[14] Михаил Нешковић, Василије Поповић и Симеон Петровић, види К. Петровић, Статистички подаци о сремској епархији у 1750-51. години, Зборник за друштвене науке 15, МС Нови Сад 1956, 85.

[15] Д. Поповић, Срби у Срему, 87; Летопис црквене општине у селу Нерадину.

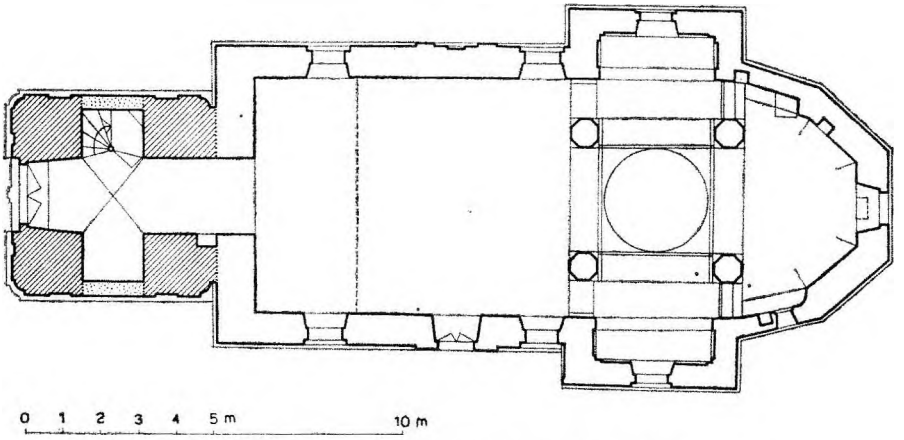
[16] Д. Руварац, Српска митрополија карловачка око половине XVIII века, 63.

[17] Нав. дело, 31.

Сл. 1. Изглед цркве светог Николе у Нерадину са југоисточне стране
(Фото др Миодраг Јовановић)

Гргетег, село Нерадин и пустара Банковци. За узврат, српским митрополитима је исплаћивано сваке године из државне благајне 5000 форинти.[18] Године 1795. Нерадин има 968 становника. Идуће године овај број житеља је нагло опао на 543. становника, пошто је у то време у Срему владала куга, која је највише погодила Ириг и Нерадин. Почетком XIX века (1805-6) умрло је од куге 425 лица, тако да 1808. године у Нерадину живи 761 становник а 1810. Нерадин има 143 дома.[19] У то време, по својој прилици, Нерадин је посетио Карађорђе.[20]

Време настанка данашње црквене грађевине може се поуздано утврдити. По заповести митрополита Вићентија Јовановића сачињен је 1732-33. године опис цркава и попис свештенства у сремској епархији. Овај одговорни посао поверен је архиђакону Вићентију Стефановићу (каснијем београдском митрополиту), који је поменутих година обилазио сремску епархију. У Нерадину је боравио 19. фебруара 1733. године. Том приликом је забележено да је црквена грађевина нова,



Цртеж 1. Основа цркве светог Николе у Нерадину

још неосвећена и сазидана од камена и ћерпича (пресне цигле).[21] Годину дана касније, 11. фебруара 1734. године, цркву је осветио митрополит Вићентије Јовановић.[22] Наведене податке о времену зидања цркве потврђује и употпуњује Књига прихода и расхода нерадинске цркве из 1767-84. године. У књизи се наводи да је заслугом митрополита Павла Ненадовића 1764. године састављен детаљни опис црквене гра-

[18] Нав. дело, 165.
[19] Д. Поповић, Срби у Срему, 34, 87.
[20] У Нерадину је живела Карађорђева сестра Милица, удата за Милију Пантелића, шумара. Вратила се у Србију после смрти свога мужа 1811. године, види Летопис црквене општине у Нерадину.
[21] Д. Руварац, нав. дело, 111.
[22] Исто, опис срем. еп. из 1766, поглавље III, 39; Летопис црквене општине у селу Нерадину.

ћевине. Овај драгоцени опис и нумерички подаци који га употпуњују дати су у одељку књиге под насловом Инвентаријум. Уводни део овог текста пружа податке да су цркву св. Николе у Нерадину зидали становници села од 1732. године до 15. фебруара 1734, када је цркву осветио митрополит Вићентије Јовановић.[23] Такође, Иларион Руварац потврђује да је црква св. Николе у Нерадину сазидана 1734. године.[24] Остали малобројни аутори који помињу нерадинску цркву углавном се приликом датовања користе досада наведеним изворима.[25]

Неколико описа из XVIII века дају драгоцене податке о црквеној грађевини. Најранији је поменути опис из 1733. године, са подацима о години настанка и начину зидања цркве. У опису се наводи да је црква нова и сазидана од ћерпича и камена. Унутрашњи простор грађевине је покривен сводом зиданим од камена, а кровни покривач на цркви је од шиндре. Часна трпеза у олтарском простору, умиваоница и крстионица су такође начињени од камена. Помињу се и девет прозорских отвора. У време овог описа (1733), црквена грађевина је неосвећена, што говори да црква још није завршена. Ипак, недовршена црква има иконостас са седам великих и петнаест малих икона. У припрати се налази још шест икона средње величине. Поред ових 26 икона, црква поседује око двадесет књига, одећу, свећњаке, кандила и остале црквене утвари. Сасвим је вероватна претпоставка да је на месту нове цркве постојала скромнија, привремена грађевина. У наставку описа новосазидане цркве поменут је архијерејски престо и 24 стола (столица). У то време црква има три свештеника: Нешка Јовановића, Цвеју Максимовића и Димитрија Поповића.[26] Опис сремске епархије из 1750/51. године даје мало података. Црква је посвећена светом Николи и сазидана од камена, док су црквена порта и гробље ограђени. Цркву опслужују три свештеника.[27] Само пет година касније, 1756, са селом Нерадином је започет трећи опис сремске епархије. Подаци о црквеној грађевини су исти и понављају претходни опис.[28] Црква је најдетаљније описана 1764. године. У овом опису се наводи да је цела црква зидана од камена а унутрашњи простор премошћен

[23] Ова књига, коју су саставили нерадински пароси Симеон и Сава Станковић, налази се у канцеларији парохијског дома у Нерадину.

[24] И. Руварац, Шематизам источно-православне српске архидијецезе сремско-карловачке, за годину 1884, Нови Сад 1884, 29.

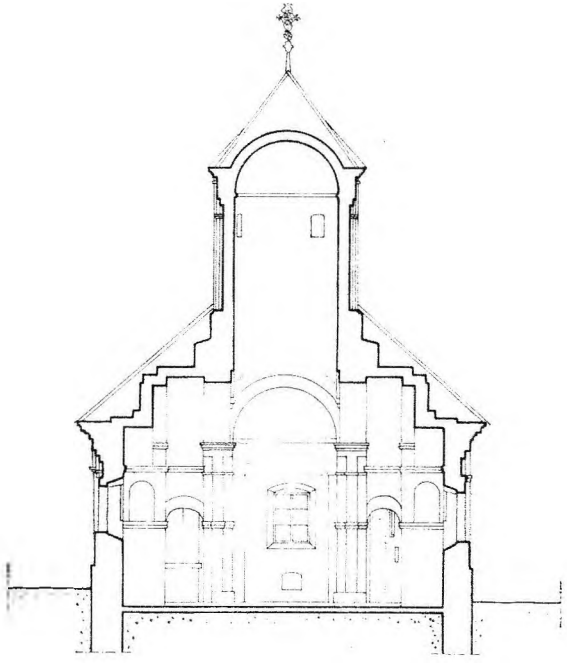
[25] М. Косовац, Српска православна митрополија карловачка, по подацима од 1905. године, Сремски Карловци 1910, 305; В. Петровић и М. Кашанин, Српска уметност у Војводини од доба деспота до уједињења, Нови Сад 1927, 16; О. Милановић, Иконостас Николајевске цркве у Иригу, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 5, Нови Сад 1969, 169; Д. Петровић, Историја сремске епархије, Сремски Карловци 1970, 100.

[26] Д. Руварац, Српска митрополија карловачка око половине XVIII века, 111—112.

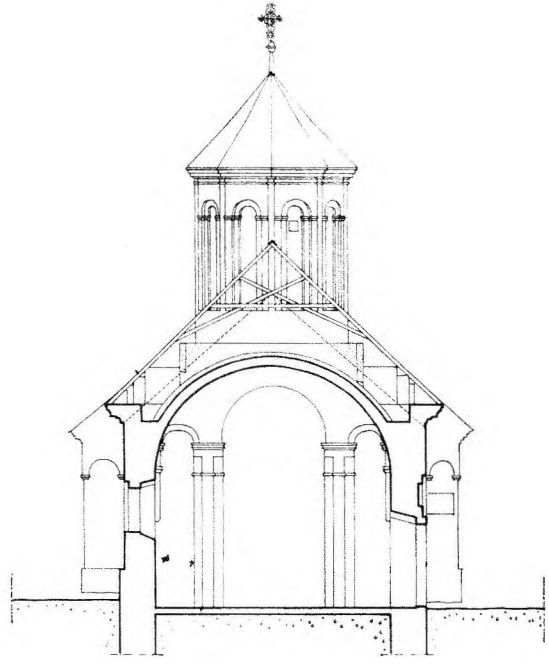
[27] К. Петровић, нав. дело, 85.

[28] Д. Руварац, нав. дело, опис срем. епар. 1756, одељак II, 15.

сводом зиданим од опеке. Спољне површине зидова биле су окречене, што говори да су фасадни зидови црквене грађевине били омалтерисани. Унутрашња дужина цркве са олтарском апсидом и звоником је једанаест и по клофтера (хвати), што одговара дужини од 21.85 метара. Ширина наоса мерена у певницама је четири клофтера и два шуха (8.20 м). Ширина цркве у припрати је три клофтера и два шуха (6.30).



Цртеж 2. Попречни пресек црквене грађевине (кроз наос)



Цртеж 3. Попречни пресек припрате цркве

Висина два клофтера и два шуха (4.40). Четири ступца у наосу цркве носе кубе које има девет прозорских отвора прегрђених стаклима и мрежама. Црква има укупно осам прозорских отвора: два у олтарској апсиди, два на певничким просторима и четири на припрати. Сви ови отвори су прегрђени стаклом и заштићени гвозденим решеткама. Црква има два улаза са вратима од чамове даске. Једна од ових врата имају браву. Све подне површине у цркви су поплочане опеком. Кровни покривач је од храстове шиндре. Звоник, висок тринаест клофтера (24.70), зидан је од камена и цигле. На врху звоника је крст од гвожђа и лима. У олтарској апсиди се налази часна трпеза у виду камене плоче постављене преко четири стуба. На трпези се налази антиминс, који је 15. фебруара 1734. године осветио митрополит Вићентије Јова-

новић.[29] Године 1782. црква је добила нови иконостас.[30] Црквени летопис доноси податак да се 1792. године радило на оправци цркве. Тада су урађене нове подне површине. Вероватно је у питању замена старог пода од опеке. Мајстор Василије Теодоров издао је 7. октобра 1792. године рачун за радове на патосању цркве.[31] Веће интервенције на црквеној грађевини потичу из 1801. године. Тада је општина села Нерадина склопила уговор са зидарским мајсторима о зидању новог свода:

Долу именоватое общество вознамѣрило естъ сводъ своея церкве ко паденію клонящіися срушити и изнова созидати дати, погодбу с'нѣкими мауеръ майстеры в'контракту подписаними за 170 ф. с'тымъ додаткомъ соутврдило естъ, да реченый майсторы обвезаны бꙋдꙋтъ Церкву и торонъ съ поля, а такожде и порту с'капію у коликобы потребнѡ было репарирати...

Въ Карловцѣ 30 Маја 1801.[32]

Године 1831. сликане су сводне површине и зидови у цркви:

Долꙋ назначеннагѡ дне естъ съ Благѡ и почтенороднимъ Обществом Нерадинскимъ ѡт Едне, и Господаромъ Геѡргіемъ Бакаловичемъ и Димитріемъ Ћꙋрковичемъ Малерима ѡт дрꙋге стране слѣдꙋющій Контрактъ сочинѣнъ:

1-во Пріимаю Господари Геѡргіе Бакаловичъ и Димитрій Ћꙋрковичъ малери на себе целꙋ церковъ скꙋпа скоромъ Нерадинскꙋ съ постояномъ фарбомъ по желанію помянꙋтогъ Общества Нерадинскогъ, какове Иконе бꙋдꙋ хотело, и у Трꙋлꙋ Бога Саввaоѳа и Деветъ чинова Аггелскіи измалати, темпло ѡчистити, тарабꙋ съ новомъ фарбомъ и фирнайзомъ офарбати, не менше и све Столове да офарбаю.

Напротивъ тогѡ оввязꙋесе:

2-о Благѡ и почтенородно Общество Нерадинско Господарѡмъ Геѡргію Бакаловичꙋ и Димитрію Ћꙋрковичь Малерима за совершеніе цѣлагѡ дѣла по горнѣмъ прописꙋ: Два Акова віна, Еданъ Аковъ Ракіе и четири добра ягнѣта, сто форинти валꙋтални, данашнимъ днемъ сто форинти, по совершенію пакъ цѣлагѡ дѣла две стотине форинти, а ѡ Есени нарочито последнѣгъ Ноемвріа текꙋщегъ сегѡ лѣта положити. Еже Касается Столова, то сваки притяжателъ свога стола Два форинта за стол платити бꙋдетъ.

Въ Нерадинꙋ 10. маіа 831.

Геѡргій Бакаловичь
Малеръ м. р.

Димитрій Ћꙋрковичь
Малеръ

Предомною:

Василиемъ Попадичемъ м. р.[33]

---

[29] Опис црквене грађевине из 1764, види Књига прихода и расхода цркве села Нерадина.

[30] М. Косовац, нав. дело, 305; Д. Петровић, нав. дело, 100; Летопис црквене општине у селу Нерадину.

[31] Летопис црквене општине у Нерадину.

[32] Класицизам код Срба, Сликарство и графика, књига 2, Београд 1966, 75.

[33] Нав. дело, књига 3, 206.

Два свећњака од гвожђа, са осликаним медаљонима у горњој зони, израдио је Христифор Петровић 1835. године. Ликови светитеља на зидовима цркве насликани су 1842. године. Велика оправка црквене грађевине извршена је 1910. године. Детаљи нису наведени. Зна се да су зидарски радови стајали 3000 круна, лимарски радови 750 круна, а сликарски радови које је извео Милисав Марковић, сликар из Београда, 4200 круна. Сва три звона са звоника скинута су и употребљена за ратне потребе 1916. године. Оправка цркве изведена је и 1928. године. Спољашњи зидови оправљени су 1964. а олучне цеви постављене 1967. године.[34]

У првој половини XVIII века, на територији Карловачке митрополије, посебно на Фрушкој гори у Срему, долази до укрштања двеју потпуно различитих архитектонских концепција. Са једне стране још је присутан снажни утицај традиционалне архитектуре, док се са друге стране јавља утицај нових струјања са Запада. Више црквених грађевина сазиданих током прве половине XVIII века сведочи да је трансформација устаљених облика традиционалне архитектуре још врло слаба.

Црква св. Николе у Нерадину, зидана од 1732. до 1734. године, замишљена је и изведена као скромна једнобродна грађевина, код које доминантну улогу има кубе на источној страни.[35] Познато је да су овакве скромне црквене грађевине карактеристичне у нашој средњовековној архитектури из периода турске доминације 1459—1690. године. Нерадинска црква је сазидана под очигледним утицајем касносредњовековних споменика који следе традицију рашке градитељске школе.[36] Већи број цркава овог периода (као и нерадинска) има једноставну основу, плитке правоугаоне певничке просторе и слободне или прислоњене стубце изнад којих је оформљено квадратно постоље са кубетом. Један од честих декоративних елемената на овим споменицима су низови слепих поткровних аркада на фасадама. Већ у XV веку, јужно од Дунава и Саве, зидане су цркве под утицајем рашке градитељске традиције.[37] У току XVI и XVII века ову традицију на-

[34] Летопис црквене општине у Нерадину.

[35] Већ је примећено да је црква у Нерадину сазидана под утицајем традиционалне архитектуре. „Кубе је изведено лако и логично а фасадни зидови мирних и чистих линија украшени су слепим аркадама", види В. Петровић и М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, МС Нови Сад 1927, 16.

[36] Више цркава у данашњој Војводини замишљено је и изведено по концепцији која је примењена код цркве св. Николе у Нерадину. Кубе на источној страни има доминантну улогу а западни фасадни зидови су слободни: Бођани, Нови Јазак, Мала Ремета, Старо Хопово, Нови Ковиљ, Сремска Каменица и др. Високи звоници са западне стране касније су дозидани. Најчешће у другој половини XVIII века.

[37] О споменицима који прате рашку градитељску традицију у XV веку види Војислав Ј. Ђурић, Уметност, Историја Црне Горе, књига друга, од краја XII до краја XV вијека, том други, Црна Гора у доба обласних господара, Титоград 1970, 411.

стављају: Добриловина, Мајсторовина,[38] Озрен, Јежевица, Возућа, Троноша, Тавна, Света Тројица (овчарска), Благовештење (кабларско) и др.[39] У исто време на подручју данашње Војводине настали су: Велика Ремета (зидана пре 1534),[40] Војловица (пре 1542),[41] Бешеново (пре 1569),[42] Дивша (XVI век),[43] Шемљуг (XVI век) и Кусић (XVII век),[44] и стара црква манастира Ковиља[45]. Као и Нерадин,[46] сасвим идентично решење основе са слободним ступцима у наосу, правоугаоним певницама, квадратним постољем и кубетом имају: Месић (XVI век),[47] Горња црква у Сремским Карловцима,[48] стара црква манастира Шишатовца (зидана између 1545. и 1550),[49] стара црква манастира Кувеждина (пре 1569)[50] (обе са по два кубета), и стара Саборна црква св. Николе у Сремским Карловцима (поч. XVI века)[51]. Снажно присуство

[38] Уп. А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији, Београд 1962, 247, 248.

[39] Архитектонски снимци и цртежи поменутих грађевина рађени су за тему: „Српски споменици из периода 1459—1690" и налазе се у Ликовном одељењу Матице српске у Новом Саду.

[40] И. Руварац, Шематизам источно-православне архидијецезе сремско-карловачке за годину 1892, Нови Сад 1892, 7; уп. са цртежима у Ликовном одељењу МС у Новом Саду.

[41] Детаљније видети, В. Матић, Манастир Војловица, Зборник за ликовне уметности МС 9, Нови Сад 1973, 154.

[42] И. Руварац, нав. дело, 10; Црква манастира Бешенова уништена је у II светском рату. Архитектонски снимак црквене грађевине не постоји, тако да није познат њен облик. Габарит црквене грађевине уцртан 1863. године у ситуациони план манастирског комплекса показује да је црква имала правоугаоне певничке просторе и тространу олтарску апсиду; видети: Манастир Бешеново, одељак скица и планова, Архив „Б" САН, Сремски Карловци.

[43] А. Манојловић, Српски манастири у Фрушкој гори, Сремски Карловци 1937, 109; уп. архитектонски снимак у Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду.

[44] Архитектонски снимци и цртежи поменутих цркава рађени су за тему: „Српски споменици са подручја СР Румуније" у Ликовном одељењу Матице српске у Новом Саду.

[45] Уп. са основом цркве која је приказана у чланку М. Милошевић, Стари планови манастира Фенека и Ковиља, Грађа за проучавање споменика културе Војводине I, Нови Сад 1957, 29.

[46] Архитектонски снимак цркве св. Николе у Нерадину урађен је 1973. године за тему: „Корпус барокне архитектуре" и налази се у Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду.

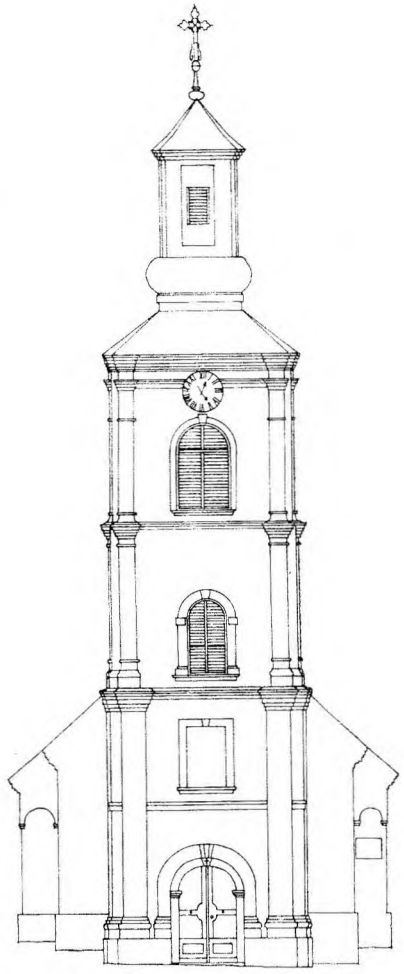
[47] И. Здравковић, Манастир Месић, Старинар, нова серија, књига V—VI, 1954-55, 331; М. Милошевић и Ј. Нешковић, Архитектонски објекти манастира Месића, Рад војвођанских музеја 3, Нови Сад 1954, 338; видети архитектонски снимак основе цркве на упоредној табли у овом раду.

[48] П. Васић, Уметничка топографија Сремских Карловаца, МС Нови Сад (у штампи); архитектонски цртежи се налазе у Ликовном одељењу МС у Новом Саду.

[49] И. Руварац, нав. дело, 10; цртеже основе и јужне фасаде цркве која је срушена 1778. године, видети Р. Грујић, Духовни живот, Војводина I, Нови Сад 1939, 359.

[50] И. Руварац, нав. дело, 12; црква је рађена по угледу на цркву манастира Шишатовца, уп. Д. Руварац, Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године, Сремски Карловци 1902, 177.

[51] Р. Грујић, Духовни живот, Војводина I, 355; уп. ситуациони план Сремских Карловаца из 1747. године, Архив „Б" САН Сремски Карловци.



Цртеж 5. Изглед црквене грађевине са запада

Цртеж 4. Продужни пресек црквене грађевине (исток—запад)

овог традиционалног начина зидања још је јако у првој половини XVIII века. На исти начин и у исто време када и нерадинска црква настали су: манастир Беочин (1731),[52] Николајевска црква у Иригу (1732-33)[53] и црква у Сремској Каменици (1742-58)[54]. У ову групу може се сврстати црква манастира Бођани (1722)[55] и црква манастира Мала Ремета (1739)[56].

Црква св. Николе у Нерадину је једнобродна грађевина са правоугаоним певничким просторима и полигоналном (петостраном) олтарском апсидом са унутрашње и спољашње стране. Четири ступца осмоугаоног пресека у наосу грађевине носе, уз помоћ полукружних лукова, квадратно постоље са кубетом. Прелаз из квадратне основе у кружну основу кубета изведен је помоћу пандантифа. Изнад тамбура формирано је кубе кружног пресека са унутрашње а деветострано са спољашње стране. Апсидални травеј цркве је покривен сводном конструкцијом која је са горње (таванске) стране појачана са два зракасто распоређена ојачавајућа ребра. Правоугаони травеј припрате покривен је благо притиснутим полуобличастим сводом (дебљине око 25 см) зиданим од опеке. Обимни зидови грађевине зидани су каменом и опеком. Њихова дебљина је око 85 см. Споља, у североисточном углу који чине зидови певнице и апсиде, малтер је оштећен, тако да се види начин зидања у комбинацији камена и опеке који су утопљени у кречни малтер. Зидови петоугаоне апсиде директно су спојени са бочним (источним) зидовима певничких простора. У унутрашњости, бочни пролази из наоса у апсиду уобличени су тако да су зидови апсиде олакшани двема нишама. На тај начин омогућен је са обе стране несметан улаз у олтарску апсиду. Поред двеју улазних ниша, зидови апсиде су олакшани са два прозорска отвора: централним на источној и бочним на југоисточној страни, као и са четири мање правоугаоне нише. Равнотежа конструктивног склопа, који је формиран над централним делом грађевине, постигнута је на једноставан начин. Тежина куполе и квадратног постоља стварају и хоризонталне потиске распоређене на четири стране. Хоризонтални потисци из правца север—југ преносе се и неутралишу на обимним зидовима цркве у зони певничких простора. Хоризонтални потисци из правца исток—запад неутра-

---

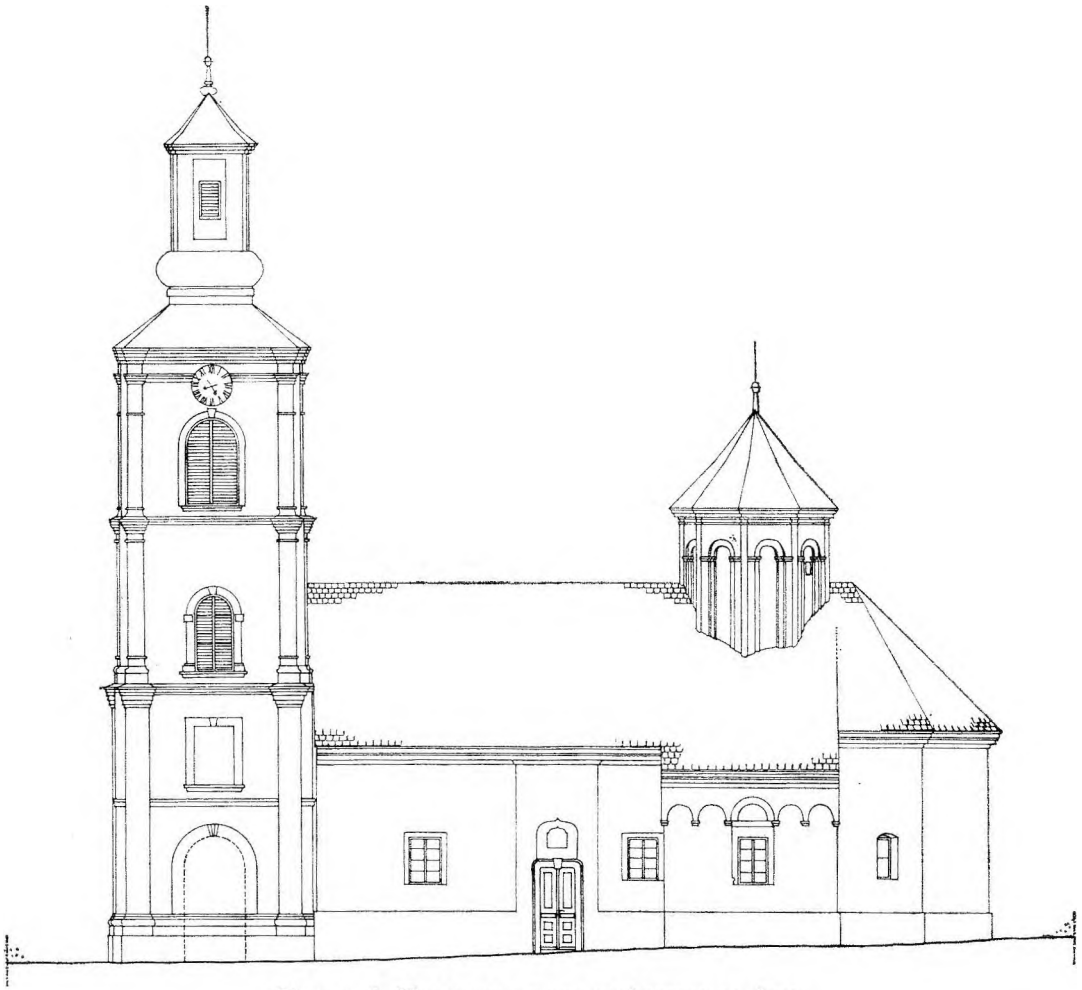
[52] Д. Руварац, Манастир Беочин, Сремски Карловци 1924, 10; цртежи у Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду.

[53] Д. Руварац, Српска митрополија карловачка око половине XVIII века, 109; види цртеже цркве М. Милошевић, Анализа цркве светог Николе у Иригу, Зборник за ликовне уметности 4, Матица српска, Нови Сад 1968, 319.

[54] Видети основу цркве на упоредној табли у овом раду.

[55] Л. Мирковић и И. Здравковић, Манастир Бођани, САН Београд 1952, III.

[56] О. Милановић-Јовић и П. Момировић, Фрушкогорски манастири, Београд 1963, 54; видети архитектонске снимке у Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду.



Цртеж 6. Изглед црквене грађевине са југа

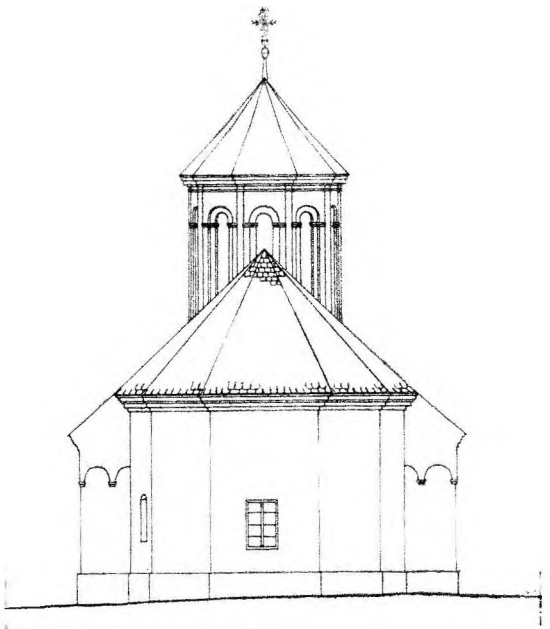
лисани су на западној страни дугим полуобличастим сводом који је изведен над припратом а са источне стране сводном конструкцијом апсидалне полукалоте. Изнад четири осмоугаона стуба у наосу грађевине формирано је квадратно постоље (4.80 × 4.85 м) сазидано од опеке. Углови тамбура, изведени од кружно притесане опеке, једини су декоративни елемент на њему. Западна и источна страна тамбура још носе трагове некадашњег крова. Делови постоља који нису били испод старог кровног покривача још и данас су омалтерисани фасадним малтером. На јужној и северној страни квадратног постоља не налазе се трагови омалтерисаних површина. Једнака ширина певничких простора и одговарајућих страница тамбура говори да је можда између њих

био разапет кровни покривач. Над гамбуром је изведено деветострано кубе чије су странице раздвојене приснољеним стубићима изведеним од притесане опеке. У свакој од девет страна кубета налази се по једна плитка полукружна удвојена ниша. Са малих венчића у горњој зони полазе концентрични полукружни завршеци. Изнад њих је богато профилисани поткуполни венац који прихвата деветострани лимени покривач над кубетом. Фасаде нерадинске цркве су једноставне. У доњој зони налази се сокл, висине око 60 см, који прати обимне зидове цркве. Сокл се налазио и на некадашњој слободној западној фасади. На зидовима правоугаоних певница, у зони изнад прозора, налази се низ од пет полукружних аркада од којих је највећа удвојена изнад прозора. Ове аркаде налазе се и на бочним странама певничких простора. Прекинути аркадни низ на источним страницама певница указује на невешто извођење, с обзиром на то да не постоје индиције да су полигонални зидови апсиде претрпели веће промене. Поткровни венац над апсидом, који има исту профилацију као и поткровни венци над припратом и певницама, налази се на већој висини. Различити нивои поткровних венаца су изведени ради једноставнијег прихватања косина двоводног крова. На фасадним зидовима цркве налази се осам прозорских отвора истих димензија, завршени равном натпрозорском гредом. Само југоисточни прозор на апсиди има лучни завршетак. Данас, кубе има само три мала правоугаона прозора који углавном имају функцију вентилационих отвора. На јужној фасади, поред прозорских отвора, налазе се и скромна двокрилна врата са равним надвратником. Изнад врата се налази декоративна удвојена ниша чији је лучни завршетак изведен под исламским утицајем. На северној фасади, која је без портала, налази се иста удвојена ниша. Површине великог двоводног крова покривене су правоугаоним бибер-црепом, а кровне површине кубета и звоника покривачем од лима.

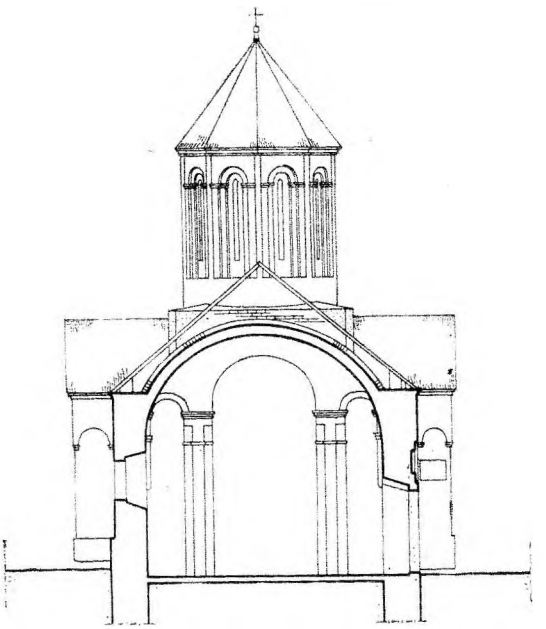
Током времена, црква св. Николе у Нерадину претрпела је доста крупних измена. Са западне стране призидан је карактеристични барокни звоник са зиданом лантерном. На тај начин затворена је некадашња слободна западна фасада. Сводна конструкција над припратом, као и сама припрата, претрпели су знатне измене. Кровни покривач је такође промењен. Висине кровних површина су повишене тако да су све четири странице квадратног постоља сакривене. Нови и виши двоводни кров затворио је странице кубета тако да су прозорски отвори морали да буду зазидани. Ове промене на кровном покривачу изазвале су и повишење поткровних венаца. Постоји могућност да из ових великих адаптација потичу и данашњи правоугаони прозорски отвори.

Барокни звоник са зиданом лантерном призидан је са западне стране. Некадашња једноставна западна фасада цркве је затворена.

Скромни портал је проширен и на његовом месту је изведен пролазни део између звоника и припрате. Истовремено, настала је мала, ниска галерија (хор) у припрати на коју се излази преко прве етаже звоника. Звоничка кула квадратног пресека има пет етажа. У приземној етажи налазе се четири велика ступца квадратног пресека и скромно дрвено степениште. Етажа првог спрата нема прозорских отвора и налази се у висини галерије. Други спрат звоника налази се у висини крова цркве, има три прозорска отвора и мали улазни отвор за таван-



Цртеж 7. Изглед црквене грађевине са истока



Цртеж 8. Реконструисани попречни пресек припрате цркве

ски простор. Трећи спрат је у висини звона са четири велика прозора преграђена решетком. Четврти спрат звоника се налази у висини зидане лантерне, која је постављена преко крстатог свода треће етаже. Четири истоветне фасаде звоника оживљене су уобичајеним декоративним елементима. На угловима се налазе плитки пиластри са стопама и богато профилисаним капителима. Полукружно пресведени прозорски отвори преграђени су двокрилним дрвеним решеткастим крилима. Око прозора се налази украсна трака изведена у малтеру. Она прати облик отвора. По вертикали звоник деле три мала кордонска венца једноставне профилације. Изнад прозора у висини звона налазе се цифранице некадашњег часовника. Фасаде звоника су заврше-

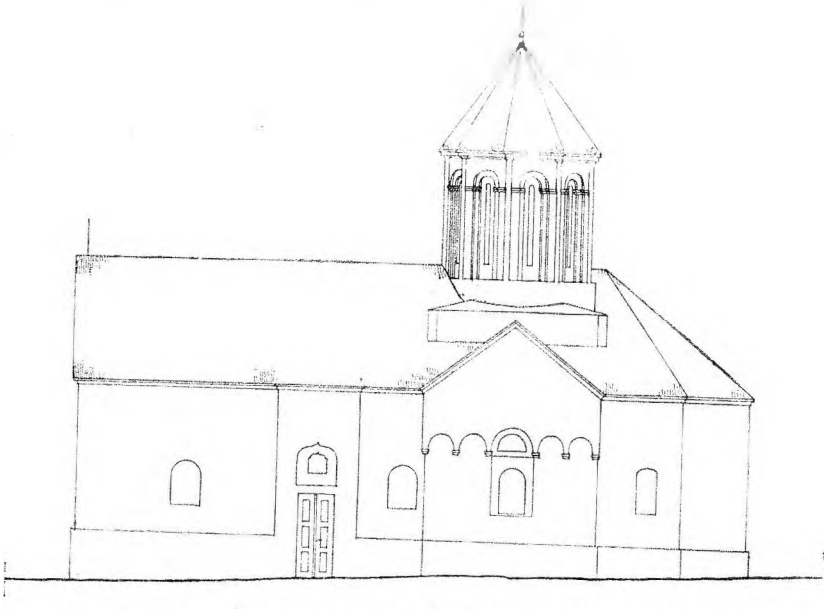
не поткровним (равним) звоничким венцем богате профилације, који прихвата четвороводни лимени кров. На врху звоника налази се зидана лантерна са четири правоугаона прозора. У опису цркве из 1733. године звоник се не помиње. Црквена грађевина је замишљена са слободном западном фасадом. У опису из 1764. видимо да је звоник већ призидан цркви. Пре нерадинског звоника, који је настао — као што се види — између 1733. и 1764. године, у Срему су сазидана три звоника са зиданом лантерном на врху. Родоначелник је издвојено сазидани петоетажни звоник манастира Крушедола из 1726. године.[57] После њега, 1733, сазидан је импозантни осмоетажни звоник манастира Велика Ремета.[58] Исте 1733. видимо да су у току радови на зидању звоника Николајевске цркве у Иригу.[59] За њима, сазидан је звоник цркве у Нерадину. Очигледно је да су ови звоници настали у кратком временском раздобљу. За сада нема података о томе да ли су ове звонике радили исти мајстори. Даље, у току друге половине XVIII и прве половине XIX века, под утицајем ових звоника, сазидано је у Срему десетак звоника са зиданом лантерном на врху. Данас, приземна зона звоника цркве у Нерадину је затворена. Северна и јужна страна приземља су зазидане, а са западне стране постављена дрвена двокрилна врата. Ова интервенција на доњим зонама звоника доста је честа. Накнадно зазидане отворе у приземљу имају: Месић, Раковац, Николајевска црква у Иригу, црква у Сремској Каменици, Јаша Томић (Модош) и др.

Данашњи полуобличасти свод над припратом настао је касније, по свој прилици 1801. године. О томе сведочи уговор састављен између црквене општине и зидарских мајстора. Опис из 1733. наводи да је црква пресведена сводом зиданим од камена. Већ у опису из 1764. видимо да је припрата цркве покривена сводном конструкцијом сазиданом од опеке. Овај свод има висину 4.40 м и у сваком случају није данашњи. Уговор из 1801. потврђује да је подигнут нови свод над припратом поново од опеке. Могуће да је то данашњи свод, који је висок 6.40 м. Начин на који је свод припојен травеју наоса указује да су извесне промене сигурно постојале. Мала висина првобитног свода над припратом допушта могућност да је припрата била раније преграђена и на тај начин наглашен и издвојен тзв. женски део цркве са улазом кроз западни портал. На известан начин слична решења имају: Месић, Шемљуг, Мала Ремета, Сремска Каменица и др.

Кровни покривач у данашњем облику покрива све сводне површине а са њима квадратни тамбур и доњу половину кубета. Поставља-

[57] Д. Руварац, Опис српских фрушкогорских манастира, 299.
[58] М. Коларић, Српска уметност XVIII века, Београд 1963, 15.
[59] Д. Руварац, Српска митрополија карловачка око половине XVIII века, 109.

ње овог великог двоводног крова приморало је извођаче да израде назидке по обимним зидовима цркве. На тај начин, фасадна платна су повишена и добијени су нови, виши поткровни венци над припратом, певницама и апсидом. Сва три венца имају исту профилацију али се налазе на различитим висинама. Ова денивелација поткровних венаца омогућила је постављање јединственог кровног покривача. Више елемената на цркви говори о облику, висини и нагибу старог крова. Косине некадашњег двоводног крова још су јасно видљиве на западној



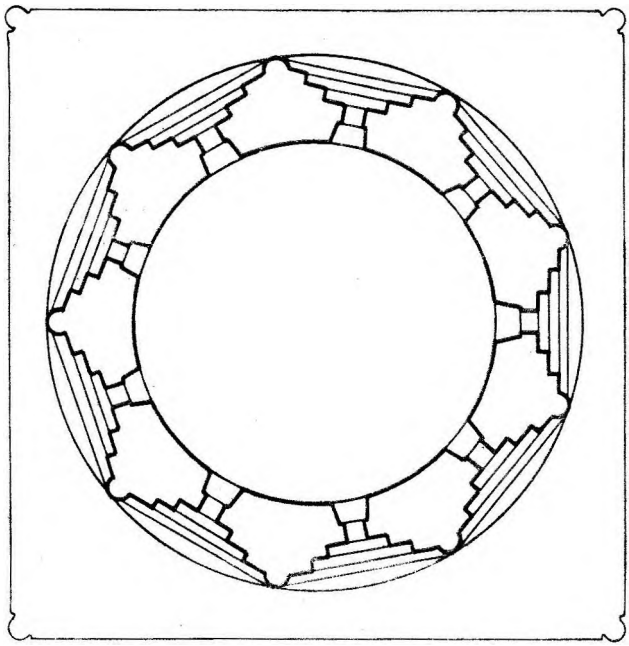
Цртеж 9. Реконструисани изглед црквене грађевине са југа

страни тамбура и кубета. Грбина овог крова, за који знамо да је био покривен шиндром, била је нижа од данашње за 140 сантиметара. Странице (рогови) крова прелазиле су преко западне и источне стране квадратног постоља тако да су углови тамбура били видљиви. И данас (под новим кровом), сва четири угла тамбура су омалтерисана фасадним малтером. Висину грбине и нагиб страница старог кровног покривача потврђују и трагови на источном зиду призиданог звоника. Првобитни кров био је усечен (косо) у профилисане капителе који се налазе изнад етаже првог спрата звоника.

Концентрично изведени сводови изнад правоугаоних певница нису били покривени старијим кровним покривачем. Ови сводови су имали посебне кровне покриваче. Постоји неколико могућности. Прва: кровни покривач је директно постављен на сводове и прати њихов облик. Друга: забат у облику троугла намеће решење малог двоводног

крова над певничким простором. Трећа: формирање равних кровних површина над певницама тако да су паралелне са косинама двоводног крова над припратом. Ово решење сугеришу неомалтерисане бочне (јужна и северна) странице квадратног постоља.

Измене на кровном покривачу, подизање грбина и давање већег пада кровним површинама представљају чест адаптациони захват на



Цртеж 10. Реконструисана основа куполе цркве

споменицима северно од Дунава и Саве. Ови захвати су настали услед оштријих климатских услова. Црква св. Николе у Нерадину добила је уместо шиндре покривач од бибер-црепа. Грбина је повишена за 1.40 м, а поткровни венци подигнути око 0.60 м. Црква манастира Месића је у адаптацији са краја XVIII века добила повишене кровове који су потпуно сакрили квадратно постоље а делимично и само кубе.[60] Црква у Сремској Каменици је добила нови кров над припратом са већим нагибом. То је постигнуто подизањем грбине крова за 0.95 м. Западни прозор на кубету је зазидан за једну трећину висине. Цртеж црквене грађевине из 1890. године показује да је овај повишени кровни покривач био изведен од шиндре.[61] Црква манастира Бездина, у румунском

[60] О овоме детаљно Д. Медаковић, Из историје српске архитектуре XVIII века, Зборник Филозофског факултета, књига VII-1, Београд 1963, 411.

[61] Одељење скица, цртежа и гравира, Библиотека СР Србије у Београду.

делу Баната, имала је повишене кровне површине за 1.30 м, тако да је ниво крова допирао до доње ивице прозора на кубету. Николајевска црква у Иригу је такође имала нижи кровни покривач. Данашњи кров потпуно сакрива декоративне слепе аркаде које су изведене на западној и источној страници квадратног постоља.

Кубе нерадинске цркве, деветострано у зони прозорских отвора, затворено је до половине висине новим кровом. Тим поводом зазидани су сви високи и уски прозорски отвори на кубету. Уместо њих отворена су три мала прозора са карактером вентилационих отвора. Већа профилација обимног поткуполног венца указује да је и овај венац, као и сви остали, претрпео измене. Већина споменика северно од Дунава и Саве има изведено осмострано кубе. Црква у Нерадину и црква манастира Мала Ремета и Ст. Хопово имају изведене деветостране куполе. Црква у Сремској Каменици има десетострану, а црква манастира Ново Хопово и Николајевска црква у Иригу имају дванаестострану куполу.

Реконструкција цркве св. Николе у Нерадину захтева детаљну студију о врапању првобитног изгледа црквеној грађевини. Кровни покривач од обичног ћибер-црепа (евентуално шиндра) био би нижи и имао би блаже нагибе. Поткровни венци над припратом, певницама и апсидом били би спуштени, а кубе и тамбур постали би у целости видни. Припрата, певнички простори и апсида имали би засебно решене кровне површине. Зазидани бочни пролази у приземљу звоника били би отворени, а уместо зидова постављене преграде (сезонске) које би спречавале продирање атмосферског талога у звоник.

Унутрашњост грађевине мало се променила. Највећу измену чини постављање данашње велике иконостасне преграде. Поједини архитектонски детаљи указују да је црква, непосредно после завршетка зидања, имала мањи и скромнији иконостас. Приликом архитектонског снимања грађевине примећено је да садашњи иконостас, широк колико и распон између певничких простора, затвара и сакрива од погледа више декоративних елемената изведених на источном зиду наоса. Два осмоугаона ступца, са плитком стопом, декоративним профилисаним кордонским венцима (1.95 м од пода) и капителима у горњој зони су заклоњени постављањем новог иконостаса испред њих. Стубови и декоративна пластика на њима данас су видни делимично само из олтарског простора. Нови иконостас је покрио и оба бочна ниска улаза у олтар, две плитке полукружне нише у бочним странама певница и више декоративних венчића који су изведени по источном зиду наоса. Сводни лук између наоса и олтара заклоњен је фризом икона, а крст иконостаса, у недостатку простора, подигнут је високо у кубе. О промени иконостаса нема много података. Опис из 1733. године говори

Цртеж 11. Перспективни изглед реконструисане црквене грађевине са југозападне стране

Цртеж 12. Алтернативни изглед реконструисане црквене грађевине

да у незавршеној и неосвећеној цркви постоји иконостас са седам великих и петнаест малих икона. Сасвим сигурно, у питању је иконостас који је био на традиционални начин смештен између два стуба испред олтарске апсиде. Површина за експозицију на овом старом иконостасу износила је око 15 м². Током времена показала се потреба за већом површином тако да је изведен данашњи иконостас од 45 м². По својој прилици је замена старог иконостаса текла постепено. Једна од престоних икона (Св. Јован) има убележену 1760. годину. Иконостас са већим бројем икона него што је имао стари описан је 1767. године. Ипак тај иконостас није данашњи, јер поједине иконе недостају а горња зона иконостаса је новија.[62] Из Књиге прихода и расхода сазнајемо да је 1780. или 1781. године исплаћено 258 форинти „билдхауеру" за радове изведене на темплу,[63] а забележено је да промена иконостаса у цркви потиче из 1782. године.[64] Не зна се ко је радио иконостас цркве св. Николе у Нерадину. Постоји могућност да је то био новосадски сликар Василије Остојић.[65] Ово тврђење је вероватно, с обзиром на то да се Василију Остојићу приписује у то време израда иконостаса у суседној Николајевској цркви у Иригу.[66] Тачни одговор добиће се детаљним испитивањем нерадинског иконостаса, и поред тога што је компаративни метод отежан с обзиром на околност да су извесни радови Василија Остојића уништени у току рата.

Још једном треба нагласити да је црква св. Николе у Нерадину настала у време када се на територији Карловачке митрополије распростиру дотада непознати архитектонски облици које наши истраживачи укључују у барокну уметност. Често зидање високих звоничких кула и велики адаптациони захвати у којима су на црквеним грађевинама измењена читава фасадна платна, отвори прозора и врата, поткровни венци, кровне површине и др. скренули су пажњу са читаве групе споменика чије подизање представља наставак средњовековне архитектонске традиције.[67] У релативно кратком временском раздобљу од 1722. до 1752. године сазидане су нове цркве манастира Бођана, Беочина, Новог Јанка, Мале Ремете, Привине Главе, Ковиља, Ста-

---

[62] О. Милановић-Јовић, Иконостас Николајевске цркве у Иригу, Зборник за ликовне уметности 5, МС Нови Сад 1969, 170.

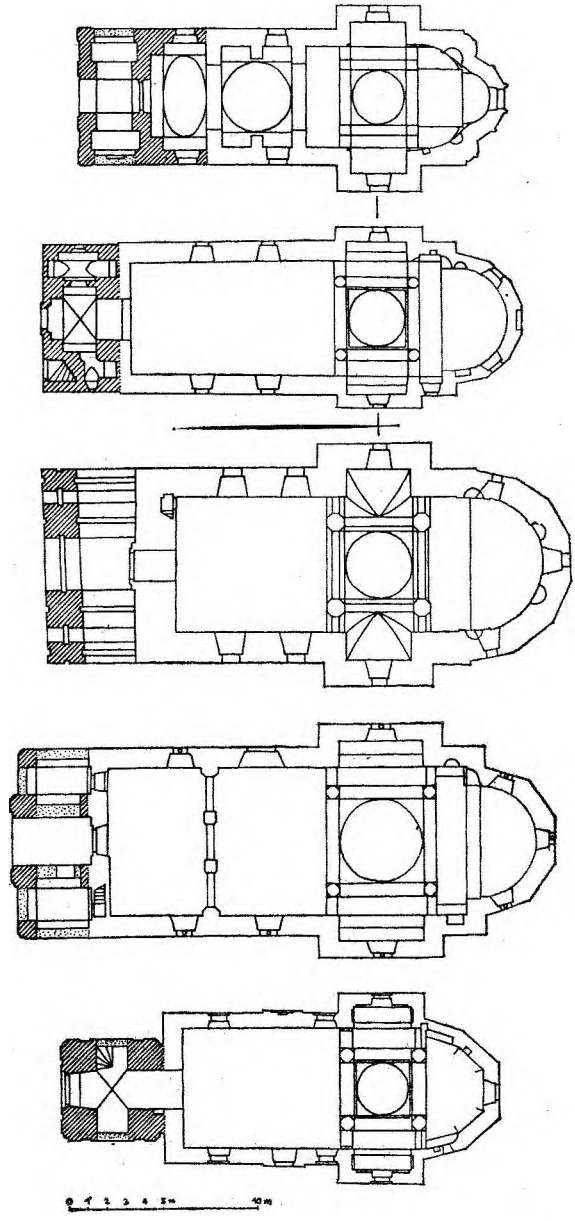
[63] Књига прихода и расхода нерадинске цркве из 1767-84. године.

[64] Летопис црквене општине у Нерадину; М. Косовац, нав. дело, 305; Д. Петровић, нав. дело, 100.

[65] П. Васић, Нови подаци о нашем сликарству, Непознати иконописци XVIII века, Београд, Политика, 12. III 1961. године; исти, Новосадски сликар Васа Остојић, Доба барока, студије и чланци, Београд 1971, 137.

[66] Четири престоне иконе могу се приписати својим изразом и особинама аутору иконостаса Николајевске цркве, види О. Милановић-Јовић, нав. дело, 169.

[67] О овом питању детаљно видети Д. Медаковић, Барокна архитектура у Подунављу, Летопис Матице српске, новембар 1961, књ. 388, св. 5, Нови Сад 1961, 388.



Цртеж 13. Упоредна табла основа: манастир Месић, Горња црква у Сремским Карловцима, манастир Беочин, црква у Сремској Каменици и црква у Нерадину

рог Хопова, Доње цркве у Сремским Карловцима, Николајевске цркве у Иригу, цркве у Сремској Каменици и најзад цркве у Нерадину. Градитељске замисли и решења примењена на овим црквама показују очигледну тежњу градитеља и наручиоца за продужењем старе традиције. Велики број овако изведених споменика на територији данашње Војводине потврђује да је утицај традиционалне архитектуре у првој половини XVIII века изузетно снажан.

L'EGLISE DE ST. NIKOLA A NERADIN

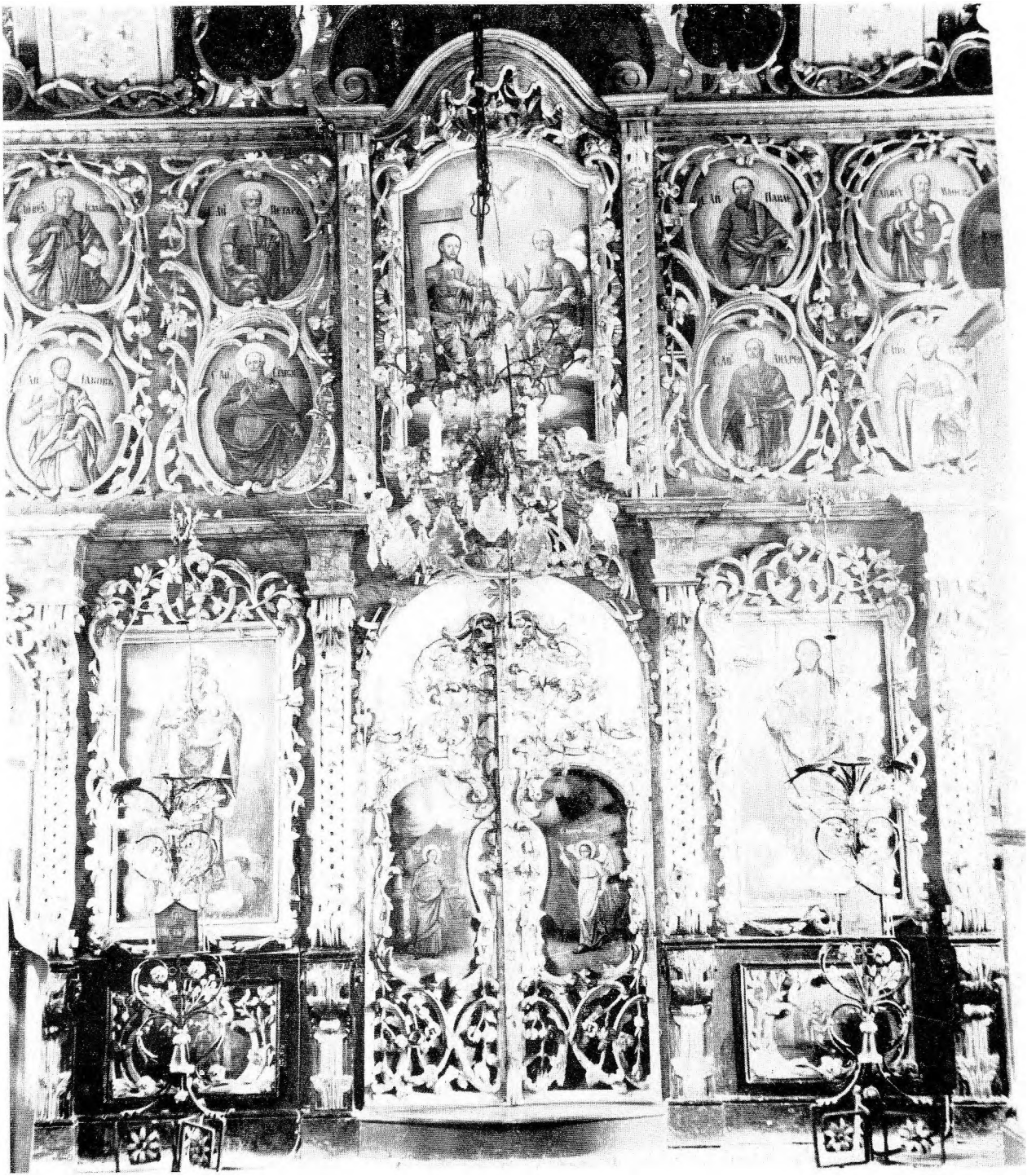
VOJISLAV MATIĆ

La présence de l'influence de l'architecture traditionnelle se fait encore fortement sentir dans la première moitié du XVIIIe siècle dans le diocèse métropolitain de Karlovci et plus particulièrement dans la Fruška Gora. L'exemple le plus pertinent de cette influence est l'église de St. Nikola à Neradin, construite entre 1732 et 1734 sous l'influence manifeste de l'architecture de l'école de Raška. L'église est un modeste édifice à une seule nef, à plan simple, avec des niches de choeur rectangulaires et peu profondes, une abside polygonale et des piliers octogonaux se dressant librement dans le naos et sur lesquels repose le tambour carré traditionnel surmonté d'une coupole à neuf faces. Du temps de la construction de l'église, la coupole jouait un rôle prédominant. L'église de Neradin, de même que la plupart des autres édifices de cette région, subit plus tard d'assez grands changements. Entre 1734 et 1764 on ajouta à son côté ouest, resté libre, un haut clocher de style baroque, avec une lanterne en maçonnerie. La surface de la toiture de l'église est rehaussée, si bien qu'elle ferme en partie le tambour carré et même une partie de la coupole. Les fenêtres médiévales étroites percées de façon caractéristique dans la coupole, ont été murées. Par suite de modifications apportées dans la toiture, les frises des larges corniches ont été rehaussées, si bien que les parois des façades en ont subi des modifications. Au début de XIXe siècle la voûte en berceau qui couvrait le narthex fut remplacée. L'ancienne voûte en pierre céda la place à une voûte plus haute, en maçonnerie de briques.

Les changements apportés à l'intérieur de l'église ne furent pas grands. Le plus important fut le remplacement de l'ancienne iconostase modeste qui reliait les deux piliers de l'est, par une iconostase plus grande qui offre une surface d'exposition trois fois plus grande. La nouvelle iconostase cloisonne toute la partie est du naos et cache ainsi à la vue un grand nombre d'éléments décoratifs et tout l'espace de l'autel. Nous ne connaissons pas les noms des auteurs de l'ancienne et de l'actuelle iconostase. Certaines indications font supposer que la partie picturale de la nouvelle iconostase avait été exécutée, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle par le peintre Vasilije Ostojić, originaire de Novi Sad.

Il serait possible, en se basant sur une étude détaillée, d'effectuer la reconstruction de l'église de Neradin fondée sur une documentation solide et de lui rendre ainsi son aspect primordial. C'est ainsi que l'église de Neradin pourrait le mieux témoigner de l'influence prépondérante de l'architecture médiévale sur les monuments de la Fruška Gora dans la première moitié du XVIIIe siècle

Сл. 2. Изглед црквене грађевине са југозапада



Сл. 3. Детаљ иконостаса нерадинске цркве

Ђурђица Цвитановић

Парохијска црква св. Николе у Карловцу и њезин градитељ Јосип Штилер

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

У Карловцу се први пута спомиње православна капела унутар градских зидина 1744. г. као подружница парохије у Тушиловићу.[1] Прије патента о вјерској толеранцији у Карловцу је било настањено врло мало српских обитељи. Тај град у раздобљу војне управе није пружао много могућности за усељавање, јер се је водило рачуна да у њему бораве службеници и обртници потребни тврђави и војној управи. Али након проглашења Карловца слободним краљевским градом, нагли економски развој града отворио је имућнијим Србима врата. Богати трговци православне вјере одлучише 1778. г. купити земљиште и саградити нову капелу, уз обавезу да уздржавају и једног свећеника. Стога четири трговца који се обавезаше сносити материјалне трошкове упутише молбу Магистрату. Магистрат је наредио да се о томе поведе истрага и установи да ли су они становници Карловца. (Прилог 1).

Неколико година након тога купљено је земљиште (1781) од карловачког грађанина Фердинанда Булића (Pulisch) за 3000 форинти и 12 цекина, премда се је раније намјеравало градити на Погачникову земљишту. За градњу је цркве била угарској Комори упућена молба, уз коју је био приложен и нацрт, што сазнајемо из молбе од 12. X 1784. упућеној Магистрату. У тој молби Срби траже дозволу градње, али не према рјешењу Коморе која је захтијевала да црква буде без звоника и икаква украса, него да саграде цркву према приложеном плану да буде украс граду Карловцу.[2] Коначно је 3. сијечња 1785. настојањем владике Јована Евгенија Јовановића градња одобрена, па је темељни камен посвећен 28. травња 1785. За непуне двије године црква

[1] Р. Лопашић, *Карловац*, 1789. (О епархији карловачкој стр. 137—139.)

[2] Молба за градњу цркве упућена Магистрату 12. листопада 1784. г. Рукопис на њемачком језику под бр. 795. Потписани су Анастазије Костић, Јован Костић, Теодор Вуковић, „Nicephorus Szigich" и Дмитар Мусулин. Списи Магистрата. Историјски Архив у Карловцу. Податак захваљујем проф. Милану Радеки.

је била довршена. Над главним улазом је о том догађају ћирилицом уклесан кронограм:[3]

Во славꙋ

с

Триї постаснаго Бжтва и вчесть стеля
и чꙋдотворца Хрїстова Нїколая основася
й созда храмь сей прїдержавѣ Єго
к. К. й апо: Величества
Іѡсифа Втораго

с

Благословенїемь Г. Єпкопа Ї. Їоановича йждї-
вениемь всего православнаго Греко — Неунит-
скаго Исповѣданїѧ здѣшнихь й страннихь
жытелей вь Градѣ Карлшадтѣ месеца
апрїла 28-дне лѣта Господня 1785.

Плоча над западним уласком у цркву св. Николе у Карловцу

— Слова нису црквена (црквено-словенска), него су грађанска ћирилица попут класично-латинског. —

Слова су сва велика, а у главним ријечима још нешто већа. —

— Има 11 редака. —

Цркву је градио карловачки градитељ Јосип Штилер (Stiller). Трошкови градње износили су преко 3000 форинти. Опрема је довршена касније. Цркву је посветио владика Петар Јовановић Видак, 9. ожујка 1803. Све до 1808. г. за њу су се бринули калуђери из Гомирја.

---

[3] Транскрипцију, пријепис на латиницу и пријевод кронограма приредио је проф. Милан Радека.

Пријепис латиницом:

Vo slavu
Triipostasnago Bžstva i cest Stelja
i čudotvorca Hristova Nikolaa osnova-
sja i sozda hram sej pri deržjavje Jego
k. k. i apo'Veličestva
Josipa Vtorago
Blagoslovenijem G. Episkopa I. Ioannoviča iždi-
veniem vsego Pravoslavnago Greko-Neunit-
skago Ispovjedania zdjesnjih i strannih
žitelei v gradje Karlščadtje meseca
aprila 28. dne ljeta Gospodnja 1785.

У пријеводу:

У славу
Тројичнога Божанства и част светитеља
и чудотворца Христова Николаја основа
се и сазида храм овај за владавине Његовог
ц. кр. и апостолског Величанства
Јосипа Другог
благословом Г. Епископа Ј(ована) Јовановића тро-
шком читавог Православног Грчко-Несједи-
њеног Исповиједања овдашњих и страних
житеља у граду Карловцу мјесеца
априла 28. дан године Господње 1785.

Сл. 1. Владика Петар Петровић, Збирка портрета Епархије Горњокарловачке (Фото: Игор Николић)

Тад је била проглашена парохијском, јер се је број Срба који су боравили у Карловцу повећао.[4]

Овај каснобарокни објект, подигнут послије патента Јосипа II о вјерској толеранцији добровољним прилозима српских трговаца и чланова вјерске опћине, постао је нова вертикала у граду која је изазвала из естетских побуда надоградњу звоника фрањевачке цркве св. Тројства. Овај коментар сазнајемо из пера кроничара који је писао споменицу фрањевачког самостана, најаутентичнији извор из којег црпимо повијест градње и обликовања средишњег трга некадашње карловачке тврђаве.[5] Усмена предаја о чувеном карловачком градитељу

[4] М. Грбић, *Карловачко Владичанство*, 1891, књ. I. стр. 133—139.

[5] *Повијест самостана оо. Фрањеваца и жупе пресв. Тројства у Карловцу*, p. 145, 1785. — „Domus Ferdinandi Bulli penes Casarna sita, quae una cum fundo R. 3000 et aliquot aureis pro aedificio Ecclesiae Graecae non unit. empta fuerat die 12. Apr. caepit et effossis fundamentis die 9 Maji primus Lapis ab eorundem Graecae Episcopo Jovanovich solemniter impositus fuerat."

p. 146: — „ —— Ecclesiae graecor. non unitorum corpore jam perfecta, turri vero nondum perfecta binas ili campanas extra turrim". Архив Фрањевачког самостана у Карловцу.

Штилеру још није пала у заборав, премда се није знало што је он још саградио уз парохијску цркву св. Николе и надограђњу фрањевачкога звоника. Та нас је предаја и самостанска споменица навела да се више заузмемо и кренемо трагом овога градитеља и осталих мајстора градитељске струке који су тада живјели у Карловцу и подкрај барокне епохе обликовали тај наш лијепи крајишки град. То више што парохијска црква св. Николе није дјело провинцијске разине, и не даје дојам да би ју био градио невјешт градитељ. Културна атмосфера која је владала у граду морала је такођер бити на доличној висини, да се сложи тако складна урбанистичка цјелина средишта. Уз то, присутност православне цркве с квалитетом коју смо препознали, доказује неоспорно способност Срба да се уклопе у културни живот града, и да своје присуство обиљеже сувременом архитектуром испуњеном умјетничким дјелима. Тај се ликовни догађај не може тумачити рескриптима и патентима хабсбуршке куће, него економским просперитетом града Карловца у то доба, као и грађанском свијешћу његових житеља. Тежња да се сувременим објектима заокружи средиште града уживало је свестрану потпору грађана и војних власти, а православна црква св. Николе у средишту града највећи је доказ вјерске сношљивости грађана Карловца у раздобљу тзв. просвјетног апсолутизма.

Идеатор градње могао је бити владика Петар Петровић, али је градњу остварио владика Јован Јовановић. (Сл. 1, 2). Обојица су посебице заслужни за свој народ. Петровић као борац за права Крајишника, а Јовановић као наображен и културан човјек. Порјеклом из Војводине, он је, прије свога избора за горњокарловачког епископа, био старјешина манастира Хопова. У кратком раздобљу које је провео у Плашком успио је сазидати нови епископски двор и цркву у Карловцу.[6] Као човјек профињена укуса борио се је против примитивних засада међу свећенством у суровом крају на граници, гдје је Аустрија насељавала Крајишнике држећи их као борце под оружјем и под притиском своје централистичке политике. Владика Ј. Јовановић је схватио колико је за Србе важна наобразба и културна афирмација, те је енергично кидао везе с традицијом и брзим поступком хтјео свој народ уврстити у аустријски културни круг. Био је у добрим односима с надлежним карловачким генералима. Њему се може приписати далековидан план у вези с градњом цркве св. Николе, јер је он знао што ће Карловац убудуће значити за прекокупску крајину. Због тога је и приволио трговце из Трста да помогну српском народу у Кордуну чији је економски развој зависио од напретка Карловца, а будућност је зависила од уклапања у културно поднебље нове домовине.

[6] *Епископ горњокарловачки Симеон, Двеста педесет година Епархије горњокарловачке,* 1964, стр. 70—72.

Сл. 2. Владика Јован Јовановић, Збирка портрета Епархије Горњокарловачке
(Фото: Игор Николић)

Мора се признати да парохијска црква св. Николе није као ликовни резултат каснобарокног времена много занимала чак ни наше стручњаке млађе генерације повјесничара умјетности, од којих би се очекивало да су пребродили предрасуде и становиште XIX ст. према барокној умјетности. Старији су повјесничари, што је разумљиво, у „Карловачкој звијезди", тражили ренесансни склад њених блокова, улица и тргова, и више се бавили ониме чега више нема, и ониме што је утврђени Карловац некад био. Нас међутим занима што је Карловац постао израстајући из утврде у слободни град, урбанистички ријешен, с амбицијом да у Хрватској доминира као трговачки, просвјетни, културни и управни центар. А понајприје као жариште умјетности. А тај развој, који је трајао стољећима, пратимо у слојевитости ткива града који је и губио и добивао у љепоти. Но какогод проматрали његов развој, мора се признати да је Карловчанима било стало до љепоте њихова мјеста. А у повјесној ретроспективи и ликовном развоју

„Звијезде", барокно раздобље је архитектури овога града дало живи печат који све касније урбанистичке заблуде нису могле разбити. Баш као ни склад његова средишта, ни битне карактеристике старих слојева конзервираних у монументалним рјешењима једног дисциплинираног и једноставног стила, што га је представљао *барокни класицизам.*

*

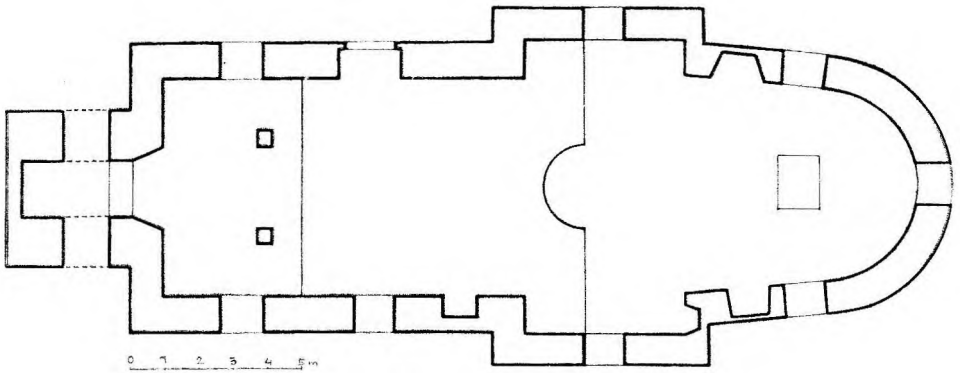
Царица Марија Терезија је прописала грађевинске законе по којима су се имале градити цркве у крајишким градовима и селима. Прописи су издани и за градњу цркви источно-православног обреда, »*Greci non uniti*«. По тим прописима, цркве се због естетских и статичких разлога нису смјеле разликовати од осталих сакралних објеката на подручју аустријских крунских земаља. Захтијевало се је да цркве буду обиљежене звоником и да стилски одговарају тадашњем поимању умјетничке квалитете.[7] Премда се је за крајишке прилике препоручавала скромност код избора плана, а били су већ приређени стандардни модели нацрта с предрачунима, избор се је могао кретати у оквиру трију типских категорија. За католичке цркве, типске смо узоре нашли у Архиву Хрватске у Загребу, а за гркокатоличке у Државном архиву у Будимпешти. По типским предлошцима зидале су се и православне цркве, јер је угарска Комора већ половицом XVIII ст. имала намјештеног инжињера у грађевној управи која се је уз остале градње бавила и контролом црквених планова и планова профаних зграда јавне намјене. У вријеме кад се је градила црква св. Николе, за коморског подинжињера био је именован *Lorenzo Lander* (1766) који је добивао упуте од начелника грађевне службе бечког двора *Antuna Franje Hillebrandta,* а касније од *Farkasa Kampelena,* грађевног савјетника Коморе. Коморски је подинжињер становао у Пожуну. Сви су му грађевни мајстори, и они на пракси, били подређени. Л. Ландер био је дужан изводити планове и цртеже што су службено од власти били наручени, међу инима и цркве. Од Ландерових типских цркава за наше подручје пронашли смо оне које су биле намјењене гркокатоличком обреду.[8] Он је одобравао и планове других градитеља. На дужности га је, након смрти 1784. г. наслиједио *Josip Tallher.* То су биле личности на врху чиновничке љествице која је управљала и јавним градњама у Хрватској, које су било изводили било планирали наши градитељи.

[7] Манојло Грбић, *Карловачко владичанство,* три књиге, Карловац 1891—1893.

[8] *Државни Архив у Будимпешти.* Збирка планова излучених из коморских списа, фасц. 6 № 590. Типски пројекти с предрачунима. Аутор коморски подархитект Laurentius Lander.

Архив Хрватске у Загребу. Збирка планова. Нацрти типизираних цркава за Војну крајину 1781. бр. 21/93 Генерална команда Карловац—Вараждин, Кут. 11.

За вријеме Јосипа II, кад се је у Карловцу много градило, сви су грађевни и водоводни послови били у надлежности »*Allgemeine Ober Hofbau Direktion*«. Због тога су се и списи о градитељу Јосипу Штилеру нашли у Hofkammerarchivu у Бечу.[9]

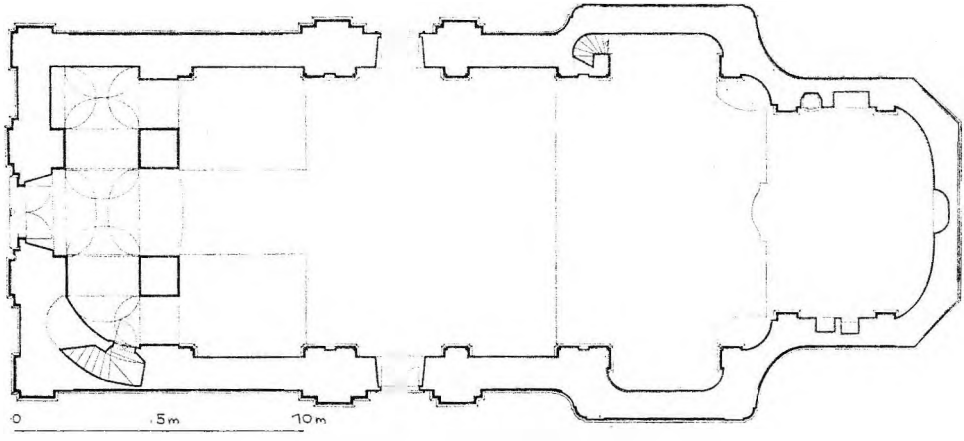


Сл. 3. Тлоцрт цркве Преображења Господњег у Комоговини
(Снимила инж. арх. Љиљана Шепић)

Будући да су типизирани планови за цркве били у упораби на нашем простору гдје се је појавио нов проблем планова цркава православног и гркокатоличког обреда уз католичке, типизирани се предлошци понешто разликују једино у организацији и функционирању унутрашњег простора. Том сухопарном чиновничком типу црквене грађевине је талентирани градитељ могао избјећи ондје гдје је располагао већим средствима, но на облик градње утјецали су и свећеници с којима су се градитељи морали савјетовати. Каснобарокни би се градитељи, ако им се је за то пружила прилика, измицали типизираноме моделу и довитљиво би рјешавали црквене просторе везане на барокне теолошке и иконографске проблеме. Тако су и Срби, уклопивши се у културну атмосферу нове постојбине, у каснобарокноме раздобљу дали богат ликовни допринос који се сматра интегралним дијелом хрватске културне баштине. Након прекида са средњовјековном традицијом, што се је прво одразило у архитектури као ликовну феномену, настоји се највиша разина постићи и у стилу, па због тога су и локација цркве и избор водећега градитеља у Карловцу били мотивирани том тежњом к умјетничкој разини. И касније је за опрему цркве и сликање иконостаса био позван тада најпознатији сликар Карловачке митрополије, ђак бечке школе, Арсеније Теодоровић. Као сликар великих могућности он је оставио и у Хрватској траг о себи, сли

[9] I. Nagy, *A Magyar Kamara*, 1686—1848, Будимпешта 1971. — „Централни органи подређени комори", стр. 207.

кавши и у католичким црквама. Његовим знаменитим дјелом сматра се иконостас у Пакрацу. Карловачки иконостас са 47 икона и 28 икона на укладама пјевница и проповједаонице те сликом на проскомидији не заостаје за осталим дјелима овог умјетника. Неопходна је њихова обнова, јер је касније личење упропастило изворни дојам дрворезбарене конструкције иконостаса који потпуно затвара олтар. Реставратори РЗ Хрватске открили су изворне слојеве поликромације у боји бјелокости, а класицистички репертоар дрворезбарених дијелова бијаше раскошно позлаћен и сребрен. Истим су стилом сликане иконе довршене 1813. г.

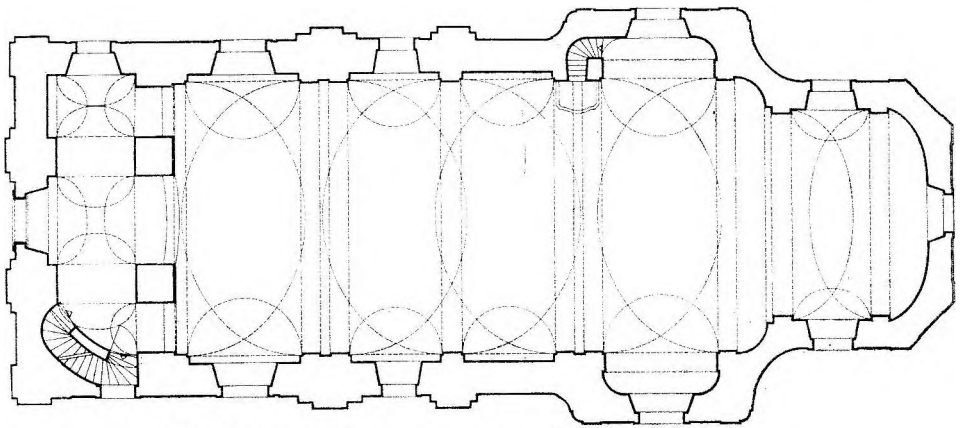


Сл. 4. Тлоцрт цркве св. Николе у Карловцу

(Снимио инж. арх. Даворин Степинац)

На подручју Кордуна и Баније гдје имамо највише сачуваних примјерака каснобарокне сакралне архитектуре, а од којих је знатан број православних цркава, малобројне су оне које одскачу од стереотипнога модела којим је преплављено ово подручје. Парохијска црква св. Николе у Карловцу и жупна црква св. Ловре у Петрињи једини су примјерци чиста стила и каснобарокнога »*Gesamtkunstwerka*«. Успоређујем их зато јер је у доба рационализма Јосипа II захтјев за штедњом био једнако тако прописан и крајишким Хрватима. Али су Петриња и Карловац као војне управне базе и грађанска средишта ипак успјели властитим напорима постићи праве умјетничке резултате. У сваком случају, велика је разлика између предложака које су за наше сиромаштво били приправили војни инжињери Аустрије, и ових двају сакралних објеката на периферији аустријских културних интереса, на Граници. Они су настали напорима и издацима најкултурнијих и имућних слојева ових наших градова. Зато су били наручени код добрих градитеља и индивидуално пројектирани.

Тиме нам се наметнула задаћа да својства архитектуре и ликовни значај цркве св. Николе у Карловачкој звијезди докажемо аналитичким приступом објекту. Да рашчланимо архитектонске облике који извиру из конструкције грађевине, као што и просторно рјешење извире из теолошких захтјева и намјене цркве, те да тако проблем поставимо на научне основе. Већ у првом сусрету с графичким приказом архитектонски снимљених тлоцрта и пресјека парохијске цркве св. Николе у Карловцу, изненађује необична точност изведбе пројекта. Уз молбу за дозволу градње 1784. г. био је приложен план цркве са звоником којег је Магистрат, унаточ настојања угарске Коморе да



Сл. 5. Тлоцрт свода цркве св. Николе у Карловцу
(Снимио инж. арх. Даворин Степинац)

се план одбије, одобрио. Изведено дјело које живи пред нашим очима на великом тргу града Карловца изненађује својим мјерилима, јер се је тада градила подружница а не парохијска црква. Складни односи елемената архитектуре и однос архитектуре према простору трга, затим обликовање зидних површина и рјешење унутрашњега простора, предувјет су да пројектанта и извођача проматрамо из умјетничког видног кута. Статичко рјешење доказује ону математичку способност која је била предувјет необично смјелих барокних пројеката. *Узевши у обзир управо те квалитете, црква св. Николе на средишњем тргу града Карловца јест мајсторско дјело.*

Тлоцрт крижнога типа (латински криж), познат је у барокној архитектури као варијанта црквеног простора с трансептом и крижиштем који су изумили исусовци као посттридентински сакрални простор. Тај је простор у барокноме стилском раздобљу доживио низ преиначака и стално је присутан у свим фазама барокнога стилског развоја. У каснобарокној архитектури Штајерске, која је била неминовно под утјецајем чешког барока, за разлику од Крањске која је била под утје-

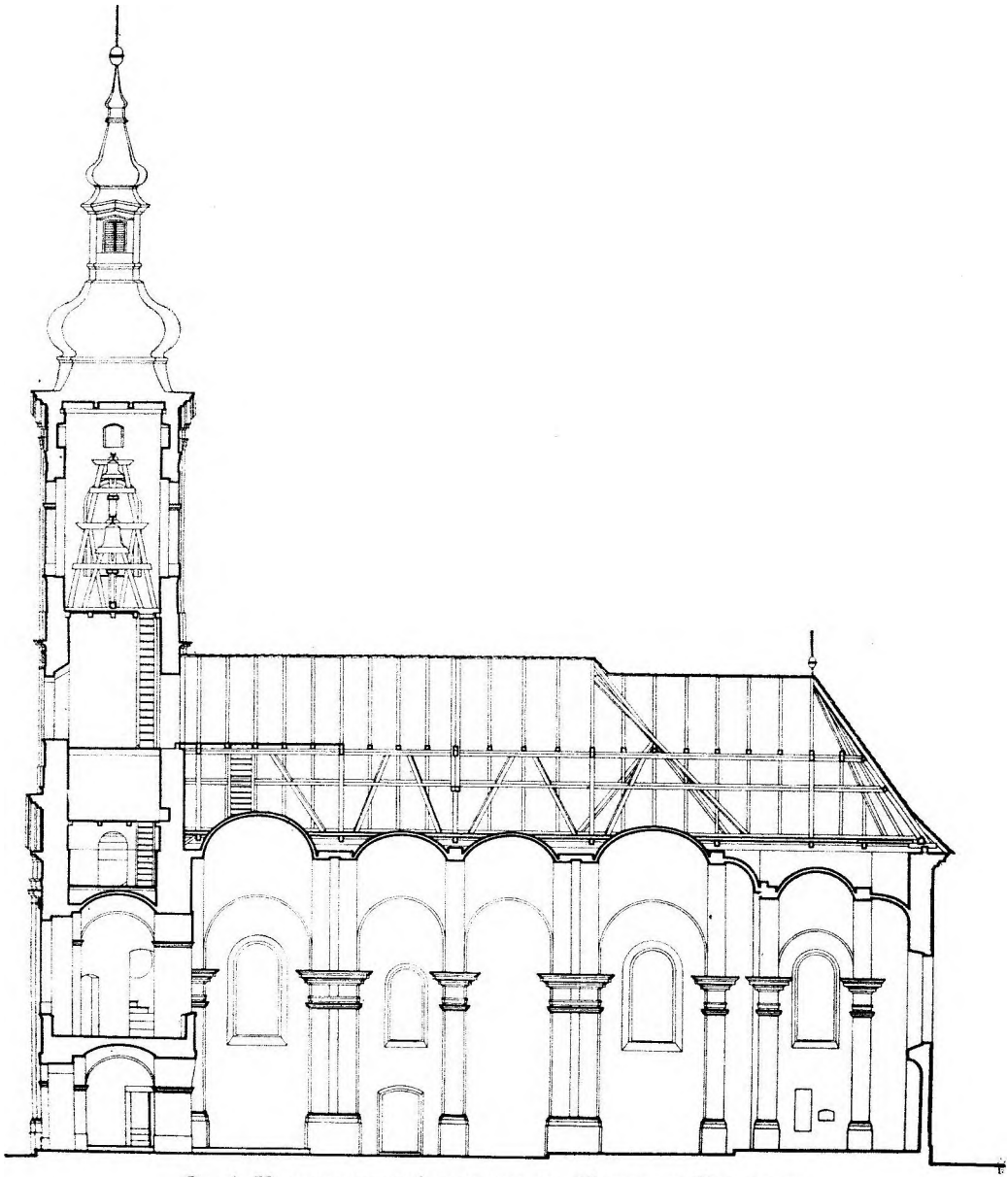
цајем талијанске умјетности, такође се је рабио крижни тип тлоцрта. Тај је тлоцртни облик сам по себи близак раноме класицизму који тежи у јасноћи простора за што једноставнијим обликом, што је сасвим супротно пуноме облику, чаробној разведености и просторној игри, те пластично рашчлањеном зидном плашту чешкога барока (обитељи *Dientzenhofer).* На наше је подручје у XVIII ст. више утјецала штајерска архитектура са средиштем у Грацу. Ипак је питање је ли тада водећа личност градачке градитељске школе *Joseph Hueber,* који је живио до 1787. г., могао утјецати на нашег карловачког градитеља Јосипа Штилера. Ј. Хубер је у своја два животна дјела, у цркви св. Вила у Фогау и цркви св. Марије у Вајцбергу између једнобродне лађе сјеверног типа »*Wandpfeilerkirche*« и светишта уметнуо трансепт. Типолошки је нашој карловачкој цркви ближа монументална црква у Горњем граду у Љубљани, о којој се расправља припада ли опусу градитеља Ј. Хубера или љубљанског градитеља Матије Перског.[10] Без обзира на исход ради се о утјецају штајерске архитектуре.

Крижни се тлоцрт појавио на нашему простору већ у првој половици XVIII ст. Занимљиво је да је владика Алексије Андријевић дао у Комоговини подићи зидану цркву за познати манастир који је био матица умјетничког и просвјетног живота Срба у Банији, све док га није укинуо Јосип II. Бивша манастирска црква Преображења Господњег јест барокно ријешен сакрални простор у којем се изгубио сваки траг средњовјековног утјецаја и бизантског стила градње. Купола је изостављена, но ипак се осјећа крижиште јер су развученој лађи прикључени скраћени кракови у које су смјештене пјевнице, док се издужен и полукружно закључен простор олтара налази иза иконостаса. (Сл. 3). Триконхални средњовјековни облик закључка домишљато је надомјештен скраћеним краковима попречне лађе, па простор солеје, иконостас и олтар функционирају у међусобној повезаности. Непостојање куполе се може приписати скромним приликама које нису допуштале раскошнију и комплицирану градњу. Али изразито крижни тлоцрт је, по комоговинској цркви судећи, био већ познат и показао се прикладним за православне цркве, те је поновљен у каснобарокном стилском изразу код зидања парохијске цркве св. Николе у Карловцу. Можда ћемо га у будућности сматрати изумом комоговинске школе. (Сл. 4).

Крижни је тлоцрт цркве св. Николе наглашен и архитектонским елементима. Уочљив је у кровној конструкцији и у вањском обликовању бочних прочеља.

Дугачак дворански тип цркве је варијанта познате сјеверне дворанске цркве »*Wandpfeilerkirche*«. Дворана је подијељена системом

[10] Nace Šumi, *Ljubljanska barocna arhitektura*, стр. 104—115.



Сл. 6. Уздужни пресјек цркве св. Николе у Карловцу
(Снимио инж. арх. Даворин Степинац)

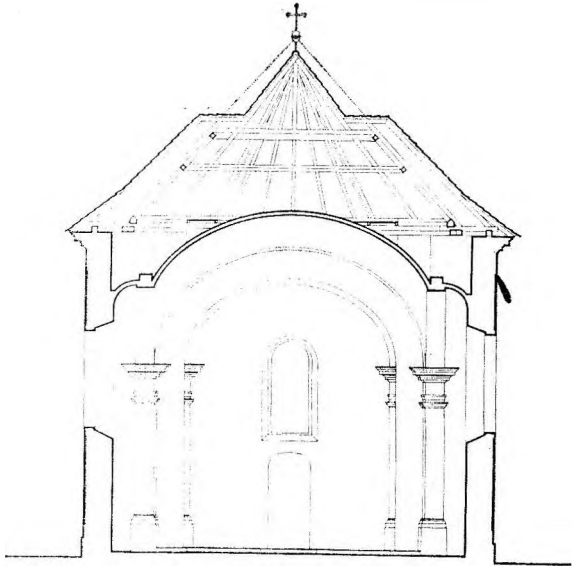
плитких пиластра на јармове свођене попречним пандантивним сводо-
вима правокутног тлоцрта, »*Platzlgewölbe*«.[11] Начин свођења *пуним пандантивним сводовима*, који се у старијој литератури зову „чешки свод", игра пресудну улогу у обликовању простора. Због тога посебно

[11] Reuther Hans, *Die Platzlgewölbe der Barockzeit*, стр. 121—129, Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Jahrgang 1955.

истичем свођење. У другој трећини XVIII ст. тај је тип свода преплавио Штајерску истиснувши све остале начине свођења, премда је у Аустрији већ био познат почетком XVII ст. кад је *Carlo Antonio Carlone* саградио самостанску цркву св. Флоријана. Тај се тип свода показао прикладним за централизирање лонгитудиналних простора дворанских цркава. Он придоноси централном дојму јарма који надсвођује. У црквама које имају облик латинског крижа прилагођује се лонгитудиналном прохвату црквене дворане те заједно с пиластарским системом и појасницама, које рашчлањују свод, ритмизира дворански простор. (Сл. 5). Свођење пандантивним типом свода (чешки свод) уједно наглашава јединственост простора дворанске цркве, премда се архитектонским системом рашчлањавања зидова и свода постизава граница међу јармовима. Управо овај учинак, и тако сложен простор можемо доживјети у цркви св. Николе. У монументалном и свечаном дојму унутрашњег простора цркве наглашен је вертикални ритам и раст простора у висину гдје се расплет напетости просторне језгре рјешава у математички прецизно рјешеним односима сводне конструкције и прочуђеним односима јармова лађе, од којих су два средишња јарма ужа, док је јарам пред тријумфалним луком знатно шири баш као и први јарам тик до емпоре пјевалишта. С величином јарма расте и висина тјемена сводова, који су знатно нижи у средишњој зони лађе гдје је и средиште геометријски пропорционираних односа у простору. Средњи јармови су раздвојени пиластрима слабијег учинка и појасницама на своду, за разлику од двојних појасница и парова пиластра којима се наглашава граница првог и четвртог јарма. Тај сложени систем јармовања дјелује попут славолука што се смирују у снажном луку пред „олтаром", који је уједно архитектонски оквир иконостаса. (Сл. 6). Сугестивни ритам јармова наглашује важност иконостаса пред којим се јарам шири потискујући бочне зидове тек за ширину потребну пијевницама. Али тај је плитки простор ипак самосталан члан архитектуре, меко закључен и свођен. Закључак зоне олтара иза иконостаса јест стјешњен и свођен једнако као и пијевнице. Јарам пред иконостасом ипак дјелује попут трансепта, премда су му крила једва назначена и премда није свођен као класична крижишта куполом него „пуним пандантивним сводом", који успјешно централизира јарам. (Сл. 7).

Но сви ови моменти, иако су унутрашњи простор и организација простора врло једноставни, што је карактеристично стилско својство барокног класицизма, заједно с облицима вијенаца над пиластрима и начином расвјете лађе, те посебно значајном нивелацијом павимента, ипак показују необичну сложеност проблема који је градитељ знао ријешити. Профили вијенаца пиластра и њихових база су бритко изра-

ћени, зидна је плоха плитко рашчлањена и потпуно је одсутна декоративност архитектуре. Конично усјечени прозорски отвори пробијени су у горњој разини. Њихова је величина примјерна јарму који расвјетљавају, па ширим јармовима припадају већи, а ужима мањи прозори, што доприноси једнолико распршеном свјетлу у мирном угођају пригушене расвјете, у којем пламен свијећа испред икона наглашава сакралност простора. Допуштено је задржавати се пред иконама на размаку који је постигнут разином за једну стубу повишеног пода, као физичком запријеком. За разлику од атмосфере у лађи као простору



Сл. 7. Попречни пресјек кроз солеју и пијевнице. Црква св. Николе у Карловцу.

(Снимио инж. арх. Даворин Степинац)

за вјернике, олтар је расвјетљен кроз три велика прозора, па снажни снопови свијетла продиру кроз царске двери и познатим барокним свјетлосним ефектима наглашавају олтар као одвојен простор. Наравно да је унутрашњост цркве првобитним изгледом дјеловала свечаније јер су зидови били бијело овапњени оним топлим ружичастим тоном који је пронашао класицизам како би бијело у простору дјеловало као свјежа потка на којој се истичу хладне бритке профилације вијенаца и тектонских елемената архитектуре. У том простору звучао је богати иконостас попут бјелокости, пун злата и сребра, с лазурним модрим бојама на иконама. Нема двојбе да ће Карловац пожељети доживјети овај споменик у некадашњем сјају (сл. 8, 11).

Градитељ цркве св. Николе, Јосип Штилер, бијаше чешког поријекла. Његово кретање према Хрватској, гдје се је удомио и натурализирао у Карловцу, досад нам је остало непознато. Може се с највећом сигурношћу претпоставити да га је у наш крај довело већ познато „вандровање", начин стјецања праксе школованих зидарских палира у то доба. У кретању преко аустријског територија прошло је доба његове пуне младости, па је лако могуће учио занат у радионици Ј. Хубера, у колу његових палира. Вријеме Штилерова школовања открило би нам многе тајне које нас муче питањем поријекла планова. Је ли Штилер израдио планове за цркву св. Николе или је само извео дјело једног искуснијег градитеља? *Јер стилски, просторно и обликовно, парохијска црква св. Николе је архитектура високе разине.* То је дјело рад искусна градитеља, јер је с много смисла ријешен простор и тако прилагођен литургијској функцији, па се показао подесним и остао током читавог XIX ст. у градитељској пракси. Премда питање пројектирања за сад не могу доказати изворним нацртима, ипак сличност каснобарокне парохијске цркве у Ријеци, коју је нешто касније градио ријечки градитељ *Ignazio Hencke,* а на темељу његових планова, доказује да су локалним градитељима били повјерени и нацрти и изведба.[12] Типолошки и тлоцртно се те двије цркве подударају, али стилски се осјетљиво примјећује потпуно различита оријентација и школовање њихових градитеља. Црква у Ријеци је грађена у барокном стилу, а црква у Карловцу је примјер барокног класицизма. Иза обију ових цркава стоји као идеатор градње владика Јован Јовановић, који је могао сугерирати просторне захтјеве, али умјетничка изведба је овисила о школовању и знању њихових градитеља.

За сад сви доступни и пронађени изворни рукописи о градњи цркве св. Николе у Карловцу свједоче у прилог Јосипу Штилеру као самосталном градитељу. Са све већим увјерењем приписујем то дјело овоме градитељу који даномице све више изненађује, јер откривајући Карловац све смо ближе том ствараоцу и његову времену.

Премда класицистичка архитектура Беча није никада угјецала на градитељство Штајерске, ипак је та стилска појава присутна у архитектури наших крајева за владавине Јосипа II. Ваља имати на уму да су из Карловца и војне и цивилне власти слале „дјетиће" на учење разних заната у Беч. До те појаве могло је доћи и другим путем тј. из

[12] Радмила Матејчић, *Сакрални споменици барокне доби у Ријеци,* (необјављени магистериј) 1970. г. Православна црква св. Николе, повијест градње стр. 67—73. Каталог стр. 402—414. Мр. Радмила Матејчић пронашла је нацрте архитекта Ignacia Hencke из 1788. г. Сачувани су у Парохијском архиву у Ријеци. Градња је почела исте године дозволом инспектора архитекта Антуна Guamba. Али прије тога је Јосип Capovilla био на службеном путу у Карловцу гдје су нацрти и обрачуни били одобрени од Карловачког владичанства. У Ријеци су се представници вјерске општине обавезали да ће архитект I. Hencke извести градњу. Црква је довршена 1790.

Салцбурга преко Тирола и радова градитеља из обитељи Сингер. У Салцбургу је у то вријеме водећи архитект био Волфганг Хагенауер. Такођер су ти утјецаји у раздобљу школовања могли формирати и дати оријентацију градитељу Ј. Штилеру према барокном класицизму. Јер већ његови први нацрти које смо до сад пронашли показују га као зрела мајстора. Успоредбом с осталим дјелима у Карловцу и плановима који нису остварени, такођер можемо претпоставити да је Штилер могао извести нацрте за цркву св. Николе.

Вањски изглед цркве потпуно доказује класицистичку стилску оријентацију градитеља. Будући да црква стоји слободна у простору, у источном углу трга, којег заједно с великом палачом бивше оружарнице затвара с источне стране, сва су њена прочеља помно обрађена. (Сл. 9). Нова двокатна оружарница подигнута 1783. г. и црква св. Николе довршена 1786. г., такођер висока два ката, производ су истог стила с истоветним карактеристикама. Једна другу надопуњују у сложеној равнотежи и мјерилима, те се не може порећи да су нацрти ових двију вриједних грађевина, које затварају главни трг Карловца с источне стране, настали зависни један о другоме. Грађевине се надопуњују у облику и масама. Складну равну плоху оружарнице, дугачку 19 прозорских оси и прекинуту с три портала, у источном углу у контрапосту држи једнобродна црквена грађевина са забатним звоником као вертикалом која затвара пространи трг. Уз још неколико градских палача, ове су двије грађевине најсавршенија архитектонска дјела барокног класицизма у Карловцу и спадају међу знаменита архитектонска дјела у Хрватској. Јесу ли оне обје дјело истога градитеља, доказат ће нам будућа истраживања.

У вањштини цркве чита се организација унутрашњега простора, што је значајка архитектуре тога раздобља, рационалне градње, без барокних кулиса. Прочеља су складно украшена познатим репертоаром класицистичких елемената. Главно је прочеље рашчлањено пиластрима, рубни пиластри учвршћују бридове, геометријском је точношћу у три оси омеђена и подијељена плоха завршена над оштро профилираним вијенцем трокутастим забатом. Високи витак шљем, обликован као стијешњена луковица с полигоналном латерном и шиљастим пирамидалним завршетком у којем се понавља смањен исти облик, а у врх му је утакнута јабука с крижем, круни звоник који је читавом масом упуштен у кровиште, а темељи су му у приступном јарму унутрашњег простора, док му је масиван зид емпоре пјевалишта над припратом уједно потпорни зид. Звоником је наглашена средишња ос прочеља на којем претежу вертикални елементи рашчламбе, јер су пиластри наглашени надглавцима над вијенцем како би се постигла што већа виткост. Прочеље је завршено парапетним зидићем на који су

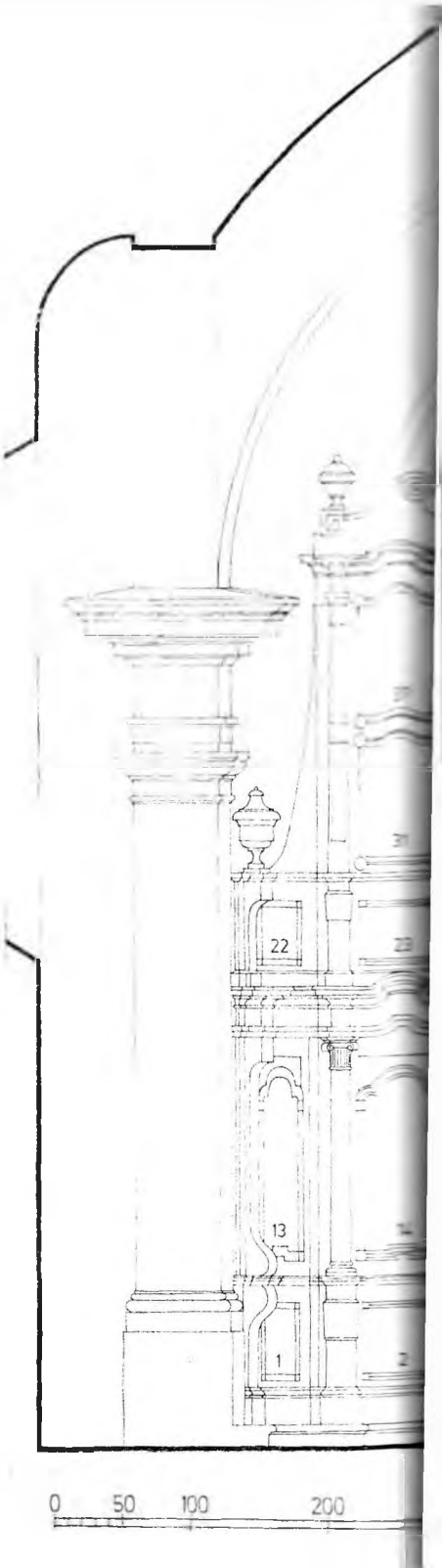
Архитектонски нацрт иконостаса у Мј. 1 : 25
Снимио инж. арх. *Дворин Степинац*

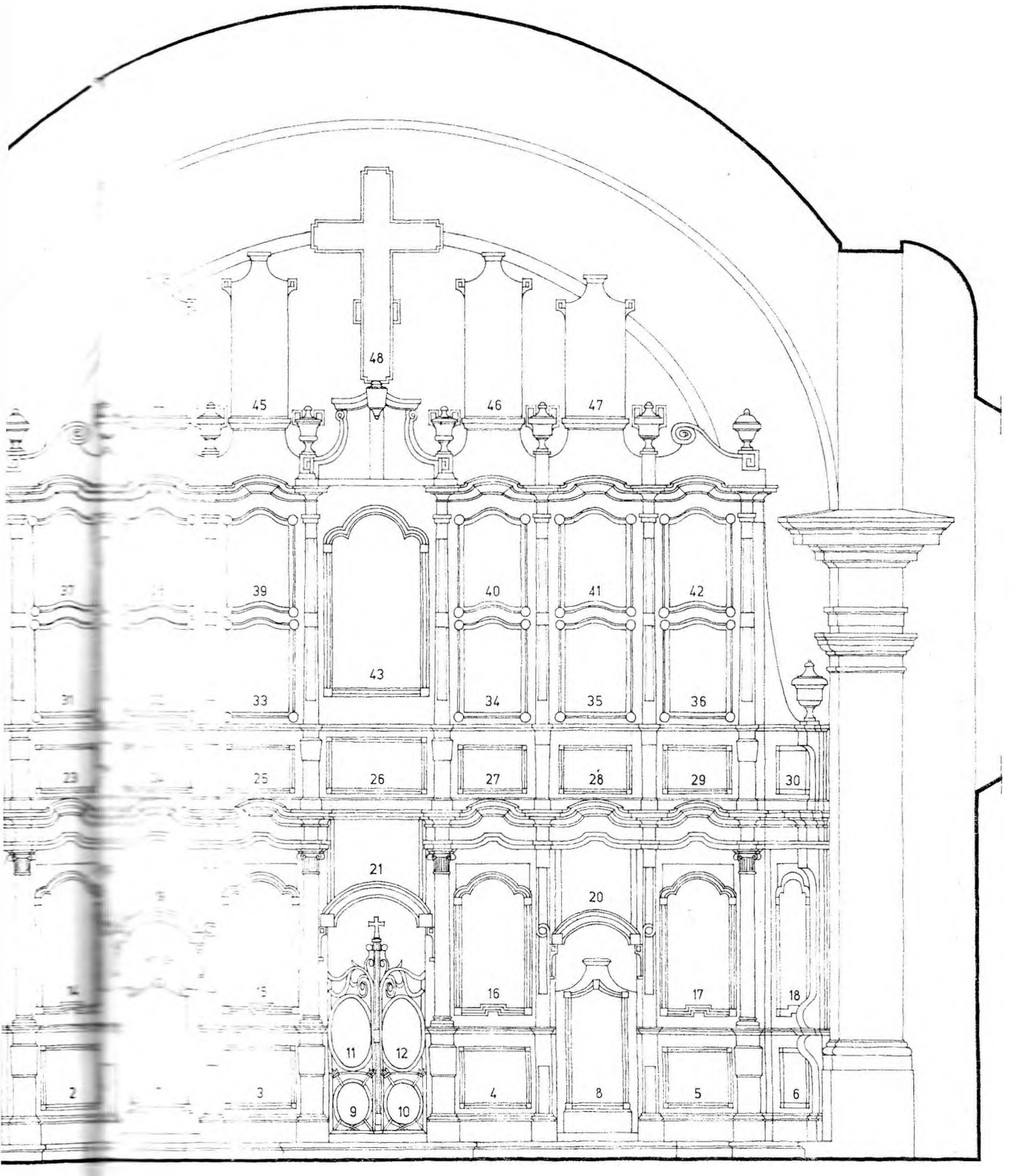
(Нацрт се налази у планотеци Института за повјест умјетности Свеучилишта у Загребу)
Акцију водила др Бурђица Цвитановић

ИКОНОСТАС ЦРКВЕ СВ. НИКОЛЕ У КАРЛОВЦУ

1, 2, 3, 4, 5, 6.	Сцене из Старог Завјета
7	Бакон Св. Стефан
8	Архангел Михаило
9, 10	Пророци
10, 11	Благовести
13	Великомученик Георгије
14	Св. Никола
15	Богородица са Исусом
16	Исус Христос
17	Св. Јован Претеча
18	Великомученик Димитрије
19	Рођење Господа Исуса Христа
20	Васкрсење
21	Тајна Вечера
22	(оштећено)
23	Јаирова кћер
24	Свадба у Кани Галилејској
25	Исцељење Слепога
26	Улазак Господина Исуса Христа у Јерузалем
27	Истеривање бесова у Гадари
28	Лазарево Васкрсење
29	Ваведение у Храм
30	Успение
31	Обрезање
32	Сретење
33	Преображење
34	Крштење Господина Исуса Христа
35	Вазнесење
36	Духови
37, 38, 39, 40, 41, 42 . . .	Апостоли
43	Св. Тројица
44	Саломија
45	Богородица
46	Св. Јован Апостол и Еванђелист
47.	Лонгин Сатник
48	Распеће

Приредио проф. *Милан Радека*





Сл. 8. Схема иконостаса

постављене класицистичке вазе. Некад је и плочник пред црквом био омеђен канелираним ниским ступовима. Додатак каснобарокног репертоара су меки облици прозорских отвора с полукружним и сегментним надвојима, обрубљени оквирима од жбуке и украшени текстилним мотивима под прозорима. Пажњу заслужује клесани довратник главнога улаза с полукружним надвојем, украшен тракама које рубе геометријски обликована поља. На репрезентативнијим црквама у околици Карловца наилазимо на истовјетне довратнике (жупна црква у Речици, обитељи Драшковић). А још и на неким карловачким кућама. Можда су рад клесара Јурја Грегорића, који је с Ј. Штилером радио у фрањевачкој цркви, а спомиње се у попису пореских обвезника 1790. г. (Сл. 10).

Градња цркве св. Николе добила је свој епилог након смрти градитеља Штилера, кад су његови насљедници синови Иван и Игнац, те кћи Јосипа удата Вебер, дигли тужбу против православне црквене општине због неплаћена рачуна.[13] Још за живота, Јосип Штилер је поставио судским путем захтијев да му се исплати рад пошто је извео неке поправке недостатака на новоградњи, које су му изнијели приликом преузимања цркве као такве. Но тај се спор одужио. Послије налаза комисије састављене од угледних градитеља *Ivana Eithera* из Загреба и *Antuna Lipuša* из Крања, у присутности браће Штилер, од којих је Иван био градитељ и насљедник очевих послова, парницу је изгубила православна црквена општина. То је уједно прво вредновање мјеродавних стручњака постбарокне генерације.[14] Дуг је подјељен међу чланове вјерске заједнице, па нам је сачуван попис српских обитељи које су 1811. г. живјеле у Карловцу. Један је спис, на којем су потписани учесници договора о расподјели доприноса, писан хрватским језиком. Против неких који нису задовољили обавезу је касније потегнута судска оврха. (Прилог 2). Из пописа вјерске општине сазнајемо да је број Срба који су живјели у Карловцу порастао приближно на 50 обитељи

[13] „In causa № 19 actoribus haeredibus Iosephi olim Stiller contra Communitatem Graeci Ritus non unitorum Carlostadiensem repraesentantes instituto ad implementum contractus de dato 15-ae 1804. suscitata."

На полеђини рукописа: Acta Commissionis iustitiariae de dato 18-a maii 1811. celebratae. Град Карловац, бр. 56/57—1811 кут. 24. Архив Хрватске, Загреб.

[14] In sequelam iudiciariae sub 16-a martii anno 1808. in causa implementali haeredum Iosephi olim Stiller contra Communitatem Graeci non uniti ritus localem promota sententiae, advocati ex vicinis iurisdictionibus Ioannes Either Zagrabiensis, et Antonius Lipuss Crainburgensis murariorum magistri secundum elaboratam per praesentis Ignatii et Ioannis fratrum Stiller actorum, nec non Dominorum Anasthasii Kosztich, Demetrii Czirkovich, Nicolai Malivuk, et Demetrii Mussulin praefatae Graecae Communitatis commembrorum, coram figurae iudicii deposuisse praenotatur, ipsaque formula juramenti pro faciendo congruo in causa eadem usu partibus extradanda ordinatur.

На полеђини рукописа: Commissionis iustitiariae Liberae ac Regiae Civitatis Carlostadiensis de dato 9-ae februarii 1811. servatae, acta. Град Карловац, бр.: 19—1811. кут. 24. Архив Хрватске, Загреб.

и да су се предвиђања владике Јована Јовановића обистинила. Црква св. Николе је могла служити за парохијску цркву све до наших дана.

О градитељу Јосипу Штилеру све до недавно знали смо врло мало, премда га је повјесничар *Радослав Лопашић* истицао као водећег карловачког градитеља. Било је углавном познато да је градио цркву св. Николе и да је надоградио звоник фрањевачке цркве у Карловцу. *Проф. Рудолф Строхал* спомиње као градитеља православне цркве „неког" Stillera. *Др Анђела Хорват* истиче Штилера као примјер цеховског зидара „баумајстера" који је „у своје вријеме био кадар усклађивати деликатне архитектонске односе на одговорном мјесту централног трга старог Карловца".[15] То је уједно прво вриједновање Штилерова рада. Низ година нисам могла открити ништа што би доказивало дјелатност и значење Јосипа Штилера у Карловцу, премда сам на темељу проматрања архитектуре фрањевачког комплекса била склона Штилеру приписати доградњу другог ката самостана и потпуно заокруживање фрањевачког склопа, што сам 1970. г. објавила.[16] Добротом *Весне Шојат*, архивиста Архива Хрватске у Загребу, познавао ца старе грађе, рад је кренуо. Данас је слика о Јосипу Штилеру, његову раду и личности знатно јаснија, као што нам је познатија и културна атмосфера у Карловцу након његова проглашења слободним градом. Уз Штилера дјеловала је велика скупина мајстора заната грађевинске струке који су боравили у Карловцу као грађани и порезници, те према томе нису били само сезонски радници. У другој половици XVIII ст. прераста Карловац у град који се шири ван бастиона тврђаве. А у завршна три десетљећа он постаје град с ванредним урбанистичким програмом што га води градитељ Јосип Штилер.

Градитељ је дошао у Карловац након натјечаја који је 1773. расписала војна управа у Карловцу. Ту је примљен у службу као зидарски палир заједно с палиром Плешером.[17] Име Stiller често је у Аустрији али је градитељ поријеклом из Чешке.[18] Имао је тада 25 година и по свој прилици његов успон почиње у Карловцу, гдје је била велика потреба за зидарима и градитељима. Годину дана прије но што је Штилер дошао у Карловац изашао је пропис да у сваку бригаду треба ставити квалифицирана зидара и тесара за мјесечну плаћу од 15 фо-

---

[15] Др Анђела Хорват, *О архитектури централног трга у Карловцу*, Bulletin JAZU, год. XI, двоброј 1 и 2, 1963, стр. 75—86.

[16] Бурђица Цвитановић, *Фрањевачки самостан и жупна црква св. Тројства у Карловцу*. Зборник II, Хисторијски архив у Карловцу 1970, стр. 192—341.

[17] Индекс Карловачке генералкоманде за 1773. Рубрика Ma-Mauerer 2, 190; 2, 742. Архив Хрватске, Загреб.

[18] Књига умрлих у Карловцу жупе св. Тројства 1780—1820.
— „Josephus Stiller, viduud 56. Bohemus, submersus in Mresnicza fluvio sepulturae locus S. Floriani, 17. V 1804. Murarium magister." Архив Хрватске, Загреб.

ринти.[19] Карловац је тражио зидаре за одржавање зграда генералата. У то вријеме су се дизале разне функционалне зграде, војна складишта, намјеравала се је градити нова војарна и мостови на карловачким ријекама. Помишљало се и на градњу новог арсенала. Непрекидно се обнављала тврђава, а било је и мноштво цивилних послова, те поправци магистрату припадајућих кућа. Већ 1774. г. слао се захтјев за поправак вијећнице с планом и предрачуном.[20] Све скупа даје наслутити да се спремала велика грађевна кампања у којој се један добар и способан градитељ и те како могао снаћи и успјети. Те сретне околности и спремност Штилерова помогле су да се након пет година млади градитељ попео на чело пописа грађевних стручњака. Иако је био у војној служби постао је самосталан грађевински подузетник који се својим нацртима натјецао за градњу свих јавних „ерарских" зграда у Карловцу, а градњу кућа приватницима сматрао је незнатним, социјалним, пословима и грађанском дужношћу. Штилер се удомио у Карловцу и купио је 21. сијечња 1774. г. за 440 форинти кућу која је припадала заклади пијариста.[21] Била је дрвена и налазила се међу кућама трговца Гутерера. Магистрат, тад још војни, признао је ваљаност тог уговора и пријенос власништва. Била је то кућа бр. 208. Ј. Штилер је имао много дјеце која су поумирала.[22] Преживјели су само синови Игнацио, који је био чиновник у градској управи, и Иван, градитељ и насљедник очева посла, те кћи Јулијана удата Вебер. Штилер је остао удовац. Трагично је погинуо 17. V 1804. г. утопивши се у питомој и лијепој ријеци Мрежници.[23] Покопан је покрај своје обитељи на гробљу капеле св. Флоријана која је спадала под управу жупе у Дубовцу. Био је стар тек 56 година, у најбољој снази и на највишем друштвеном положају, градски сенатор. Штилер је за тридесет година боравка у Карловцу саградио овај град и као самосталан подузетник и као војни градитељ, јер је након смрти тесара Мартина Пинцнера, који је умро 22. I 1789, био именован фортификацијским градитељем *(Fortification Baumeister)*.[23] С тим је постао главни градитељ у граду, а дру-

[19] Индекс Карловачке генералкоманде за 1772. Рубрика Ba-Bau Fundus. 2, 221; 2, 251; 2, 401. Архив Хрватске, Загреб.

[20] Индекс Карловачке генералкоманде. Рубрика Ca-Carlstadt, за 1774. (Шаље се захтјев за поправак зграде вијећнице у Карловцу с планом и предрачуном. Моли се дозвола. 2, 465; 2, 493). Архив Хрватске у Загребу.

[21] Liber contractuum jurisdictionis Carlostadiensis. Град Карловац, II/127. „Овдашњи зидарски мајстор Јосип Штилер купује за 440 форинта кућу на земљишту пијариста. (ориг.: zu dem PP. Piarum scholarum gehörigen Fundo). Кућа је дрвена и налази се између Гутерерових кућа. Магистрат (војни) признаје ваљаност овог уговора, испостављене признанице и пријеноса власништва. Карловац, 21. сијечња 1744. Архив Хрватске, Загреб.

[22] Код капеле св. Флоријана бијаху покопани трогодишњи син Фрањо, умро 1780. г., син Ксавер, умро као дојенче од пет мјесеци, и кћерка Јулијана стара три године у 1786. Осмогодишњи син Фрањо-Ксавер умро је 1788.

[23] Види биљ. бр. 18.

штвено је био ангажиран у толикој мјери да је био изабран и за градског суца. Његова особна изјава о раду упућена је сједници Магистрата 30. VII 1796. након 23 године рада у Карловцу, под насловом „Josip Stiller karlovačkom magistratu", а тад је био градски конзул и замјеник суца. То је коментар тужби грађанског тесара Јохана Георга Хорбелта која је била послана њему на увид. Штилер је дао изјаву која укратко гласи:

Да је он већ 23 године у Карловцу. Послије смрти фортификацијског тесарског мајстора Пинцнера главна управа инжињерије у Бечу именовала га је фортификацијским грађевним мајстором. Он је сам послије реченог Пинцнера двије године опскрбљивао град зидарима и тесарима. Осим тога Магистрат сигурно зна, да је он (Штилер) преузимао *градњу свих ерарских зграда*, у вриједности преко 100.000 форинти, као подузетник, те их саградио на опће задовољство *војних власти*. Зато је јасно, да он увјек држи зидаре и тесаре. Једино кад није толико заузет градњом „ерарских" зграда, прихваћа се, на молбу појединих грађана, да им изгради куће. Далеко од тога, да би им се он наметао или их чак молио да му повјере градњу својих кућа! Дешава се да чека и по три године, да му неки од њих плате. Такве послове вјеројатно не би преузео ниједан други грађевни мајстор. Нада се да се ниједан грађанин нема на њега ишта потужити. Но ако Магистрат ипак одлучи, да њему (Хорбелту) мора препустити све тесарске помоћнике, нека мисли на то, да су му (Штилеру) неки од тих помоћника потребни у раду на ерарским зградама; неки од њих *уче*, а неке је сам на свој трошак погодио из *иноземства*.[24]

Тај се је спор десио нетом што су били завршени радови на звонику фрањевачке цркве који је Штилер доградио, а Иван Хорбелт извео све радове у дрвету. Према крају XVIII ст. све више има списа о радовима Ивана Јурја Хорбелта, јер Штилер гради за војску и у Северинској жупанији. Такођер је све више био заузет јавним пословима у градској управи.

Како су текли радови Јосипа Штилера приказат ћу за сад могућим редосљедом, јер у оскудици знања о барокним градитељима Карловца, важно нам је препознати умјетника који је тако сретно ускладио архитектонске односе у средишту града, конзервирао стару језгру фрањевачког самостана и дао биљег умјетничким настојањима свога времена, саградивши цркву св. Николе на тако важном мјесту.

[24] Јосип Штилер карловачком Магистрату. Карловац 30. српња 1796. Град Карловац, кут. 9. спис уз параграф 46. сједнице од 9. коловоза 1796. Архив Хрватске, Загреб.

МОСТ НА КУПИ КОД КАРЛОВЦА[25] (Сл. 12)

Један значајан посао је 1778. г. заинтересирао карловачке цеховске мајсторе, јер је Северинска жупанија расписала јефтимбу и тражила приједлоге с нацртима за градњу новог или поправак старог карловачког моста на Купи. Натјецали су се тесарски мајстор Михајло Раух из Карловца, који је 26. липња 1778. дао предрачун за „солидан поправак садашњег моста преко Купе, да издржи и високу воду". Свотом од 496 форинти и 9 крајцара. Касније је 1. сијечња 1779. Раух предао солиднији предрачун с јамством да ће мост издржати 20 година. Тај је план подупро барун *Diettrich*, инжињер Северинске жупаније и директор Каролинске цесте. У 1779. г. је с три варијанте планова конкурирао навигацијски инжињер Јохан Бекер.

Северинска жупанија се је 30. листопада 1780. г. обратила краљици с молбом да се и на остале хрватске жупаније и градове расподијели допринос за градњу карловачког моста и том приликом је приложен нацрт солидног од *камена зидана моста по нацрту Јосипа Штилера,* карловачког градитеља. Акварелирани нацрт моста, којег носи десет снажних ступова међу којима се растварају аркаде обложене клесаним каменом а над овима се напиње линија моста, био је амбициозан и елегантан план. Један од најскупљих. Класична једноставност и чистота којом је градитељ замислио мост без икаквих барокних оптерећења у обликовању, без украса, као искључиво утилитарну градњу, прва је свједоџба о оријентацији Штилера као градитеља. Карловац је добио градитеља рационалистичког времена, које у Хрватској зовемо раздобљем јосефинизма и у којем су се реформе Јосипа II одразиле на хрватску културу, на жалост више са штетним но добрим посљедицама. Долазак Јосипа Штилера у Карловац значио је напредак и сувремену градњу града.

Наравно, новаца није било! У записнику комисије која се састала у Бакру 21. рујна 1779. набројено је свих пет варијаната предложених на натјечају и закључено је да за новоградњу нема новца ни у заједничкој благајни Карловца, Северинске жупаније, Трговачкој благајни, те да је једини излаз да се стари мост поправи, а за нови сабире новац уз позив Загребачкој жупанији да судјелује у трошковима.

---

[25] Карловац, мост на Купи. Fasc. 13. Regest. № 45. Северинска жупанија кут. 5. Под. бр. 186/1779. Акварелирани нацрт моста потписан је од Јосипа Штилера, и сви пратећи списи о том предмету. Планови инж. Johanna Beckera нису уложени, а спомињу се четири тлоцрта и један профил.

ПЛАН И ПРЕДРАЧУН ЗА ГРАДЊУ ЖУПНОГ ДВОРА У БОСИЉЕВУ[26] (Сл. 13)

Дубовачки жупник Антун Јаклић, вјеројатно као декан мрежничког црквеног подручја, је 15. рујна 1780. упутио Северинској жупанији молбу и побринуо се да *зидарски мајстор направи план и предрачун* за градњу новог жупног двора у Босиљеву. Приложен је предрачун *Јосипа Штилера* и један план из којег можемо закључити да је жупникова курија замишљена као једнокатница са зиданим приземљем, првим катом од дрвета те двије велике подрумске просторије. У приземљу је широка вежа из које двокрако стубиште води на кат. На једној страни ходника налази се кухиња са смочницом, а на другој су двије собе од којих је већа предвиђена за уредску просторију. У првом катуудобан стан за жупника с четири мање и једном великом дневном собом. Све су собе међусобно повезане. Дојам прочеља ове правокутне зграде можемо претпоставити, а сигурно је био приложен тлоцртима.

Као што је тлоцртна диспозиција једноставна и простор сложен функционално, тако је и прочеље могло бити једноставно, с главним улазом у средишњој оси и прозорима пробијеним према распореду унутрашњих просторија.

Како видимо, курију жупника на селу с уредским просторијама, станом за самца и кућну дружину те подрумима потребним господарству, Штилер је сложио врло рационално и удобно.

Са Штилером је радила екипа обртника међу којима се налази један сликар „личилац, *pictor" Georg Beer.* Он је са босиљевачким жупником имао 1780. спор, јер му жупник није платио поликромацију главног Маријиног олтара капеле у Градишчу (Оришје) над Босиљевом. Тај је мајстор био и сликар и поликроматор, а не само личилац, јер се и у осталим важним радовима јавља уз Штилера.[27]

ПЛАНОВИ ЗА ГРАДЊУ ТРИДЕСЕТНИЦЕ У КАРЛОВЦУ

Колико је Јосипу Штилеру порастао углед у Карловцу већ након пет година боравка доказује крупно дјело наручено код градитеља који је тада имао право на наслов „Generalatmauermeister". То је градња тридесетнице. Изворе и планове везане за тај објект пронашла је *проф. Ива Врбанић* истражујући најстарије слојеве Карловачке зви-

[26] Молба дубовачког жупника датирана је 15. рујна 1780. Предрачун износи 3780 форинта и 816 гроша. На приложеном нацрту је потписан Јосип Штилер. Северинска жупанија кт. 9. Fasc. 20 Regesta № 57. Архив Хрватске, Загреб.

[27] Северинска жупанија, кут. 14/1783. Архив Хрватске, Загреб.

језде, у Hofkammerarchivu у Бечу. Богата је службена преписка карловачког тридесетничара Franca Neumayera с Угарском комором.

Питање смјештаја тридесетнице је Комора покренула већ 21. липња 1776. г., желећи за потребе тридесетничког уреда унајмити једну зграду. Али ни ријечки гувернер Maylath није могао исходити да нетко најми просторије, па се је Нојмајер силом, уз „војну помоћ" уселио у двособни стан за 180 форинти годишње станарине. Али ускоро је власник тај најам отказао. Тад је Нојмајер предложио нека Комора купи Гутерерову кућу у Карловцу и приложио је планове и предрачуне за преградњу куће, а *планове* му је израдио *Јосип Штилер*. Екипа обртника која је с њиме радила налази се пописана испод прорачуна преградње. Потписани су:

зидарски мајстор, (magister murariorum) *Josip Stiller*
столарски мајстор, Jacob Jagotecz (Јагодез)
тесарски и бунарски мајстор, Barthol Lechner
браварски мајстор, Josip Unger
стакларски мајстор, Franjo Chichani[28]

Уз овај постојао је још један план, „B", који предвиђа купњу двију трећина Гутерерове куће и још трију кућа у околици, да би се на тим парцелама саградио посве нови тракт. Тај је план послан 21. рујна 1779, а потписана је екипа обртника као и у претходном. Трошак би износио 12.549 форинти 47 1/2 крајцара.[29]

Варијанта преградње Гутерерове куће била је јефтинија јер је власник предложио, будући да му није било у интересу убирати најамнину, да би радије узео предујам од 12.000 форинти, с образложењем да је финанцијски исцрпљен недавном градњом своје куће. Он би Комори уступио цијели први кат од пет соба, четири собе на другом катy, а у приземљу једну већу и једну мању надсвођену собу, оставу, кухињу, малу смочницу и једно складиште. Допис с таквим садржајем је и карловачки трговац Јохан Гутерер послао Угарској комори.[30]

Проблем градње је остао и даље отворен, одуговлачило се је све док краљица није из Пожуна рескриптом од 27. свибња 1780. наложила карловачком Магистрату нека опскрби тридесетничара потребним станом. Чини се да понуђена Гутерерова кућа није била прикладна јер је лежала на глацису тврђаве гдје је било допуштено градити само

[28] Грађевни предрачун за план под ознаком „A". Датум: Карловац 9. XII 1799. Hofkammerarchiv, Беч. (Ксерокс копије документа о градњи тридесетнице у Карловцу налази се у Институту за повијест умјетности Свеучилишта у Загребу.)

[29] Предрачун за план „B". 105. ex Julii 1781. Hofkammerarchiv, Беч.

[30] Карловачки трговац Johann Gutterer Угарској комори. 105 cum Julio 1781. Hofkammerarchiv у Бечу.

дрвене куће уз пристанак да се исте по потреби могу срушити. Гутерер је тај недостатак затајио.[31]

Већ прије тог рескрипта се је карловачки тридесетничар Франц Нојмајер врло озбиљно побринуо за планове, јер му је било наложено нека пронађе градилиште за *нову зграду тридесетнице* или кућу коју ће неко продати па да се та прилагоди потребама уреда и станова. Планови (цртежи) и предрачуни су послани Комори. У допису од 26. сијечња 1781. издана је Нојмајеру упута на што треба пазити код *израдбе плана и тражења локације*. Он је такву локацију „која покрива све цесте" из Крањске, Ријеке, Бакра, Сења и Турске пронашао. Уз то је уз сточно сајмиште и остале тргове, те недалеко ријеке Купе. Приложен је ситуацијски план те локације. — *Ситуациони план „С"*, уз карловачко предграђе „Нови Свијет", истиче цесте, тргове и пристаниште за бродове на Купи.

— *Ситуациони план „В"*, тумачи положај парцеле на којој би се имало градити, земљишта, те остале куће које се налазе у околици, с легендом. (Сл. 14). Према том ситуационом плану с парцеле 5 требало би одстранити приватне дрвене куће, јер су опасне због избијања пожара. Све би се зграде у околици одстраниле да би се зграда тридесетнице по потреби могла повећати. Парцела 6 дијелом припада трговцу Калану и то дио B, а дио D Магистрату. На њој је дрвена зграда митнице из доба кад је Карловац био предан цивилној управи. Будући да Калан кани градити, неће лако продати земљиште. Парцелу A је добила грофица Патачић од Генералата и вјеројатно неће пуно тражити. Парцела C, која је најмања, припада грађанину Милицу па не би смјела бити скупа. Стару грађанску кућу под 8, Магистрат је већ одлучио рушити. Овај је план израдио и потписао *Josip Stiller*, generalatmauermeister.

Предрачун који припада овим ситуационим плановима за *градњу зидане куће* износи 32.186 фор. и 32 крајцара. Предан је у дупликату и потписали су га мајстори на челу с Јосипом Штилером. Наглашено је да се за градњу зидане куће мора добити сугласност Команде тврђаве. *Увјети су за разраду плана били ови:*

a) смјештај тридесетничког уреда
b) складишта за преглед и одлагање робе
c) станови тридесетничара, писара, контролора, ревизора и надгледника
d) стан надтридесетничара
e) три посебне уредске собе с видиком на све цесте и тргове.

[31] Концепт дописа Угарске дворске коморе грофу Фестетићу. 390. ad Prot. 32. An. 19. Julij 1781. Hofkammerarchiv у Бечу.

Предвиђена је и обнова тридесетнице уколико би се повећало пословање. Предвиђено је мјесто за вагу и спремиште. Подруми се на томе мјесту нису могли извести под разином земље. У другом кату могао се уредити још који стан.[32]

Планови обију варијаната тридесетничког уреда су пронађени. Они су потписани и доказују Штилерово познавање суврeмена градитељства. Прочеља су цртана с великом пажњом и акварелирана. Тридесетнички уред, као важна државна установа у коју се је слијевао новац, државна благајна за покриће свих јавних градња и важних послова, био је планиран као репрезентативна градска палача.

План „B", старији план нацртан у јесен 1779. г. уз претпоставку да се Гутерeровој кући пригради још једно крило те се тако обликује угловна зграда с једним потпуно новим крилом које би функционирало као главно прочеље палаче. У нацрту су црвеном бојом обиљежени зидови који су већ постојали, а жуто су нацртани потпуно нови дијелови и прочеље окренуто према тржници. Једнокатница с 11 прозорских оси, са чврстим приземљем, има врло практичан распоред унутрашњих просторија, којим се на ходнике губи мало простора. Масивно приземље свођено је каснобарокним крижно-бачвастим сводовима с дубоким сусводницама резаним у угловима. Једино је широка вежа усред приземља свођена пандантивним типом свода (чешки свод), рашчлањена широким попругама. Двокрака једноставна стубишта повезују кракове у којима су смјештене уредске просторије и станови с међусобно повезаним собама које се могу и одвојити, јер свака има улаз из ходника. Санитарни су уређаји изван станова у ходницима. (Сл. 15).

Прочеље је подијељено на правокутна поља вијенцем међу катовима и плитким лезенама међу прозорима. Средишња плоха прочеља подијељена је на квадратна поља по једном лезеном међу прозорским осима, што знатно истиче барокно обликован портал с ломљеним надвојем ваљског профилираног оквира. Унутрашњи барокни довратник је једноставно клесан с полукружним надвојем и грбом. Бочне плохе су истакнуте јачом профилацијом двојних лезена међу прозорским осима, а над приземљем су надстрешнице. Приземље прекидају само мали полукружни прозори и бочни улази у складишта. Штале и колнице окружују унутрашње двориште с бунаром. (Сл. 16). Уз нацрт је написана легенда садржаја унутрашњег простора.

План „A" предвиђен је за градњу потпуно нове палаче са становима за тридесетничаре и с уредским просторијама. Угловна кућа је смјештена у карловачком предграђу, окренута према главним цестама

[32] Карловачки тридесетничар F. Neumayer Угарској комори 8. III 1781. из Карловца. 105. cum Julio 1781. Hofkammerarchiv, Беч.

из Ријеке, Сења и према тржници, у насељу између Купе и гврђаве, названом »Die Neue Welt«.

У предрачуну су потписани исти мајстори на челу с градитељем Јосипом Штилером, који је потписан и на својим плановима. Овај је план сасвим друга варијанта, тлоцртно чишћи јер није оптерећен старим ткивом, а прочеље је стилски из тога времена, али је то посве другачија алтернатива. У двориште угловне палаче улази се кроз двије веже. Приземље је растворено аркадним ходницима, ритмизирано уздужно протегнутим чешким сводовима раздвојеним широким пругама, баш као и сводови веже. У просторијама су крижни или крижно бачвасти сводови одсјечених углова који извиру из зидова. (Сл. 17). Оба прочеља у нацрту су дугачка 13 прозорских оси с порталом у средини, масивним приземљем рустифицираним са сљубницама (фуге). „Piano nobile" на првом кату с прозорима који су раздвојени паровима лезена, и мансарда с прозорима у средњој зони с меким надстрешницама, а у бочним зонама с трокутастим надстрешницама. Портал је класицистички ријешен с профилираним вијенцем на који су постављене вазе. Прочеље је ритмизирано и украшено. Под прозоре првог ката овјешени су текстилни мотиви.

Два Штилерова приједлога за градњу важне чиновничке зграде која је морала бити репрезентативна али не скупа, а унутрашњи простор сложен за урбанизирани живот чиновничког сталежа с удобним али не раскошним становима, јесу врло значајни за оцјену архитектова рада. План је прилагођен захтјевима који су били постављени с обзиром на садржај зграде. Главно трокрако стубиште предвиђено је у тракту окренутом према тржници, а споредно на крају аркадног ходника с дворишне стране. Просторије су протегнуте у смјеру прочеља, а ходници у смјеру зачеља зграде. Распоред унутрашњег простора поштује и уздужну и попречну осовину. У попречним су осовинама веже које су уједно средишње оси тлоцрта, а улази уоквирени портама су средишње оси прочеља. Функционални склад ентеријера је изум класицистичког раздобља касног барока кад су се у градовима почеле градити стамбене куће за чиновништво и уредске просторије. И Карловац је имао свог локалног градитеља који је знао поставити такав пројект.

Прочеља „А" и „В" су такође примјери каснобарокног стила. У оба случаја су оси наглашене портална зоном. Приземља су ријешена као подножја горњим катовима. У плану „А" је то постигнуто рустифицираном плохом са сљубницама, а у плану „В" за класицизам врло типичним негирањем подножја но истицањем масивности зида с

карактеристичним прозорима и вратима. Тако су супротним средствима постигнути жељени ефекти.

Артикулација површине у горњим катовима на плану „Б" истакнута је плитким растером лезена које дијеле плоху на правокутна поља око прозорских отвора. Врло типичан класицистички цртеж који, изведен у жбуци, захтијева или два тона боје или бијеле лезене на топлој боји подлоге. Артикулација је у бочним зонама умјесто ризалитима појачана двојним пиластрима да би се графичким средствима истакле бочне зоне и да се јаче истакне барокни портал.

У Карловцу на главном тргу можемо доживјети архитектуру овога типа, с правилним геометријским системом лезена које дијеле плоху на квадратна поља и одвајају прозорске оси. То је најмаркантнија каснобарокна двокатна палача у Карловцу, бивша оружарница подигнута 1783. И ритам прозорских оси и рјешење прозорских оквира типолошки одговарају цртежу „В" прочеља предложеног за тридесетницу. Кад се буде поставило питање, тко је градио оружарницу, данас највећу палачу на Тргу Маршала Тита (бивши трг св. Тројства), озбиљно ће се морати помислити на Јосипа Штилера као њеног градитеља.

На прочељу „А", више се поштују барокна артикулација плохе, што нашег Штилера квалificира као градитеља барокног класицизма. У том скупљем пројекту је дошла до изражаја јача сликовитост и ритам плохе с мансардно ријешеним кровиштем. Тако и текстилни мотив овјешен под прозорима на парапетима те покренуте надстрешнице мансардних прозора. Ипак је доминантна класицистичка подјела прозорских поља дуплим лезенама. Карловац има једну лијепу угловну палачу у ул. Јосипа Краша и др Брњавчића, недалеко централног трга, у непосредној близини бившег арсенала. То је друга палача унутар Карловачке звијезде с којом ћемо се сусрести приликом истраживања Штилерова опуса.

У обје ове палаче, као и на Штилеровим плановима, типична су приземља с каснобарокним сводовима. Унутрашњи простор је небарокно ријешен, јер је ентеријер функционално и спретно ријешен у складном распореду око попречне оси (веже) и у здруживању правокутних просторија уздужним смјером с комуникативним ходницима и стубиштем смјештеним према зачељу тракта.

За боље разумјевање преписке око градње тридесетнице згодно је знати да је предсједник Угарске дворске коморе гроф Фестетић из Пожуна писао 6. травња 1781. грофу Коловрату, да је коначно стигао план и предрачун од Нојмајера по којем би требало градити тридесетницу. *Опасност је једино да након одобрења такве градње и други градови зажеле имати тако скупе тридесетнице,* па би можда било

добро на крајњим точкама Војне границе поставити тридесетнице и тако у Карловцу избјећи проблем смјештаја.[33]

Тако се ова господа грофови побојаше да не би лијепа архитектура украсила наше градове. Та штедња на наш рачун је типична за исход архитектуре и градње у Хрватској у три задња десетљећа XVIII ст. Но ипак је Јосип Штилер успио Карловац претворити у савремени град чак и у том периоду штедљивих препорука и забринутости Угарске коморе.

*

Магистрат је водио политику умјетничке градње Карловца, па је и у случају православне цркве св. Николе, кад је Комора захтијевала да црква буде грађена без звоника и икаква украса, одобрио план и положај цркве који је реализиран. Ширење Карловца изван звијезде на чворишту цеста и ријечне пловидбе, гдје је настао кварт назван „Нови Свијет", повукло је у Карловац бројне зидаре и градитеље, те сличне струке на стални боравак. На мјесту које је било предвиђено као идеално за смјештај тридесетнице налази се *каснобарокна угловна палача* која не сличи Штилеровим нацртима, али спада у каснобарокно раздобље и треба ју заштитити пред новим урбанистичким циљевима. Она припада том времену кад је град давао привилегије струковњацима и цеховским организацијама, па и бесплатна земљишта и зајмове младим придошлицама да себи граде куће и стално се населе у Карловцу. *Година 1780/81, бијаше стилска прекретница у повијести архитектуре Карловца.* То је уједно година највеће афирмације градитеља Штилера. На челу је великих градња. Пројектира важне планове. Уз њега раде многи мајстори познати нам из пописа »Catastrum contributionis Liberae et Regiae civitatis Carlostadiensis pro anno militari 1780/81 tam ad domesticam quam et militarem cassam incassandae« (Град Карловац кут. 2). Из пописа у тој преломној години закључујемо да се је национални састав зидарских струковњака промјенио у корист домаћих људи. Јосип Стилер, тада једини »murariorum magister«, је већ био натурализиран, а остали су палири, зидари и дјетићи били Хрвати, Крањци и Штајерци. У првој половици XVIII ст. је највише градитеља било поријеклом из Крањске. То се осјећа и у архитектури старијег ткива града све до појаве Ј. Штилера. Још 1766. Карловачка генералкоманда је за грађевинске радове позвала зидаре из Крањске.[34] Потреба за разним занатима је у Карловцу била толика да је исте године

[33] Предсједник Угарске дворске коморе гроф Фестетић из Пожуна 6. IV 1781. грофу Коловрату, предсједнику Дворске коморе. 105 ex Julio 1781. Hofkammerarchiv, Беч.

[34] Индекс Карловачке генералкоманде, за 1766. Рубрика Ba-Bau-Sachen. Зидари из Крањске предвиђени за грађевинске радове у Карловцу. 10, 29. Архив Хрватске, Загреб.

достављен упит код којих ће се мајстора и у којим струкама изучавати у *Беч послани* „дјетићи" из Карловачког генералата.[35]

ОБНОВА ГРАДСКЕ ВИЈЕЋНИЦЕ У КАРЛОВЦУ[36]

Предрачун и захтјев с планом за поправак *Градске вијећнице* послан је Комори већ 1774. г. Нисам ушла у траг плановима но можда су сачувани у Hofkammerarchivu у Бечу. По списима у Архиву Хрватске који се односе на обнову кроз 1779, 1781. и 1782. радови су били повјерени *Јосипу Штилеру*. Можда Штилеров наступ у Карловцу и младеначко дјело јест усклађивање карловачке вијећнице. Из рачуна бр. 53 и 54/1780. за поправак Градске вијећнице сазнајемо да су послови били повјерени Штилеру уз тједни извјештај 1780. а неколико их је сачувано из мјесеца студеног исте године с потписом градитеља *Штилера* и тесара *Michaela Raucha* (Zimmer Meister) који је конкурирао Штилеру са својим планом дрвеног моста преко Купе. У тим извјештајима о исплати, уписана су имена зидара којима је руководио Штилер. Од 6—11. рујна радили су:

Pallir — Jacob Jamnick
Gesell — Andrias Zeleznikar
„ Walentin Pogachnik
„ Bartol Blastz
„ Andrias Mihach
„ Michat Plementz
„ Jacob Giad
Maltermacher — Mihat Sustarich

Средином мјесеца од 20—25. на попису су:

Pallir — Jacob Jamnick
Gesell — Antun Juranchich
„ Andrias Mihach
„ Michat Plementz

ШТИЛЕРОВИ КИОСЦИ НА КАРЛОВАЧКИМ САЈМОВИМА[37]

Између карловачког Магистрата и Јосипа Штилера склопљен је уговор 17. српња 1781. о киосцима, „тржним колибама", на сајмовима Карловца.

[35] Индекс Карловачке генералкоманде за 1766. Рубрика На- Handwerke. 4, 10. Архив Хрватске Загреб.
[36] Рачуни за поправак градске вијећнице бр. 53, 54/1780. (Wochentliches Rapport). Град Карловац кут. 1. Архив Хрватске, Загреб.
[37] Уговор од 17. коловоза 1781. између Карловачког градског магистрата и J. Стилера. Комора кут. 2. ad Nrum 44/1785. Архив Хрватске, Загреб.

1. Магистрат препушта Штилеру право да кроз пет година опрема трговце и купце на сајму тржним колибама.
2. Штилер за 25 форинти откупљује постојећих 8 малих и 2 веће градске тржне колибе. Оне све остају на својим мјестима.
3. Штилер се обвезује да неће повећати досадашњу најамнину и да ће трговцима увијек ставити на располагање довољан број колиба.
4. Све трошкове одржавања киоска сноша Штилер.
5. Утврђује се цијена коју Штилер годишње мора плаћати граду Карловцу за ово право.
6. Кад Штилер буде враћао киоске граду они морају бити приближно у истом стању као и код преузимања.

Овом се је уговору прикључио и гесарски мајстор Михајло Раух. По овом извору видимо Јосипа Штилера у пословном животу Карловца у сувременој улози градитеља који се прима једне својеврсне градње која и данас занима архитекте. На жалост немамо ниједан нацрт који би нам илустрирао Штилерове киоске.

ЗВОНИК ЖУПНЕ ЦРКВЕ СВ. ЈУРЈА У ЛЕШЧУ[38]

Јосип Штилер није градио само у Карловцу него и на подручју Северинске жупаније, а очекујемо пронаћи његове радове и у Прекокупљу. На његову дјелатност на ширем подручју Карловачког генералата већ нас упозорава низ рукописа, међу којима је и молба жупника Јурја Божића у Лешчу од 11. ожујка 1784. Северинској жупанији за дозволу рушења старога и градње новога звоника пред жупном црквом св. Јурја. Звоник је оштетио гром који је изазвао пожар. Ј. Штилер је издао потврду да би звоник морао срушити и саградити нови. Због тога се је од жупаније замолила дозвола да жупљани добровољним радом прибаве грађу за нови звоник.

---

[38] „Inclyta Universitas!
Infrascriptus Inclytae Universitati demisissime exponit sequentio. Primo Turim Ecclesiae Parochialis Leschensis Sancti Georgii Martyris Fulmine adeo dillaceratam, ut ruinae proxima esse videatur; eidem Ecclesiae angustiam facere, suaque Umbro Luminis claritatem impedire, neque aliter juxta attestatum Magistri Nurariorum Josephi Stiller posse reparari, nisi noviter extruatur. Ac proinde pro praefata Turi successu temporis erigenda Materialia per gratuitas hoc, et sequenti Anno Laboratores Parochianorum praeparandi facultatem ob Inclyto Universitate sibi perbenigne indulgeri humillime poscit."
Северинска жупанија, кут. 32. 4 мапі 1784. Архив Хрватске, Загреб.

ЗАОКРУЖИВАЊЕ ФРАЊЕВАЧКОГ СКЛОПА НА ЗАПАДНОЈ СТРАНИ ГЛАВНОГ ТРГА У КАРЛОВЦУ (Трг Маршала Тита)

Дворском ратном вијећу је 9. сијечња 1785. послан план и предрачун за надоградњу II ката над источним крилом Фрањевачког самостана у Карловцу, за потребе тамошњих школа. Финанцирање надоградње предвиђа се из своте одређене за преинаку зграде карловачких пијариста за школске потребе. Но касније је та зграда преграђена у оружарну. Граничарски школски фонд би због тога морао вратити 4.500 форинта, а од граничарског болничког фонда је затражено 13.670 форинта и 19 крајцара. За случај укидања Фрањевачког самостана, требало је осигурати за будућност да дограђени дио остане у војном власништву. Предложено је царево писмо Угарском намјесничком вијећу о истом предмету.[39]

Надоградња је довршена 1786, али је прије тога уређен узајамни договор о јурисдикцији Генералкоманде, Фрањевачког самостана и Магистрата над надограђеним дијелом зграде и о будућим трошковима који су се имали дијелити напола. Одлучено је да ће се градња почети слиједећег прољећа, па је о томе обавијештена Управа инжињерије. Дотад је требало ријешити смјештај редовника за вријеме радова.[40]

План Јосипа Штилера за надоградњу другога ката сачуван је у Архиву Хрватске заједно са архитектонском снимком већ постојећих слојева и са легендом, те је тиме ријешена свака недоумица о *слојевима градње тог најдрагоцјенијег умјетничког склопа у Карловачкој зеијезди.* Тај план из 1786. успоређен с архитектонским снимкама Института за повијест умјетности Свеучилишта у Загребу, рјешава потпуно садржај фрањевачког склопа, и нове односе између западног тракта самостанске зграде и *цркве коју је Штилер продужио,* на рачун сакристије сграђене 1744, а коју нисмо у ткиву могли установити. Тај је простор жртвован данашњем *светишту након продужења цркве* и западни тракт је због тога скраћен за три прозорске оси. Потпуно је јасна ситуација Штилерове интервенције у црквеном простору, која је слиједила након доградње II ката гимназије.[41] (Сл. 18).

— Повезавши оба тракта школе ходником на који се долази двокраким стубиштем, поредао је Штилер три велике школске собе за четири разреда нормалке у источни тракт, а четири разреда латинске

[39] Извод из списа Карловачке генералкоманде 1785—17—13. од 9. сијечња 1785. Архив Хрватске, Загреб.

[40] Извод из списа Карловачке генералкоманде 1786—17—39. од 8. вељаче 1786. Архив Хрватске, Загреб.

[41] Нацрт приземља и I ката фрањевачког самостана у Карловцу. Нацрт надограђеног II ката и попречни пресјек од градитеља Јосипа Штилера из 1786. г. Карловачка генералкоманда кут. 13. 1786—17—39. Архив Хрватске, Загреб.

школе у западни тракт. Санитарни чвор је одвојио према ваљском господарском дворишту самостана. *Угловна самостанска зграда која се протеже са 12 прозорских оси према Мажураниђевој улици и 5 прозорских оси на Трг Маршала Тита, у коначној обради јест дјело Јосипа Штилера* који је поштовао слојеве XVII и раног XVIII ст. и повисивши зграду нашао је рјешење за самостанска прочеља у конзервативном стилу ранобарокне једноставности старијег једнокатног самостана. Слутња да је Јосип Штилер по својим плановима извео све градитељске послове у задњој фази обликовања фрањевачког склопа с црквом св. Тројства, нашла је потврду у списима коморске администрације од 27. студенога 1789. Главни спис с нешто ранијим датумом садржи краљево одобрење за поправак фрањевачке, односно унутрашње градске жупне цркве у Карловцу (за израдбу крова), у своти 2.709 форинта и 18 и пол крајцара.

Карловчани су помогли добровољним прилозима а црква дражбом црквених драгоцјености. Поновно један доказ Карловчана, као и приликом градње православне цркве, да смишљено и естетски обликују центар свога града. Ратне прилике, поскупљење трошкова, непредвиђено су изазвали мањак код исплате радова, па је замољена Комора да исказани мањак доплати из вјерског фонда. Ј. Штилер је пристао да му се дуг накнадно плати и дао добровољни прилог. Из овог рукописа, уз чињеницу да је данашње светиште цркве св. Тројства, класицистички закључак цркве свођен „пуним пандантивним сводом", дјело Штилерово, сазнајемо за повијест умјетности нове податке о досад непознатом карловачком сликару *Jurju Berru*, који прати градитеља у његовом раду, и о клесару Јурју Грегорићу.[42] Град је имао и сликара и клесара па се детаљи на барокно-класицистичкој архитектури тог раздобља могу приписати такође локалним умјетницима. Исте године кад је повишен фрањевачки склоп и Карловац добио школски простор за своју гимназију довршена је и парохијска црква св. Николе. То су уједно највећа урбанистичка дјела градитеља Ј. Штилера, а круна рјешења средишњег трга „Звијезде" бит ће надоградња звоника цркве св. Тројства.

ПОПРАВЦИ ДУБОВАЧКИХ СКЛАДИШТА

Документи о дубовачким складиштима више су културно-повијесног него ликовног значаја, јер је Штилер био дужан радити све послове на државним зградама, а спорост администрације и штедљи-

[42] Исказ новаца, примљених и изданих за покривање кровом, *продужење* и друга побољшања унутрашње карловачке жупне цркве. Комора кут. 3. II. 2. Архив Хрватске, Загреб.

вост Коморе биле су највећа запријека економском напретку Хрватске. Надзорни инжињер Бекер је на вријеме од Јосипа Штилера и тесарског мајстора Мартина Пинцнера наручио предрачуне за поправке. Како Комора то није рјешавала, десило се да је Бекер умро па је Комора стручно водство радова повјерила инжињеру, директору Каролинске цесте баруну *von Dietrichu* који је становао у Карловцу. Њему су предрачуни били предани 5. сијечња 1785. Затим је умро тесарски мајстор Генералата Мартин Пинцнер, па су тридесетнички службеници у Карловцу 12. свибња 1789, након четири године, ургирали поправке и препоручили нека Штилер поновно направи точан и економичан предрачун.[43]

Штилер је пристао преузети посао, али су штете на складиштима биле катастрофалне, па се предрачун, који је сада износио 3660 форинта умјесто 700 од пре неколико година, Комори чинио претјераним. Због тога је препоручено тридесетничком уреду да надзор над радовима преузме жупанијски инжињер *Pongratz*.[44] Он је наложио *Штилеру да нацрта детаљне тлоцрте и профиле појединачних дјелова складишта и стамбене куће, да означи мјере и да пошаље те архитектонске снимке*.[45] Штилер је већ био именован фортификацијским градитељем (allhiesigen Fortification Baumeister). Из његова властита дописа загребачкој коморској администрацији 10. рујна 1789. сазнаје се тешко стање зграда у Дубовцу.[46] Предрачун од 3660 форината ипак је смањио на 1291 форинту, што сазнајемо из дописа посланом инжињеру загребачке жупаније Понграцу исте године. На основи тог смањеног рачуна погођени су радови с тесарским мајстором *Johannom Georgom Horwedtom* и приложен је Штилеров предрачун.[47] Кроз бирократске дописе оживљена је градња Карловца која је ишла преко коморских и жупанијских фондова. Шкртарило се је за наше потребе, а располагало нашим новцем и иметком. Непрекидно се је плаћао порез за утврђивање на граници. Уједно нам та административна процедура објашњава односе и права међу грађевинским стручњацима те компетенције жупанијских инжињера који су надзирали радове локалних градитеља. Штилер је, што из свега произлази, био пројектант, он црта планове, ради прорачуне, потпуно је самосталан, а дозволу за градње које он обавља с екипом зидара и осталих мајстора одобравају му инжињери у државној служби. Жупанијски инжињер барун Јосип Дитрих, директор Каролинске цесте, је одобравао Штилерове нацрте, али је особно пројектирао планове, нпр. једно сироти-

[43] Види бр. 42. Спис бр. 1361.
[44] Види бр. 42. Спис бр. 1535.
[45] Види бр. 42. Спис бр. 1645.
[46] Види бр. 42. Спис бр. 2236.
[47] Види бр. 42. Спис бр. 2476.

ште у Равној Гори, предвиђено за 12 особа.[48] Исти је положај уживао и жупанијски инжињер Игнације Понграц (dirigens geometra districtus Zagrabiensi). Разлике су биле у положају које је уживао инжињер у државној служби од цивилног градитеља цеховског типа. Али Штилер је био именован од Генералата фортификацијским градитељем па је имао виши положај. То су већ деведесете године XVIII ст. Из тог је времена сачуван попис пореза разноврсних обртника у Карловцу с ознаком који су од њих грађани, а који су само на привременом боравку. Тај попис успоређен с пописом из 1780/81. показује да након десет година у Карловцу има далеко више зидара и тесара, мијења се генерација јер су старији струковњаци поумирали.

*

На челу нове смјене градитеља је и даље Јосип Штилер, а Карловац је постао средиште градитељске школе и снажан умјетнички центар који привлачи суврeмено оријентирану генерацију обртника и умјетника. Уз Јосипа Штилера судјелују у развоју града зидарски палири Андрија Пријател, родом из Крањске, и Гашпар Лампрехт, такође из Крањске. Истакнути тесар који је нетом умро, Мартин Пинцнер, био је родом из Vieshaua у покрајини Pfaltz, Барун Ј. Дитрих »ex Transilvania«, а уз домаће зидаре и тесаре доселио се је још по који Крањац, као зидар Мартин Гучник »carniolus« и зидар Антун Јуранчић »ex carniolus«.[49] У Карловац долазе и странци сликари *Joseph Eisspihler, Franz Brodman* и *Gluth.* Уз домаћег клесара Јурја Грегурића у Карловцу ради и *Georg Schorssek* »lapicide opifex« и један домаћи кипар Иван Дијаковић.

ОБНОВА И ДОГРАДЊА ЗВОНИКА ФРАЊЕВАЧКЕ ЦРКВЕ СВ. ТРОЈСТВА

Деведесетих година XVIII ст. Карловац доживљава у правом смислу урбанистичко заокруживање града и предграђа. Јосип Штилер одређује висину Карловачке звијезде ријешивши двије важне вертикале у граду. *Звоник парохијске цркве св. Николе* и *звоник фрањевачке цркве св. Тројства.* Чврстим блоковима затворио је трг (св. Тројства) с источне и западне стране. Због новосаграђене оружарнице и парохијске цркве ријешио је висину фрањевачког склопа саградивши II кат за гимназију и продуживши цркву св. Тројства. Но с тим ни-

[48] Барун Јосип Dietrich, геометар Северинске жупаније и директор трговачке флоте, је 1784. нацртао план сиротишта у Равној Гори за 12 особа с предрачуном. Северинска жупанија 65/1784. кут. 30. Архив Хрватске, Загреб.

[49] Матице умрлих жупе св. Тројства у Карловцу 1780—1820. Архив Хрватске Загреб.

су биле задовољене естетске амбиције града јер с новом висином самостанског склопа и у конкуренцији нове вертикале, звоника цркве св. Николе, морала се је ускладити висина звоника цркве св. Тројства.

Гвардијан *Beno Mayer* упућује 1791. молбу Магистрату за повишење звоника и молби прилаже нацрт Јосипа Штилера за поправак и доградњу звоника, и Ј. Георга Хорвелта за тесарске радове и дрвену конструкцију куполе звоника. У тексту молбе је истакнута тежња идеатора за рјешавање габарита звијезде. Молба је уписана у споменицу Фрањевачког самостана, као и уговор с градитељем писан кајкавским језиком, што доказује да се је градитељ Штилер натурализирао и као Славен заједно с цеховским мајсторима одупирао германизацији.[50]

Успоредивши вриједан закључак звоника који доминира Карловцем с осталим дјелима Јосипа Штилера, стилска досљедност овог талентираног градитеља је Карловцу дала задњи печат барокно-класицистичког раздобља. Посљедњи кат одвојен је од доњег дјела масивног звоника бритко профилираним вијенцем. Углављен је пиластрима и завршен богатим вијенцем потиснутим над пољима за сатове. Растворен је барокно обликованим прозорима. Та монументална чврста вертикала држи повијесну језгру града стољећима на окупу као највећи архитектонски резултат градитеља Јосипа Штилера, урбанисте великог формата. (Сл. 19). Штилер је тим дјелом, које је довршио 1794. г., ушао у повијест наше умјетности као градитељ европске вриједности.

*

* *

Пословни и умјетнички успјех градитеља Јосипа Штилера завршио је друштвеним угледом и успоном у хијерархији градске управе. Тиме није престао његов рад у струци, али је Карловац био архитектонски ријешен. Његово највеће дјело којим је доказао да је у стању ријешити сакрални објект на посебно осјетљивом мјесту у граду јест *парохијска црква св. Николе* која овом студијом добива објективну валоризацију и нову димензију у нашој умјетничкој баштини као стилски досљедна архитектура барокно-класицистичког раздобља из којег имамо врло мали број нетипизираних рјешења. Као доказ стилске чистоте служи нам типолошки истовјетно али стилски посве различито рјешење *парохијске цркве св. Николе у Ријеци*, рад барокно оријентираног архитекта *Ignazia Henckea*. Карловачка црква св. Николе и због својих урбанистичких квалитета спада међу врсне споменике

[50] Види биљ. 5, п. 163, 1791. г. и п. 169, 1792. г. Оба је извода публицирала др Анђела Хорват у студији „О архитектури Централног трга у Карловцу", Bulletin ЈАЗУ, год. XI, двоброј 1 и 2, 1963, стр. 84, 85.

архитектуре у Хрватској. Њезино унутрашње уређење заслужује обнову, а цјелина монографску обраду.

Карловац дугује градитељу Јосипу Штилеру признање и чување архитектуре која му је атрибуирана. Након заокруживања средишњег трга Карловца Штилерова дјелатност није престала. Око 1800-те се поправља Ватрогасни дом.[51] Он је знаменит човјек који учи младе генерације и добавља специјалисте из иноземства. Он је богат човјек. Њега зову на вјештачење,[52] а његово се име спомиње у рачунима градске благајне у »Extractionem novum aedificium« 27. студеног 1799. приликом градње нове градске клаонице »-- ad nova civitatis macella labor murariorum magistri Stiller--« заједно с тесаром Матијом Ангерхолцером и клесаром Јурјем Грегорићем. Пословни партнер постаје му син Иван Штилер.[53]

Око 1800-те помишља се на поправак *Херберштајнове капеле св. Јосипа.* На молбу града Карловца да се обнови и оспособи ротунда св. Јосипа, упућену хрватској Генералкоманди и бискупском ординаријату у Загребу, именовани су *градски конзул Јосип Штилер* и *сенатор Петерле* као представници у предмету поправка капеле.[54] Сликар *Francesco Brottman* 26. липња 1799. за 20 форинти довршава обнову слике св. Ивана Крститеља у капели.[55]

Све до 1804 — у списима Магистрата често се спомиње Штилерово име у вези с друштвеним активностима и положајем у градској управи. А 1804. се опраштамо с градитељем Јосипом Штилером који је трагично погинуо утопивши се у ријеци Мрежници, »submersus in Mresznicza Fluvio«, и покопан 7. свибња 1804. на гробљу св. Флоријана покрај своје обитељи. Пројектант карловачког моста на Купи утопио се у Мрежници у 56-тој години живота након 30 година плодног рада у Карловцу. Тај догађај не могу друкчије протумачити него да је градитељ био запослен градњом неког моста на Мрежници. Као фортификациони градитељ био је на располагању Карловачком генералату, но о тој врсти његове дјелатности најмање знамо. Из оставинске масе Јосипа Штилера сазнајемо по који детаљ. Он је дуговао Огулинској регименти за градњу једног чардака нарученог 1798. г. 118 форинти и 54 крајцара због неке разлике у послу који није био још обављен. Том се приликом спомиње и *градња цркве у Тржићу* (Ter-

[51] Комора кут. 138. Рачуни карловачке градске благајне од 19. студеног 1800. Архив Хрватске, Загреб.

[52] Град Карловац, кут. 6. и кут. 16. бр. 400/1803. Архив Хрватске, Загреб.

[53] Рачуни градске благајне 1790/1800. Град Карловац, кут. 50. Архив Хрватске. Загреб.

[54] Угарско намјесничко вијеће граду Карловцу поводом молбе града Карловца да се обнови капела св. Јосипа. Град Карловац, кут. 17. бр. 792/1803. Архив Хрватске у Загребу.

[55] Ad rationem capellae Sancti Josephi. Рачуни градске благајне 1799—1800. кут. 59.

sichu).[56] Ове нас информације бодре да не одустанемо од даљњег истраживања, па да се у карловачком подручју разбије анонимност градитеља у тако плодној стилској епохи као што је барок. Осим тога из оставинске масе сазнајемо и о личности Јосипа Штилера. Требало је утјеривати дугове великог броја дужника, међу којима је била и православна вјерска општина. Парница у вези с исплатом дуга за градњу цркве св. Николе је уједно и прва валоризација градитељева рада, јер по исходу парнице коју су насљедници добили сазнајемо мишљење постбарокне генерације струковњака о дјелу Штилерову. Процјена загребачког градитеља *Eithera* и *Липуша* из Крања је ишла у прилог рјешењу спора у корист насљедника. Нама је из те расправе остао драгоцјени документ, попис Срба чланова вјерске општине који су тада били грађани Карловца.

О школовању Штилерову биће још нагађања. Истовремено кад се је он доселио у Карловац то се име појављује и у Загребу. Josephus Stiller Grički (Загреб) опоручно је 1799. оставио свом сину Антуну 4000 форинти и за њим је расписана тјералица у Северинској жупанији, јер је он оставио родитељски дом због неслагања с породицом.[57] У Загребу је 1786. г. живио Вјенцеслав Stiller очито чешког поријекла.[58] У Карловцу је живјело неколико Stillera. Један је био трговац и умро је 1806.[59] Није искључено да се једна чешка обитељ била доселила у Хрватску гдје је била потражња за обртницима.

По дјелима Штилеровим у Карловцу закључујемо да је он био врло суврем градитељ, што даје наслутити да се је школовао у неком јачем средишту, јер је већ од самог почетка потпуно владао струком па је и постао водећи градитељ у Карловцу.

ДОДАТАК

Градња *цркве св. Николе* праћена је повијесним изворима, јер то није био мали догађај за Карловац. Пратили смо градњу од молбе православних трговаца упућене *Комори у Пожуну* 12. X 1784 (види биљ. бр. 2) и *дозволе из Пожуна* 13. IX 1784. којом се у смислу декрета о толеранцији православним трговцима дозвољава градити црква, али без звоника и украса на прочељу, па све до парнице Штилерових насљедника с православном црквеном општином. Ипак за ликовну оцјену недостајао нам је извор о поријеклу облика архитектуре иако је анализа објекта показала јаке аргументе вриједности. Ситуација се је знатно промијенила за посљедњих истражи-

[56] Град Карловац, кут. 21. Спис 560/1808. Архив Хрватске, Загреб.
[57] Северинска жупанија, кут. 4. 58/1799.
[58] Stiller Venceslai, парница против Домјанића. Загребачка жупанија. 334/1786.
[59] Josephus Stiller, mercator, 34. г. умро у Карловцу 25. сијечња 1806. Матица умрлих жупе св. Тројства у Карловцу од 1780—1820.

вања, иако је коментирана грађа имала довољно јасне оквире. Ипак је одлучујући доказ о поријеклу споменика и приписивање пројекта градитељу Ј. Штилеру остало отворено. Епилог трагања на релацији Загреб, Беч, Пожун, Карловац, дао је коначни исход.

Пошто је *Јосип Штилер* довршио цркву и дао трогодишњу гаранцију за своје дјело, црквена општина није мајстору исплатила труд, јер се је након годину дана појавила пукотина на своду и прочељу због које се оштетио клесани довратник главног улаза. Сазвана је комисија у коју је био позван *Ignazio Hencke*, „грађевни мајстор царско-краљевске привилегиране компаније за шећер у Ријеци", познат као градитељ парохијске цркве св. Николе у Ријеци. Заједно с инжињерским натпоручником *J. von Fourquinot*, градитељ И. Хенке је саставио записник о вјештачењу у присуству капетана Ф. Погачника и градског вијећника Ивана Ковачића. *Ј. Штилер се је уговором обвезао да ће цркву саградити по узору на план и ваљски облик цркве у Сегедину.* Код оснивања темеља Штилер је исправно поступио, те се општенито *признаје да је грађевина по узору на цркву у Сегедину исправно изведена, обликовно и грађевински.*

Пукотина на своду која је настала због полаког слијегања терена није представљала опасност за грађевину. До штете на прочељу је дошло јер је црквена општина без знања градитеља у звоник поставила сувишан терет механизма звона. Градитељу је препоручено да исправи недостатке и наглашена је вриједност грађевине као и њених детаља. Штилер је након вјештачења 1788. у љетној сезони поправио настале штете и о томе обавијестио Магистрат са захтијевом да му православна општина исплати новац за поштено и солидно обављен посао.[60]

Надам се да је захтјев за превалоризацију овог карловачког споменика досад локалног значаја објективан. Не само због простора који је испуњен умјетничким дјелима високе разине него и због архитектуре која сама по себи и по своме положају у граду представља умјетничку вриједност коју су признавале све генерације, Штилерова, и постбарокна генерација градитеља која је још увијек налазила узоре за своју дјелатност у барокном градитељству. Епигонско и романтично XIX ст. негирало је умјетничке вриједности барокног стила, па нам је остао терет задатка да свладамо предрасуде и докажемо вриједности које нам остадоше из богате барокне стилске епохе.

ПРИЛОГ 1.

Приредила и превела *Весна Шојат*, архивист Архива Хрватске, Загреб.

Ниже потписани заклети сенатори Слободног и Краљевског града Карловца овим понизно извјешћујемо Славни Магистрат да је по милостивом налогу Високог Краљевског вијећа, извршена истрага о томе: колико православних трговаца живи у овом граду, исто тако, колико је од њих положило присегу вјерности а колико их је турских поданика. Пронашли смо 4 православна трговца, који се могу сматрати становницима овога града и то:

1) Емануел Kanallo, који је овамо дошао прије три године и који код овдашњег грађанина Ивана Цунића, гумбара, има унајмљен дрвени дућан, који служи за продају робе, понајвише приморских слаткиша, тако и за његов стан

[60] а) Написано у Карловцу 10. I 1788. (Вјештачење градитеља И. Хенкеа). Списи Магистрата. Хисторијски архив у Карловцу.

б) J. Stiller карловачком Магистрату, 15. VII 1788. Списи Магистрата. Хисторијски архив у Карловцу.

и двојице његових слугу. Његова жена борави у Трсту и стога он чешће одлази к њој, а робу продају његове слуге.

2) Бобе Тодоровић, неожењен, има једног слугу. Он је прије годину дана дошао овамо с братом својим ортаком. Код овдашњег грађанина Петра Јерпуса има унајмљену једну собу и дрвени дућан у којем тргује и приморском и турском робом. Каже да посједује у Трсту кућу у сувласништву с рођацима.

3) Анастас Костић, који је исто тако овамо дошао прије годину дана. Он такођер има унајмљену једну собу и дрвени дућан код грађанина Мартина Клеменчића и тргује заједно с ортаком Анастасом Михаилевићем, који има посјед у Ријеци, домаћом и турском робом. Управо се оженио. Има три помоћника.

4) Андрија Вуковић дошао је овамо пред више година. Са својим зетом Симеоном Николићем тргује приморском и турском робом у кући малодобне дјеце Вранић, гдје има унајмљену једну собу и дрвени дућан. Посједује кућу у Трсту, а ондје му је и жена. Овдје има једног помоћника.

Од напријед набројене четворице Срба (Rasciani) тројица изјављују да су положили заклетву вјерности и то први и четврти у Трсту, а трећи у Петрињи, даначе да то могу доказати потребним свједочанствима. Други пак по реду се изјаснио да се још није обавезао на вјерност, а будући да посједује кућу у Трсту биће изузет испод турске власти.

Осим прије споменуте четворице бораве додуше током године у овом граду такођер многи Срби, који овамо долазе лађама и превозе домаће производе према мору, али они се не могу сматрати овдашњим становницима, јер овдје не плаћају порез. Они се враћају у своја мјеста становања пошто продају робу или ју превезу до мора.

У овој истрази извршеној на изнесени начин понизно подносимо извјештај Славном Магистрату града Карловца. Дана 11. сијечња 1779. Игнације Varjassy, градски сенатор, члан комисије, в. р. Матија Перинчић, заклети сенатор, в. р.

Прочитано и успоређено по
Фрањи Завршком, заклетом подбиљежнику.

У изворнику стоји: Graeci non uniti ritus. Дослован је пријевод: грчког несједињеног обреда.

Архив Хрватске — Загреб
Хрватско краљевско вијеће, к броју 5 ex E — 1779.

ПРИЛОГ 2

Попис чланова православне црквене опчине са свотом која је била одређена за сваког члана појединачно.

Спис на хрватском језику с пописом присутних чланова вјерске опћине који су одредили обавезе од 19. сијечња 1811.

Попис лица која нису задовољила обавезама од 1. сриња 1814.

Изворе је приредила *Весна Шојат*, архивист Архива Хрватске у Загребу.

Specificatio,

eorum, qui pro reluitione executionis contra ecclesiam Graecam directae ex parte Graecae Communitatis summas obtulerunt.

	Solvenda	Solvit
1. Athanasius Iankovich	fl. 100	—
2. Nestorius Peovich	50	50
3. Basiliu Skulich	30	30
4. Athanasius Kyro	35	35
5. Constantinus Ligda	30	30
6. Nicolaus Iovich	30	—
7. Constantinus Kostich filius Ioannis	50	50

	Solvenda	Solvit
8. Simeon Obradovich	25	25
9. Demetrius Mussulin	250	250
10. Josephus Poppovich	100	100
11. Simeon Roxandich	100	100
12. Demetrius Chircovich	50	50
13. Marcus Guosdanovich	5	5
14. Theodorus Wukovich	50	50
15. Alexius Krekovich		
16. Vidua Anastasii Kostich Mala dicta	15	—
17. Vidua Guosdich	40	40
18. Petrus Zubovich	20	20
19. Lazarus Grablyanovich	10	10
20. Mihael Ostoich	5	5
21. Anastasius Kostich Wreta dictus	100	—
22. Maxim Pappich	150	150
23. Ioannes Kostich	100	100
24. Athanasius Petrovich	25	25
25. Nicolaus Sivkovich	150	150
26. Vitus Jednak	fl. 150	—
27. Nicolaus Malivuk	10	10
28. Petrus Kovachevich	100	100
29. Gabriel Triffich	50	50
30. Paulus Demetrovich	25	25
31. Basilius Nicolich	200	200
32. Nicolaus Kostich	50	50
33. Michael Savich	200	200
34. Cyrillus Poppich	50	50
35. Iosephus Kossanovich	10	10
36. Nicolaus Andrejevich	100	100
37. Theodorus Wuichich pro Patre legatos	65	—
38. Georgius Kussevich	50	—
39. Iacobus Suplekatz	10	10
40. Georgius Knesevich	10	10
41. Iosephus Kostich	50	50
42. Georgius Malleshevich	25	25
43. Lazarus Ladyevich	25	25
44. Antonius Malivuk	30	30
45. Sabas Iwanchevich	5	5
46. Ioannes Sadyak	50	50
47. Michael Wladislaw	25	25
	fl. 2890	2380
Wuichich solvit		65
Anastasius Kostich Wreta dictus solvet		100
In moneta cupraea reperiunt parati		40
Summa	fl. 2890	2585

Da mi zdolla podpiszani zkupa vu Obchini nashi zpravlyeni ovo med nami, y czelom Obchinom nashom razdelyenye ochinskim dobrovolnym dokonchkom ucinilli, y vsze nasz kako y oztale od Obchine vechjim glaszom za platiti gore izpiszane summe zavezali, y za excutiu protti Czerkvi nashi na czelu Obchinu ovu zpadajuchi odkupitti odredilli jeszmo, zovim szvidochimo, potlam kako predi za danashnyi dan, y zpravische ovo vszi koliki pozvani jeszu bili, y kada ostali doshli niszu, mi zkup glaszno ovaj zavez za vszu Obchinu kakotti po sententii obszudjenu utverdili jeszmo.

U Karlovczu 19-ti iunii 1811.

Nicolaus Sivkovich, m. p.
Athanasij Petrovich, m. p.

Paulus Meich, m. p.
Vice Erz Priester

Basilius Wujaklia,
Erz Priester

Simeon Kissich, m. p.
Glisho Malashevicz, m. p.
Gligorie Todorovich, m. p.
Basilio Skulich, m. p.
pro Ion. Vukich
Simon Obradovich, m. p.
Gregor Knesevich, m. p.
Nicolaus Andrejevich, m. p.
Antonie Malivuk, m. p.
Johan Boskovich, m. p.
Michael Wladislav, m. p.
Nesco Peovich, m. p.
Nicola Malivuk, m. p.
Vasilie Nicolich, m. p.

Anastas Kostich, m. p.
Demeter Mussulin, m. p.
Janko Kostich, m. p.
Maxim Pappich, m. p.
Basilio Meich, m. p.
D. Chirchovich, m. p.
Teodor Wukovich, m. p.
Ioseph Poppovich, m. p.
Lazzar Ladyevich, m. p.
Athanasius Kyro, m. p.
Pavao Dimitrovich, m. p.
Jovan Sadyak, m. p.
Simo Ivanchevich, m. p.

Coram me Iulio Dikovich, m. p. qua pro hoc actu per suprasciptam Communitatem requisito Advocato et Liberae et Regiae Civitatis Zagrabiensis iurato assessore.

Specificatio

Commembrorum Communitatis Graecae Carlostadiensis, qui ratam sibi praescrip tam deponere tergiversantur, et quae ad deponendas respectivas summas, constringenda via summaria Amplissimo Magistratui humillime commendamus.
Carlostadii 1-a iulii 1814.

Amplissimi Magistratus

Humillimi servi

Id est:	Nicolaus Iovich pro florenis		30
	Vidua Anastasii Kostich	„	15
	Vitus Jednak	„	150
	Athanasius Jankovich	„	100
	Gregorius Kussevich	„	50
			fl. 345

Demeter Mussulin, m. p.
Maxim Pappich, m. p.
Nomine quoque totius
Communitatis

Град Карловац, број 816 — 1814.
Архив Хрватске — Загреб

DIE GRIECHISCH-ORTHODOXE PAROCHIALKIRCHE DES HL. NIKOLAUS IN KARLOVAC UND IHR BAUMEISTER JOSEF STILLER

ĐURĐICA CVITANOVIĆ

Die Parochialkirche des hl. Nikolaus wurde unter dem Eparchen Jovan Evgenije Jovanović in den Jahren 1785—1787 auf dem Hauptplatz der Festung Karlovac erbaut. Die Mittel dazu stifteten die Kaufleute von Karlovac und die griechisch-orthodoxe Kirchengemeinde. Erbaut wurde die Kirche von Josef Stiller, Baumeister in Karlovac, nach dem Vorbild des Planes der griechisch-orthodoxen Kirche in Segedin.

Die Kirche bis jetzt als ein Bauwerk von nur lokaler Bedeutung bewertet, aber in neuester Zeit hat sich gezeigt, daß sie ein spätbarocker Bau ist welchen man nicht als provinzielles Werk betrachten kann. Ihre Lage im Zentrum der Stadt und ihre wertvolle Inneneinrichtung erheben sie zu einem spätbarocken »Gesamtkunstwerk«. Die Bilder des Ikonostas und der übrigen Kircheneinrichtungsgegenständen hat der bekannte Maler Arsenije Teodorović aus der Vojvodina gemalt. ein Schüler der Wiener Akademie, welcher in Kroatien auch als Meister des Ikonostas von Pakrac bekannt ist.

Den Typus der einschiffigen Kirche auf dem Grundriss eines lateinischen Kreuzes findet man in Kroatien schon früher in Komogovina bei der dortigen Klosterkirche, welche seit der Mitte des 17 Jhs. bis zur Aufhebung des Klosters der Mittelpunkt serbischer Kunst in Kroatien war. Die Kirche des hl. Nikolaus im Karlovac ist eine nordische Hallenkirche und kann nicht mit der typisierten sakralen Architektur der Militärgrenze verglichen werden, welche von den Ingenieuren des Heeres projektiert wurden. In der gesamten Eparchie von Ober-Karlovac bestehen nur drei Kirchen des Spätbarock mit individuellen stilistischen Merkmalen: die Parochialkirche des hl. Nikolaus in Rijeka, die Parochialkirche des hl. Nikolaus in Karlovac und die katholische Pfarrkirche in Petrinja an deren Bau die Kaiserin Maria Theresia persönlichen Anteil nahm.

Der Innenraum der Kirche des hl. Nikolaus in Karlovac ist eine Variante des bekannten Typus einer Hallenkirche mit Wandpfeilern und Bögen, deren Joche mit Platzgewölben gedeckt sind. Das Joch vor dem Ikonostas wird durch ein Querschiff verbreitert, was der Kirche auch von aussen ein kreuzförmiges Aussehen gibt. In die Joche des Querschiffes sind die Sängeremporen eingefügt. Die Raumteilung wird auch durch die Nivellierung des Pavimentes unterstrichen. In den Triumfbogen ist der Ikonostas eingefügt und der Altarraum dahinter ist auf dieselbe Weise überwölbt wie das Kirchenschiff. Die Wände sind mit Pilastern flach gegliedert. Typisch für die Architektur des barocken Klassizismus ist der Mangel an Dekoration und auch das Äussere ist dementsprechend einfach. Da die Kirche frei auf dem Platz steht sind alle Fassaden gleich sorgfältig ausgeführt. Die Hauptfassade ist durch Pilaster in drei Achsen aufgeteilt und der Giebelturm wird von einer klassizistischen Zwiebelkuppel bekrönt. Typisch für den Klassizismus sind auch die Dekorationsmotive der Fassade. Das Kirchenportal ist aus dunklem Stein gemeisselt und darüber ist ein Chronogramm angebracht. Die Fassade wird von einem Dreieckgiebel und einem Kranzgesims gekrönt auf welchen zwei klassizistische Vasen stehen.

Josef Stiller, der Baumeister der Kirche, stammt aus Böhmen. Nach Karlovac kam er im Jahre 1773 aufgrund eines vom Militärkommando ausgeschrie-

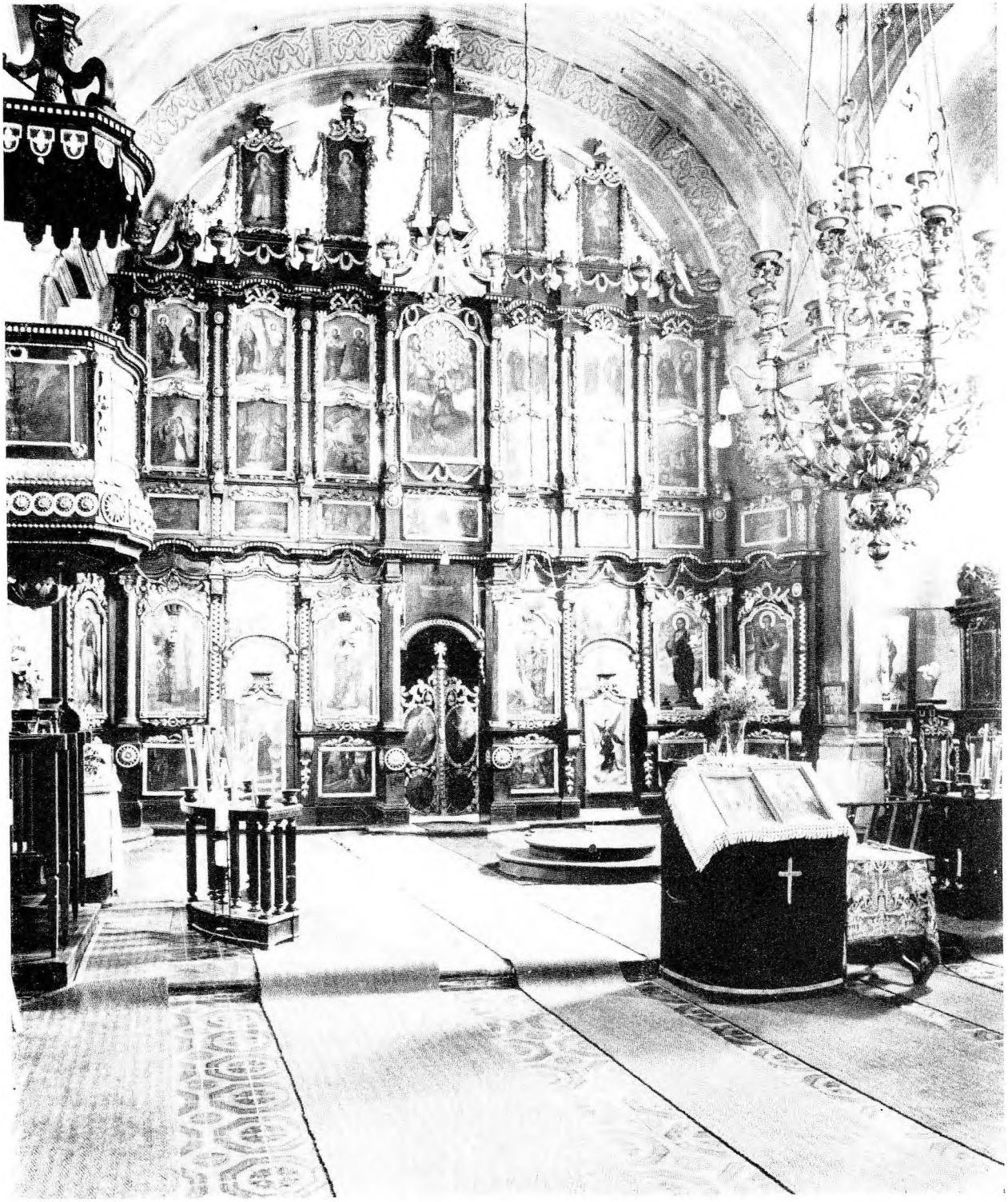
benen Konkurses. Er war ein angesehener Bürger. Er erwarb von den Piaristen ein Haus, gründete eine Familie und wurde in kurzer Zeit der führende Baumeister der Stadt. Während der 30 Jahre seines Lebens in Karlovac erbaute er viele öffentliche Bauten, wurde zum Festungsbaumeister ernannt und gelangte zu höchsten Würden in der Stadtverwaltung. Er übernahm verschiedene Arbeiten, baute militärische, staatliche und städtische Bauwerke. Wegen seiner ausgebreiteten und vielfältigen Tätigkeit hatte er eigenes Unternehmen gegründet, mit Polieren, Maurern, Zimmermännern und Gesellen, welche er nach Pedarf auch aus dem Ausland bezog. Für den Staat erbaute er Bauten im Wert von über 100.000 Forint. Es konnten bis jetzt noch nicht alle seine Bauten festgestellt werden aber unser Wissen über seine Tätigkeit erweitert sich ständig. Es wurden verschiedene Pläne mit seiner Unterschrift gefunden, sowie auch Rechnungen für ausgeführte und nicht ausgeführte Bauten. Unter den verschiedenen Projekten haben folgende eine größere Bedeutung: eine Brücke über die Kupa, 1778; der Pfarrhof von Bosiljevo, 1780; das Dreißigamt in Karlovac in zwei Varianten aus dem Jahr 1781; Pläne zur Renovierung des Rathauses von Karlovac, 1780; ein Vertrag für die Buden am Marktplatz in Karlovac, 1781; der Aufbau des zweiten Stockwerkes des Franziskanerklosters in Karlovac für das Gymnasium, 1786; die Verlängerung des Chores der Franziskanerkirche in Karlovac, 1788; die Erneuerung und der Aufbau des Turmes der Franziskanerkirche, 1794; Renovierungsarbeiten an den Magazinen der Burg Dubovac, 1789 und noch viele andere Arbeiten, welche seine Fähigkeiten als Baumeister bezeugen.

Das Hauptwerk Josef Stiller's ist die Parochialkirche des hl. Nikolaus im Zentrum von Karlovac, mit welcher er sich als Baumeister von mitteleuropäischem Rang affirmierte. In die Kroatische Kunstgeschichte ist er als Urbanist und Baumeister des Spätbarock eingegangen. Im letzten Drittel des 18. Jhs. hatte Karlovac in ihm einen hervorragenden lokalen Baumeister und Urbanisten um welchen sich ein Kreis von Künstlern und Handwerkern scharte und welcher bis zu seinem tragischen Tode im Flusse Mrežnica großes gesellschaftliches Ansehen genoss. Mit dem Tode Josef Stiller's endete auch die Periode des barocken Aufbaues der Stadt Karlovac.

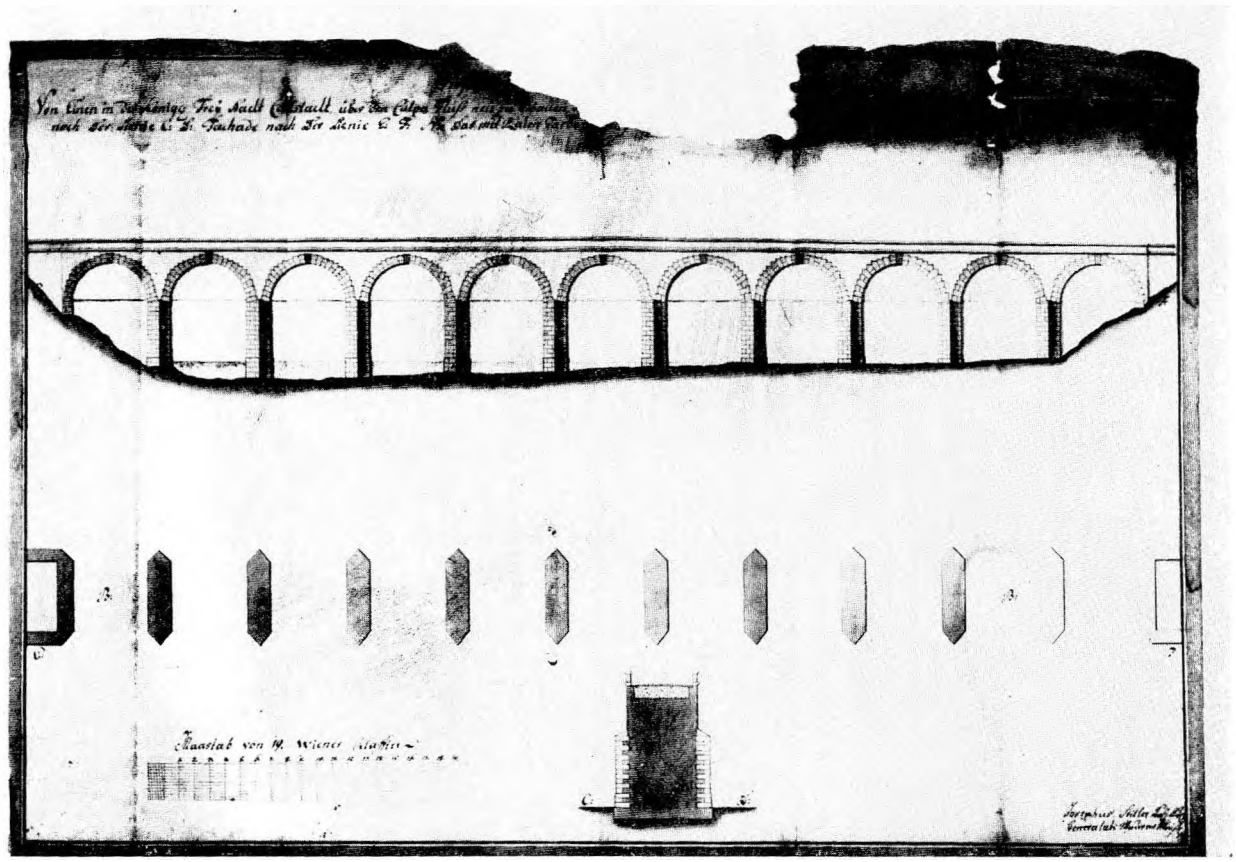
Сл. 9. Поглед на цркву св. Николе и палачу бившег арсенала у Карловцу
(Фото: Игор Николић)

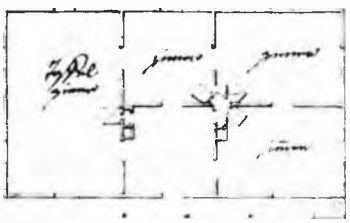
Сл. 10. Довратник и кронограм над главним улазом цркве св. Николе у Карловцу

(Фото: Игор Николић)



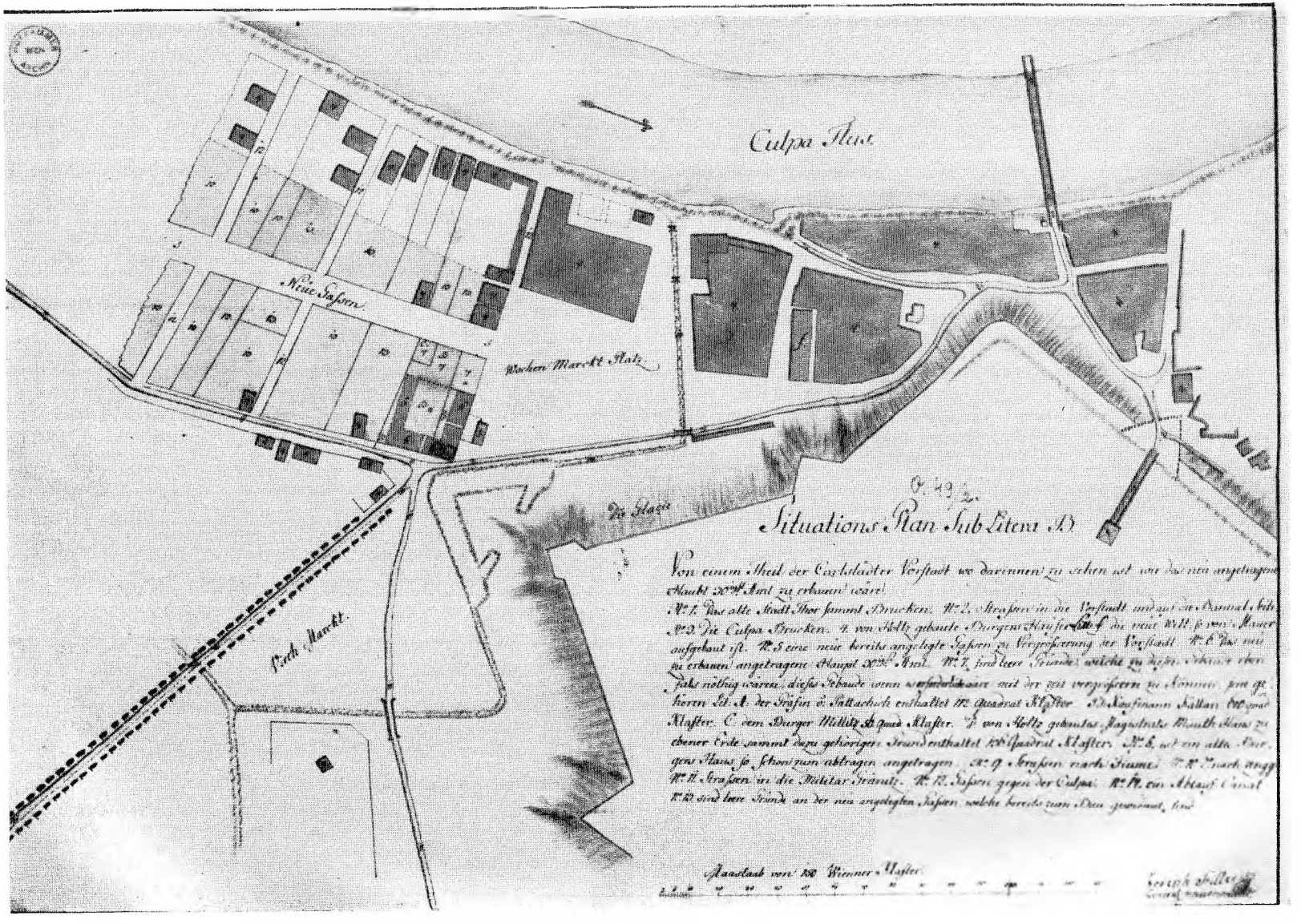
Сл. 11. Поглед на иконостас у цркви св. Николе, Карловац. Сликар Теодоровић Арсеније 1813. г.
Фото: Слободан Тадић
(Фото-документација Института за повијест умјетности Свеучилишта у Загребу)



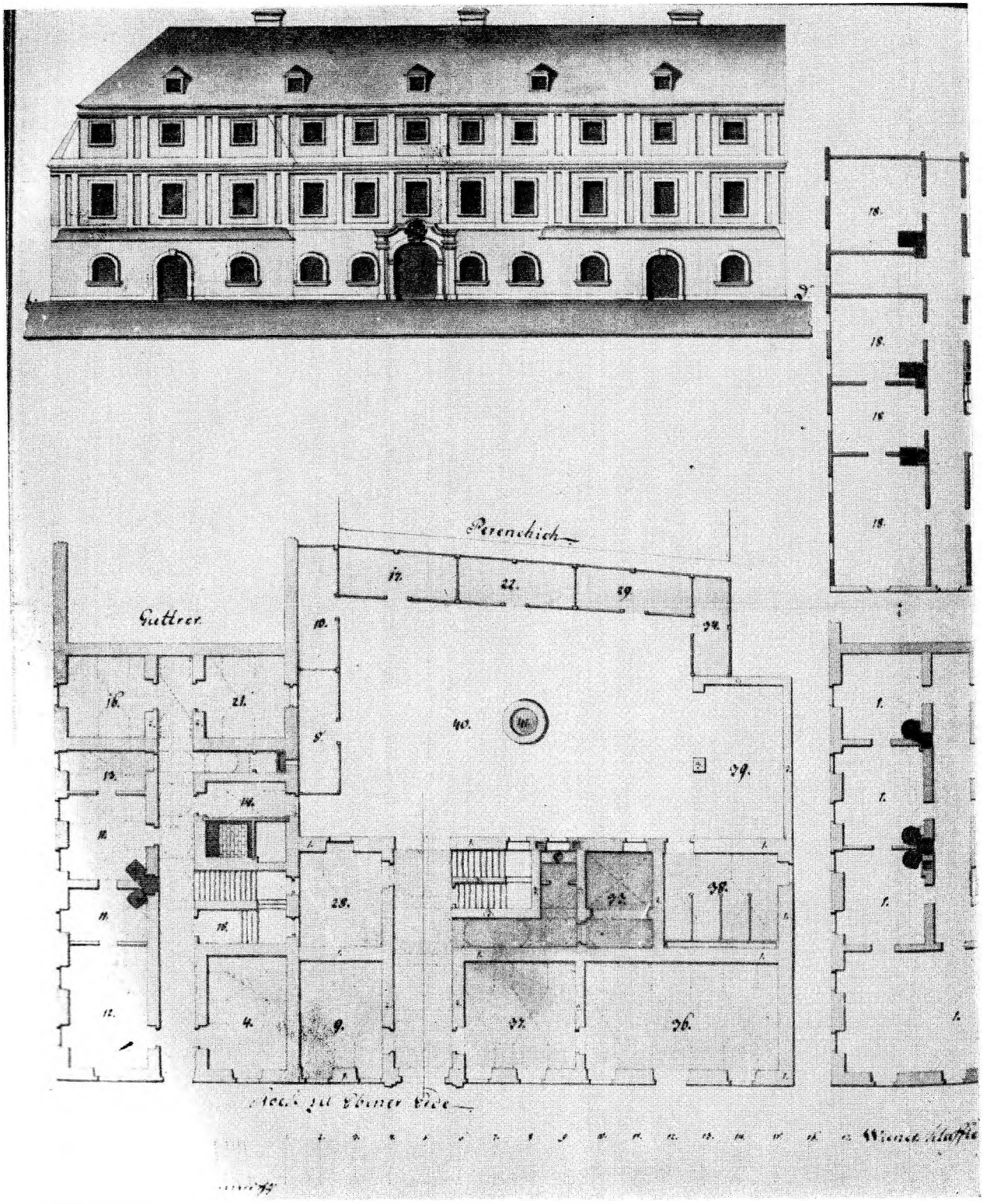


Сл. 12. Нацрт моста на Купи од Ј. Штилера, 1780. г.

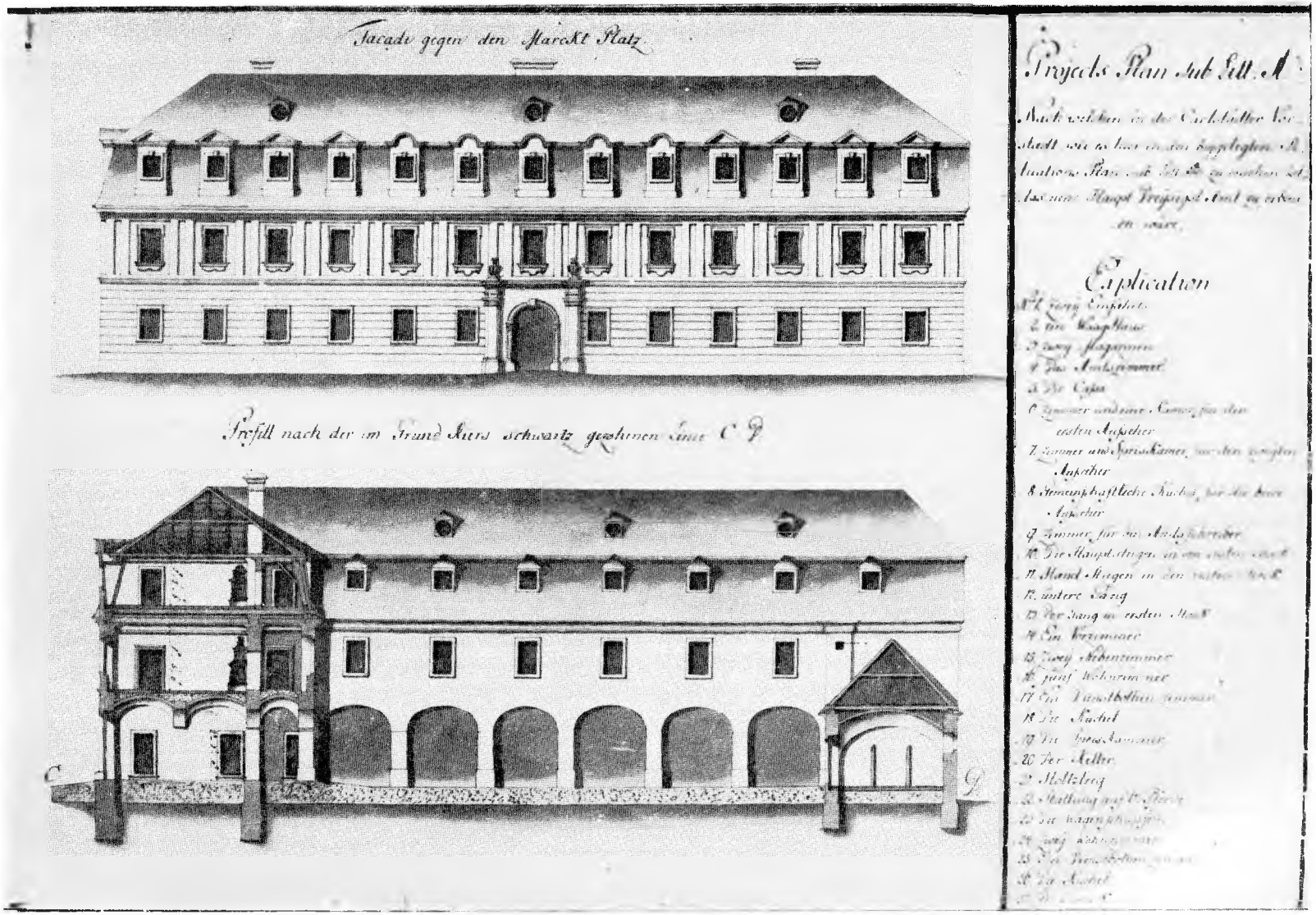
Сл. 13. Тлоцрти жупног двора у Босиљеву. Ј. Штилер 1780. г.



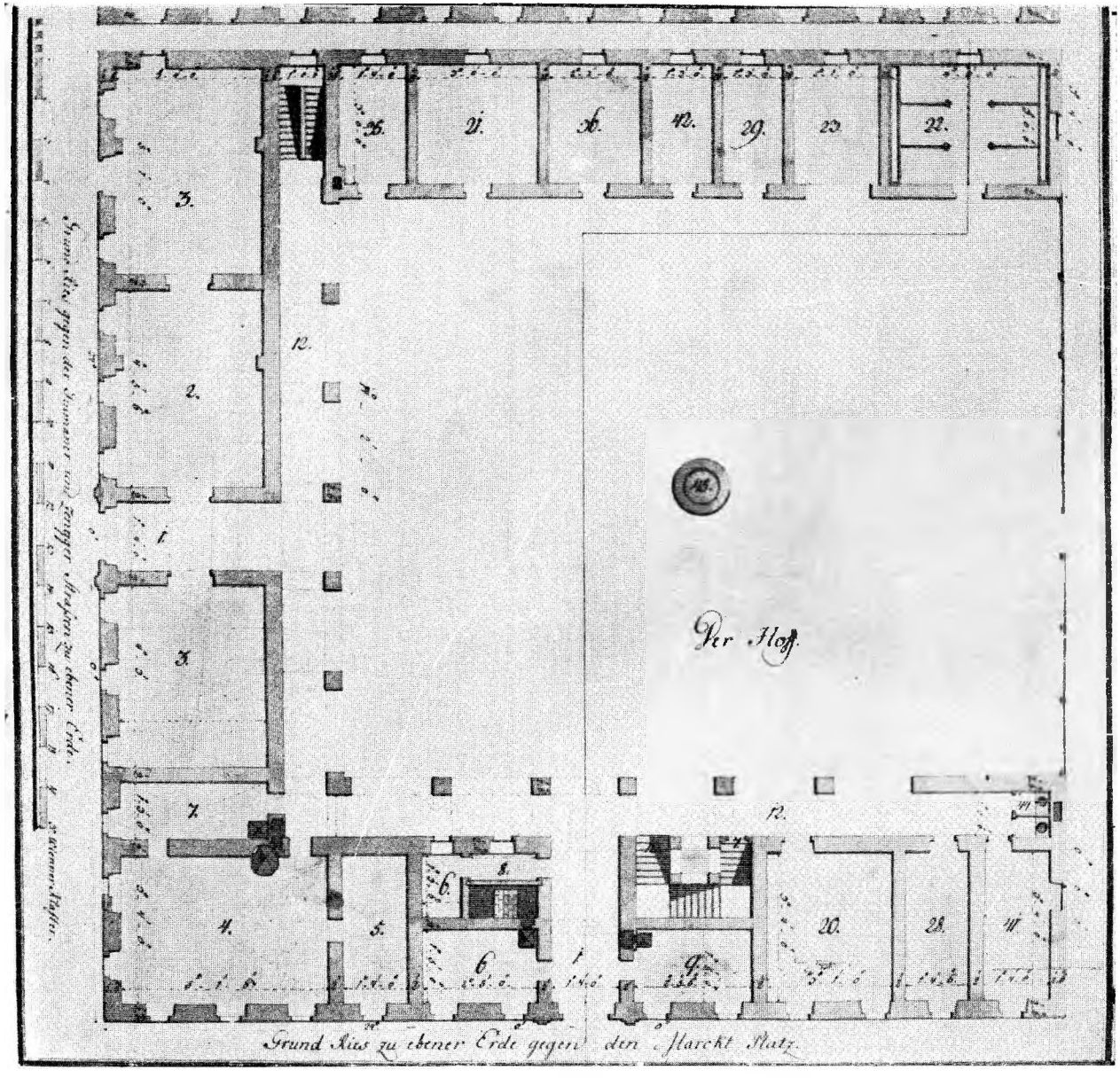
Сл. 14. Ситуациони план предграђа „Нови Свијет" у Карловцу. Ј. Штилер 1781. г



Нацрт прочеља плана „Б" за зграду тридесетнице. Ј. Штилер 1781. г.



Сл. 16. Нацрт прочеља плана „А“ за зграду тридесетнице. Ј. Штилер 1781. г.



Сл. 17. Тлоцрт приземља карловачке тридесетнице. План „А“. Ј. Штилер 1781. г.

ОБЈАШЊЕЊЕ БРОЈЕВА

за приземље

1. Улаз
2. Школска соба за геометрију
3. Соба за црквеног слугу
4. Соба за сакристана
5. Сакристија
6. Ходник
7. Столарија
8. Смочница
9. Кухиња
10. Рефекторије
11. Соба за сервирање (ориг. die Kellnerey)
12. Подрум
13. Степенице за горњи кат
14. Санитарни чвор

за први кат

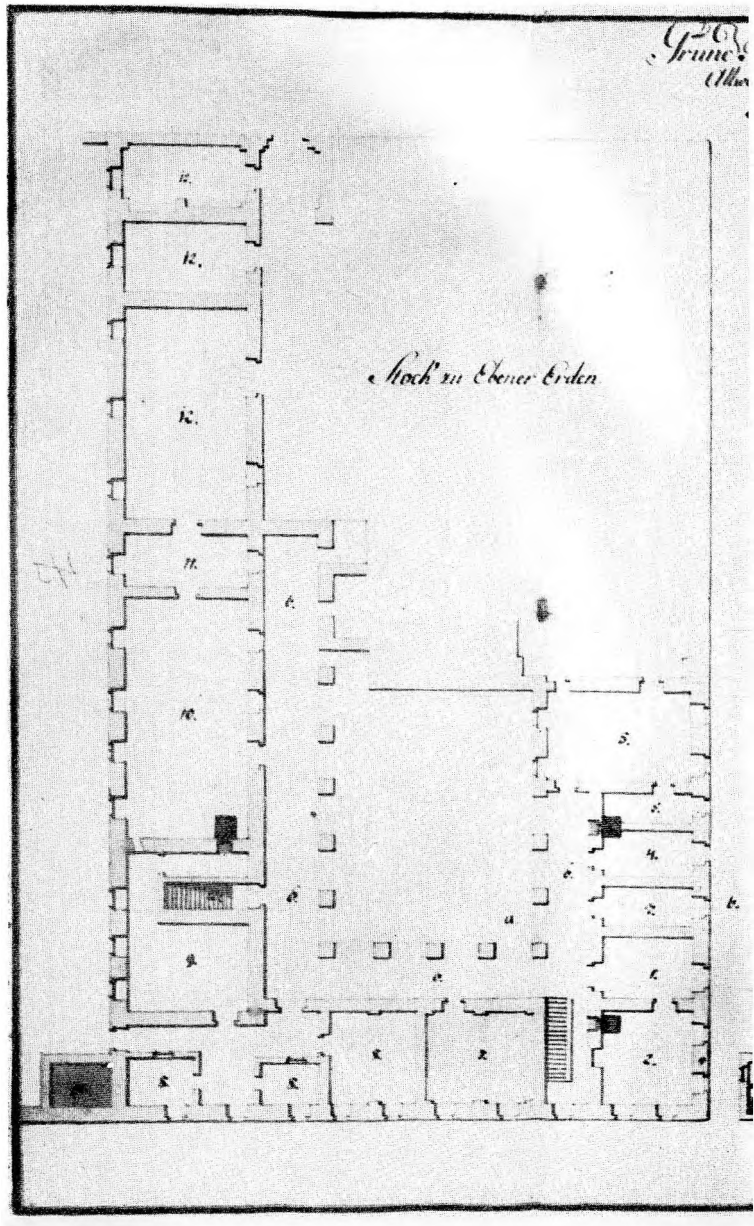
15. Стубиште
16. Ходник
17. Соба за гвардијана
18. Соба за терцијарија
19. Соба за дефинитора
20. Соба за 6 професора нормалне школе
21. Соба за госте
22. Спремиште за разне ствари
23. Бељије за редовнике
24. Кројачница
25. Болесничке собе
26. Капела за болеснике
27. Соба за болничара
28. Санитарни чвор

на другом катy

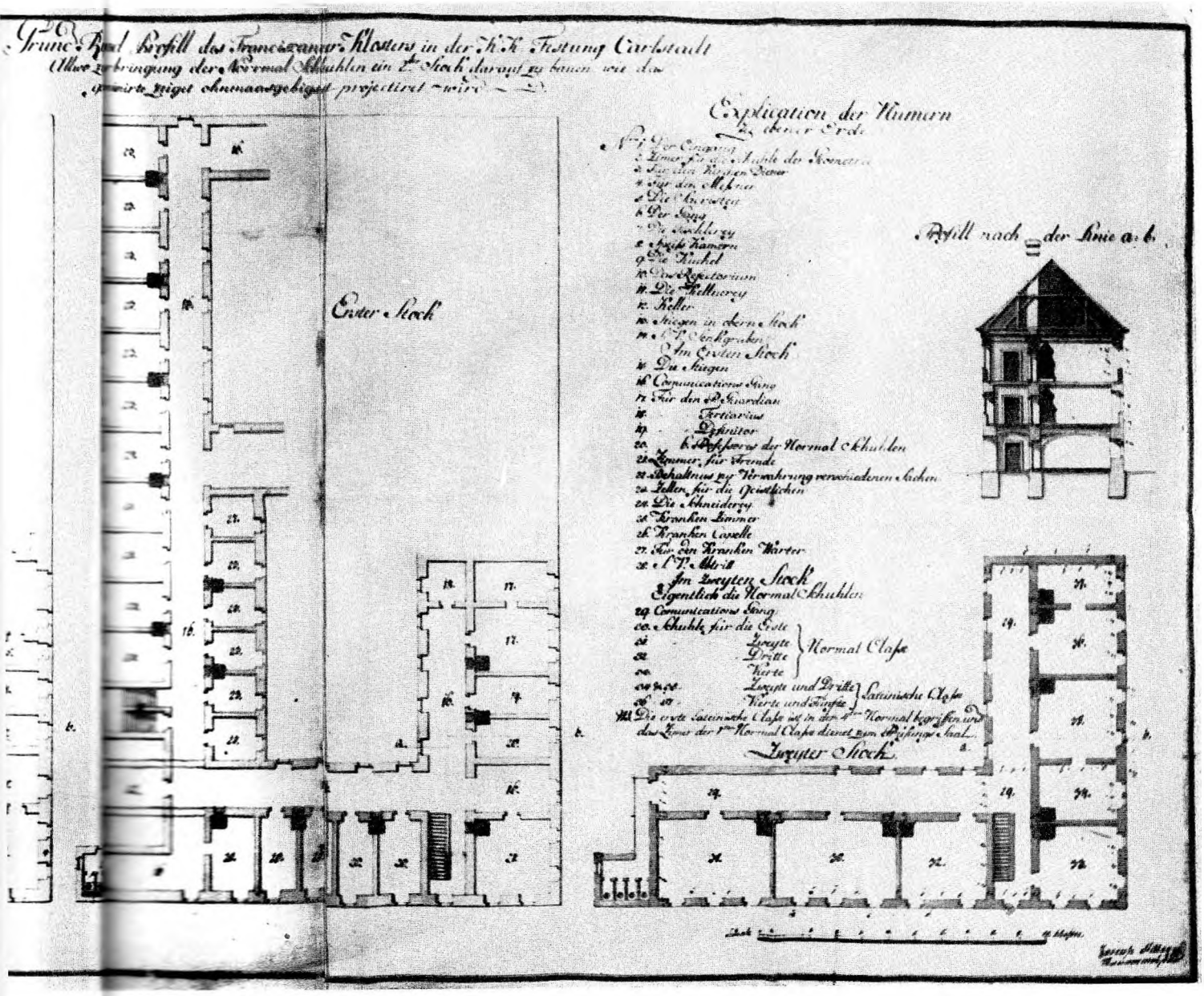
Заправо нормална школа

29. Ходник
30. Учионица за први — Разреди нормалне школе
31. „ за други — Разреди нормалне школе
32. „ за трећи — Разреди нормалне школе
33. „ за четврти — Разреди нормалне школе
36 и 37. за четврти и пети — Разреди латинске школе
34. и 35. за други и трећи — Разреди латинске школе

Први латински разред налази се у 4ом нормалке а соба 1е нормалне класе служи и за испитну дворану



Сл. 18. Архитектонска снимка фрањевачког склопа у Карловцу



арловцу и [illegible] школски простор. Ј. Штилер 1786. г.

Сл. 19. Фрањевачки склоп у Карловцу

(Фото: Игор Николић)

Динко Давидов

Бакрорезне илустрације Захарије Орфелина у Историји Петра Великог

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

Књига Захарије Орфелина о руском цару Петру I Алексејевичу, дело писца-историчара и бакроресца-илустратора, спада у групу оних творевина српске културе друге половине XVIII века које се код нас сматрају од изузетне вредности. За разлику од већег броја српских књига тога времена, скромније графичке опреме, Орфелинова књига по лепоти бакрорезних илустрација надмашује оновремену српску књигопечатњу и досеже међу западноевропска књижна издања. Ако се каже да Орфелинова Историја о славном руском цару по броју гравира иде у најбогатије илустроване књиге историјске садржине издате у Европи у томе веку, онда је тиме њен значај довољно наглашен, мада се, управо због тога, намећу нова проучавања њеног графичког украса.

Припремана и писана седамдесетих година у Новом Саду и Венецији, штампана 1772. у Венецији код Димитрија Теодосија, а украшена гравирама у Орфелиновом дому у Сремским Карловцима, ова књига означава зрело доба српске европејизиране културе.

Првобитно Теодосијево издање без илустрација, књига доста сложене историјске садржине, везана за око педесет литерарних, претежно историјских, извора и узора, изазивала је често пажњу историчара, библиографа, историчара књижевности и других познавалаца српске културе XVIII века.[1] Карловачко, ауторово издање, књига са илустрацијама, отвара, пак, читав низ ликовних питања, такође сложених и важних, која се, мада садржајно везана за Русију, ипак налазе на западноевропским уметничким просторима. То издање, ма

[1] Због штампарских и садржајних измена у венецијанском неилустрованом издању Димитрија Теодосија, Георгије Михаиловић је сматрао да је у питању једно издање и једна варијанта тог издања. (Г. Михаиловић, Српска библиографија XVIII века, Београд 1964, бр. 105 и бр. 106.) Лазар Чурчић је покушао да докаже да су у питању веће разлике због којих треба сматрати да су то два издања [Л. Чурчић, Шест бележака о Орфелиновом Житију Петра Великог. (Каталог Библиотеке Матице српске) Нови Сад 1972, 26—33].

хом једноврсног илустративног састава, без сумње је најзначајнија књижна скупина српске графике просвећеног века.

Иза ове књиге, раскошног графичког садржаја, стоји аутодидакт свестране обавештености и даровитости, јаке воље, велике радне енергије, прегалац који је успео да на разним подручјима духовне делатности — поезији, историји, преводилаштву, бакрорезној графици, занимању за издавачко-уредничке, лекторске послове, као и за природне науке, — постигне у српској култури више него што се то од њега могло очекивати. Учини се зато, на тренутак, као да су Орфелинова плаховитост у раду, а посебно његова амбиција, биле на крилима необуздане маште, а у исти мах његово обимно и многоврсно дело пружа друкчија уверења. Истина, било је и неостварених стваралачких снова, али његова вредноћа и страсна приљежност послу омогућиле су му да оствари замашан део својих планова.

Највећи део Орфелинових преважних пројеката подразумевао би, и у срећнијим временима, читав низ сарадника а он је, ипак, стизао да их сам савлада. Најчешће успешно. Док су његови савременици, ликовни уметници, сликали иконостасе, иконе и портрете, прихватајући се рада тек након сигурних уговора и обезбеђених хонорара, Орфелин се често упуштао у своје пројекте вођен само уметничком идејом и јаком вољом. Он често није имао смисла за решавање материјалне стране појединих издавачких и уметничких послова, а неке његове намере и подухвати нису наилазили на разумевање средине. Такав је случај са покретањем *Славено-српског магазина*, који је после прве свеске престао да излази. Стога се и може рећи да је Орфелин — и поред серије бакрореза, *Вечитог календара*, *Калиграфије*, *Искусног подрумара*, *Магазина* и осталих књига и састава, после признања Јакова Шмуцера и титуле „Царско-краљевске виенске академије член" и награде царице Марије Терезије, после капиталне књиге о Петру Великом — ипак на крају свог трудољубивог пута „пребједно" скончао, како је то записао Јован Рајић, без сумње као најсиромашнији посленик српске културе тога времена. Иза себе је оставио замашно духовно богатство, које готово непрестано заокупља истраживаче српске културе XVIII века. Међу Орфелиновим делима, која припадају књижевности и историји уметности, а у целини посматрано историји националне културе, посебно место има бакрорезима обогаћена књига о Петру Великом.

Од енциклопедијске књиге Алексија Хорањија (A. Horanyi, Memoria Hungarorum et provincialium scriptis editis notorum, Viennae 1776) до наших дана смењују се мањи и већи радови у којима се траже одговори на питања која Орфелинова, по много чему загонетна, књига поставља. У обиљу познате и често навођене литературе о овом Орфе-

линовом делу истичу се радови Јована Мушкатировича,[2] Павла Шафарика,[3] Димитрија Руварца,[4] Стојана Новаковића,[5] Тихомира Остојича,[6] Николе Радојчића,[7] Дејана Медаковића,[8] Павла Васића,[9] Георгија Михаиловића[10] и недавно објављени корисни прилози Радмиле Михаиловић,[11] Милорада Павића,[12] Лазара Чурчића[13] и Боривоја Маринковића[14]. Из ове и остале литературе сагледава се слојевитост и сложеност Орфелиновог историјско-књижевног и бакрорезачког рада у књизи о Петру I. Постојећа орфелиника, која траје безмало два века, ни издалека не даје утисак да су послови завршени и не ослобађа стручњаке даљих истраживања. Напротив.

Од историчара уметности о илустрованом издању Орфелинове Историје први је писао Дејан Медаковић, дајући у свом раду опис појединих илустрација „у једном примерку првог дела ове ретке књиге". Он је, осим тога, дао и уметнички суд о Орфелиновим бакрорезима: „. . . ова књига, ово по формату најобимније дело српског XVIII века значи и највећи домет српске графике у то време. У њој је на једном месту сабран највећи графички репертоар једног нашег уметника графичара. Као такво, ово дело репрезентује у пуној мери српску графику XVIII века".[15]

---

[2] Іоанъ Магарашевичъ, Краткое размишленые о праздници, Беч 1786, 22—3.

[3] Paul Jos. Šafarik, Geschichte der serbischen Literatur, Prag 1865, № 727, 728, 729, 730. С. Новаковић, Српска библиографија за новију књижевност 1741—1867, Београд 1869, 13.

[4] Димитрије Руварац, Ко је писац књиге „Житије и славнија дјела Государја Императора Петра Великаго" в Венецији 1772, Јавор 10, Нови Сад 1887, 151—153; исти, Захарија Орфелин, Животописно-књижевна црта, Споменик СКА, Београд 1891, X, 75—91.

[5] Стојан Новаковић, Историја српске књижевности. Београд 1867. 132, 133, 135, 136, 150.

[6] Тихомир Остојић, Захарија Орфелин, живот и рад му, Београд 1923.

[7] Никола Радојчић, Захарија Орфелин као историчар, Гласник Историјског друштва, у Новом Саду VI/3, Ср. Карловци 1938, 253—280.

[8] Дејан Медаковић, Илустровано издање Орфелинове Историје Петра Великог, Историјски часопис САН IV, Београд 1952, 253—258.

[9] Павле Васић, Илустрација српске књиге у XVIII веку. — Српска штампана књига 18 века. Каталог. Нови Сад—Београд 1963, 175—177.

[10] Георгије Михаиловић, Српска библиографија XVIII века, Београд 1964, бр. 102, 103, 104.

[11] Радмила Михаиловић, Захарија Орфелин као илустратор „Историје Петра Великог". — Поговор књиге: Захарија Орфелин, Петар Велики, Београд 1970, књ. II, 413—424.

[12] Милорад Павић, Уз Орфелинову књигу о Петру Великом. — Поговор књиге: Захарија Орфелин, Петар Велики, Београд 1970, II књ. 405—412.

[13] Лазар Чурчић, Шест бележака о Орфелиновом „Житију Петра Великог", Каталог Библиотеке Матице српске: Орфелиново житије Петра Великог 1772—1972, Нови Сад 1972, 19—48.

[14] Исцрпну библиографију радова о Орфелину објавио је Боривој Маринковић, сакупивши преко 660 наслова. Боривој Маринковић, Bibliographia Orpheliniana, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду XVI/2, Н. Сад 1973, 860—896.

[15] Дејан Медаковић, н. д. 257.

О стилским особеностима Орфелинове графике у овој књизи, а посебно о шестој и седмој страни, расправљао је Павле Васић, истичући: „Рококо се јавља у Орфелиновој књизи о Петру Великом. На листу посвећеном Катарини II у цртежу оквира, тропејони, оружје и биљна орнаментика имају различит — асиметрични карактер. Слова — Екатерине — окићена венцима делују безмало као стил чипендела".[16] О Орфелиновом стилу писала је и Загорка Јанц: „У почетку поклоник је руског и бечког барока, касније постаје наш главни представник рококоа у опреми књиге".[17] Исцрпан рад о Орфелину као илустратору Историје Петра Великог написала је Радмила Михаиловић. Она је критички уочила да Орфелинове илустрације „бакрорези медаља и историјских сцена увучени у текст имају улогу не креираног већ погодно нађеног коментара писане речи. Они се нижу не толико уобличени пластичном маштом уметника, већ вођени несвесним декоративним механизмом епохе која налаже концепције и схеме".[18] Ипак, Михаиловићева није пропустила а да у закључку свог рада не истакне опште вредности Орфелинових графичких прилога: „Сачињено од елемената различитих извора дело ово ипак даје утисак свежег духа и стила класичне књиге настале не само из моралне обавезе историчара већ из ентузијазма уметника и пажње гравера веште и однеговане руке".[19]

Пажњи историчара уметности не измиче ни рад Лазара Чурчића, који је, поред разматрања читавог низа проблема библиографске природе, донео каталошки преглед свих илустрација у Орфелиновој књизи, исправљајући мање погрешке Георгија Михајловића у Српској библиографији XVIII века. Овај Чурчићев рад штампан је у каталогу изложбе „Орфелиново Житије Петра Великог 1772—1972", коју је приредила Библиотека Матице српске.[20] На овој јединственој изложби једне књиге били су приказани сви графички листови неукорињеног комплета Орфелиновог дела. Том приликом стекло се уверење да бакрорезне илустрације из Орфелинове Историје о Петру Великом могу задовољити и изложбене захтеве. Ова камерна изложба показала је и данас живо дејство Орфелинове графике.

*

Орфелин је упознао графички илустроване књиге још у раној младости, а нарочито у Новом Саду, када је постао магистар Словен-

[16] Павле Васић, Доба барока, Београд 1971, 105.
[17] Загорка Јанц, Насловна страна српске штампане књиге. — Каталог Музеја примењене уметности, Београд 1956, 78.
[18] Радмила Михаиловић, н. д. 413.
[19] Исти, 424.
[20] Лазар Чурчић, н. д. 19—48.

ске школе Висариона Павловића, и у Сремским Карловцима, где је постављен за митрополијског канцелисту, а имао је у рукама и тада изузетно популарне Жефаровићеве књиге издате у бакрорезној техници, *Стематографију*, *Описаније Јерусалима*, *Привилегије* и друге, па је отуда и своје издавачке првенце *Краткое . . . наставленије* (1758) и *Ортодоксос омологију* (1758), штампане у сопственој бакрорезачкој типографији у Карловцима, украсио бакрорезним вињетама.[21] У Бечу је имао прилике да види, па и да за себе набави немачке, аустријске, талијанске и француске књиге украшене бакрорезним илустрацијама. Тада већ обученом бакроресцу биле су блиске овакве књиге па је разумљиво што је одлучио да своју обимну Историју о Петру Великом тако опреми да се по графичким илустрацијама може уврстити у савремена европска издања.

Пре почетка рада на овом послу Орфелин се морао обавестити о томе да ли у Русији постоји целовита биографско-историјска књига о Петру I, како због текстуалног издања тако и због чврсте одлуке да своју намеравану књигу обилато опреми бакрорезним илустрацијама. После испитивања утврдио је да о владавини Петра Великог у Русији постоји разуђена и богата литература, којом ће се и сам једним делом користити, али да не постоји монографска књига, какву је намеравао да напише. Та провера је нашег писца и бакроресца могла задовољити јер ће, тако, његово дело о највећем руском цару бити „први пут на словенском језику штампано" — што је сматрао за потребно да истакне на насловној страни своје књиге.

Првобитна Орфелинова замисао била је да Историју изда искључиво као књигу са илустрацијама. О издању без илустрација није ни помишљао. То се види и по томе што је у тексту редовно давао основне податке о илустрацији историјског догађаја. Очигледно, бакрорези су, по његовој идеји и пројекту, на чијем је остварењу радио још у току припрема рукописа, били с а с т а в н и део књиге, а објашњењима чврсто везани за текст. Док је са таквим намерама писао и припремао рукопис и илустрације, он одиста није претпостављао да ће његова књига прво изаћи из штампе без илустрација. Међутим, током рада на рукопису, који је по његовим речима трајао пет година, он је заостао са припремама илустративног графичког материјала. Његова књига је одштампана и једним делом укоричена 1772. године без илустрација. Та непотпуна књига извукла се аутору из руку без графичког украса највероватније због пословног захтева венецијанског штампара Димитрија Теодосија. Иако је Орфелинова сарадња са Теодосијем била дуготрајна и обострано корисна, млетачки штампар није морао да чека илустративни материјал па да изда комплетну књигу, ово тим пре јер

[21] Георгије Михаиловић, н. д. бр. 34 (стр. 46); бр. 35 (стр. 48).

је била у питању и зарада — штампарски хонорар — који му је Орфелин могао надокнадити од продаје управо тих неилустрованих примерака. С друге стране, Орфелинове илустрације су посао бакрорезачки, а не штампарски, па је Теодосије био без обавеза да сачека завршетак израде бакрореза.

После 1772. у Орфелиновој свести и даље је постојала само књига са бакрорезним илустрацијама и он је наставио рад да их заврши и унесе у одштампане табаке своје књиге, коју је у једном делу тиража пренео у Сремске Карловце. Заузет осталим пословима, који су, између осталог, доносили и нешто зараде, Орфелин је успорио израду бакрорезних илустрација и радио на њима још и 1773. и 1774. Међутим, сасвим је извесно да је један део графичких илустрација израдио и пре 1772. али да није хтео да књигу илуструје непотпуно. Највећи део намераваних илустрација имао је у виду одабраних предложака и цртежа, са којих је повремено преносио на бакрорезну плочу, радећи при том доста споро, при чему треба имати на уму да су у питању минијатуре бакрорезне композиције. Да је на графичким илустрацијама радио и пре изласка из штампе књиге без илустрација (1772) јасно нам је из његовог текста, где у већини случајева помиње илустрације, особито медаље, које чак и потанко објашњава. (Нпр. „У част ове тријумфалне заиста велике победе (Азов) направљена је медаља на којој се с једне стране види лик Његовог Царског Величанства са овим натписом: Петар Алексејевич, заповедник московски, истински увеличитељ. На другој страни приказано је бомбардовање града Азова са следећим натписом: Мућама и валовима победник; доле: 1696, као што се на приложеном гравираном листу може видети".[22] Разумљиво је да Орфелин није могао дати такве описе илустрација да их није имао једним делом израђене, а неке у цртежима и у одабраним предлошцима. Сходно томе сасвим је логично да је он међу првим бакрорезима израдио насловну страну, лик владарев и још неке илустрације. Ове бакрорезе он је потпуно завршио, па је тако на насловну страну ставио годину 1772. чврсто верујући да ће до те године бити завршене све илустрације, односно да ће комплетна књига изаћи из штампе те године.

Та, 1772. година на насловној страни касније завршеног издања са илустрацијама, довела је у забуну библиографе, историчаре и историчаре уметности. Поставило се питање да ли се ова година може сматрати годином издања књиге са илустрацијама. Дилема је била у следећем: Књига која има на насловној страни годину 1772. доноси гравирану географску карту Сверосијске империје, потписану од Орфелина

[22] Захарија Орфелин, Петар Велики (савремена језичка верзија), Београд 1970, књ. I, 236.

и датовану годином 1774 (!) Најлакше је било оценити да је Орфелин књигу са илустрацијама антидатовао, односно да је у питању још једна његова мистификација. Међутим, ово мишљење добија друкчија тумачења.

Треба узети у обзир чињеницу да је А. Хорањи у поменутом енциклопедијском делу, још за живота Орфелинова, донео опширне вести о нашем писцу и бакроресцу. Сматра се да је Орфелин, преко Георгија Бурковића де Сервијског, дао податке Хорањиу о својим књигама. У другом тому *Меморије* (1776) штампана је јединица о Орфелину са подацима о његовој Историји, за коју је овде забележено да је издата 1772. са великим бројем илустрација и да је посвећена руској царици Катарини II.[23] — Доследан својој ранијој одлуци и жељи, Орфелин је намерно дао да се у Хорањијев лексикон унесе година 1772. као датум издања књиге са илустрацијама. То је, уосталом, било и једино оправдано и једино могућно, јер је та година од раније била изгравирана на бакрорезној насловној страни. Ту годину Орфелин није хтео да мења ни неколико година касније када је завршио све илустрације.

По једностраном тумачењу једног недавно објављеног архивског податка, Орфелин је још 1779. уносио илустрације у други том своје књиге, па је, напречац, донет суд да је други том илустрован тек те године. Реч је о писму протосинђела Кирила Живковића, митрополијског „мајордомуса" у Карловцима, које је упућено митрополиту Вићентију Јовановићу Видаку у Беч. Из овог писма, послатог у јесен 1779, сазнајемо да је Захарија Орфелин „. . . за другују част Петрова житија . . . узео неке фигуре в нут поставити и док справи и онују послати будемо".[24] То је навело једног истраживача да, без довољно разлога, закључи: „Сада је неопозиво и коначно јасно да Захарија Орфелин још 28 октобра 1779. године по старом календару, није завршио бакрорезачке послове за илустроване примерке Петровог животописа",[25] а на другом месту: „илустрације за Петрово Житије могао је Орфелин почети да реже најраније 1778" (!)[26] Ова мишљења се не могу усвојити јер и поред поменутог писма из 1779. нема основе за тврдњу да је те године завршио „бакрорезачке послове", будући да се у писму протосинђела Живковића недвосмислено каже да је Орфелин тада само уносио бакрорезне илустрације у други том своје књиге. Оне су, дакле, одраније биле изгравиране и унете у неколико комплета књиге, што потврђује и Хорањи. Познато је да се Орфелинова илустрована ис-

[23] Alexius Horanyi, Memoria Hungarorum et provincialium scriptis editis notorum, Viennae 1775, 1776, Pozoni 1777. II tom, 707.

[24] Александар Форишковић, Две белешке о Захарију Орфелину, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XVII, Нови Сад 1969, 254—59.

[25] Лазар Чурчић, н. д. 38.

[26] Исти, н. д. 39.

торија није лако продавала, па је он уносио бакрорезне илустрације према потреби и поруџбини, као што је познато и да их је продавао и појединачно. Овом приликом, о којој извештава Кирило Живковић, Орфелин је само *комплетирао* књигу за митрополита, као једну од накнадних поруџбина. Такође није могуће усвојити мишљење да је Орфелин „могао почети да реже најраније 1778. године". За такву тврдњу, чак ни претпоставку, нема стварног основа. За њено оспоравање разлози су већ наведени. Да поновимо: Орфелин је почео да припрема и реже илустрације за своју Историју још пре 1772. године.

У целокупној проблематици Орфелиновог илустрованог издања Историје треба посебно сагледати послове штампарске, који су окончани 1772. у Венецији, од цртачког и бакрорезачког Орфелиновог рада, који је трајао неколико година дуже. Та два посла се по својој природи јасно раздвајају. Издање без илустрација технички је посао Теодосијеве штампарије, бакрорези за издање са илустрацијама су уметнички рад, који у овом случају није могуће датовати у једну годину. На томе не треба ни настојати, јер графички део посла није започет и завршен у једној години. По садашњем историјско-уметничком сагледавању ове проблематике Орфелин је радио на бакрорезним илустрацијама од 1770. до 1774. године. То што је задржао изгравирану бакрорезну плочу — насловну страну књиге — са годином 1772. и искористио је за издање са илустрацијама, треба прихватити као његову одлуку и, коначно, као логично и практично опредељење: бакрорезни послови су текли и пре и после издања без илустрација, па је тако година 1772. средња хронолошка граница, која обележава и ублажава распон од неколико година рада на графичким илустрацијама. Из свега овога произилази да је Орфелин задржавајући бакрорезну насловну страну са 1772. годином поступио по свом ранијем опредељењу. Релативност и непрецизност те године треба имати на уму, али, у исто време, нема основе настојању на њеном библиографском искључивању. У томе погледу је Георгије Михајловић поступио сасвим исправно када је и књигу са илустрацијама ставио у 1772. годину.

*

У недавно објављеном Просветином издању Орфелинове монографије о Петру I, у савременој језичкој верзији, штампан је један од ретких Орфелинових предговора, у доскора мало познатој варијанти књиге, која је обрађена у Сводном каталогу руске грађанске штампе XVIII века.[27] О том предговору, и о том карактеристичном пасусу, писао је Лазар Чурчић, негирајући с пуно разлога Орфелинове наводе.[28] Ипак,

[27] Сводный каталог русской книги XVIII века, № 2027 и 2028.
[28] Лазар Чурчић, н. д. 26—33.

треба се и овога пута задржати на овом пасусу, јер је Орфелин управо на том месту писао о настанку бакрорезних илустрација. У току штампања књиге он је тај део предговора изоставио, па су данас позната само два примерка књиге са спорним пасусом. Будући да је управо такав предговор објављен у Просветином издању, то би могло доћи до забуне код читаоца, па и код стручњака. Ово утолико пре што писци поговора Просветиног издања, Милорад Павић[29] и Радмила Михаиловић,[30] нису уочили ни проценили Орфелинове изјаве о томе како су настале илустрације. У том пасусу Орфелин наводи да је: — географске карте копирао из Атласа састављених при Императорској академији наука у Петрограду; — медаље нацртао са златних и сребрних оригинала, који се чувају у бечком Münz-кабинету; — провео три месеца у Венецији обучавајући се у техници гравирања, само због тога да би могао илустровати Историју о Петру Великом; — израђене гравире предао типографу „без награде, како би љубитељи могли набавити књигу што јефтиније".[31]

По мишљењу Лазара Чурчића, Орфелин је током штампања књиге увидео да тај предговор није упутно да објави због тога што је у том пасусу наглашено личан, а будући да је имао намеру да књигу изда анонимно, тај би га пасус могао открити.[32] Ово, без сумње, није пресудан разлог због којег је Орфелин скратио написани (и у извесном броју примерака књиге већ одштампани) предговор. Уосталом, он је и у другим деловима предговора до те мере личан, са неколико аутобиографских података, да су га савременици лако могли открити као писца и као илустратора књиге. У исто време стоји чињеница да је Орфелин убрзо ставио свој потпис на издање са илустрацијама, на посвету царици Катарини II и на шест бакрорезних илустрација, — што значи да му у крајњој линији није било стало до анонимности. Разлог због којег је изоставио спорни пасус треба назрети у томе што је сам морао осетити да му међу Србима Карловачке митрополије нико не би поверовао у нетачне тврдње како је због ове књиге научио технику бакрореза, када је било познато да је од 1758. радио графичке послове. Разумљиво, нико му у Бечу не би веровао да је цртао медаље са оригинала у Münz-кабинету. У Русији су се, такође, лако могли уверити да географске карте нису узете из Атласа Императорске академије наука. Све четири Орфелинове изјаве нису биле тачне. Данас је тешко одгонетнути зашто је он у првобитни текст предговора унео нетачне изјаве о настанку бакрорезних илустрација, а нагађања око тога не би довела до истине. У овом случају реч је, одиста, о покушају још једне

[29] Милорад Павић, н. д. 405—412.
[30] Радмила Михаиловић, н. д. 413—424.
[31] Захарија Орфелин, Петар Велики, Београд 1970, 25.
[32] Лазар Чурчић, н. д. 28.

Орфелинове чудне мистификације, које се он, после мањег броја одштампаних књига, сам одрекао скративши предговор у штампарској машини. Управо због тога није било упутно да се такав предговор објави у савременој језичкој верзији.

*

О начину на који је Орфелин дошао до предложака за илустровано издање постојало је раније мишљење: „Преко свог издавача морао је Орфелин добити и карте и медаље које је резао у бакру; бар неке, а друге је могао добити у Бечу или Млецима. То је, уосталом, у оваквим случајевима издавачка дужност."[33] У неким случајевима графичка опрема књиге јесте брига издавача, али када је аутор књиге у исто време и графичар, онда је разумљиво да је то превасходно његова брига, јер ће он на замисли графичке опреме радити и као писац и као бакрорезац. Због тога прикупљање и одбир бакрорезних предложака за Орфелинову књигу треба препустити њему самом. Љубитељ лепо опремљене књиге, познати бакрорезац, задржао је за себе ту пријатну и доста тешку бригу око изналажења, избора и уклапања разних предложака, које ће искористити за своје илустрације. То, извесно није био лак посао, а вероватно је требало уложити доста труда и издатака да се набаве разне књиге и гравире, али у исто време тај припремни део посла имао је својих дражи и причињавао је радозналом писцу и бакроресцу ретка задовољства. Што се тиче издавача, Димитрија Теодосија, њему нису била позната графичка дела са темом о Русији и Петру Великом, бар не тако добро као Орфелину, нити је, према томе, могао утицати на избор графичког материјала.

Каква је била Орфелинова идеја о графичкој опреми Историје? На почетку овог замашног посла он је увидео да посебне графичке композиције на историјске теме, о походима, освајању и уопште о времену Петра Великог, неће моћи сакупити, нити су такве композиције постојале о сваком важнијем догађају. А, с друге стране, када су му и долазиле до руку такве гравире он се морао суочити са чињеницом да су све махом велики формати, који се тешко могу уклопити у величину књиге. Због тога је одлучио да историјске догађаје илуструје гравирама медаља и географских карата, које су непосредно везане за збивања петровске епохе. Била је то логична замисао, мада не и оригинална. Орфелин је имао прилике да види и друге књиге у којима је биографија владара или политичка и ратна историја илустрована медаљама, па је пошао у потрагу за таквим делима.

Међутим пре медаља и географских карата у овој књизи се већ на фронтиспису налази лик Петра I. Руски колекционар Д. А. Ровинскиј

[33] Никола Радојчић, н. д. 266.

истиче да је Орфелинов портрет Петра I конципиран по гравири руског бакроресца Е. Р. Чемесова.[34] У другом делу Ровинског сазнаје се да је тај бакрорезни портрет Чемесова настао по оригиналном уљаном портрету руског владара, који је насликао I. M. Nattier, 1717. године у Амстердаму.[35] У питању је тзв. „тип Натие", који је, како смо утврдили, осим Чемесовљевог бакрореза имао још шеснаест графичких варијанти, које се чувају у Графичком кабинету лењинградског Ермитажа. Прегледом ових графичких портрета „типа Натие" лако се може утврдити да и Орфелинова гравира спада у ту групу, тј . да потиче од оригинала чувеног портретисте. Међутим, у збирци гравира овога круга налази се и бакрорезни портрет Петра I, који је сигнирао француски гравер Claude Roy, уневши у своје решење неке мање измене. Орфелинов портрет доноси управо те измене, па је очигледно да се наш бакрорезац користио и овим графичким портретом, односно да је имао и руски и француски предложак. Руску гравиру могао је наћи у Карловцима, а бакрорез француског гравера у Бечу или Венецији. Овај пример коришћења два, а можда и три предлошка за лик Петра I речито говори о томе да је Орфелин био добро снабдевен страним бакрорезима и књигама са илустрацијама о петровској епохи. То се најбоље види у избору предложака за медаље.

*

Нагли развој медаљерства у Русији везан је за владавину Петра Великог, чије је интересовање за наградне и меморијалне медаље нарочито порасло после његовог путовања по западној Европи. Као што је бакрорезну графику преобразио довођењем страних бакрорезаца и поруџбинама које су подразумевале учешће већег броја графичара, дајући при томе разноврсне тематске задатке, који се у крајњој линији односе на глорификовање његових победа и популарисање реформи што их је спроводио, — тако је, са истим циљем, овај владар преобразио и руско медаљерство. То је сасвим разумљиво јер су се обе уметничке технике развијале у истој друштвено-политичкој клими, којој је Петар I дао печат своје снажне личности, чији се лик јавља, како на многобројним графичким листовима и илустрацијама тако и на готово свим медаљама ове епохе. Али не само због опште условљености, коју диктирају политичке, ратне, друштвене прилике, а највише сама личност великог властодршца, медаљерство и графика имале су и других додирних тачака. У питању су ликовно-уметничке и техничко-из-

[34] Д. А. Ровинскій, Подробнный словаръ русскихъ граверовъ XVI—XIX вв., СПБ. 1895.

[35] Д. Д. Ровинскій, Подробный словаръ русскихъ гравированныхъ портретовъ, СПБ. 1889. II, 1348—1350.

воћачке компоненте, које су приближиле ове две у суштини различите технике. У великом броју случајева руско медаљерство и графика петровске епохе сводили су се често на заједнички иконографски именитељ, јер су цртани предлошци, које је у већини случајева сам цар одобравао за извођење, били чврсто утврђена основа медаљерске и графичке композиције. И прва и друга техника почивале су на сличним идејно-естетским и тематско-иконографским решењима. Медаљерима су графичке представе многобројних битака биле извори за поједина решења. Касније су бакроресци према медаљама цртали и резали своје илустрације. Тако је, дакле, у појединим случајевима бакрорезна композиција претходила медаљерској, а у појединим је поступак био обрнут. Из тога произилази да је паралелно проучавање обе уметничке врсте готово неопходно.

Познато је да је Петар I и сам био колекционар медаља, које је на почетку своје владавине чувао у „Государственом кабинету", а касније у „Минц-кабинету", основаном попут сличних дворских збирки у европским државама, као и да је био иницијатор изградње новог московског „Монетног двора", у којем су се, поред новца, израђивале и медаље.[36] У исто време цар је запошљавао познате медаљере из појединих европских земаља, који су за њега радили читаве серије медаља. Од страних медаљера било је оних који су боравили у Русији, баш као и графичари, али су познати и радови неких мајстора који су правили медаље за руски двор у радионицама Нирнберга и других градова у западној Европи. Најпознатији домаћи мајстор Фјодор Алексејев радио је у „Монетном двору" на изради металног новца, али је од 1701. до 1711. начинио неколико изузетно успелих медаља. Ипак, треба приметити да се он за композицију прве варијанте медаље поводом заузећа Шлиселбурга користио графиком савременог немачког бакроресца Адријана Шонебека (A. Schonebeck), који је живео у Русији, док је за другу варијанту исте медаље Алексејев преузео композицију са графике објављене у *Књиги Марсовој*. То су, поред осталог, јасни примери утицаја графике на медаљерство. Занимљиво је да су и ове медаље поново прецртали бакроресци у другом крају Европе, а оне су потом послужиле као предложак и Захарији Орфелину. Медаљеру Алексејеву приписују се и медаље поводом заузећа Нарве (1704) и Азова (1706).[37]

Међу страним медаљерима у Русији истичу се Француз Соломон Гуен (S. Gouen) и Саксонац Готфрид Хаупт, које због њиховог боравка у Москви и рада у „Монетном двору", неки истраживачи убрајају у

[36] Е. С. Щукина, Медальерное искусство в России XVIII века, Ленинград 1962, 10—11.
[37] Исти, н. д. 13—15.

руске медаљере. За разлику од њихових радова, медаље Филипа Хенриха Милера (F. H. Müller) из Нирнберга припадају збирци „Росика" — то су радови иностраних медаљера израђени у њиховим радионицама. Милер никада није био у Русији а начинио је највећи број медаља за владавине Петра I. Његова је чувена серија од 28 медаља поводом догађаја у северним походима, од 1702. до 1714. Милерове медаље за спомен на оснивање Петерсбурга, на отварање пловидбе по Балтичком мору, на битку код Кронштлота, Лесне, на заузеће Дерпта, Елбинга, Нарве, Риге, Митаве, Пернова, Кексхолма, Ревела, Аренбурга и других градова заступљене су у Орфелиновој Историји. Медаље нирнбершког мајстора доносе читав низ занимљивих ликовних и културноисторијских новина, а пре свега иконографских решења. Тако је утврђено да се лик Петра I на аверсу Милерових медаља потпуно поклапа са портретом Петра I од Јана Купецког. Још су занимљивији реверси ових медаља на којима је често испричан историјски догађај, обогаћен алегоријским приказом. Наиме, обично је у предњем, доњем плану медаље смештен митолошки лик (Марс, Минерва, Слава, речно богатство, итд.), а у горњем плану представљен фрагменат стварног збивања или изглед утврђења које је освојено. За овај део композиције нирнбершки медаљер се користио илустрацијама из *Књиге Марсове, Брјусовог календара* и са појединачних бакрорезних листова.[38] Натписи на медаљама су латински, не ретко са стихом из Овидијевих *Метаморфоза,* или из Вергилијеве поезије. Нпр. на медаљи у част заузећа Лифландије налазе се два стиха, први Овидијев: »sunt mihi valeant in talia pondera vires«. („У мени је доста снаге да поднесем такву тежину"), а други Вергилијев: »fit via virumpunnt aditus primosque tru idant«.

Неки натписи на Милеровим медаљама исписани су тако да распоредом латинских слова дају годину догађаја.[39] Нпр. »p o L t a V a M I r a G l a d e I n s I g n I s«

$$\frac{L+V+M+I+C+L+D+I+I+I}{50+5+1000+1+100+50+500+1+1+1} = \frac{M\ D\ C\ C\ V\ I\ I\ I}{1\ 7\ 0\ 9.}$$

Ове запретене медаљерске тајне, — алегорије комбиноване са приказом реалног догађаја, позајмице из старије графике, цитати из класичне поезије, доста компликована иконографија и, на крају, криптографско обележавање година, — нису биле познате граверима, који су касније, средином и у другој половини XVIII века издавали бакрорез-

[38] Исти, н. д. 20—32.

[39] Памятники русской культуры первой четверти XVIII века, Государственный Ермитаж, Ленинград 1966, 120—132.

не илустрације петровских медаља. Једном смишљено решење за медаљу преношено је у графичке илустрације разних европских култура, које су показале занимање за Русију у епохи њене велике обнове. Поједини бакроресци су преносили фантастично-реалну садржину и иконографски репертоар појединих медаља не познавајући сву сложеност медаљерске композиције. Њима је само делимично била јасна основна идеја појединих медаља, ово тим пре што су до њих допирале у виду графичких илустрација у књигама из чијих су садржаја могли сазнати нешто више и опширније о медаљама. Свих 28 медаља нирнбершке Милерове израде донео је и Захарије Орфелин у својој књизи. Тешко је рећи да ли је њему у потпуности била позната сложена садржина медаљерске композиције.

У сваком случају мора се без ограде и сумње одбацити његова изјава, у поменутом предговору, да је медаље цртао са златних оригинала који се чувају у бечком Münz-кабинету. О томе је Дејан Медаковић, још 1952, поуздано закључио: да је „сасвим искључено да је оне прецизне медаље резао према неким оригиналима. До њих скромни и сувише скромни Орфелин није могао доћи".[40] Чак и под претпоставком да су нашем бакроресцу била отворена врата бечког Münz-кабинета, тешко би се могло поверовати да је мукотрпни посао преношења рељефне медаље у раван бакрорезне плоче баш он извео за илустрације своје књиге када су постојале раније објављене књиге у којима су медаље петровске епохе већ биле изведене у бакрорезној техници. Лакше је, дакле, било пронаћи књиге са графичким илустрацијама него цртати према оригиналним медаљама. Практични и довитљиви Орфелин је то добро знао, па је сакупљајући грађу за рукопис своје књиге налазио и одабирао предлошке за илустрације. Овим је раније изречено мишљење само потврђено, а још је остало отворено питање графичког порекла медаља у Орфелиновој књизи.

Са пуно разлога треба навести претпоставку да су „Руси баш у Орфелиново време, 1770. издали књигу *Слава Росии или Собраније медалеј означајушчих дела Петра Великаго и другија некаторија* . . . у којој су објављене многе медаље руских владара, нарочито Петра Великог и његових наследника. Према томе није искључено да је баш та књига послужила Орфелину као образац при изради илустрација за сопствено дело о Петру Великом".[41] Овом претпоставком су правци тражења Орфелинових предложака били постављени па се у даљим истраживањима морала обухватити савремена литература о Петру I. Што се тиче књиге *Слава Росии* . . . утврђено је да је у питању бакрорезна књига са илустрацијама медаља, готово без текста, да је веома ретка и да ју је

[40] Дејан Медаковић, н. д. 257.
[41] Дејан Медаковић, Захарија Орфелин, Летопис Матице српске 385/1, Нови Сад 1965, 15—16.

издао руски гравер Василиј Иконико̀в, бакрорезац московске Синодалне типографије. За Иконикова је још Д. А. Ровинскиј[42] написао да је био „плох" гравер, а Јулије Иверсен, писац књиге о руским медаљама, утврдио је да Иконико̀в није донео прецизне цртеже медаља, да није поклонио пажњу њиховој величини, па према томе да његове медаље нису погодне за научно проучавање.[43] Из прегледа осталих радова Василија Иконикова примећује се да је то био трећеразредни руски бакрорезац, који је задовољавао потребе црквене штампарије. Његова *Слава Росии* . . . сасвим је слаб граверски рад. Истина, у питању су исте медаље које је Орфелин донео у својој књизи, али оне се не могу сматрати његовим предлошцима, јер су графички неупоредиво слабије, па је јасно да је наш бакрорезац морао имати боље узоре. Будући да у Русији до 1770. године није издата обимнија графичка збирка медаља петровске епохе, ни нека књига са збирком медаља, то је узоре Орфелинове илустроване Историје ваљало тражити на другој страни.

Како се могло претпоставити, порекло гравираних медаља у Орфелиновој Историји нашло се у западноевропској књижној илустрацији. Књига »Histoire de Pierre I surnommé le Grand empereur de toutes les Russies . . . Amsterdam et Leipzig«, 1742. издата пуних тридесет година пре Орфелинове, поседује већи број бакрорезних илустрација медаља које је и Орфелин донео у својој Историји. Орфелинов претходник, аутор изврсно цртаних и вешто резаних медаља, на жалост није познат, али је сасвим извесно да су управо његове илустрације послужиле нашем бакроресцу као узор. Орфелин је очито са великом пријежношћу прецртао медаље из ове књиге, поштујући сваки рез свог претходника. Тај минуциозни посао он је обавио савесно и веома прецизно, показавши при томе поуздану граверску вештину и изузетни смисао за минијатурну гравиру. Успех није изостао. Остварио је дело високих граверских вредности, које се може ставити у ред сличних радова познатих европских бакрорезаца тога времена. Ако се упореде са својим узорима — гравирама из амстердамско-лајпцишке Историје из 1742. године — Орфелинове медаље уопште не заостају, што значи да је наш мајстор савладао и оне рафиноване бакрорезачке захтеве у које свакако спада минијатурна гравира. Историја о великом руском цару из 1742. године, која нам је однедавна позната, не доноси географске карте, а сем већег бакрореза тврђаве Кроншлот, у њој се налазе само медаље, истина у нешто мањем броју него у Орфелиновој књизи, па је наш гравер искористио још неке изворе. Иако је највећи број медаља прецртао из амстердамско-лајпцишке Историје, Орфелин је не наводи у списку литературе коју је дао на крају другог тома сво-

[42] Д. А. Ровинскій, Подробный словаръ русскихъ граверовъ.

[43] Юліе Иверсенъ, Медали на дѣянія императора Петра Великаго, СПБ. 1872, стр. VII.

је књиге. Нису нам познати разлози зашто је он прећутао баш ову књигу, али нам се чини да је, поред медаља, искористио и текстуални део, другим речима да је из ове књиге преузимао и историјске податке. На историчарима и историчарима књижевности остаје да установе у којој мери се Орфелин-писац користио овим извором.

У Орфелиновој књизи налазе се и две композиције које илуструју део текста о кажњавању стрелаца, побуњених одреда против Петра Великог, за време његовог боравка у Холандији. Прва композиција приказује казну коју је над стрелцима извршио царев одани генерал Гордон код Новог Јерусалима — манастира Васкресења, пре доласка Петра I у земљу, а друга сурово обрачунавање после његовог доласка, и по његовом наређењу, у Москви. Изглед манастира Васкресења и Кремља на овим гравирама чиста је фикција, што значи да ове илустрације у целини нису настале по природи. Можда је ово био један од повода за претпоставку да је ове композиције нацртао Орфелин: „Све мане његове технике и слабости његовог цртежа уочљиве су већ на први поглед; пре свега грубо контрастирање тамних површина, наивно компоновање и перспективне деформације".[44] Међутим, истраживања су показала да ни ове две илустрације нису Орфелинове, већ да су гравиране по страним предлошцима. Године 1700, само две године после велике одмазде и репресалија Петра I, штампана је у Бечу књига Јохана Георга Корба *Diarium itineris in Moscowiam* . . . Корб је као секретар аустријског посланства у Москви био очевидац језивих догађаја јавног кажњавања стрелаца и потанко их је описао у својој књизи. По његовом казивању непознати бечки гравер израдио је две композиције као илустрације књиге, са којима Орфелинове показују апсолутну подударност. Орфелин је, као што је то било познато још Тихомиру Остојићу, искористио Корбову књигу за свој део описа две казне над стрелцима, па је том приликом прекопирао и гравире. Према томе њему не треба замерити цртачке недоследности и слабости, о којима је писала и Радмила Михаиловић.[45] Орфелину би се евентуално могло приметити да није нашао добар извор, али и та примедба не би била оправдана, јер друге гравире о кажњавању стрелаца, по свему судећи, нису ни постојале. У исто време треба водити рачуна и о томе да је Орфелин одвојен од догађаја кажњавања стрелаца пуних седамдесет година, док су гравире у Корбовој књизи настале непосредно после историјских збивања. Знајући да је секретар аустријског посланства био очевидац догађаја и веома исцрпан описивач завере руских стрелаца и цареве одмазде, Орфелин је поверовао у аутентичност бакрорез-

[44] Дејан Медаковић, Захарија Орфелин . . . 16.
[45] Радмила Михаиловић, н. д. 418—419.

них илустрација. Без сумње је он био свестан њихове цртачко-граверске слабости, али их је управо у том облику пренео, уверен да овим илустрацијама уноси у своју књигу пуну аутентичност историјског догађаја.

*

После прегледа картографских збирки у библиотекама и музејима Лењинграда и Москве може се приметити да ни овај материјал није руског порекла, односно да су географске карте руских покрајина у Орфелиновој Историји настале на основу западноевропских картографским предложака. На такав закључак упућују и оне фигуралне композиције које су обично саставни илустративни део географских карата. Оне недвосмислено упућују на иконографске узоре западноевропске графике. Могуће је указати и на директне позајмице, које је Орфелин преузео од нирнбершког картографа — гравера Јохана Баптиста Хомана. На његовој карти, резаној 1703. године, приказан је горњи ток реке Неве, док се у левом углу налази композиција на којој је представљен Петар I, а изнад њега у облацима, пред вратима раја, св. Петар. Очигледно, у питању је нека врста персонификације са заштитником Петерсбурга, који инспирише владара, иницијатора изградње новог града на ушћу Неве. Ова Хоманова композиција није претрпела никакве измене на Орфелиновој географској карти „Положеније течениja реки Неви". Натпис на немачком језику Хоманове карте дословно је преведен на Орфелиновој карти.

Интересовање западноевропских издавача, картографа и гравера за Русију Петра I било је у XVIII веку велико. Географске карте задовољавале су један део занимања за недовољно познату земљу и њеног владара, који је постао чувен у целој Европи. Отуда је и разумљиво да су географске карте са изгледом појединих покрајина Русије биле издаване у западноевропским граверским и картографским радионицама и да их је Орфелин могао наћи у Бечу.

После нових истраживања могуће је говорити без заблуда о Орфелиновој граверској делатности. Треба једном јасно рећи да он није био изворни цртач појединих композиција за своје бакрорезе. Старија и садашња сазнања о Орфелиновим предлошцима и позајмицама неће умањити његов значај у српској уметности. Орфелин је био бакрорезац, а то не мора да значи да је био и аутор цртежа за гравире и илустрације које је резао. Као што је добро познато, бакроресци су често само преносили на плочу цртеж, који није био изворно њихов. Због тога се, уосталом, име аутора цртежа посебно исписује на графици. — То, у исто време, не значи да наш бакрорезац није знао да црта, али је сада сасвим извесно да је његов рад претежно граверске природе.

И, на крају, може се поставити питање да ли је Орфелин провео извесно време у некој бакрорезачкој радионици у Венецији или у Бечу. Венецију сам помиње, али у наводу који изазива сумњу у веродостојност. Сматрамо да путеве његовог бакрорезачког учења треба тражити у Бечу, или у неком мањем месту Монархије. Те прве лекције из гравирања он је добио у младости. Још тада је савладао основне техничке појмове, набавио пресу, алат и потребне хемикалије. Даље је, очито, наставио да ради самостално. Касније, око 1770, поново је боравио у Бечу, којом приликом је прибавио део предложака за своју Историју. О овом боравку нема архивских података, а ни Орфелинови биографи не наводе такву могућност. Ипак, има пуно разлога да се поверује да је он после повратка из Венеције, у другој половини 1770. године, отишао у Беч, и да је тада упознао професора графике, знаменитог бечког бакроресца Јакова Шмуцера. На ову помисао мора се доћи јер је, у противном, тешко претпоставити да би га Шмуцер изабрао за члана бакрорезачке, потом уметничке, академије, а да га претходно није познавао. Орфелин је тада био зрео човек и формирани уметник. Имао је шта да покаже Шмуцеру па је и разумљиво што је бечки бакрорезац после овог познанства постао изузетно наклоњен Орфелину. На Шмуцера је посета овог Словена из удаљених југоисточних крајева Монархије, који је био и писац и бакрорезац, очигледно повољно деловала и условила његову одлуку да га изабере за члана Уметничке академије. Приликом овог боравка у Бечу Орфелин је могао набавити амстердамско-лајпцишку Историју, Корбов Diarium, и географске карте. Стога се може сматрати да је Орфелиново бављење у Бечу било од посебног значаја за сакупљање и одбир бакрорезних илустрација, које ће му користи за намеравано издање Историје.

*

* *

Историја о Петру I Захарије Орфелина појавила се у времену које је било у знаку маријатерезијанских реформи, па и француског духовног утицаја. Српска грађанска класа упирала је поглед на Запад, који више није био тако далек, и тако туђ као у првој половини XVIII века. Једном речју, постепено је било замрло раније одушевљење Русијом Петра I, а путеви младе српске грађанске класе, посебно интелигенције, водили су на западну страну Европе, чији је културни и уметнички утицај брзо превагнуо. Орфелин као да није схватио да је прекасно за глорификовање великог руског владара и да због тога његова књига неће изазвати жељену пажњу публике. С друге, пак, стране он није добро проценио српску грађанску класу и њен однос према

култури и књизи, ако је претпостављао да ће се његова књига куповати из дубљих литерарно-историјских побуда. Таква публика је у српском народу била права реткост, па је стога Орфелин могао да прода незнатан број примерака своје књиге. Захваљујући тој Орфелиновој слабој процени духовног стања његових савременика српска култура је добила ову обимну историјскоуметничку књигу. Да није било те Орфелинове заблуде, он се вероватно никада не би решио да пише и илуструје Историју о Петру I. Није познато да ли се историчар-бакрорезац покајао што је посветио неколико година живота овом делу, које је било примљено без признања и заслужене награде. То сада није важно, јер је Орфелинова књига надживела време. Данас је примамо као један од најзначајнијих споменика српске културе друге половине XVIII века. Разумљиво, Орфелин се није преварио у стилском опредељењу. Пишући о Русији и руском цару он је чврсто стајао на западноевропском естетском подручју. О томе уверљиво казују и овде изнети примери Орфелинових позајмица.

DIE KUPFERSTICH-ILLUSTRATIONEN DER »GESCHICHTE PETER DES GROSSEN« VON ZAHARIJE ORFELIN, 1772

DINKO DAVIDOV

Das Buch des Zaharije Orfelin vom russischen Zaren Peter I Aleksejevič, Werk eines Schriftsteller-Historikers und Kupferstecher-Illustrators, gehört in jene Gruppe von Errungenschaften der nationalen Kultur aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, die bei den Serben als ausnehmend wertvoll gelten.

Vorbereitet und geschrieben in den 70-er Jahren des XVIII. Jh., in Novi Sad und Venedig, gedruckt im Jahre 1772 in Venedig beim Herausgeber Dimitrije Teodosi, und mit Gravüren ausgestattet in Orfelin's Heim in Sremski Karlovci, bezeichnet dieses Buch die Reifezeit der serbischen europäisierten Kultur.

Die ursprüngliche Ausgabe des Teodosi, ohne Illustrationen, ein Buch mit ziemlich kompliziertem historischen Inhalt, gebunden an etwa fünfzig literarischer, grösstenteils geschichtlicher Quellen und Vorbilder, hat wiederholt die Aufmerksamkeit der Historiker, Bibliographen Kunsthistoriker und sonstigen Kenner der serbischen Kultur des XVIII. Jahrhunderts erweckt. Diese zweite, mit seinen Illustrationen ausgestattete Ausgabe des Verfassers, jedoch, eröffnet eine ganze Reihe von bildnerischen, ebenfalls komplizierten und wichtigen Fragen, die sich — obwohl inhaltlich an Russland gebunden — doch im westeuropäischen Kunstraum befinden. Diese Ausgabe ist die bedeutendste Sammlung der serbischen Graphik aus dem Zeitalter der Aufklärung.

Wie dies vorausgesetzt werden konnte, ist der Ursprung der gravierten Medaillen aus Orfelin's »Geschichte« in der westeuropäischen Buchillustration zu finden. Das Buch »Histoire de Pierre surnommé le Grand Empereur de toutes les Russies . . .«, Amsterdam et Leipzig, 1742, erschienen volle dreissig Jahre vor Orfelin's Werk, enthält eine grössere Anzahl von Kupferstich-Illustrationen der Medaillen, die Orfelin in seiner »Geschichte« abgebildet hat.

Orfelin hat offensichtlich die Medaillen aus dem genannten Buch mit sorgsamen Fleiss gezeichnet und graviert. Diese minutiöse Arbeit hat er gewissenhaft und sehr präzis ausgeführt, wobei er eine sichere Graveurhand und einen ausserordentlichen Sinn für gravierte Miniaturen bezeugte. Der Erfolg ist auch nicht ausgeblieben. Er realisierte ein Werk von hohem künstlerischen Wert, das in die Reihe von ähnlichen Arbeiten der bekannten europäischen Kupferstecher jener Zeit eingefügt werden kann.

Сл. 1. Захарија Орфелин, Историја ... Петра I, насловна страна

ИСТОРІЯ
О ЖИТІИ И СЛАВНЫХЪ ДѢЛАХЪ
ВЕЛИКАГО ГОСУДАРЯ
И МПЕРАТОРА
ПЕТРА ПЕРВАГО
САМОДЕРЖЦА ВСЕРОССІЙСКАГО
которую,
СЪ ПРЕДЛОЖЕНІЕМЪ КРАТКОЙ ГЕОГРАФИ
ЧЕСКОЙ И ПОЛИТИЧЕСКОЙ ИСТОРІИ
О РОССІЙСКОМЪ ЦАРСТВѢ
и съ многими медалями чертежами и другими разными принадлежащими, собственною рукою грыдорованными фигурами и генеральною сея великія имперіи картою
НЫНѢ ПЕРВѢЕ НА СЛАВЕНСКОМЪ ЯЗЫКѢ
сочинилъ
ЗАХАРІА ОРФЕЛІНЪ.
Цесаро-Королевскои Вѣнскои Академіи Художествъ Членъ.
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ВЪ ВЕНЕЦІИ.
ВЪ Типографіи Димитрія Феодосія 1777 г.

Сл. 2. Захарија Орфелин, Портрет Петра I

HISTOIRE
DE
PIERRE I.
SURNOMME'
LE GRAND,
EMPEREUR
DE TOUTES LES
RUSSIES,
ROI DE SIBERIE, DE CASAN,
D'ASTRACAN, GRAND DUC
DE MOSCOVIE, &c. &c. &c.
Enrichie de Plans de Batailles & de Médailles

A AMSTERDAM ET A LEIPZIG,
Chez ARKSTE'E ET MERKUS.
MDCCXLII.

Сл. 3. I. M. Nattier — C. Roy, Портрет Петра I

Сл. 4. J. M. Nattier — Cemesov, Портрет Петра I

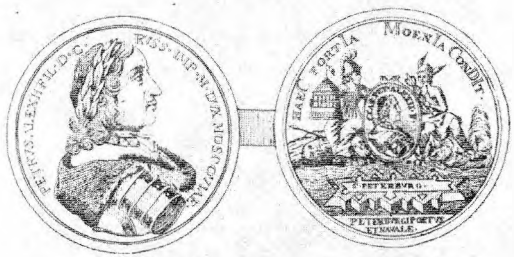
Сл. 5. Насловна страна Историје Петра I, 1742.

L'Explication de cette Medaille se trouve page 312

Ч. I. Стран. 291

Сл. 6. I. Histoire de Pierre, медаља на стр. 312
II. З. Орфелин, Историја . . . медаља на стр. 291

Ч. I. Стран. 326.



& de cette Medaille page 323

Сл. 7. I. Histoire de Pierre, медаља
II. З. Орфелин, Историја, медаља

& de cette Medaille page 360.

Ч. I. Стран. 357.

Сл. 8. I. Histoire de Pierre I, медаља
II. З. Орфелин, Историја, медаља

Ч. I. Стран. 376.

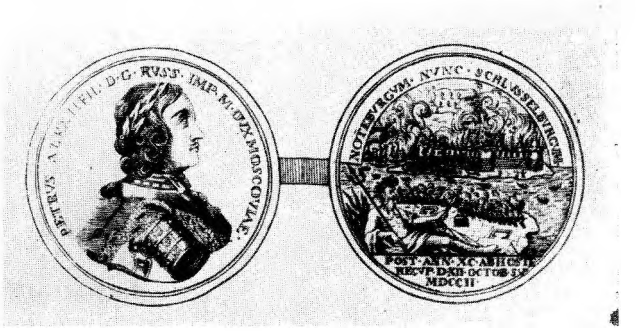
Сл. 9. I. Histoire de Pierre I
II. З. Орфелин, Историја

L'Explication de cette Médaille se trouve page 107. & de la suivante page 108.

Ч.I. *Стран.* 399.

Сл. 10. I. Histoire de Pierre I
II. 3. Орфелин, Историја

L'Explication est ici à côté.



Сл. 11. I. Histoire de Pierre I
II. 3. Орфелин, Историја

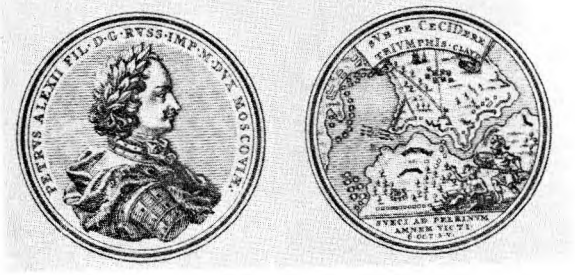
Сл. 12. Histoire de Pierre I

Сл. 13. Histoire de Pierre I

Ca. 14. Histoire de Pierre I

Ca. 15. Histoire de Pierre I

Ca. 16. Histoire de Pierre I

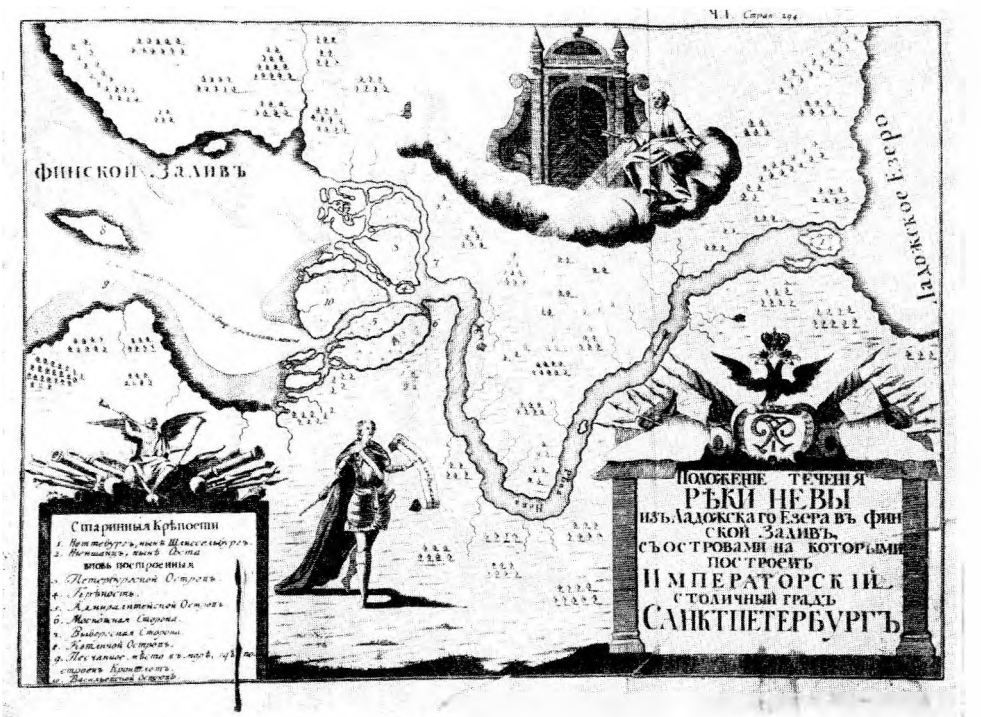


Сл. 17. Histoire de Pierre I

Сл. 18. Histoire de Pierre I

Сл. 19. Слава Росији или собрание медалеј дел Петра Великаго, 1770, насловна страна

Сл. 20. Слава Росији или собрание медалеј дел Петра Великаго, 1770, стр. 17 (медаље)



Сл. 21. З. Орфелин, Историја, илустрација: Положеније теченија реки Неви

Дејан Медаковић

Прве штампане монографије српских манастира (1798 — 1859)

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

Исцрпнија историографска оцена првих штампаних монографија српских манастира, објављених у раздобљу од 1798—1859, до данас није извршена. Аутори који су се њима бавили, задржали су се углавном на утврђивању основних библиографских података, или су тек наговестили ширу проблематику која произилази из ових значајних текстова.[1] За њихово боље разумевање, неопходно је и чвршће повезивање са развојем оних просветитељских начела која су, нарочито од средине XVIII века, захватила и преобразила и српску црквену организацију. Владајуће идеје целокупне маријатерезијанске епохе биле су усмерене на преображај аустријске империје у модерну апсолутистичку монархију. Ради тог циља било је нужно да се подвојеност крунских земаља са њиховом различитом, средњовековном државноправном основом, сталешка и црквена моћ, обједини и реформама подреди средишној власти.[2] Сасвим је јасно да су тим циљевима изричито сметале црквене организације свих вероисповести ове многонародне и мултиконфесионалне државе. Отуда, погрешно је схватање које маријатерезијанску политику према Карловачкој митрополији, исказану натурањем разних црквених реформи, искључиво везује за царичине прозелитске намере. Јер, коликогод да је царица Марија Терезија била истински одана католицизму, не треба заборавити да је, баш она, своје

---

[1] Свакако најпотпунији преглед изучавања дао је: Ст. Станојевић, Историја српског народа у средњем веку, књ. I, — о изворима —, Београд 1937; в.: Дејан Медаковић, Прва испитивања старина у Србији, НИН, IX/1959, 421/25, I, 12; исти, Из инвентара сремских цркава XVIII—XIX века, Земун 1961; исти, Вук и српска историја уметности, Анали Филолошког факултета, 5, Београд 1956, 295—299; Die serbische Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts (Ein bibliographisch-kritischer Forschungsbericht) Südost-Forschungen, XXIV, 1965, München 1966; исти, Путеви српског барока, Београд 1971, 11—33; исти, Jovan Sterija Popović i srpska istorija umetnosti, Gedenkschrift für Alois Schmaus, München 1971, 478—483. Стефан Петковић, Историја уметности код Срба у XIX веку, Зборник Филозофског факултета, књ. XII/1, Београд 1974, 481—497.

[2] в.: Herm. Ign. Bidermann, Geschichte der Österreichischen Gesamt-Staats-Idee, I Abtheilung, Innsbruck 1867.

реформаторске мере проширила и на владајућу католичку цркву, извршивши већ 1754, упркос њеном великом отпору, и прво укидање 24 црквена празника. Нешто касније, 22. јуна 1771, испословала је упорна царица и од папе Климента XIV сагласност и за нове рестрикције, посведочивши још једном своју одлучност да у држави спречи сувише велики број изгубљених радних дана. Истина, то је она постигла код папе који је и сам писао „да се треба постарати да велики број ревносних редовника не осиромаши државу. Ми се не рађамо као монаси, али долазимо на свет као држављани. Свету су потребни такви људи који доприносе његовој хармонији, који својим природним даровима и способношћу, својим радом и обичајима, чине да државе цветају".[3]

Званични аустријски став према српској црквеној организацији почивао је, с једне стране, на српским привилегијама добијеним још од Леополда I, када је овај успео да Пећку патријаршију укључи у борбене циљеве своје балканске политике.[4] Већ је у науци уочено да су ове прве царске привилегије, изазване ратним потребама, правно поновиле и потврдиле она права која је српска црква већ стекла и уживала под Турцима после обнове Патријаршије 1557.[5] Међутим, већ од тренутка када су измењене политичке прилике ипак онемогућиле повратак пећког престола, аустријски цареви брзо мењају своју попустљиву политику према пресељеницима и њиховој црквеној организацији, покушавајући да сталним тактизирањем сузе и пониште све оне привилегије које су од Срба у монархији стварале corpus separatum. Целокупни државни развој монархије ка апсолутизму, особито за време Марије Терезије, јасно открива ту царичину намеру. Из тих разлога, државне црквене реформе неминовно су доводиле и до постепеног гашења српских привилегија и оне су, колико год оправдане и просветитељски мудре, изазивале подозривост целокупног српског друштва. На истрајавању и одбрани привилегија, проверавана је исправност и ваљаност рада српске црквене хијерархије, која је често била

[3] в.: драгоцена и мало позната књига о монаштву у којој су детаљно изнети разлози за укидање манастира и монаха, изашла је анонимно под насловом Sieben Kapitel von Klosterleuten, Wien 1781, 1—120. Аутор ове књижице био је Јозеф Валентин Ајбл (Josef Valentin Eybel, Wien 1741, † Linz 1805), писац више дела са реформаторским намерама, међу којима је и код нас преведена књига „Что јест папа?" Због својих просветитељских уверења изгубио је 1779. на захтев папског нунција кардинала Гарампија катедру канонског права на Бечком универзитету. О Ајблу в.: Мита Костић, Доситеј Обрадовић у историјској перспективи XVIII и XIX века, Београд 1952, 39, 149, 232. Eduard Winter, Der Josefinismus, Berlin 1962, 97, 111—112.

[4] Мита Костић, О постанку и значењу тзв. „инвитаторије" Леополда I балканским народима од 6. априла 1690. Историски часопис, II, (1949—1950), Београд 1951, 144—156.

[5] Дејан Медаковић, Барокна архитектура у Подунављу. Летопис Матице српске, 388, св. 5, Нови Сад 1961, и у књизи Путеви српског барока, Београд 1971, 179—192.

притиснута царским одлукама и бунама и отпорима сопственог народа.[6]

С друге стране, не треба заборавити да је новоосвојена подручја Срема и Баната, на којима се налазило и неколико десетина српских манастира, аустријска држава одмах подвргла и посебној, смишљеној колонизацији. Исто тако, применом нових административних мера, ови су крајеви непосредно подређени централној, царској власти, због чега је опет јачао отпор угарских сталежа, заснован на старом, угарском државном праву.

Из тих аустро-турских ратова, стари српски манастири у Срему, Бачкој и Банату изашли су тешко оштећени, попаљени, са растуреном и опљачканом имовином и — што је било од посебне важности за свако утврђивање њихових имовинских права — они су махом изгубили и своје старе, даровне липломе, на основу којих су под Турцима уживали своје поседе. Отуда, сасвим разумљиво, убрзо после турског повлачења из Срема и Баната, 1716, ствара се и низ заплетених и тешко решљивих имовинских спорова са новим земљопоседницима и властима које су одмах оспориле калуђерска доказивања о старим земљишним међама, тражећи писмена сведочанства о свакој стопи њихових имања. Карактеристичан пример за ово тврђење односи се на поседе фрушкогорских манастира који су већином лежали међу спахилуцима карловачког барона Уфла и илочког кнеза Одескалкија. Како би се избегли новонастали неспоразуми, карловачки митрополити су захтевали да се путем државне комисије утврде манастирске земљишне међе. Прво премеравање у Беочину обављено је већ 15. децембра 1714, а тај је посао настављен и 1721. год. Треће мерење извршено је 1743, да би се најзад, одлуком царице Марије Терезије, приступило још једној реамбулацији. Овај посао завршио је 18. јуна 1757. Георгије Фекете од Галаита, кр. саветник и жупан арадске жупаније. Његов је задатак био да изврши све тужбе и међусобне распре митрополита Павла Ненадовића, краљевског фискуса, те спахија барона Марка Пејачевића и кнеза Одескалкија, настале због фрушкогорских манастира.[7]

И манастир Хопово имао је врло рано спорове око свог имања. Према једном запису од 2. септембра 1721. познато је да је пред суцем и краљевским фискалом Александром Јованом фон Колонек дата изјава којом се потврђује да је манастир Хопово дошао у посед пустаре

[6] О српским привилегијама постоји велика литература. Изванредна је студија Стеван Симеоновић-Чокић, Српске привилегије. Војводина II, Нови Сад (1941), 48—85, где је наведена и критички размотрена целокупна старија литература. У новије време в.: Јован Радонић — Мита Костић, Српске привилегије од 1690. до 1792, Београд 1954.

[7] Димитрије Руварац, Манастир Беочин. Сремски Карловци 1924, 14—15.

на Међешу на тај начин што је једном Међешанину у турско време дао на зајам 1000. гроша.[8]

До појединости су познати спорови манастира Гргетега и Крушедола око коначног утврђивања њихових поседа. Крушедолски посед прегледао је краљевски намесник Карафа 1702, а земљишне међе манастирске потврђене су 1706. повељом цара Јосифа I.[9] Ипак, ни то није била сметња да коморски шпан Призер 1742. и 1743. поново приступи утврђивању граница које је царица Марија Терезија потврдила 1746, обећавши манасима несметано уживање. Међутим, чак ни ова царска одлука није манастиру осигурала спокојан живот. Већ 1751. илочки спахија кнез Одескалки заузео је манастирски прњавор из чега се изродио дугогодишњи спор, окончан већ споменутом реамбулацијом грофа Фекете 1757.[10]

На сличан начин покренуто је и у Банату питање манастирских поседа, после коначног истеривања Турака са овог подручја.[11] У манастиру Војловици радиле су 1755, 1759, 1765. и 1766. државне комисије, које су испитивале да ли су назначене границе истински манастирски посед. Веома прецизно, наведена су сва имена монаха и лаичких сведока из Старчева и Панчева, који су пред комисијом давали изјаве о тачности калуђерских тврђења о њиховом поседу. Тада су се сведоци заклели да манастир није изгорео само 1716, него и 1738. и да су назначени поседи припадали манастиру.[12]

Чешће неприлике са властима због имања, као и други банатски манастири, имао је манастир Партош. Према сачуваној „атестацији" од 4. јануара 1758. о манастирском поседу коју су издали његови „прњаворци", види се да је манастир још у турско време, па и пре тога, држао свој посед звани Балат. И после ослобођења Баната од Турака ово имање остало је као својина манастира Партоша.[13]

Изгубивши у аустро-турском рату 1716. све своје исправе, и манастир Св. Ђурађ тешко је штитио свој посед од суседних сељака, нарочито од Чаковчана и Берекучана који су запосели скоро сву земљу, тако да је братији остала само шума. Из тих разлога манастир је био

[8] Димитрије Руварац, Како је дошао манастир Хопово до пустаре на Међешу? Српски Сион, XVI, број 13. Сремски Карловци 15. јули 1906, 374.

[9] Димитрије Руварац, Манастир Крушедол. Сремски Карловци, 1918, 14, 69.

[10] О томе в. опширно: Димитрије Крестич, Споменъ древности фрушкогорскихъ монастиреи наипаче монастыра Крушедола, списанъ лѣта 1839. У Новомъ Саду 1840.

[11] в.: Слободан Костић, Шематизам православне српске епархије темишварске у Краљевини Румунији за 1924. годину. Тимишоара 1925; исти, Срби у румунском Банату. Темишвар 1940.

[12] в. о томе: Повѣстьво кратцѣ списаннаѧ ѡ ѡбщежителномъ монастирѣ Воиловицѣ Иѡанникиемъ Милковичемъ нынѣшнимь тоѧ ѡбители игѵменомъ ... въ Бѳдинѣ градѣ 1801.

[13] в.: Иларион Зеремски, Манастир Партош. Гласник Историског друштва у Новом Саду, III. Нови Сад 1930, 210.

приморан да замоли банатску администрацију да му даде бар 150 јутара оранице, а њихову воденицу да ослободи од дације. Ове манастирске невоље са сељацима увећане су, без сумње, и чињеницом да је ерар још 1722. одузео манастиру 1174 јутра и 800 кв. хв. заједно са селом Сенђурђом, које се отада назвало „коморски Сенђураћ", без икакве накнаде, а на источној страни 324 јутра добре земље.[14]

Слична судбина задесила је и манастир Бездин, коме је Темишварска администрација 1725. и 1737. одузела добар део земљишта са намером да ту насели Немце, тако да је игуман Тимотеј узалудно бранио повређена манастирска права.[15]

Све ове несрећене прилике навеле су аустријску државну власт да све српске послове преда надлежној Илирској дворској депутацији, којој је поверено да систематски и веома одлучно приступи коначном уређењу стања српских манастира на целокупном јурисдикционом подручју Карловачке митрополије. Из тих разлога затражено је 1771. од митрополита Јована Рајачића да достави њихове исцрпне описе. Очигледно, била је намера Илирске дворске депутације да смањи њихов број и да економски слабије припоји већим манастирима, а истовремено и да реши замршено питање земљишног поседа. Митрополит Јован Рајачић доставио је у Беч тражене описе, са којима Депутација није била задовољна, тако да је наредила да се посао још једном обави, што је и учињено 1772. године.[16] Пада у очи да је, у односу на Банат, државна власт показивала знатно строжи став према српским манастирима него у Срему. Тако, Депутација је већ 1775. одредила тзв. локалну комисију под председништвом подмаршала барона Матезна, са задатком да тачно испита све банатске манастире и побележи све што се односи на њихову прошлост, као и тадашње материјално стање.[17] Проучавање извештаја стављено је у задатак посебној комисији састављеној од чланова Дворског ратног савета, Дворске коморе и Илирске дворске депутације. На њеној првој седници, одржаној 14 (25) априла 1776, прочитана је, поред осталог, и резолуција царице Марије Терезије на предлог Илирске дворске депутације. У њој, царица Марија Терезија не одобрава да се манастирске земље и остала добра продаду, него да се има оставити сваком манастиру све оно што је досад уживао; неће се више истраживати, по каквом праву манастири поседују и уживају земљиште, већ ће им се све то потврдити посебном царском одлуком. У овој ће предвидети и то да ће се у случају припојења Баната Угарској, свим манастирима издати донације и шта-

[14] Костић, Шематизам . . . , 13.
[15] Костић, Шематизам . . . , 8.
[16] Мита Костић, Гроф Колер. Београд 1932, 88.
[17] Архим. Иларион Зеремски, Српски манастири у Банату, њихов постанак, прошлост и одношај према Румунима. Ср. Карловци 1907, 81.

туције на сва та добра. На другој (1. маја—20. априла) и трећој (3. маја—22. априла) седници расправљало се о укидању неких манастира. На четвртој седници (4/15. маја) известио је председник да је царица свим манастирима, па дакле и онима у Банату, потврдила њихове поседе (Realbesitz). Манастири који имају специјалне привилегије на своје имање остају сасвим слободни, а који немају таквих, добијају и надаље права уживања истих (Realgenuss), али су дужни вршити и извесне службе. Коначна одлука у погледу банатских манастира изложена је у царском рескрипту од 16. јануара 1777, заснованом на 47. и 50. § Илирског регуламента од исте године, донесеног на основу синодалних закључака. „Које 1772. год., које ове укинути су у Банату манастири Кусић и Базјаш и придодати (још 1772) Златици, Партош (спојен са манастиром св. Бурђа), Средиште и Шемљуг са Месићем. Ово је спајање довршено у 1778. год. када је 16. јунија испражњен манастир Шемљуг."[18] Са највећим отпором дочекано је 20. јуна 1776. укидање манастира Гргетега, што је Илирска дворска депутација урадила по изричитом царичином одобрењу, наредивши да се калуђери из њега преместе у друге манастире, док се приходи дају на уживање митрополиту. Међутим, царичином резолуцијом од 7. марта 1777. Гргетег је ипак остављен у реду сталних манастира, који се без синодског одобрења не може укинути. Штавише, митрополит Вићентије Јовановић-Видак је успео те је 7. априла Мађарска дворска канцеларија објавила царичину резолуцију да се манастир Гргетег поново успоставља у пређашње стање, а расељени калуђери да се имају вратити у њега.[19]

Државну тежњу да смањи и тако реформише стање српских манастира најбоље осветљава и званични акт који је председник Илирске дворске депутације гроф Колер, поднео царици Марији Терезији, са намером да се одбрани од приговора да Депутација својим реформама проистеклим из Регуламента од 1770. није међу Србима постигла неке видније резултате. У тачки 5. гроф Колер каже: „Од 1774. предузела је Депутација да смањи број манастира и тиме да умањи прекомерну гомилу оних, који се често под привидном маском вере и побожности на рачун државе дају хранити, те тиме олакша сталежу контрибуената. Укинуте су све манастирске филијале које већ 80 година постоје и у којима су обично била намештена 2—3 монаха, који нису имали друга посла него да од контрибуената за себе и своје манастире купе милостињу. То су филијале: Опово, Јазак, Петковица, Ремецко, Обеда. Тако су укинути и не постоје више 5 великих манастира Гргетег, Средишче, Шемљуг, Рацкеве, Партош, а њихови калу-

[18] Зеремски, Српски манастири у Банату, Ср. Карловци 1907, 82.

[19] Димитрије Руварац, О Козјаку. Као сепарат из Богословског Гласника. Ср. Карловци 1908, 18.

bери су распуштени. Осталим манастирима забрањено је свако сабирање милостиње и тиме је контрибуентима уштеђено преко 3.000 фор."[20]

Овакво размишљање из којег је произашао и предлог о укидању једног броја српских манастира, усаглашен је са општом, реформаторском и просветитељском политиком највиших државних власти и не представља став који се искључиво односи на Србе. Књижица: *Sieben Kapitel von Klosterleuten* отворено заступа тезу да манастирска реформа заправо значи њихово укидање.[21] Могућа колебања и сумње око исправности овакве радикалне одлуке непознати аутор разрешава у 27. § II поглавља своје књиге, где, мислећи на монашко друштво, изрекoм каже: „Једно мало друштво које има за циљ и крај да се измакне дужностима грађанског друштва, је према природном, а тиме и божјем државном праву једно неправедно друштво. Онај на кога је пренета највиша власт у држави, нема због тога никакву потребу за дозволом или разрешењем да укине такво друштво. Он се служи правом које му је дато од Бога, којем морају да се повинују све људске установе."[22]

Страх од уније, а подозривост да царске реформе сужавају, крње и поништавају важност српских привилегија, изазвала је у српском друштву сталан отпор и незадовољство које је понекад избијало и у отворене буне. Када је после укидања Илирске дворске депутације 2. децембра 1777. вођење српских послова углавном прешло у руке Угарске дворске канцеларије, царица Марија Терезија заповедила је 11. јануара 1778. да јој митрополит Вићентије Јовановић-Видак одмах достави писмене жалбе на одлуке II Регуламента, који је код Срба изазвао тако велико незадовољство. У својој великој жалби коју је 5. фебруара саставио митрополит, он се, поред осталог, жалио и на надзор световних власти над народно-црквеним иметком, замоливши царицу да световне власти не предузимају регулисање манастира, него да се то по привилегијама препусти митрополиту, епископима и конзисторијама, као год и састав монашких правила.[23] Пакрачки епископ Атанасије Живковић навео је, између осталог, као узрок незадовољничком врењу у својој дијецези и умањивање манастира,[24] а то исто подвукли су и Срби из Вуковара у својој жалби. Иако је питање уређења српских манастира изгледало као коначно решено, ипак, упркос свим царичиним обећањима да ће манастире обезбедити за убудуће у уживању њихових добара, њих су, особито оне у Банату, снашле нове невоље, изазване реинкорпорацијом ове области Угарској. Још раније, грар је у Банату присвојио многа добра и прогласио их за своја, из-

[20] М. Костић, Гроф Колер, 171.
[21] в.: Sieben Kapitel von Klosterleuten. Wien 1781, 87.
[22] н. д. 17.
[23] Костић, Гроф Колер, 186.
[24] Костић, н. д. 180.

ложивши их продаји. У таква добра ушли су и манастирски прњавори, иако су калуђери узалудно доказивали да им они припадају још из турских времена. На крају, добра су ипак одузета, а манастирима се изишло у сусрет тек толико што им је понуђено да их откупе по процени, а не на јавној лицитацији.[25]

Док су се манастири у Срему сукобљавали око свога имања првенствено са локалним спахијама, у Банату су земљишнопоседнички спорови избили са представницима државне власти. Без сумње, та чињеница могла је и да утиче што су се прве штампане монографије српских манастира односиле на два манастира у Банату, на Месић и Златицу, који су нарочито били погођени реформаторским одлукама државних власти.

„Иждивенијем благороднаго Господина Димитрија от хаци Марковића, житеља вршачког и славног комитата темишварског присједатеља", штампана је у Будиму 1798. књижица: Краткаѧ повѣсть ѡ общежителномъ монастырѣ Месичѣ, сѹщемъ въ Банатѣ темишварстѣмъ, ѡ егѡ началѣ, и приключенїѧхъ ѿ 1225 даже до 1797 лѣта.

Књижица је изашла анонимно и тек је Димитрије Руварац открио да је њен аутор архимандрит манастира Месића Викентије Љуштина,[26] личност која се истакла и писањем прве српско-талијанске граматике, објављене 1794. године.[27]

У свом писму митрополиту Стефану Стратимировићу од 21. III 1799, којем је послао на дар ове књижице, Љуштина каже: „что же касаетсја простосердачнаго објавленија моего благоразумију дипломатическому противнаго, служашчаго могли штети паче, нежели, користи намјеренија моего, јеже добра сија обшчаја зашчитати, да монастир сиј никакових древних писанијах, ни привилегијах не имјејут, ибо тија огнем турецких ратова сгорјеше; то сеј термин и во самом одговорје нашем В. М. исправленим и сл. администрации темишварској преданим, сице изображен јест". У истом писму Љуштина оштро осуђује вршачког епископа Викентија Поповића због „скупости и небрижности". „Ради тога, он, виновен јест, да земли и шуми монастирја Златици отнати сут, и да оно мало заоставшије порциа наложена јест; он из мрзости на г. блаженопочившаго митрополита Јоана Георгијевића, звонару каменују в монастирје Златицје разорил јест, сказује тују бити римскују, а греческују не создал: ниње монастир ни немецке ни сербске звонаре неимјест, но стоит јакоже синагога јеврејскаја; он на конец олука с монастирја сего скинул и в монастир Ши-

[25] Зеремски, Српски манастири у Банату, 83.

[26] Димитрије Руварац, Ко је писац „Кратких Повјести" манастира Месића и Златице? Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, IV, Београд 1924, 252—254.

[27] Др Георгије Михаиловић, Српска библиографија XVIII века. Београд 1964, 279.

шатовац отвести дал." Сем тога, Љуштина оптужује епископа Викентија Поповића и за небрижљиво поступање према манастиру Месићу, где „ни један ексер ударио ние, но стојал монастир ограђен до пришествија г. преосвјашченејшаго Шакабенте забатален јако овошчние хранилишче. В прочаја, не вхождју сами бо тоја вједаета".[28]

Своју кратку повест манастира Месића, архимандрит Викентије Љуштина је ставио у временски оквир од 1225. до 1797, при чему је, у

КРАТКАѦ ПОВѢСТЬ

ѿ

ОБЩЕЖИТЕЛНОМЪ МОНАСТЫРѢ

МЕ́СИЧѢ

сꙋщемъ

ВЪ БАНАТѢ ТЕМИШВАРСТѢМЪ,

ѿ егѡ началѣ, и приключенiѧхъ ѿ 1225.

даже до 1797. лѣта.

Напечатана иждивенiемъ Благороднагѡ Господина Димитрiа ѿ Аси-Марковича, жителѧ Вершачкагѡ и С. Комитата Темишварскагѡ Присѣдателѧ.

ВЪ БꙊДИНѢ,

Писмены Кралевск. Всеучилища Пештанскагѡ.

1798.

Сл. 1. Викентије Љуштина: Краткаја Повјест о обштежителном монастирје Месичје. Будим 1798.

односу на целину књижице, доста опширно испричао све манастирске невоље изазване тежњама за редукцијом српских манастира у времену од 1769. до 1777, када су са Месићем спојени манастири Шемљуг и Мало Средиште „сазидани од царева и деспота српских и земљама снабдевени". Манастирска црква претворена је у парохијску, а земљу ова

[28] Руварац, Ко је писац „Кратких Повјести" ..., 253.

два манастира узела је славна краљевска комора. „Манастиру Месићу толико земље крај земље монастирске између Вршца и села Јабуке је дато, колико је велика била земља свих уништених манастира, као што се види на карти устројеној 4. новембра 1755. и из аката бивше Комисије. Јабучани су се тада жалили Марији Терезији да су они ошгећени са земљом, и опет је земља тада отета манастиру, а дата је Јабучанима. Када је царица сјединила Банат са угарском земљом и ранији закон је тада примењен по којем су и земљопоседници или спахије били дужни да плате. На основу тога, и манастир Месић, св. Бурађ и Бездин као земљопоседници давали су годишње. И да ерар не би штетио, сума годишњих давања приведена је у главни капитал. Манастир Месић платио је ерару 6791 фор. 10. кр. у три рате, а последњу рату положио је 1797." Затим, Љуштина прича о спору са Комором око шуме који је, поред осталог, довео и до поновљеног премеравања манастирске земље. Из темишварске камералне администрације послата су два земљомера, госп. Кунст и г. Ружичка, који су сву манастирску земљу измерили и нашли да је равномерна првој карти. Управо, овај догађај био је, како изгледа, пресудан за објављивање ове књижице која је, ускоро по овом процесу манастира са Комором, и штампана.

За композицију и целокупни склоп монографије манастира Месића веома је карактеристичан њен почетак. После краћег расправљања о самом имену манастира, Љуштина прелази на време његовог оснивања. Сасвим у духу општег веровања, он оснивање манастира Месића приписује царевима и деспотима српским, као и свих других у Илирику, који су снабдевени даровним и потврдним повељама царева и кнезова српских, ради чувања вечног земаља, и винограда и шума које им припадају. Очигледна намера да се истакне старина и важност манастира имала је и у Аустрији, слично као што је то био случај и са српским манастирима у Турској, своје одређено значење и тежину. У овом веровању крило се и јасно уверење да ће нова државна власт, потврђујући српске привилегије, у односу на манастире, прихватити оно стање које је Пећка патријаршија од своје обнове 1557. изборила од турских власти, када су и сами султани посебно уважавали оне манастире који су могли да докажу своју старину.[29] С друге стране, чврсто везивање за српске краљеве, цареве и деспоте, дизало је српским манастирима углед у народу и они су се брзо претворили у праве расаднике свих владарских култова носилаца српске државне идеје и легитимитета: Немањића, кнеза Лазара и последњих Бранковића, чије су се мошти чувале у фрушкогорским манастирима. Старина наших

[29] Медаковић, Барокна архитектура у Подунављу, 180—183.

манастира и њихово везивање за српске средњовековне владаре истицана је у свакој прилици државним властима и оне су и саме већ рачунале са таквим тврђењем. У једном извештају из 1771. стоји о пореклу наших манастира „dass alle Klöster in Temeswarer Banat vom 14-ten Jahrhunderte her bis in das sechszente mit Beyhülfe der damaligen serbischen Despoten und ihrer Nachfolger, welche wesentliche Dienste in friedens und kriegs-zeiten bekleidet haben, erbauet worden seyn." Други извештај из год. 1774. вели: „dass sie fast durchgehends die vormalige Despoten jener Gegenden, wo sie sind, für ihre Stifter angaben dass die legalen Urkunden ihres Ursprungs nach ihren Angaben theils durch Feierbrünste zu Grunde gegangen."[30] На овакав начин истакнута је старост наших манастира и у драгоценом извештају о стању фрушкогорских манастира, који су за митрополита Павла Ненадовића саставили његови визитатори 1753.[31] Очигледно, калуђери су још из средњег века и касније турске владавине добро знали од колике су важности оснивачке и друге даровне повеље за опстанак својих манастира. Без поседовања правних доказа, манастирима је претила стална опасност да им се оспори и умањи посед и да тако упадну у замршене и скупе поступке доказивања свога имовинског интегритета. Отуда, када Викентије Љуштина истиче да су повеље манастира Месића изгореле и изгубљене у аустро-турском рату 1716, он тиме брани манастир пред неумољивим захтевима царских комисија, које су, поступајући по својим упутствима, тражиле сигурне потврде о величини манастирског поседа и његовом пореклу. Не имајући такве доказе, окретни архимандрит месићки покушава да старост манастира процени на основу изгледа саме цркве која „на суду мудрих архитеката одређује се на најмање четири стотине година". Веома је занимљиво архимандритово казивање о самом оснивању манастира Месића. Позивајући се на причање братије „као и других становника банатских, свештеника и мирјана", манастир Месић је основао око 1225. хиландарски монах Арсеније Богдановић. Десило се то „са дозволом царева српских, којему је и потврдна привилегија од тих српских царева, милостиво дарована", док је њега за свештеника рукоположио сам архиепископ Сава. И ова легенда открива снажну светосавску традицију, јасну намеру да се важност и углед манастира Месића истакне везивањем за самог оснивача српске цркве. С друге стране, сведочи она и о постојању већ засвим развијеног култа манастира Хиландара, који је у српској цр-

[30] Оба извештаја објављује у једној белешци Алекса Ивић. В.: Др Алекса Ивић, Примедбе на чланак г. Зеремског „Српски манастири у Банату, њихов постанак, прошлост и одношај према Румунима". Сремски Карловци 1907, 5.

[31] Димитрије Руварац, Опис српских фрушкогорских манастира из 1753 г. Сремски Карловци 1903.

кви и међу нашим монасима већ уживао углед најзнаменитијег манастира.[32]

Период турске власти описао је Викентије Љуштина као страдалан. Одмах по освајању „Дације и Баната", манастир је спаљен, а калуђери одведени у ропство, или су посечени. Тада су „пропала писма, протоколи и привилегије и друге утвари, а манастир је дуже време био опустео, док није дозволом турских власти опет обновљен. После страдања у аустро-турском рату 1716, манастир је још једном обновљен, залагањем крушедолског јеромонаха Мојсеја Стефановића. Тај калуђер је 1743. ишао у Русију за милостињу и помоћ, а донео је отуда књиге, иконе, фелоне, хоругве и писмену грамату царице Јелисавете по којој је она обећала манастиру 300 рубаља годишње помоћи. Ту грамату однео је „на читање и разматрање" епископ Викентије Поповић и није ју више вратио. Љуштина претпоставља да се она налази у манастиру Шишатовцу. Ово неочекивано оптуживање епископа Викентија Поповића у монографији разјашњава писмо Викентија Љуштине митрополиту Стратимировићу у којем га је он већ оптужио за небрижан однос према манастиру Златици и Месићу.[33]

У свом даљем излагању, Љуштина описује манастирски посед и сама здања. Од осам камених домова који стоје око цркве, четири су разорена и једна страна ћелија сазидана је „по новој архитектури" 1763, а четири и сада стоје и у њима живи братија. Карактеристичан је назив „нова архитектура", при чему Љуштина свакако мисли на тада владајући барокни стил. Манастирска црква је средње величине и унутра је сва живописана. Ову цркву је поправио, мало продужио и звоник сазидао „и њу лимом с кубетом покрио љубитељ науке, отечества и закона, епископ Јосиф Јовановић от Шакабент, трудом и настојањем архимандрита Мојсеја Василијевића и браства" 1793. Ове податке потврђује и једна плоча са записом о овој обнови, којом се Љуштина очигледно користио приликом писања своје монографије.[34]

Завршивши опис цркве и манастирских здања, Викентије Љуштина још једном утврђује да манастир „не има никаква стара писма из горе речених догађаја, осим неколико старих књига. Има писанија од лета 1769. од тадашњег сабора народа Илирског и потом бивших уређења или регулисања манастира". Свакако на основу ове сачуване архиве сачинио је архимандрит Викентије Љуштина историју догађаја везаних за умањење или редукцију манастира у времену од 1769—1777, завршивши је казивањем о последњем аустро-турском рату 1788, када

[32] Дејан Медаковић, Манастир Хиландар у XVIII веку. Хиландарски зборник, 3, Београд 1974.

[33] Д. Руварац, Ко је писац „Кратких Повјести" ..., 253.

[34] Дејан Медаковић, Из историје српске архитектуре XVIII века. Зборник Филозофског факултета, VII/1, Београд 1963 и у књизи: Путеви српског барока. Београд 1971, 248.

је Месић поново страдао. На крају, он истиче да су старешине манастира били увек игумани, а тек „у редукцији манастира урађено је да то буду архимандрити".

Књижица Краткаѧ повѣсть ѡ общежителномъ монастырѣ Месичѣ настала је као резултат једне дуге и упорне борбе српских црквених власти да спрече реформаторске намере аустријских државних власти око укидања наших манастира. Кроз цео њен склоп и садржај јасно се провлачи идеја о манастирској старини којом се бране његова историјска права, која му јамче неотуђивост поседа. С друге стране, овакво позивање на прошлост, на континуитет и старе привилегије, понавља главне и свакако најјаче доказе којима су Срби у Аустрији после 1690. утврђивали свој опстанак и националну посебност. Дубоко прожет идејама једног посебног српског историзма, Викентије Љуштина је у свом делу превазишао скромног бранитеља угрожених манастирских њива и шума. Поучен историјом, он се и сам исказао као личност која, загледана у судбину једног древног манастира, на самосвојан начин, размишља критички. Отуда, није никаква случајност, што је својим делом архимандрит Викентије Љуштина створио и прави прототип за сличне подухвате који су се ускоро појавили један за другим.

*

Исте, 1798. када је штампао своју кратку повест манастира Месића, архимандрит Викентије Љуштина објавио је и књижицу: Краткаѧ Повѣст ѡ ѡбщежителномъ монастырѣ Златицѣ во валахо-їллѵрїческои Регментѣ сѹщемъ; ѿ егѡ началѣ, и приключенїѧхъ ѿ 1225 даже до 1797 лѣта. Напечатана иждивенїемъ благороднагѡ Господина Кѡнстантїна Спаича, жителѧ вершачкагѡ и сенатора.[35]

На тај начин, још један мирјанин и угледни вршачки грађанин платио је штампање ове друге монографије предузимљивог месићког архимандрита.

На већ уобичајени начин отпочиње и ова монографија расправљањем о пореклу манастирског имена. Одмах затим прелази се на питање његове старине, при чему је и његов почетак везан за личност св. Саве, који је јеромонаха Јоаникија произвео за игумана. И овај манастир био је снабдевен потврдама и повељама, како св. Саве тако и царева и кнезова српских, који су му даровали земљу за орање, ливаде, винограде и шуму. За време неког епископа Богдана Вуковића, измењена је храмовна посвета манастира Златице; уместо св. Саве освећеног, храм се посвећује св. Сави српском. Све те повеље спалили

[35] Коста Спајић је угледна личност Вршца. Као сенатор неколико је пута водио вршачку депутацију у Беч и био лично примљен код цара, молећи да граду подари привилегију слободног града. В.: Срећко Милекер, Повесница слободне краљеве вароши Вршца, I, Панчево 1886, 206, 210, 213, 216, 222, 223, 225.

су Турци када су заузели Банат. За време турског ропства, измољена је од Турака дозвола да се обнови манастир, а тада су монаси добили и сву земљу која им је припадала. Када су Турци 1716. напустили Банат, манастир је спаљен. На основу царских привилегија, датих илирском народу за верност показану према краљевству угарском и дому аустријском, добијена су сва манастирска имања. На основу тих права, помоћу хришћана, црква и ћелије су покривене, а на свој земљи населили су земљораднике, тако да се село прозвало именом манастира. Опис манастира је сасвим кратак. Манастир се састоји од зиданих ћелија које четвороугаоно стоје око цркве. Црква средње висине живописана је сва изнутра. Но како је ова црква и манастир, услед двократног, жестоког пожара тако оронула да је постојао страх у њему живети, то је 1761. Јован Георгијевић, тадашњи епископ вршачки, од темеља цео манастир и цркву сазидао и проширио. Од старе и скоро пале цркве још стоје развалине. Манастир нема никаквих старих докумената, сем неколико старих, рукописних књига. Документа има од 1769. од тадашњег Сабора илирског народа и затим бивших уредаба о регулисању манастира који се налазе у војној власти и у провинцијалу.

Као и у монографији о манастиру Месићу, Викентије Љуштина је, сасвим разумљиво, и новијој историји манастира Златице посветио већу пажњу. Када је на граници према Турској уведена народна милиција, тада је и село Златица узето од манастира и направљено војним. Приликом редукције манастира у Банату 1775, манастир Месић и Кусић, сличне старости, сазидани од српских деспота, сједињени су са манастиром Златицом. У Кусићу, што није спаљено у турском пожару за време прошле војне 1788, срушило се услед своје старине. Црква манастира Базјаша, иако су Турци били код ње, ипак се чудом спасла и остала цела. Ћелије нема никакве, сем што на развалинама бивших ћелија има један мали дрвени дом. Православни хришћани у Банату показују благонаклоност према манастиру Базјашу и икони Богородице која се ту налази, а од ходочасника снабдева се и манастир Златица, који иначе не би могао да опстане јер му је отета земља. Истицање ове иконе из Базјаша никако није случајно. Реч је о копији највеће хиландарске светиње, икони Богородице Тројеручице, чија копија, настала вероватно у XVIII веку, представља још један доказ о ширењу хиландарског култа и манастирских светиња на подручју Карловачке митрополије.[36]

Савремени економски проблеми манастира Златице истакнути су на веома одређен начин. Викентије Љуштина саопштава да је земља

[36] Медаковић, Манастир Хиландар у XVIII веку, 24.

манастира Кусића и Базјаша подељена влашко-илирској регименти, селу Златици и селу Соколовцу, а и земља која је заостала манастиру Златици, у величини од 588 јутара, сада је тако умањена да манастир има 240 јутара, од којих је принуђен да сваке године плаћа (порцију). На темишварском Сабору 1790, међу молбама манастирским и о томе

КРАТКАЯ ПОВѢСТЬ
ѡ
ОБЩЕЖИТЕЛНОМЪ МОНАСТЫРѢ
ЗЛАТИЦѢ
ВО
ВЛАЛАХО-ІЛЛУРІЧЕСКОЙ
РЕГІМЕНТѢ
СУЩЕМЪ;
ѡ ЕГѠ НАЧАЛѢ, И ПРИКЛЮЧЕНІЯХЪ ѿ 1225.
ДАЖЕ ДО 1797. ЛѢТА.
Напечатана иждивеніемъ Благороднагѡ Господина Константіна Спаича жителя Віршачкагѡ и Сенатора
ВЪ БУДИНѢ,
Писмены Кралевск. Всеучилища Пештанскагѡ
1798.

ІСТОРІА
МОНАСТЫРЯ ФЕНЕКА
ОПИСАННАЯ
ВІКЕНТІЕМЪ РАКИЧЕМЪ,
ПРОИГУМЕНОМЪ ТОГѠ МОНАСТЫРЯ,
ѡбрѣтающимся нынѣ в Триестѣ при церкви Стагѡ Спуридѡна.
Посвященная егѡ преподобію оцу обители Г. Самуилу Лазаревичу, Іеромонаху и Діксею (δίκαιος) многозаслуженному Писано въ Свободномъ градѣ Тріестѣ 1798. Мца Декемврія 12-гѡ дні.
ВЪ БУДИНѢ,
Тупомъ Кралевскагѡ Всеучилища Пештанскагѡ
1799.

Сл. 2. Викентије Љуштина: Краткаја Повјест о обштежителном монастирје Златицје. Будим 1798.

Сл. 3. Викентије Ракић: Историја монастирја Фенека. Будим 1799.

је сачињен предлог цару, али још није стигло никакво решење. На сличан начин отета је и сва манастирска шума. За време последњег рата са Турцима 1788. спаљен је манастир заједно са црквом. Епископ Јосиф Јовановић от Шакабент, „покренут љубављу у славу Бога и усрдијем ка очувању црквених и старинских здања нашег православног Богочестија, а посебно овог којег је основао св. Сава, а сазидао блаженопочивши Јован (Георгијевић), учинио је поднесак цару Леополду II, од кога је и добио дозволу да у свима епархијама разашље молиоце, који би од наших православних хришћана донели милостињу.“ Тим прилозима манастир је на крају обновљен.

Без сумње, монографија манастира Златице написана је на готово истоветан начин као и месићка. Очигледно, скорашње невоље банатских манастира око њихове редукције изазвале су потребу да се и широј јавности, у облику кратких повести, изложи њихово стање и тако поткрепи напор да се они одрже. Без земље, шуме и винограда, српски манастири били су осуђени на пропаст. Све што се у оно време сматрало важним и захтевало као битно од државних власти, када је реч о судбини српских манастира у XVIII веку, истакнуто је и у овим малим монографијама архимандрита Викентија Љуштине: 1) старост манастира, 2) његова кратка историја и опис сачуваних старина, 3) посед и правна документација. Ти подаци су веома прецизни и они представљају сигуран ослонац за коначно утврђивање манастирског имовинског стања. Сем тога, у тим књижицама јасно је испољено и национално осећање њихових аутора. Манастири су из времена наших старих владара, а њихово одржавање остало је у аманет потомству. У текстовима као што су ови испољени су већ и неки сасвим јасно наглашени критички поступци приликом писања. Старост манастира проверава се записима из књига и употребом архивске грађе. Чак се и легенда о њиховом оснивању узима некако опрезно и не увек са апсолутним поверењем.

У нашој младој историографији XVIII и почетка XIX века, ове монографије заузимају посебно место. Оне чине једну нарочиту групу историјских текстова у којима размишљање о прошлости и правно доказивање увелико потискује религиозну поруку. Као да су читаве странице преписане из административних аката, из разних представки на комисијске поступке и брзих, обавезних извештаја вишој црквеној власти. Јер, не треба заборавити да ниједна реформа Аустријске Империје није могла да на неосетан начин мимоиђе српски народ и да га сачува у оним истим правним оквирима у којима се он обрео одмах после 1690. Док су се у Турској Империји са јасно израженом централном влашћу, државне реформе спроводиле споро, а управо та спорост често је осигуравала Пећку патријаршију од изненадних заплета, дотле се Аустрија у XVIII веку, великом брзином преображавала у тада модерну, апсолутистичку монархију европског типа. За традиционалистичка схватања српске црквене хијерархије, представљале су све ове честе реформе и стални извор опасности да се у њима изгуби привилегијални положај српског народа. Тој борби служе и обе књижице архимандрита Викентија Љуштине. Отуда, није чудо што су управо оне подстакле и друге писце да се и они прикључе описивању наших манастира, откривајући постепено у пуном обиму и њихову важност за осветљавање наше историје.

*

Већ 1799. појавила се у Будиму Історіа Монастырѧ Фенека, чији је аутор био проигуман Викентије Ракић, који се тада налазио у Трсту при цркви св. Спиридона, где је 12. децембра 1798. и завршио писање ове књиге. Своје дело Викентије Ракић је посветио Самуилу Лазаревићу, јеромонаху и „дікею (δίκαιος) многозаслѹженномѹ". Текст ове Ракићеве историје манастира Фенека до сада није исцрпније оцењен у нашој науци. Преко њега готово овлаш прелази Јован Скерлић, док једини монограф Фенека, Димитрије Руварац,[37] не расправља посебно о делу свога претходника. Једини је о њему нешто више рекао Драгољуб Павловић, пишући своју одличну монографију о самом Викентију Ракићу.[38] Том приликом, Павловић је „Историју манастира Фенека" сврстао у „историјско-побожна дела", истакавши, сасвим тачно, да је Ракић своје дело написао „потакнут примером" Викентија Љуштине. На овакву класификацију Павловић се вероватно одлучио зато јер је Ракићево дело на два места обележено призвуком религиозно-морализаторске врсте. Прво се односи на причу о чудотворној икони коју су новосадски трговци Чолак и Георгијевић купили у Трсту. Друго место везано је за топло написани текст о лику фенечког јеромонаха Леонтија, чији је ученик био Викентије Ракић, немоћан да подражава његове врлине. „егѡ же азъ быхъ ученикъ и самовидецъ всѣхъ добродетелей егѡ, но не могохъ окаѧныи подражати егѡ блаженномѹ житїю."

У најновије време, покушао је Бранко Вујовић да критички оцени Ракићеву „Историју манастира Фенека".[39] По његовом мишљењу, Ракићева „Историја" написана је „са доста наивно-патриотског и религиозног медитирања, што у приличној мери смета непосредно и јасно сагледавање чињеница".[40] Овај суд је свакако преоштар. Књижица Викентија Ракића, упркос неким недоследностима у излагању, које понекад кидају ток његових мисли, писана је веома рационално, чак уздржљиво. У њој је тешко открити неки наивно-патриотски тон, а религиозни призвук присутан је у најумеренијем облику. Вујовићевом закључку јамачно је допринео онај топло написани портрет јеромонаха Леонтија. Коликогод му је то могуће, Викентије Ракић креће се у сфери чињеница и он их употребљава рационално и опрезно. Све што је битно за манастирску историју он подвлачи на начин који већ открива искусног читача наших раних историјских текстова. Тако, Ра-

---

[37] Димитрије Руварац, Споменица о манастиру Фенеку. Сремски Карловци 1914, 7.

[38] Др Драгољуб Павловић, Вићентије Ракић. Гласник Историског друштва у Новом Саду, IX, св. 1, Нови Сад 1936, 145.

[39] Бранко Вујовић, Манастир Фенек. Зборник за ликовне уметности Матице српске, 9, Нови Сад 1973, 202.

[40] Вујовић, н. д. 202.

кић се сећа манастирских ктитора, а као прави летописац бележи високе посете и царски дар од 100 цекина. Подвучено је у манастирској историји да је ктитор иконостаса био Георгије Крестић, који је за њега платио 2000 форинти. И економско-имовинска питања манастира јасно су оцртана. Прича о чудотворној икони написана је сасвим у духу времена, када је поседовање оваквих икона утврђивало манастирски углед и увећавало ходачасничке посете и поклоне. И Ракићево позивање на једно старо Четверојеванђеље које је написано 1574. свакако одговара чињеници. Максим монах, који се помиње у том јеванђељу, јавља се и у рукописном Типику, што га је писао монах Марко.[41] Приликом писања своје монографије манастира Фенека Димитрије Руварац се обилно користио делом Викентија Ракића, иако се преузети подаци губе у његовом казивању. Другим речима, Викентије Ракић је покушао да своју *Историју манастира Фенека* сачини на основу проверених података, при чему је чак показао и неку неочекивану опрезност. Тако, без обзира на тачну годину рукописа који је 1574. писао јеромонах Орест у време патријарха Макарија, Ракић исправно закључује да није извесно када и од кога је манастир основан. Из те књиге, Ракић наводи и један запис из 1586, у којем се помињу игуман Георгије и јеромонах Григорије, када су на Врачару спаљене мошти св. Саве.

После штурих података које је сакупио у самом манастиру, а употребио на један добар начин, Викентије Ракић даје опис самог манастира. Он каже: „сеи мн҃тыръ бѣ весма малъ и хꙋдъ. Цр҃ковь бѣ мала ѿ камене кꙋпнѡ и плїндъ здана крестовиднѡ съ клиросами и трꙋломъ, келїи же бѧхꙋ древѧнїѧ хꙋдїѧ и малїѧ.“

Доста исцрпно Ракић истиче измене у манастирској архитектури. Када је за игумана изабран Софроније Стефановић из Осека 1775, овај је, уз помоћ саборног старца Самуила Лазаревића из Карловчића, почео зидати манастирске келије. Они су изван црквене порте сазидали и манастирски „виртсхауз“.

Сасвим у духу свога претходника Викентија Љуштине, и Викентије Ракић обраћа велику пажњу питању манастирских привилегија, које су 1747. дате братији, а потврђене царским печатом и потписом царице Марије Терезије. После њиховог помињања истиче се величина манастирског поседа, а описан је и неизбежни сукоб који су манастир Фенек и Ковиљ имали са војним фискусом око права продаје вина. Према тумачењу војних власти, трговина вином спадала је у искључива права земљопоседника, а како су се манастири налазили у систему Војне границе, ово им је право оспорено, јер је сам монарх на том подручју једини земљопоседник. Овај спор поверен је митрополитском

[41] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, број 706.

фишкалу Јовану Мушкатировићу, који је, служећи се историјом и угарским правом, доказивао да цар од земљопоседника може одузети посед ради Војне границе, али је дужан да одузето имање надокнади таквим истим. Манастири са својим добрима не могу се премештати онако као грађанске особе и она остају „по начальными своими преимуществами". На тај начин, текст своје монографије Викентије Ракић је обогатио уношењем савремених правних доказа, којима је митрополитски фишкал Јован Мушкатировић бранио манастирска права, што његовом тексту даје посебну вредност. Кратки историјат који даје Викентије Ракић о чудотворној икони Богородице има вредност за проучавање развоја нашег барокног Богородичиног култа. После Базјаша, а нарочито Бездина, и манастир Фенек чувао је једну чудотворну Богородичину икону, која се некад налазила на Криту. У лето 1768, за време рата између Руса и Турака, икона је пала у руке Агарена, који су скинули са ње дарове, а затим је продали хришћанима, па се она тако обрела у Трсту. У овом граду нашли су је 1777. новосадски трговци Наста Чолак[42] и Јанко Георгијевић, који су је купили и даровали Фенеку. Од тог времена установљено је њено прослављање у манастиру 11. маја.

Сасвим неочекивано, без реда, Ракић прекида своје причање о овој икони, да би прешао на описивање живота једног узорног монаха, по имену Леонтија, Далматинца родом, чији су се родитељи 1751. населили у граду Сомбору. Скоро пуне четири странице свога дела посветио је Ракић његовим монашким подвизима, што је и навело оцењиваче његове „Историје манастира Фенека", да у њој виде дело претежно религиозно-моралистичког садржаја.

Завршивши своје причање о монаху Леонтију, Викентије Ракић се опет враћа архитектури манастирске цркве, истакавши да је зидање нове омео турски рат. Тада су у манастиру боравили царски генерал Далтон и фелдцајгмајстер Клерфе. Са великом свитом, манастир је 1788. посетио цар Јосиф II, који је у њему преноћио. За време аустро-турског рата, Фенек је страдао, и „вѣкъ нѣжда всѧ ѣки изъ мертвыхъ возставати и wбновлѧти". Међутим, калуђери ипак нису одступили од првобитне замисли да сазидају нову цркву. Ради добијања дозволе, обратили су се митрополиту Стефану Стратимировићу. По добијању дозволе, калуђери Софроније и Самуило започеше са скупљањем милостиње код околног народа, а међу земунским житељима изабрана су и шест тутора. Од главних дародаваца Ракић спомиње: Милисава и Александра Томића Земунце, Георгија Рака Грка из Јакова и Георгија Крстића из Митровице. Веома свечано, положен је 25. септембра 1793. темељ

[42] Име је тачно. Наста Чолак, трговац новосадски, помиње се још 1769. у једном акту. Тада је Константин Јефтић признао да Насти Чолаку дугује 269 ... О томе: Васа Стајић, Новосадске биографије, II, Нови Сад 1937, 248.

новој цркви. Сам Викентије Ракић дошао је 9. јануара 1796. за игумана фенечког и он је 1797. завршио зидање цркве са звоником и кубетом. Са оправданим поносом Ракић је сам написао: „цр҃ковь лимомъ покривена, превосходитъ красотою всѧ сремскїѧ и фрꙋшкогорскїѧ цр҃кви". Добијањем антиминса 26. јула 1797, омогућено је да у њој отпочне богослужење.

И у Ракићевој „Историји манастира Фенека", слично као и у књижицама Викентија Љуштине, пада у очи несразмера између старијег и новијег дела манастирске повести. Оба аутора не показују довољно истрајности да боље и дубље проуче прошле векове турске власти, већ у свом причању журе да искажу манастирску хронику из периода аустријске владавине, када се коначно утврђивало правно стање свих српских манастира. Питање манастирске старине за њих је унапред решено ослањањем на традицију, која је, после истеривања Турака 1716, морала да замени уништене повеље и друга веродостојна сведочанства. Отуда, они се пред царским комисијама, изасланим да провере њихове поседе, показују тако сигурни, не доводећи својим одговорима ни за тренутак у питање правну ваљаност својих тврђења. И српској цркви и њеном монаштву било је јасно да ту пропалу, изгубљену документацију замењују и дуги векови њиховог постојања. Па ипак, захваљујући државним намерама да реформишу српско монаштво и манастире, настала је у XVIII веку, трудом архимандрита Викентија Љуштине и Викентија Ракића, и једна посебна врста наших манастирских описа, која ће, у свом склопу, спретно обухватити све битне догађаје њихове прошлости. Обрасци створени у XVIII веку преузеће се и у сличним подухватима XIX века, иако су се тада већ сасвим изменили непосредни разлози за писање оваквих књижица.

Овој посебној врсти манастирских монографија, које су у српској историографији засновали архимандрит Викентије Љуштина и Викентије Ракић, треба додати и књижицу игумана Јоаникија Милковића који је 1801. објавио у Будиму: „Повѣсть во кратцѣ списаннаѧ ѡ ѡбщежителномъ монастырѣ Воиловицѣ". Дело је штампано „иждивенїемъ Г. Геѡргїа Ѡбрадовича, славнагѡ полка Панчевачкагѡ ѡберлантенанта и Г. Василїа хажи-Павла, жителѧ и кꙋпца валванишкагѡ". Још једном, мирјани су омогућили штампање једне манастирске историје. За разлику од својих претходника, игуман Јоаникије Милковић оцењен је у нашој науци као писац кратке повести манастира Војловице. Учинио је то Владимир Мошин у посебној студији у којој је зналачки преиспитао научну вредност Милковићевог текста.[43] Мошин брани Милковића од оптужбе да „не улази у дубље испитивање самог оснивања манастира, већ прима без резерве предања и мишљења која су тада владала". Он

[43] Владимир Мошин, Јоаникије Милковић. Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XVIII, Београд 1938, 435—441.

истиче да је Милковић савесно проучавао изворе и лако се може утврдити да су сви подаци „Историје" засновани на градиву које се и сада налази у манастирској архиви. Једино датум оснивања манастира од стране деспота Стефана Лазаревића 1383 (!), Милковић прима без доказа, ослањајући се при томе на манастирску традицију.[44] Та иста година наведена је и у „Описанију монастира Војловице" из 1771, где је изреком речено да је „монастир сазданъ или водруженъ у лѣтѣ 1383-мъ". По Милковићу, до 1530. ништа се не зна о манастирском животу, а тек 1542. помиње се у једном *Соборнику* игуман Партеније и са њим 36 јеромонаха. Затим, он доноси запис монаха Козме из 1567, који се потписао у једном *Месечнику* за јануар. Под Турцима манастир је имао своје привилегије и земљу чије се границе могу видети на карти. Приликом протеривања Турака из Баната 1716. страдало је 19 јеромонаха, а тада су изгорела и сва стара манастирска документа (фундационална и донационална). Обнову манастира извршио је 1730. монах Мина. Тада су се у манастиру нашле само две књиге: један *Соборник* који је манастиру 1542. поклонио игуман Партеније, и *Служабник* кир Пафлутија из 1672. У свом даљем излагању манастирске прошлости, Јоаникије Милковић, слично као и његови узори Викентије Љуштина и Викентије Ракић, са пуно пажње обрађује догађаје у којима се одређивао манастирски посед. Он истиче да су 1755, 1759, 1765. и 1766. радиле многе комисије, које су испитивале има ли манастир какве доказе или привилегије и где се оне сада налазе, и може ли се с клетвом доказати да је манастир 1716. претворен у пепео, најзад утврђивало се да ли су назначене границе истински посед манастирски. Веома прецизно, наведена су сва имена монаха и лаичких сведока из Старчева и Панчева који су пред Комисијом сведочили о истинитости манастирских тврђења о његовом поседу. Тада су се они заклели да манастир није изгорео само 1716. него и 1738. и да су назначени поседи у турско време били манастирски, а да су његове старе повеље изгореле 1716. године.

После овог историјата, Милковић прелази на опис архитектуре манастирских конака. И ти су подаци веома прецизни и зато драгоцени. Пре рата с Турцима 1788. манастирски комплекс састојао се из пет домова, три дрвена и два зидана који су стајали око цркве, а сада се од старих ћелија ни једна не види. „По новој архитектури" завршена је ћелија 1798. и к томе једна зграда од цигле, а сазидао ју је игуман Јоаникије Милковић. „По старом обичају" сазидана је црква, крстообразно и средње величине, а за 3,5 клафтера продужио ју је 1752. игу-

[44] О години оснивања манастира Војловице расправља и Војислав Матић. Манастир Војловица. Зборник за ликовне уметности Матице српске, 9, Нови Сад 1973, 153—154.

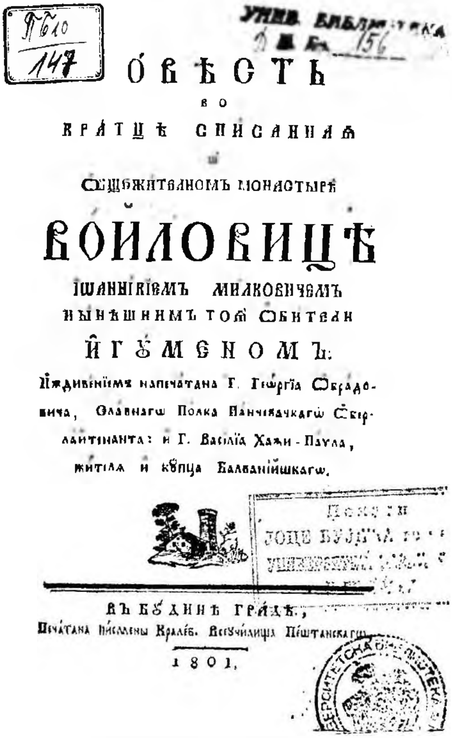
ман Пајсије. Посвећена је Сабору св. Архистратига Михаила и Гаврила. Изнутра је „прекрасним иконостасом или темплом позлаћеним украшена", а по зидовима је исписана сликама разних богоугодника 1797. год. У даљем опису, истиче се и икона чудотворне Богородице, као и мошти преподобног оца Григорија Синајског. После поновљеног истицања да манастир нема старих повеља и књига, осим две, и то *Соборника* и *Служабника*, и известан број сребрних утвари са „стародревним натписима", Милковић сасвим конкретно прелази на проблем манастирског поседа. Наводи се умањење банатских манастира и рад комисија од 1755. и 1769, које су монасима одузеле шуму. По сили највишег решења, имао је панчевачки потпуковник да одреди манастирски посед, како орању земљу и сенокос, тако и шуму. Уместо одузете шуме, манастиру је одређено да годишње добије 60 царских клафтера за огрев. Даље се разлаже о старом манастирском имању и гврди да је манастир у турско време имао свој посед, па и шуму. У време турског рата 1788. када су Турци упали у Банат, калуђери су се разбежали, а манастир је спаљен. Даровима приложника, а уз сагласност игумана Никанора са братијом, отпочела је обнова манастира и ћелија, што је довршено 1791.

Милковићев текст завршава тврђењем да су све манастирске старешине били игумани, о чему сведоче и њихова имена уписана у манастирски Протокол. Сада у том чину управља Јоаникије Милковић, рођен у Вршцу, који је ову повест завршио 8. септембра 1800. Владимир Мошин допунио је ове аутобиографске податке и 1765. годином, када је Милковић рођен, као и тврђењем да се бавио сликарством.

Иако се В. Мошин није исцрпније упустио у порекло и дубљу анализу читавог склопа ове драгоцене Милковићеве књижице, ипак, он у великој мери рехабилитује њеног аутора, тврдећи да он „нигде не губи јасноћу мисли и не пада у претерану извештаченост".[45] Милковићева кратка „Повест манастира Војловице" и по духу којим је она прожета и по целокупном начину излагања наставља се на претходно штампане монографије Викентија Љуштине и Викентија Ракића, са којима чини једну посебну групу историјских текстова. Као и монографије о Месићу, Златици и Фенеку, и ова о Војловици писана је трезвено и са пуном жељом да се употребе и истакну проверени и веродостојни подаци. Из тих разлога и овај је аутор био принуђен да се окрене скромним остацима манастирске библиотеке и архива и да тако открије најстарије сигурне податке о манастирском животу и трајању. Сасвим разумљиво, за њега ни старина, ни ктиторство деспота Стефана Лазаревића, нису подлегали сумњи, и у овом случају, пресудна је била снага монашког предања. Сасвим у духу барока, Мил-

[45] Мошин, н. д. 438.

ковић је важност свога манастира истакао и чудотворном иконом Богородице и поменом моштију Григорија Синаита,[46] због којих је и Војловица стала у ред оних наших манастира који су у српском друштву стекли углед ходочасничког места. Ради истицања ових манастирских светиња, Милковић је на унутрашњој страни корица дао да се уметне



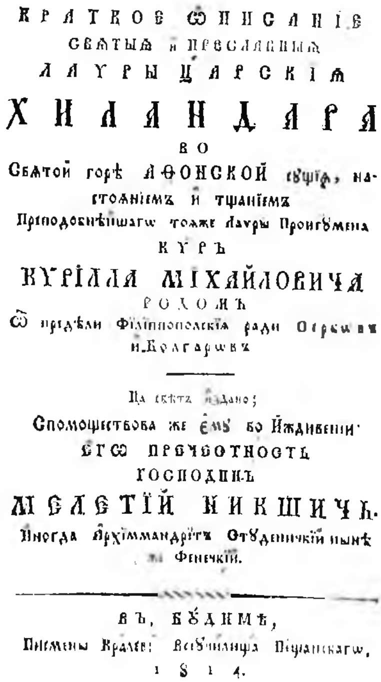
9б10 147
УНИВ. БИБЛИОТЕКА
Д. III. Бр. 156

ПОВѢСТЬ
ВО
КРАТЦѢ СПИСАННАѦ
О
ОБЩЕЖИТЕЛНОМЪ МОНАСТЫРѢ
ВОЙЛОВИЦѢ
ІОАННІКІЕМЪ МИЛКОВИЧЕМЪ
НЫНѢШНИМЪ ТОЯ ОБИТЕЛИ
ИГУМЕНОМЪ:
Иждивеніемъ напечатана Г. Георгіа Обрадовича, Славнагѡ Полка Панчевачкагѡ Оберлайтінанта: и Г. Василіа Хажи-Паула, жителѧ и купца Балванійшкагѡ.

Поклон Јоце Вујића ... Универзитетској ...

ВЪ БУДИНѢ ГРАДѢ,
Печатана Письмены Кралев. Всеучилища Пештанскагѡ.
1801.

Сл. 4. Јоаникије Милкович: Повјест во кратцје списанаја о обштежителном монастирје Војловицје. Будим 1801.



КРАТКОЕ ОПИСАНІЕ
СВЯТЫѦ И ПРЕСЛАВНЫѦ
ЛАВРЫ ЦАРСКІѦ
ХИЛАНДАРА
ВО
Святой горѣ АѲОНСКОЙ сущія, настоянієм и тщаніємъ
Преподобнѣйшагѡ тояже Лавры Проигумена
КУРЪ
КУРІЛЛА МІХАЙЛОВИЧА
РОДОМЪ
Ѿ предѣли Філіппополскія ради Сербовъ и Болгаровъ

На свѣтъ издано;
Спомоществова же ему во Иждивеніи
ЕГѠ ПРЕЧЕСТНОСТЬ
ГОСПОДИНЪ
МЕЛЕТІЙ НИКШИЧЪ.
Иногда Архімандрітъ Студеничкій нынѣ ... Фенечкій.

ВЪ, БУДИМѢ,
Письмены Кралев: Всеучилища Пештанскагѡ,
1814.

Сл. 5. Кирило Михаиловић: Краткое описание свјатија и преславнија Лаври Царскија Хиландара. Будим 1814.

бакрорезна копија војловачке Богородице, израђена „иждивенијем г. Василија хажи Паула, житеља и купца Балванишкаго" л. г. 1801, од пештанског гравера Готфрида Прикснера,[47] и на крају, на унутрашњој страни корица, поред 16-те стране, бакрорезна икона св. Григорија Синаита.

*

После четири штампане манастирске монографије, српска историографија обогаћена је и кратким описом царске лавре манастира

[46] О питању ових моштију расправља: Леонтије Павловић, Култови лица код Срба и Македонаца. Смедерево 1965, 196—198.

[47] Реч је о Gottried Prixner-у (1746—1819). О њему в.: Pataky Denés, A Magyar Rézmetszés Történéte, Budapest 1951, 204—207.

Хиландара, који је 1814. у Будиму објављен: „настоѧнїемъ и тщанїемъ преподобнѣишагѡ тоѧже Лавры проигѹмена кѵръ Кѵрїлла Михаиловича родомъ ѿ предѣли Фїлїпполскїѧ ради сербѡвъ и болгарѡвъ“. Штампање ове књижице помогао је Мелентије Никшић, некадашњи архимандрит студенички, који је у време њеног изласка из штампе био старешина у Фенеку. На жалост, и значај ове књижице остао је у нашој науци непримећен, а њен тачни узор утврдио сам 1970.[48] Појављује се овај опис манастира Хиландара као резултат огромног угледа и правог култа ове наше старе задужбине у XVIII веку, чије су везе са подручјем Карловачке митрополије биле нарочито јаке.[49] Везе са нашим крајевима продужују се и почетком XIX века. Карактеристично је да су Хиландарци 1801. новчаним зајмом помогли обнову манастира Студенице,[50] што је Мелентију Никшићу, као бившем архимандриту, било свакако познато. С друге стране, Михаиловићева књижица произишла је из путописне књижевности XVIII века, тачније, она представља српску, нешто скраћену верзију II путешествија по Атону које је 1744. обавио руски пјешкоходац Василије Барски, чије је дело штампано 1779. године.[51] Отуда, оно се по читавом свом склопу одваја од оних описа српских манастира чије је објављивање изазвано савременим борбама око њихове угрожене егзистенције. Али, без обзира на разлике, у крајњем сабирању резултата и овај Михаиловићев извод из Барског унапредио је нашу младу историографију. И ово дело садржи податке од несумњиве вредности. Оно се по духу уклапа у оне токове раног српског историзма, који је у откривању прошлости наших манастира тражио и проналазио своју снажну политичку и идејну подршку, усмерену ка обнови српске државе.

Михаиловићева књижица почиње текстом: „краткое ѡписанїе стыѧ горы аѳонскїѧ, на неиже преславнаѧ обитель сербскаѧ Хилендаръ лежитъ“. То је текст у којем су дати само основни географски подаци о Светој Гори, њеном положају и величини, после чега следи текст: „ѡписанїе монастырѧ Хилендара“. Већ у почетку испричана је легенда о манастирским непријатељима који су се у магли међусобно побили и тако престали да угрожавају и опседају манастир. Истакнуто је да Хиландар има под својом влашћу већа имања него сви остали манастири на Атосу. Мањи је од Лавре, и од Ивера, а од других далеко бољи. Искусно око Василија Барског одмах је запазило лепоту главне цркве, за коју каже: „пространствомъ же подворїѧ и лѣпотою великїѧ церкве превосходитъ все“. После овог, доста уопштеног дивљења, текст постаје све конкретнији.

---

[48] Дејан Медаковић, Стара и нова откривања Хиландара. Дневник, Нови Сад 1970, 8649, 22.

[49] Медаковић, Манастир Хиландар у XVIII веку.

[50] Хиландарски архив, год. 1801, акт број 4.

[51] в.: Станојевић, Историја српског народа у средњем веку, 46—51.

Доста исцрпно описане су све манастирске зграде, тако да није заборављена ни кључарница, пекарница, зимска и летња гостионица. Тек тада, Барски се опет враћа на лепоту главне цркве за коју каже: „красота сѧ невеси подовна превосходитъ всехъ. Наипаче же симидесѧтими: покровомъ дражаишимъ, лѣпотою трѣлъ, окнами, стопами, оузорами, помоста Расположенїемъ, їконописанїемъ, шснованїемъ, зданїемъ иждивенїемъ". Из Барског преузети су и кратки описи извесног броја манастирских старина, у првом реду повеља и рукописа, при чему састављач овог извода верно следи свој предложак. Само на крају књижице, Кирило Михаиловић одступа од Барског, дописујући један одељак који заправо открива оне његове намере због којих је и сачинио и штампао свој извод из Барског. Он каже, како свакоме није могуће због даљине или других разлога да лично походи и види ово свето место, то су овде укратко све његове великолепности представљене. Сасвим патетично он Хиландар назива: „сїѧ сѣтаѧ сер(в)скаѧ, сїе хранилище православныѧ вѣры и оуставшъ сѣтыхъ оц҃ъ непокебимое сїѧ древность и оукрашенїе православїѧ. слава наша лаура Хиландарскаѧ". Како је манастир оптерећен тешким данком, он не би могао да опстане, уколико га не би милостињом помогли побожни хришћани. Зато је и дужност сваког благочестивог хришћанина да подражава своје претке у дарежљивости и милостињи према овој светој обитељи и да тим самим чува светињу и своју знамениту старину. На тај начин, овим апелом за помоћ исказан је и прави циљ овог драгоценог описа манастира Хиландара. Оне који нису могли да се одваже на велики хаџилук да посете Св. Гору и Хиландар, подстицала је ова манастирска монографија на даривање и прилагање. Учињено је то с разлогом, јер су се финансијске прилике манастира Хиландара већ од краја XVIII века знатно измениле. Штавише, посебним мерама државних власти, практички је онемогућено деловање свима православним монасима, који су из Турске прелазили у Аустрију ради сакупљања милостиње, чак су и њихови метоси у Подунављу изложени принудној продаји. Међутим, изгледа да овај Михаиловићев извод из Барског није у потпуности извршио улогу коју му је наменио његов састављач, заједно са Мелентијем Никшићем који је платио његово штампање. Ово се може закључити и на основу чињенице што је ово *Описаније* тако ретка књижица да је изостала из Новаковићеве *Библиографије*. С друге стране, у самом манастиру Хиландару чува се већи број *Описанија* у табацима, што највероватније значи да су немирна времена спречила његово растурање. Али, без обзира на ту околност, остаје чињеница да су Срби 1814. добили први опис манастира Хиландара и да је та прерада Барског, бар донекле, сачувала аутентичност првобитног текста. Другим речима, све врлине и мане Василија Барског, као описивача атонских манастира и њихових старина, поновљене су и у Михаиловићевој преради, којом је овај хиландарски мо-

нах покушао да српску средину упозори на њену трајну обавезу помагања и чувања овог најзнаменитијег српскоправославног манастира. Јер, значење Хиландара је можда најцеловитије прожело све слојеве нашег народа, од високе црквене хијерархије, грађана, војника, племића, сељака, до безимених народних певача.[52]

У временима када је штампана Михаиловићева књижица, проучавање историјских сведочанстава која се чувају у манастирима добило је и сасвим одређене подстицаје наше младе историјске и лингвистичке науке. У таквим ученим пословима, почетком XIX века, јавља се већ читав низ личности, међу којима се нарочито истиче Лукијан Мушицки, који је по фрушкогорским манастирима скупљао грађу за своју, на жалост и данас нештампану *Српску библиографију*.[53] У том раном периоду занимања за српске манастире, од посебне је важности рад Вука Стефановића Караџића, који је својим знаменитим описима подстакао и унапредио слична истраживања.[54] Свакако под његовим утицајем стоје они рани описи српских манастира који су се, залагањем уредника Георгија Магарашевића, појавили у његовом, тек покренутом часопису *Сербске Лѣтописи*. У броју за годину 1827, II частица, објављен је опис бачког манастира Бођана, који је написао сам уредник Магарашевић, а настављен је и у IV частици за исту годину. Пре описа манастира Бођана, Магарашевић је I одељак свога рада назвао: *Сербский монастъири*, и ту је изложио мотиве писања. Још од почетка излажења *Летописа*, Магарашевићева је намера била да пише „сирѣчъ ко кроткомъ, но у колико е могуће, достаточномъ описанїю основанія, укрѣплѣнія и садашнѣгъ состоянія овы изъ ревности къ православїю основанны, добродушіемъ и щедротомъ утверѣенны, душеспасителны заведенія". Њега, затим, занимају сви подаци о остацима српске прошлости, а то су у првом реду манастири. „Зато молимо све овомъ послу вѣште родолюбце, да бы намъ у овомъ важномъ предмету на руцы были, и своя о томъ примѣчанія, нарочито што се тиче оны монастыра, кои су отъ насъ удалѣни, сообщити изволѣли." Да би тај свој програм ближе одредио и образложио, Магарашевић се у наставку свога рада упушта у разматрање осетљивог питања о „најзнатнијим и најпохвалнијим чертама характера сербског духа", међу којима он истиче љубав према својој вери. „Зато причину овы благи заведенія не треба тражити само у генію ондашнѣгъ времена, — кои е заиста многима овогъ рода заведеніяма и кодъ други народа, а и кодъ нашегъ, нарочито у Сербіи, поводъ дао — него по већои части у оныма жалостныма обстоятелствама, у коима се народъ сербскій почти не-

[52] Медаковић, Манастир Хиландар у XVIII веку, 22.

[53] О Мушицковој рукописној библиографији в.: Др Георгије Михаиловић, Библиографија Лукијана Мушицког. Библиотекар, VIII (1956), 32—39.

[54] Медаковић, Вук и српска историја уметности.

пресѣчно налазаше." Прешавши под заштиту Аустрије, српски народ је „не штедећи ни труда, ни пожертвованія, избавити гледно оно, што му е наимиліе и найдраже, вѣру и езыкъ. Зидао је цркве и оснивао монастыре, имаюћи на то храбростїю и вѣрностїю отъ своегъ государства, заслужено дозволѣніе и одобреніе, и желећи, да му и наидалѣ потомство и едно и друго, као наивеће свое благо храни, да Богу своме своимъ езыкомъ служи и православіе свое ненарушимо сачува". После овог увода, Магарашевић прелази на опис св. Ваведењског манастира Бођана. Своја знања он заснива на једној рукописној књизи у манастирској библиотеци, у којој су били сакупљени и преписани разни записи у облику летописа, руком јеромонаха и игумана Никанора 1718. Ову свеску нашао је 1927. Лазар Мирковић у манастиру Манасији.[55]

Исцрпевши историјске податке из старе књиге коју је нашао у Бођанима, Магарашевић прелази на опис савременог манастирског стања. Он зна да је данашњу цркву 1722. дао сазидати Михаило Темишварли, житељ сегедински, о чему и данас сведочи натпис на западном зиду цркве. Он каже да је на „средины трыло 7. кл. на четыри столпа сазидано" и да је црква „сва молована по вкусу и вѣжеству ондашнѣгъ времена, иждивеніемъ Деспине реченогъ Михаила супруге". Име ове Деспине не помиње се у запису на црквеном зиду, и оно је Магарашевић могао да прочита из историје манастира Бођана коју је саставио бођански игуман Арон Георгијевић (1802—1816), на основу исписивања старих протокола.[56] Од ктитора, Магарашевић истиче оне који су даровали земљу и тако увећали манастирски иметак, као, на пример, мати Димитрија Сервијског од Турске Кањиже, која је манастиру поклонила један виноград на грунту шаренградском.[57] После овог, Магарашевић прелази на опис 14 књига које је нашао у манастирској архиви, при чему он обраћа пажњу на записе и језичке особине рукописа, а занимају га и старе штампане књиге. Овај опис манастира Бођана он завршава навођењем једног *Четворојеванђеља* штампаног у Москви 1748, које је, према запису, поклонио пуковник српског хусарског пука Михаил Аврамов, испунивши молбу јеромонаха бођанског Јосифа[58] Савића Јегарца, који је 1751. учио у кијевској Академији.

[55] О томе в.: Лазар Мирковић, Белешка о Бођанима. Гласник Историског друштва у Новом Саду, III, св. 1, 107. Лазар Мирковић — И. Здравковић, Манастир Бођани, Београд 1952.

[56] Мирковић, Манастир Бођани, 9. Занимљиво је да је игуман Арон Георгијевић саставио и у стиховима историју манастира Бођана. О томе в.: Лазар Чурчић, Историја манастира Бођана Арона Георгијевића у стиховима. Зборник за друштвене науке Матице српске, 31, Нови Сад 1962, 158—165.

[57] Мирковић, н. д. 7.

[58] Магарашевић, н. д. 28. Податак је тачан. Бођански монах Јосиф помиње се као ученик кијевске Духовне академије према једном извештају од 30. XII 1757. В.: Ст. М. Димитријевић, Грађа за српску историју из руских архива и библиотека. Споменик СКА, LIII, Београд 1922, 259.

Вредност Магарашевићевог описа манастира Бођана је несумњива. Он је свој опис радио на основу проучавања архивских вести. Истина, већ у самом манастиру могао се упознати са сажето написаном манастирском историјом коју су саставили трудољубиви монаси, у првом реду игуман Арон Георгијевић. И његов опис књига има трајну вредност, највише зато јер се, по ко зна који пут у историји овог манастира, изменио библиотечки инвентар. Пишући о Бођанима интелигентно и поуздано, Магарашевић је својим радом дао добар пример и образац за будуће послове овакве врсте, у првом реду за оне који су надаље излазили у *Летопису*. Тако, већ 1828. појавио се у *Летопису* опис манастира Жиче, који је уредништу послао књажевски секретар Димитрије Давидовић, који је овај манастир обишао још 1822. Уз овај опис, Магарашевић је приложио и бакрорезну илустрацију која приказује тешко оштећену Жичу, а ову прву илустрацију једног нашег манастира изрезао је Д. Јанковић у Новом Саду. Карактеристично је да је опис манастира Жиче, објављен после Магарашевићевог пута по Србији, камо је кренуо 23. VIII 1827. са циљем да прикупља грађу за писање једне српске историје.[59] Готово је извесно да је он, видевши Жичу, наговорио Димитрија Давидовића да му пошаље свој опис, чија је највећа вредност што је уз њега приложен и препис чувене жичке повеље исписане на зидовима куле. Сем тога, Давидовићев текст садржи и први опширнији опис наших средњовековних фресака. На тај начин, објављивањем Давидовићевог описа манастира Жиче, Георгије Магарашевић је испунио своје обећање дато још 1827. да га нарочито занимају описи манастира који су „од нас удаљени".

Одмах после описа манастира Бођана, објављен је у *Сербске Лѣтописи* за год. 1828, III частица, чланак о манастиру Ковиљу, а исте године у IV частици штампана је и прва монографија о манастиру Беочину.

У опису Ковиља помиње се још стара црква и за њу се каже да је 1651. изнутра сликана, о чему сведочи опис комисије из 1775. Питање када је она зидана је неизвесно. У једном инвентару, сачињеном за бачког епископа Мојсеја Путника 1761, каже се да је отприлике стара 200 година. Веома трезвено, аутор напушта нагађања о старини цркве јер се подаци „исторически потвердити не могу", те прелази на оно „што смо примѣчания достоино овдѣ нашли". За стару цркву каже да је по „древнѣмъ обычаю сазидана". Цитира се и један запис из 1706, у којем се говори о обнови те старе цркве ктиторством Петра Андрејевића Карловчанина, а томе делу је био настојатељ карловачки поп

[59] Branko Magarašević, Georgije Magarašević (1793—1830), Heidelberg 1933, 87.

Јанко Вишлић. Важан је податак да је то било 1706. и да цркву „рѣкоделисаше Немци маистори". Драгоцена је вест и о радовима на унутрашњости нове, велике цркве. Каже се да је темпло поклонио Остоја Никифоровић, бечејски сенатор, 1772. Сасвим кратко и сумарно дат је манастирски посед, а наводи се и привилегија Марије Терезије дата 14. XII 1758. По већ устаљеном обрасцу помињу се и рукописи архимандрита Јована Рајића, при чему је изражено чуђење што се они не преносе у Народно-архиепископску библиотеку карловачку. У овом опису одвојено су пописане старе штампане књиге.

По композицији и склопу веома је слична и монографија манастира Беочина у Фрушкој гори. И за овај се манастир опрезно каже да се поуздано не зна када је и од кога основан, „ерь се ни каквогъ о томъ доказителства неналази". Каже се само да је садашња црква већ четврта и да се овај манастир тек од 1704. зидати почео, кад је из манастира Раче пребегло братство. Дрвену цркву је 1708. осветио Стефан Метохијац. После неког времена, сазидана је трошком Миливоја Милаковића из Футога и сина му Петра, постмаистера гложанског, данашња нова црква која је довршена 1732. Овом храму, сазидао је 1762. торањ Обрад Радонић. За иконостас се каже да је дело живописца Димитрија из Карловаца и Теодора Крачуновића. Очигледно, Магарашевић је до овог закључка дошао, прочитавши запис на једној престоној икони у којем се помињу зограф Димитрије Бачевић и његов сарадник Теодор Димитријевић.[60] Сасвим исправно, уз овај текст додаје се и опис беочинског филијала манастира Мале Ремете. И ту нову цркву подигли су монаси 1739. новцем Станка Милинковића, житеља шумљанског, док је зидање келија платио 1758. Јован Јовановић, обрлајтнант петроварадинске регименте. „Похвале су достоини сербски стары Монастыри, гдѣ су толике србулѣ, тако прилѣжно написане", каже се на крају поглавља у којем се говори о историјату манастира, његовом поседу и повељама. После овог поглавља прелази се на опис 26 рукописних књига и доносе записи. Јасно се види да је већи део тих књига некада припадао манастиру Рачи и да је у Беочин пренет после Сеобе од 1690. Опис манастира завршава помињањем плаштанице краља Милутина, за коју се, сасвим романтично, тврди да су је везле кћерке краљеве. Без обзира на неке овакве очигледне наивности, опис манастира Беочина потврдио је и касније своју научну употребљивост и њиме се, у својој монографији, обилно служи и Димитрије Руварац.[61]

После монографија о нашим манастирима објављеним у *Летопису Матице Српске* под несумњивим утицајем Вукових схватања, за-

[60] Да је Теодор Димитријевић заправо Теодор Крачун оспорио је Лазар Мирковић. В.: Лазар Мирковић, Теодор Крачун. Нови Сад 1953, 9—10.

[61] Димитрије Руварац, Манастир Беочин. Сремски Карловци 1924.

нимање за сличне текстове показали су и други часописи, у којима се јавља читав низ сличних покушаја, све у жељи да се новим подацима осветли наша прошлост. У „Српском Народном Листу" за 1840, објављен је прилог проф. Исаковича: *Древност монастира Шишатовца.*[62] Реч је о Константину Исааковичу „адвокату вароши новосадске, фонда гимназие и обштине православне фишкалу, професору гимназије", како се потписао на Кијевском *Псалтиру* из 1697, који је 1852. приложио цркви св. Јована у Новом Саду, за спомен на свог деду Нестора.[63] Као и ранији аутор, и професор Константин Исакович везује оснивање манастира Шишатовца за време деспотско, тачније за годину 1520. Те године дошао је у Срем из Жиче игуман Теофило, са монасима Иларионом и Висарионом. Њихову стару цркву дао је порушити и нову сазидати вршачки епископ Викентије Поповић, који је у Шишатовцу некада био архимандрит. Аутор каже да би се овај епископ могао „взирати", „за паки основателя реченогъ монастыра". Ово старање епископа Викентија Поповића за Шишатовац свакако је тачно, довољно је подсетити на већ споменуту љутњу коју је због тога према епископу исказао архимандрит Викентије Љуштина. Сасвим у духу ранијих манастирских описа, Исакович је дужну пажњу посветио и светитељским моштима које се чувају у цркви. Тако, позивајући се на речи патријарха Пајсија из 1632, он описује повест живота св. Стефана Штиљановића, деспота, без сумње, највеће шишатовачке светиње. Иако је Исаковичев кратки опис древности манастира Шишатовца писан са нескривеном амбицијом овог новосадског професора и адвоката да буде тачан и добро обавештен, ипак, упркос веродостојним подацима, он није успео да превазиђе сопствену наивност и површност. Али, и као такав, он је часопису у којем је објављен добро послужио у намерама да популарише српску историју.

Тим истим циљевима подстакнути су и написи у часопису *Српска Пчела или Новый Цвѣтникъ* за годину 1840, који су објављени под насловом: *Сербски фрушкогорски монастири.* Већ у почетку, јасно су истакнуте побуде због којих је објављен овај текст. „Повѣстница сербске у Аустріискимъ Државама церкве тако е тамомъ и неизвѣстношћу покрывена, тако е сербльима непозната, да се вѣрныи и ревностныи древности наше испытатель довольно начудити неможе, како се могу толики и тако важни по Срему, Славонiи, Банату, и по

[62] в.: „Сербскии Народныи Листъ", V, од 31. октоврия 1840, число 44, 346—348. Исти аутор објавио је и чланак: Древность фрушкогорскогъ монастыра „Врдника", или „Раванице". В.: Сербскiй Народный Листь, V, од 14 юнiя 1840, число 24, 192.

[63] в.: Св. Јовановска црквица у Новом Саду. Нови Сад 1921, 16.

цѣлои, тако да рекнемо, Ѵнгаріи древностъ церкве наше преповѣдаюћи паметници налазити, а да се о ныма или сасвим ништа, или отвећь мало и извѣстно што казати може, ѵ кое су нарочно време и отъ кога су постали; какове су данасъ судбе претерпѣти морали, и зашто и нарочно церква сербска за древности свое паметнике и споменике держати и почитовати мора". Аутор истиче да се нада да ће његов текст подстаћи примером монахе који живе ѵ манастирима, или друге ѵчене Србе да се одваже и постарају „за церковну повѣстницу нашу своимъ временомъ съ пространыма, достаточныма, вѣрныма и критическима о истымъ народности и закона нашегъ паметницима, своимъ извѣстиями, распростране, попуне, и обогате". Аутор се пита да ли су сремски манастири ѵ Фрушкој гори још из времена српских краљева, као што су многи српски, босански и херцеговачки манастири, или су само задужбине побожних и имућних Срба из XV и XVI века. По њему, то се лако не може одредити. То би се могло једва временом ѵчинити када би се пажљиво прегледале манастирске књижнице и сваки листић прочитао „кадь бы се на конацъ и сви по странымъ, тѵђимъ а нарочито францишканскимь и другимь великимъ и манымь књижарницама писани и печатани, ковани и рѣзани, изображени и шивени, древности паметници очима едногъ, а іоштъ болѣ и више критически древности испытателя извићени, претрешени и искрено описани быти могли. За садъ се пакъ наивише таковы налази података, кои фрушкогорски монастыра древностъ до 15ѓъ вѣка ѵздижѵ".

После овог разумног и тачног исказивања потребе и важности истраживања наших манастира, ѵ којем се аутор приказао и као заступник критичког расуђивања, он даје опште карактеристике фрушкогорских манастира. 1) Све су цркве окренуте ка истоку олтаром, имају по две куле или тако названа торња. Мања кула је насред крова црквеног. 2) Све су манастирске цркве окружене са свију страна ћелијама. 3) Ѵ сваком од ових великих манастира чувају се или целокупна света тела појединог богоугодника, или по неколико честица од моштију. 4) Ѵ сваком манастиру налази се ѵ порти по један извор или чесма. 5) Сви манастири, сем Опова и Беочина, имају покрај себе селце од 50, 40, 30, 25 и 15 домова, које се назива прњавор. 6) Поред обичних звона, манастири имају клепала. 7) Сваки манастир има своју библиотеку, ѵ којој се, сем старих, рукописних књига србуља, налазе и друге српске и рускоцрквене штампане књиге. Затим, аутор прелази на појединачни опис манастира, отпочињући са Реметом. Ѵ библиотеци је читао један запис, а затим прегледао један рукописни, српски *Панегирик*. Пошто је расправио питање његове старине, аутор истиче да је манастир страдао 1716. и да му је цар Карло VI 1722. повратио све

његове пређашње земље и манастирске привилегије. То исто учинила је 1743. и царица Марија Терезија. Дајући опис самог манастира, аутор каже да с три стране опкољавају велику цркву двоспратне ћелије, а с четврте ћелије висином равне ходницима. Подигнуте су у разна времена. Јужну су страну подигли они удови свештеници који су до Сабора 1769. после женине смрти морали да сгупе у калуђере. Северне и источне ћелије су позније. Описана је и кула „знамените висине", која је по свој прилици највиша у Фрушкој гори. Реч је о манастирском звонику чије је зидање започело 1733. трошком Андреје Андрејевића, карловачког постмајстера, који је због коморских парница пропао и неко време живео у манастиру, где је и сахрањен у женској цркви на левој страни. У једној дворани, поред неких портрета карловачких архиепископа, истиче се и лик руског цара Петра Великог.

Овај чланак о српским фрушкогорским манастирима продужен је у *Србској Пчели* за годину 1841. После Ремете, аутор прелази на описивање манастира Крушедола, за који каже да га је основао св. архиепископ Максим 1486, а довршио 1496. на земљишту Јована Деспота. Аутор описује манастирски посед и оне распре које су сви фрушкогорски манастири имали због граница својих поседа, а ти спорови окончани су тако што су 1702. преко крањ. комесара жупана Карафе установљене границе које је цар Јосиф I потврдио 9. априла 1706. Границе крушедолске поправљене су дипломом царице Марије Терезије 1746. год. Када је кнез Одескалки отео манастирски прњавор, опет се родила нова парница, коју је 1755. коначно окончао жупан Фекете. Тада је крушедолски прњавор додељен илочком властелинству, док је земља коју су прњаворци имали остављена манастиру. Сељаци су ту земљу могли да уживају уз давање десетка. Са пажњом аутор говори о страдању манастирских моштију 1716, када су Турци разорили манастир. Сачувала се само једна рука св. Максима, и друга, мајке Ангелине. Помиње се и обнова коју је извршио печујски владика Никанор, сазидавши источну страну ћелија са капелом. Овај велики крушедолски приложник умро је 1731. и сахрањен је у цркви. Звоник је висок 16 хвати и сазидан је 1726. прилозима новосадских грађана Стајића и Богдановића, у ствари рођене браће Стајића и Петра Богдановића. Предњи део цркве је проширен 1742, а цела црква лимом покривена 1746. Од српуља поменуто је Јеванђеље јеромонаха Панкратија из 1514, а од повеља три хрисовуље; једна на влашком језику од молдавског војводе из 1642, друга из 1685. од Јована и Петра Алексијевића, а трећа из 1707. Затим, аутор описује манастирско имање, а нарочито истиче његове воденице, тако да се Крушедол, „сматрајући на његове доходке, достоино међ перве фрушкогорске монастире бројати мора".

После Крушедола, аутор прелази на описивање манастира Грге-тега, чије оснивање предање везује за Змај деспота Вука Бранковића, док други сматрају да му је први ктитор био деспот Гргур Бранковић. У стара времена, манастир је припадао јенопољским владикама. Дона-цијом цара Леополда I од 21. августа 1691. манастир је дат Исаији Ба-ковићу и његовим наследницима. Као и други фрушкогорски ма-настири и Гргетег је око поседа дошао у сукоб са илочким власте-линством. Царска заповед од 7. јула 1699. пресекла је распру у корист манастира. И крушедолски посед утврђивала је комисија жупана Ка-рафе 1702, а његова уредба потврђена је царским повељама 1706. и 1722. године. Митрополит Исаија Баковић прибавио је за Гргетег цар-ску привилегију да о св. Јовану летњем (9. мај) и 24. јуна, на Ивањ-дан, манастир може држати вашар. Најзад, израдио је и дозволу да Гргетег са јенопољских владика пређе у посед српских митрополита. Митрополит Павле Ненадовић уступио је приходе манастиру „да бы се церква по „вкусу" новиемъ и ћелие монастырске, кое су се већъ къ падению клониле, изнова основати и подигнути могле". Исти митро-полит дао је и свој новчани прилог за зидање цркве, а његовом примеру следовали су и каснији митрополити Јован Георгијевић и Вићентије Јовановић-Видак. И тако, 1751, сазидана је „по вкусу новіи времена", садашња црква, која је тек 1775. довршена. Када је 1774. укинут Гр-гетег, калуђери су 1776. премештени у друге манастире. „На утѣху народною", одлучено је 1778. да се Гргетег врати као манастир.

На жалост, даље излагање историје манастира Гргетега се пре-кида, а обећани наставак у *Пчели* за 1842. није изашао, јер са годи-ном 1841-ом престаје и она да излази. Ипак, и ови непотпуни текстови о фрушкогорским манастирима писани су прегледно и добро, и они доносе многе тачне податке до којих је аутор дошао преписујући са-времене записе и натписе. Као и у ранијим описима, видно је испоље-на надмоћ историје, при чему је и даље значајно место дато расправа вођеним у XVIII веку око утврђивања манастирских поседа. Сасвим бојажљиво, описана је манастирска архитектура, преко које се пре-лази уопштеним формулама свога времена. У написима је исто тако видна намера њиховог састављача да обухвати целокупну прошлост појединих манастира, ради чега је за њега од посебне важности пи-тање времена када су они основани. Сасвим јасно, и даље се нагла-шено оцртава дуговечна традиција која их је везивала за последње деспоте из куће Бранковића, те династије која је баш на подручју Срема створила и последње упориште српске средњовековне културе, читав ланац манастира који су, после пропасти последњих деспота, надживели општи слом целог једног поретка.

По целокупном свом склопу, на текстове објављене у *Пчели* за 1841. годину, посебно на оно што је речено о Крушедолу, јако подсећа садржина књижице: „спомень древности фр8шкогорскихъ монастырей наипаче монастыра Кр8шедола списанъ лѣта 1839. У Новомъ Сад8, писменима Павла Іанковића, ц. к. прів. типографа". Текст ове књижице потписао је 20. новембра 1839. крушедолски архимандрит Димитрије Крестић. Примерак Универзитетске библиотеке у Београду (Р 1671), припадао је библиотеци Јоце Вујића у Сенти, који га је вероватно купио од Васе Руварца stud. Philos., или Димитрија Руварца, пароха земунског, чији се печат налази на насловној страни. На крају, Димитрије Руварац је оловком забележио: „Ово није могао написати Крестић, него какав — ђак питомац његов. Д. Руварац". На жалост Руварац није рекао и разлоге за своју сумњу, којима би убедљиво оспорио ауторство ове драгоцене књижице, по садржају тако сродне са текстовима из *Пчеле*. Истоветан текст архимандрит Димитрије Крестић је најпре објавио у Српском народном листу од 13. маја 1839, број 19, на основу којег је и настала његова засебно штампана брошура.

Крестићева књижица почиње романтичним текстом о заслугама српских манастира. „Сербска света места пређе свега достоина су вниманія, а између ови Монастыръ Крушедолъ и зато што е мали останакъ и споменъ, милостиве деснице, послѣдни Деспота". Говори се о поседима које је манастиру даровао Јован деспот и о грамати изданој 4. маја 1496. у Беркасову. Она се заједно са латинским преводом, потврђеним од подвојводе Монастерлије 1711, чува у манастиру. Сва места споменута у даровној повељи изгубљена су за време турске власти у Срему. Та турска управа пореметила је и границе земљопоседа, тако да скоро нико није био сигуран у своме поседу. То је довело до многих распри, а краљевски комесар Карафа је 1702. утврђивао границе крушедолских поседа. Питање манастирских земљишних права и све оне многобројне распре представљају и за Димитрија Крестића централно место у манастирској историји XVIII века и он им, као и претходни описивачи наших манастира, посвећује велику пажњу. Закључивши своје излагање описивањем сукоба са илочким спахијом Одескалкијем, Крестић прекида нит свога казивања, враћајући се на време смрти св. Максима, чије је тело после 166 година извађено из раке и стављено у ћивот, заједно са телом мајке Ангелине. Овде у Крушедолу су она почивала до 1716. када су Турци спалили манастир, а мошти разбацали. Рука св. Максима је сачувана, а о њеној аутентичности сведочи прстен који је имао на руци, још онда када је лежао у ћивоту. Руку мајке Ангелине добио је неки банатски свештеник од неког потурчењака, који ју је одсекао у време када су Турци рушили

манастир. Јован Георгијевић, још као вршачки епископ, послао је овај остатак светитељке манастиру Крушедолу. Задужбину св. Максима обновио је печујски владика Никанор. И даље описивање манастира сада је готово истоветно са оним из *Пчеле*. Као новину, Крестић наводи ко је све у манастиру сахрањен. Он каже да је и Јован Георгијевић завештао да се сахрани у гробници св. Максима. Ту

СПОМЕНЪ
ДРЕВНОСТИ
ФРУШКОГОРСКИХЪ
МОНАСТЫРЕЙ
наипаче
МОНАСТЫРА
КРУШЕДОЛА.
Списано лѣта 1839
Библиотека
ЈОЦЕ БУЈИЋА
у Сенти
У НОВОМЪ-САДУ,
Писменима Паула Іанковића Ц. К. прів. Типографа
1840.

Сл. 6. Димитрије Крестич: Спомен древности фрушкогорских монастиреи наипаче монастира Крушедола. Нови Сад 1840.

ПОВѢСТЬ КРАТКА
О
ФРУШКОГОРСКОМЪ
ОБЩЕЖИТЕЛНОМЪ МАНАСТЫРУ
ХОПОВУ.
СПИСАНА
ИРИНЕЕМЪ РАДИЧЪ,
ИСТОРА МАНАСТЫРА ВЕУМЕНОМЪ.
ВЪ БУДИНѢ ГРАДѢ,
Писмены Краљевску Веучилища Пештанскагѡ.
1847.

Сл. 7. Иринеј Радич: Повјест кратка о фрушкогорском обштежителном манастиру Хопову. Будим 1847.

је и Атанасије Рашковић оберштер петроварадинске регименте, умро 1753, који је у Крушедол пренео кости грофа Ђорђа Бранковића 1744. У Крушедолу су одржана и прва два народна сабора, 1708. и 1710 (погрешно пише 1706. и 1708). Даље, Крестић наводи повеље страних владара које је добио Крушедол, јер је био веома поштован. Помиње и знатније рукописне књиге, на пример Јеванђеље јеромонаха Панкратија из 1514. Своје излагање архимандрит Димитрије Крестић завршава још једним родољубиво романтичним ламентом. „Но судба не-

мила, коя е цѣломе Сербству вѣчно грозила, погасилае премногa Светила сяине преѣашњости, и ништа намъ ние оставила осимъ едногъ истинитогъ и твердогъ увѣрения, да се сербско сунце много светлие луче на землю Европеиску бацило, него што намь повѣстница казуе."

Упркос многим слабостима, пре свега у композицији текста, и Крестићева књижица заслужује нашу пуну пажњу. Она је у своме времену одиграла улогу доброг информатора о историји манастира Крушедола. Није то текст грубих нетачности, већ празнина и непотпуности. Поједине чињенице архимандрит Крестић је сабрао готово на дохват руке, читајући савремене натписе о обнови манастира.[64] По старом узору, манастирске имовинске распре добиле су и у његовој књижици, у односу на целину, опширнији простор. Истовремено, то је и сведочанство колико се дуго одржавало угледање на сличне текстове нашег XVIII века. Велика је штета што нам Крестић ништа не говори о живопису којим је украшена крушедолска црква и припрата, нити се ближе задржава на описивању толиких манастирских уметничких драгоцености. Па ипак, његово се дело може сматрати вреднијим и зато неправедно запостављеним. И други крушедолски монограф после архимандрита Димитрија Крестића, Димитрије Руварац, није свог претходника оценио са потребном историографском праведношћу. Тражећи чињеничну тачност, превидео је дух времена у којем је књига написана, изоставио је тако и све њене целовите вредности. Сем тога, не треба заборавити да су овакве монографије, настале у XVIII, а настављене у XIX веку, сасвим исправно, указале на манастире као на жива сведочанства наше прошлости, а на њихове ризнице као на извор који крије веродостојне доказе за осветљавање српске прошлости „тамом покривене". Из тих разлога, часописи онога времена, и наши и страни, радо доносе вести о манастирским старинама, а њихово истраживање прихваћено је и као званични, радни програм 1842. тек основаног Друштва српске словесности.[65] Примера за ово тврђење има много. Тако је у добро уређеним новинама Теодора Павловића за 1841. изашао чланак Платона Атанацковића, каснијег епископа бачког, под насловом: *Монастырске старине*.[66] У ствари, у овом малом прилогу, Платон Атанацковић саопштава податак о савету који је митрополит Београдски и Сремски, кир Пајсије, дао игуману мана-

---

[64] Личност овог крушедолског архимандрита осветљава и податак да је 1842. основао у Иригу Српску читаоницу, прву установу те врсте код Срба у крајевима преко Саве и Дунава. О томе в.: Dr Slavko Gavrilović, Irig od kuge 1795. do Revolucije 1848/49. Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књ. VIII, Нови Сад 1964—1965, 60.

[65] Dejan Medaković, Jovan Sterija Popović i srpska istorija umetnosti, 479.

[66] в.: „Сербскии Народныи Листъ", VI, число 42, Пешта 20. ноември 1841 375—376. У броју 54. од 6. новембра Платон Атанацковић је објавио и драгоцен прилог: „Изводи изъ кньиге Мон. Крушедола Паруссиаре".

стира Кувеждина да плати митровачком Синанбегу по 100 гроша годишње, да одустане од разарања Кувеждина и Петковице. И сам митрополит молио је за то Синанбега, доказујући овоме да су „монастыръ Шишатовацъ и Кувеждинъ еднимъ ктиторствомъ Стефана Штиляновича деспота и великаго Ѳеодора жупана едни маистори сазидали отъ приморскихъ страна Иоаннъ Гашпаръ Шишатовацъ во имя Рождества Богородице, Кувеждинъ во имя сербскихъ святителеи Архиепископа Савве и преподобнаго Симеона Мироточца". Затим, Атанацковић помиње и долазак сланачких калуђера који су 1695. добегли из Србије и населили се у Кувеждину. Против ових дошљака, устали су шишатовачки игуман Јевсевије и духовник Силоан, бојећи се да сланачки калуђери не наследе манастир Кувеждин, за који су они плаћали Турцима данак да га не разоре. Патријарх Арсеније Чарнојевић је посредовао у овом спору, опомињући шишатовачке монахе да су сланачки калуђери пред турском силом били принуђени да напусте свој манастир и да ће се они, првом приликом, вратити у Србију, и да је боље да кувеждинци обнове манастир Петковицу.[67] Платон Атанацковић каже да је у пећком Кондику и српским летописима читао када су и од кога сазидани наши манастири и цркве. На крају свог кратког прилога он помиње распру која се 1718. изродила између манастира Шишатовца и Кувеждина за неке земље, а тај сукоб решио је митрополит Викентије Поповић поделом имања. Карактеристичне су и ауторове, на жалост само успутно дате, опаске о изгледу оба манастира. Он каже: „изрядние паказуе, да су обадва та монастыра едновремена, едань маисторъ, едно подобие, обе церкве единорудни каменъ тесатъ". За све ово што је саопштио, Атанацковић наводи да „отъ речи до речи стои записано на корицама едне србуљ у Шишатовцу".

У мађарском часопису „Társalkodö", у броју 78, од 29. септембра 1838, изашао је чланак под насловом: „A szerémi kalugyer-zárdák". Овај чланак се продужује у бројевима 80, од 6. октобра и 81. од 10. октобра 1838. Аутор ових описа фрушкогорских манастира потписан је са Хоблик. Реч је о Мартону Хоблику (1791—1845), мађарском књижевнику, песнику и драмском писцу који је написао и трагедију о Југовићима. Сем тога, Хоблик је и аутор многих чланака и студија из економике, етнографије, историје, лингвистике, права, географије и библиографије. Преводио је Цицерона, а написао је и дело о вировитичкој жупанији. Од 1832. Хоблик је и дописни члан Мађарске академије наука. Његови написи о фрушкогорским манастирима имају информативни карактер, са претежним нагласком на њиховој исто-

[67] Подаци су тачни. О целом питању в.: Дејан Медаковић, Манастир Сланци код Београда. Историјски часопис, Београд 1954—1955, 420—421.

рији. Карактеристично је и ауторово инсистирање на моштима светитеља који у њима почивају, при чему он тачно уочава важност њихових распрострањених култова.

*

Са преласком Јована Стерије Поповића у Србију 1841, послови око истраживања и чувања наших старина добијају нов замах.[68] Штавише, тада су већ испољене и намере да се српске древности проучавају и ван граница саме кнежевине Србије.[69] У том циљу организовано је и путовање сликара Димитрија Аврамовића у Свету Гору, а његови резултати, објављени у две књиге 1847. и 1848, већ су у више махова научно оцењивани.[70] У вредност и значај ових Аврамовићевих књижица већ одавно нико не сумња,[71] тако да је Димитрије Аврамовић у низу наших теренских истраживача стекао заслужено, угледно име. Захваљујући њему, поново је скренута пуна пажња на манастир Хиландар и његове старине, усаглашена је она и са изванредном пажњом којом је млада српска држава преузела своју заштитничку улогу над овим најзначајнијим духовним расадником наше прошлости. Цео пут Димитрија Аврамовића по Атосу имао је изразито истраживачки карактер, а његови су резултати доиста оправдали поверење оних који су га тамо послали. Циљ његовог пута није био да скупи грађу за писање монографије манастира Хиландара, већ да открије његову ризницу и приопшти податке од значаја за српску историју. Истовремено, Аврамовић се надао да ће у светогорском живопису открити и прави извор за своје историјско сликарство, при чему га је првенствено привлачила наша средњовековна ношња. Али, пред богатством атоских и хиландарских старина, проширило се и Аврамовићево интересовање, и он нам је са пута донео и прве снимке, цртеже изабраних древности, које је на XIII литографисаних таблица приложио уз своју књигу: *Описание древности србских* . . .

Најзад, захваљујући њему, наша је млада наука обогаћена и првим целовитим прегледом историје Атоса и свих његових манастира, а од вредности је и Аврамовићев препис Немањине хиландарске по-

[68] Medaković, Jovan Sterija Popović i srpska istorija umetnosti.
[69] Medaković, н. д. 480.
[70] в.: Станојевић, Историја српског народа у средњем веку, 71—75; Лазар Мирковић — Душан Петровић, Димитрије Аврамовић. Зборник Матице српске, 5, Нови Сад 1953, 59—62; Павле Васић, Димитрије Аврамовић и његово доба. Летопис Матице српске, књ. 406, св. 4, октобар 1970, 415—426; в.: опширну студију Павла Васића у каталогу изложбе Димитрија Аврамовића у Галерији САНУ, Београд 1970, 58—66; Сретен Петковић, Историја уметности код Срба у XIX веку, 484.
[71] Тако, када је 13. III 1855. умро Димитрије Аврамовић, изашао је у Pražkim novinama од 25. III 1855. број 72, некролог потписан са „ik". Аутор овог текста је Павле Јосиф Шафарик, који је високо ценио заслуге Аврамовићеве за откривање и описивање српских историјских споменика.

веље. На жалост, са свог далеког пута, Аврамовић се није вратио као сликар који јавности саопштава своја уметничка узбуђења. Уместо да се дубље унесе у ликовне поруке хиландарских и атоских старина, он се пред њима до краја трудио да остане њихов трезвени истраживач, загледан не толико у њихову лепоту колико у моћ њиховог историјског сведочења. Очигледно, он ипак није био припремљен да до краја обави свој задатак, чија сложеност је далеко превазилазила његове моћи и знања. За слање уметника у Хиландар још није дошло време, а сликар који се тамо обрео није могао да обави све послове историчара.

*

Док су Аврамовићеве књиге бар накнадно привукле пажњу наших научника *„Повѣсть кратка ѡ фр8шкогорскомъ общежителномъ монастыр8 Хопов8, списана Иринеемъ Радичъ, игѹменомъ“*, а објављена у Будиму 1847, остала је сасвим заборављена и неоцењена од оних који су се бавили проблематиком манастира Хопова.[72] Па ипак, управо ова књижица заслужује пуну рехабилитацију, јер је њен писац сабрао читав низ података од несумњиве вредности. Иринеј Радић постављен је 1819. за настојатеља у манастиру Хопову. У предговору своје књижице, он помиње да је манастир затекао у дугу који је почео да отплаћује, а затим је покрио и обновио зграде ћелија и економије, које су на више места почеле да прокишњавају. Кад је обновио и цркву Старог Хопова, родила се у њему жеља и потреба да „малѡ историе, по могутьств8 моемъ, ѡ постанк8 овогъ манастыра, ѡ ѡснователю и создателю нѣговомъ спишемъ, еръ ова овде сасвимъ оскудѣва“. Радић открива и метод свога рада када каже: „ѡво дакле у гдикоихъ р8кописныхъ книга на краинымъ листовима или на самымъ корицама, ѡвѡ пакъ у нѣкимъ старымъ инвентарма, кое самь све прегледао, нѣке весма кратке записе изнадьемъ, па изъ истыхъ записѡвъ слѣд8ют8 кратк8 повъстъ у моемъ ѡ родьена 72-мъ а иг8менства 27-мъ лѣт8 спишемъ и у редъ поставимъ“.

Радићева *Повест* почиње описом положаја манастира Хопова. Затим, по већ раније утврђеном обрасцу Викентија Љушгине, он поставља питање манастирског имена и каже да оно нигде „у записнымъ книгама манастырскимъ назначено не стоји“. Потом, он говори о два Хопова, о Старом и Новом и прелази на описивање Старог. Врло одлучно, Радић везује оснивање Старог Хопова за св. Максима. Он ово истиче иако „славни историк сербски“ архимандрит Јован Рајић то не спомиње. Он каже да то не чини зато јер хоповце о томе није ни

[72] Марија Бајаловић-Бирташевић, Манастир Ново Хопово у Фрушкој гори. Зборник Матице српске, 5, Нови Сад 1953, 68—86; Милоје Милошевић — Оливера Милановић, Црква св. Николе у манастиру Ново Хопово. Рад војвођанских музеја, 4, Нови Сад 1955, 249—273.

питао, али ако је питао, они му на питања нису могли одговорити. Међутим, Радић се за своје тврђење о ктиторству позива на штампани Србљак Синесија Живановића из 1761, где стоји да је св. Максим подигао цркву св. Николе коју је и манастир Хопово наименовао, а после тога је сазидао Крушедол. Ово везивање за св. Максима прихваћено је као усмено предање у манастиру и зато су калуђери у једном старом инвентару из 1750. навели да је св. Максим сазидао[73] Старо Хопово са црквом св. Николе. Радић закључује да је св. Максим не много пре 1490. у време краља Матије Корвина, основао и сазидао Старо Хопово. На другом опет месту Радић мисли да је то било 1486. и да је деспот тада био мирјанин, јер је 1490. основао Ново Хопово.[74] На ово важно питање оснивања манастира вратио се много касније Димитрије Руварац.[75] Он наводи да је фундатор св. Максим Бранковић и да је то било 1490, о чему сведочи *Житије св. Ангелине*. Да је св. Максим најпре подигао Хопово, а затим Крушедол, сведочи и *Описание фундамента монастира Крушедола в кратце*, које такође објављује Димитрије Руварац.[76] Драгоцен је спис *Внутр назначенана Василием Недељковићем игуманом хоповским*. И он наводи да је манастир 1490. основао св. Максим.[77] Према томе, Радићево домишљање о старости манастира Хопова приказује овога као личност која уме да се служи архивском грађом и штампаним житијама, користећи их, сасвим исправно, и као добар извор података о манастирској прошлости.

У свом даљем излагању, Радић говори о великој цркви Старог Хопова, подигнутој 1751. У том опису, на жалост, он за цркву сувише кратко каже да је „w тверда материала 5. фати дугачка, $2^1/_2$ широка, и $2^1/_2$ фата до крова высока, са еднымъ повысокимъ трѳломъ осмоуголнымъ предъ олтаремъ стоетымъ, и 9. прозорѡвъ имаютьимъ". Приликом изградње нове цркве, њен ктитор игуман хаџи Захарија Милевич, посветио ју је св. Пантелејмону, а не св. Николи. Ово је учинио зато што му је св. Пантелејмон био заветни патрон. Ову нову цркву осветио је Павле Ненадовић 1760. год. Радић је погрешно навео архимандритово презиме. Према визитацији фрушкогорских манастира из 1753. игуман је био Захарија Миливоевић.[78]

За првобитну цркву Новог Хопова, Радић каже да „никаковыи особенныи ктиторъ и благодѣи, но сама братиѧ свѧщеномонаси Хопов-

[73] Иринеј Радић, Повѣсть кратка ѡ фрѳшкогорскомъ общежителномъ монастырѳ Хопов8, 9.

[74] Радић, н. д. 11.

[75] Димитрије Руварац, Описание основанија монастира Хопова. Српски Сион, XV, број 11, Сремски Карловци 15. јуни 1906.

[76] Руварац, Описаније основанија ..., 300.

[77] Руварац, н. д. 302.

[78] Димитрије Руварац, Опис српских фрушкогорских манастира 1753. Сремски Карловци 1903, 221—222.

ски собраномь ѡ благоподателныхъ хр̃истианѡвъ милостыньомъ ѡснователныи создатель и были сѳ".[79] Сасвим разумљиво, он помиње манастирске ктиторе из Српског Ковина који су срушили малу цркву и подигли нову. Приликом рушења старе цркве нађен је камен на којем је стајало да је црква подигнута 1490. „изъ тогъ се и зна извѣстно, да е истогъ лѣта и овомъ монастырѫ ѡснование положено". Радић каже да је ово нашао негде међу старим хартијама.[80] Нова црква сазидана је 1576. године. До 1751. имала је и један мали, посебно стојећи торањ у северном углу здања келијског 15 фати од цркве стојећег. Те године сазидан је данашњи велики торањ 18½ фати висок. Учињено је то штедрошћу Софронија Јовановића, епископа пакрачког, а некадашњег игумана хоповског. У истом торњу устројена је и капела св. Стефана архиђакона.[81] У свом даљем излагању, Радић посебно описује келијска здања манастира Хопова, тачније све фазе њиховог грађења, а помиње и њихове ктиторе. Затим, у посебном поглављу, он наводи економске зграде, а затим прелази на манастирске приходе. Види се да је манастир без ораће земље и да нема пријавор. Посед је велик 2500 јутара. Највећи му приход доносе виногради и шљивици, а мањи је од шуме, јер га угрожавају шумокрадице. Има нешто прихода од марве, од воћа и камена вапненог, разуме се и од црквених тасова. Приход му доноси и мала ливада од 55 ланаца која се налази на земљишту румског властелина Пејачевића. То је тзв. пустара на Међешу, која је 1721. коначно припала манастиру, како је то утврдио Димитрије Руварац.[82] У плодородним годинама манастирски приходи износе 7—8000 форинти. Исто тако, Радић је савесно израчунао и манастирске расходе. Занимљиво је да је поменуо и ванредне издатке у које је урачунао и прилагање на Национални музеум, на Мађарски театер пештански, на завод за глувонеме, на „лѣкарство болести холере", на инсталацију врховног жупана комитатског.[83] У посебној глави Радић говори о земљишту манастира Хопова, које се заснива на различитим владарским повељама.

Занимљиво је поглавље о телу, или моштима св. мученика Теодора Тирона. Овде Радић покушава да одговори на питање откуда су мошти, ко их је донео у манастир и које године. За своје закључке он се позива на штампана *Житија свјатих* и на једну рукописну *Повест* из 1780, коју је написао Спиридон Јоаннович, а у којој је изнето како су мошти св. Теодора Тирона донете у Хопово. Из ове *Повести* Радић даје кратак извод. И пре Спиридона Јоанновича, писало се у Хопову о св. Теодору Тирону. Његово *Житије* написао је 1721. Кирило игуман

[79] Радић, н. д. 14.
[80] н. д. 15.
[81] н. д. 16.
[82] Руварац, Како је дошао манастир Хопово..., 373—374.
[83] Радић, н. д. 25.

хоповски.[84] У Радићевој *Повести* занимљива је и глава о бекствима са светитељевим моштима. Прво бекство извршено је 1683, када је тело однето у манастир Радовашницу. Из овог манастира Хоповци су га вратили у једну малу цркву у Иригу, која је из џамије претворена у богомољу. Ту је оно лежало четири године, док није обновљена оштећена хоповска црква. Друго бежање било је 1690. када су монаси однели мошти у Сент Андреју, где је положено у Оповачку цркву. Из Сент Андреје, мошти су пренете најпре у Ковин, а одатле у Бају, да би, напокон, биле враћене Хопову. Треће и последње бекство извршено је 1716. године. Монаси су пред навалом Турака закопали св. тело, а после њиховог одласка оно је однето у Нови Сад, где је положено у цркви св. Георгија. Годину дана доцније мошти су коначно враћене у манастир Хопово.

У поглављу под насловом: „Примѣчанїа", Радић даје нека објашњења о претходној глави. Он се највише задржава при покушају да одбрани веродостојност ове повести, засноване на усменом предању. Да су мошти св. Теодора биле у манастиру још 1555, Радић се позива на један запис у рукописном Панегирику који је писан при игуману Теофану.

Добар је Радићев покушај да сачини ред манастирских игумана. Он истиче тешкоћу да се то тачно уради, јер су протоколи уступљени тек 1753. Из тих разлога, он је до њихових имена долазио случајно, налазећи их на листовима и корицама рукописних књига којих у манастиру има 64.[85] Према његовом истраживању, први је познати игуман хоповски био Павел из 1541. У једном рукописном Минеју за април наведено је „написа се ѡлтаръ и тр8ло при иг8мен8 Павл8 1. г. 1541". Овај напор Иринеја Радића да сачини списак манастирских игумана заслужује пуну пажњу. Он га је направио на методски најбољи могући начин, трагајући за писаним подацима, тако да је успео да састави списак од 36 игумана, закључно са собом који је ту дужност примио 1815. године.

Добра су на крају и Радићева „Примѣчанїа", у којима још једном расправља и претреса питање законитости 30 игумана и 6 архимандрита. Ово је питање утолико сложеније, што постоји један број архимандрита који су, против воље братства и без потребе, наметани живим игуманима, манастиру на терет. То двоструко постављање противно је Декларацији у којој јасно стоји да у једном манастиру и у једно време не треба да буду два већ један настојатељ. Где постоји игуман, тамо није потребан архимандрит.[86] Из предложеног списка на-

[84] Димитрије Руварац, Летопис старца игумана хоповског Кирила. Српски Сион, XVI, број 14, Сремски Карловци 31. јули 1906, 401—403.
[85] Радић, н. д. 37.
[86] н. д. 45.

стојатеља види се да манастир Хопово није права архимандрија, већ манастир уређен за игумане-настојатеље. Сем тога, мали приходи манастирски отежавају издржавање архимандрита. Радић каже да је његов претходник оптеретио манастир дугом од 6.300 форинти. На крају, борећи се против скупе архимандрије, Радић каже да манастир Хопово има пред собом још 7 манастира „већим благодејанијем снабдевена, па само су у четирма архимандрити настојатељи, а у другима су игумени".[87]

Радићева књига о повести манастира Хопова спада у најбоље монографије српских манастира које су написане дотада. Урадио ју је трезвен и пажљив писац, који се у доказивању служи изворима, које је претходно тражио и пронашао у манастирској архиви и библиотеци. Веома добро, игуман Иринеј Радић дао је целовиту слику о постепеној изградњи великог манастирског комплекса. Захваљујући њему, тачно су утврђене све фазе хоповске изградње у XVIII веку. Такав приступ одвео га је и до пописивања манастирске економије. Сасвим функционално, он је у своју историју укључио и узбудљиву судбину главних и најважнијих моштију које су чуване у Хопову. Исто тако, вредан је и његов покушај да састави листу игумана и да о некима забележи и њихове кратке карактеристике. Према томе, Иринеј Радић је писац који као манастирски монограф заслужује пуну рехабилитацију, већ и зато, што је знатно проширио и употпунио наше раније сачињене текстове. Велика је штета што су његови описи архитектуре, или уметничких предмета и сувише кратки и уопштени. Када је реч о архитектури, Радић даје мере о величини објекта, али се не упушта у неко опширније разлагање. Па ипак, Иринеј Радић је написао монографију у којој је сабрао читав низ веома драгоцених података за манастирску историју. Сасвим разумљиво, она га у првом реду привлачи и њој је подређено целокупно његово излагање. Најзад, треба истаћи и његову врлину да буде објективан и праведан према својим предшасницима. Из свих тих разлога, готово је несхватљиво да је на ову драгоцену књижицу заборавно низ каснијих испитивача сремских манастира. Неочекивано и сасвим неправедно, прећутао ју је и Станоје Станојевић, расправљајући о изворима за српску историју, у делу у којем су и много мање важни аутори стекли место и научну оцену.

*

Та злосрећна судбина да буде заборављен, срећом није задесила дечанског јеромонаха Гедеона Јосифа Јуришића, аутора књиге: „*Дечански Првенац*. Описание манастира Дечана, диплома краля Дечанскогъ, описание Ипекске патриаршие, многи стари здания многи

[87] Н. д. 47.

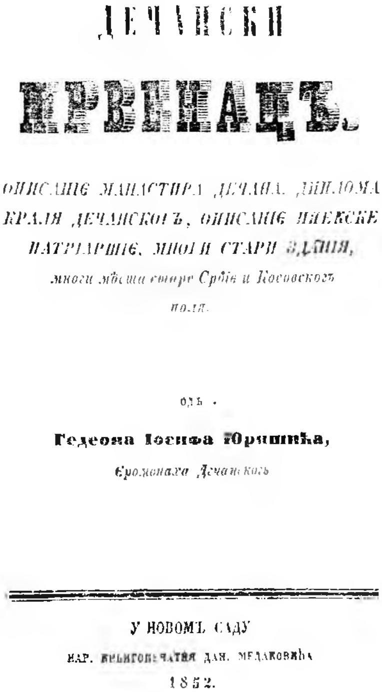
мѣста Старе Србие и Косовскогъ поля", објављене 1852. у Новом Саду. Веома исцрпно, вредност ове књиге оценио је Станоје Станојевић,[88] док је Димитрије Руварац осветлио лик трагичног Гедеона Јосифа Јуришића, који је после свих животних перипетија, вероватно омашком, убијен од разбојника у манастиру Раковици.[89] У предговору *Дечанског првенца*, Јуришић наводи мотиве свога писања. Он каже да је имао жељу да види свет и да је ради тога 1829. прешао у Србију с намером да одатле, а преко Бугарске оде у Свету Гору, „а оданде кудъ да Богъ". Међутим, по заповести кнеза Милоша, Јуришић се обрео у манастиру Савинцу. У Србији је боравио све до 1842. год. Две године касније, 1844, требало је да оде у Бугарску, а одатле у Стару Србију и Дечане. Видевши све те пределе, Јуришић се вратио у Аустрију, где се упозна са многим ученим Словенима. Ови образовани људи препоручили су му да по Старој Србији извесне пределе у које спада и поље Косово „по могућству опише, а тако и знамените манастире, „и да древности србске, ако таковіи у Старои Сербіи има истражимъ и опишемъ". Честитіи наши Срба и предреченіи Славяна ова препорука моиои е намѣри већу снагу дала, да ныномъ жаркомъ родолюбію соотвѣствуемъ, а съ тымъ премиломъ роду србскомъ и ако малу ползу принесемъ (од мала мало). Ово описание, почевши од описанија Монастира Високи Дечани назвао сам *Дечански првенац* из поштовања према овој древној српској задужбини, зато што се надам да ћеду дечански а и патриаршески калуђери у напредакъ љубопитльивин быти, што одъ важности и древности Србский дознавати, и роду свомъ на видило износити, и онако Мати стара Сербия послѣднѣгъ времена названа (Албаниа Арнаутска) родиће дечанскомъ првенцу когъ потомка кои ће свомъ роду на ползу служити моћи."

Своје дело Гедеон Јуришић је посветио „премилом народу Србском". Истовремено, он истиче и тешку новчану ситуацију у коју је запао дечански манастир. Он каже да је грозно и помислити да се манастир само својој судбини остави. После описа хрисовуље Стефана Дечанског он каже: „Све овакве наше светинѣ, кое су се крозъ столѣтне турске вандализме сачувале, очекиватъ е, да ће се и одъ садъ и лакше, знаюћи да се она необуздана негда свои Европи грозивша сила изнурава и да се приближава нека већа моћь христянству у овимъ запуштенимъ предѣлима, сачувати."[90]

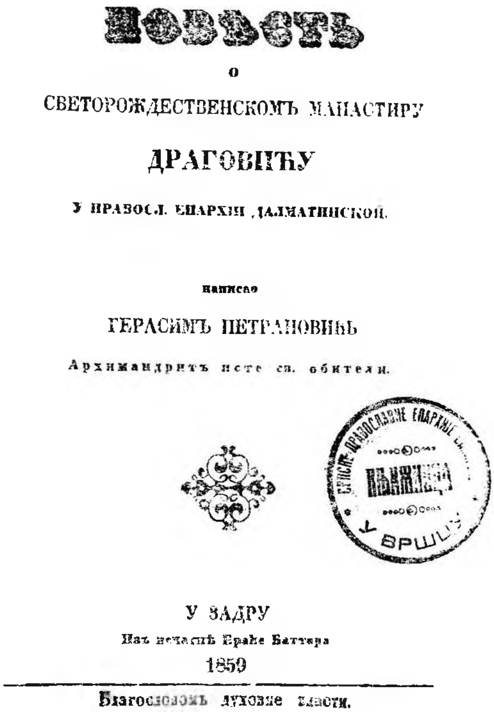
Између страница 70. и 71, убачен је један лист пагиниран са римским I и II. На страници II је под звездицом занимљива белешка која говори о упућивању живописаца у ове крајеве да снимају споме-

[88] Станојевић, Историја српског народа, 107—108.
[89] Димитрије Руварац, Гедеон Јосиф Јуришић, Архив за историју српске прав. Карловачке Митрополије, III, 1913, 66—80.
[90] Јуришић, Дечански Првенацъ, Нови Сад 1852, 67.

нике. Јуришић каже: „Данашнѣ правителство княжества Србие надамо се, да ће оно, уважавајући само овакве древности, о свомъ трошку опремити едногъ живописца, да све ове древности особито по внутреност овы светы обители начерта и народъ свои о лепои своиои древности упозна. Тимъ лакше то садъ быти може што е Србину са србскимъ пасошомъ слободно крозъ сву Турску землю путовати. Преко свию древности налази се по манастырима изображение србски владѣтеля; пакъ ако нису образи оригинални, а оно су за цело альине илити одѣло. И сами остатци развалина занимателни су имати на картама. Описаниемъ е обично доста представлѣно, али вешто изображение са свим друго впечатлѣние рађа; други видъ о предмету дае."


ДЕЧАНСКИ
ПРВЕНАЦЪ.
ОПИСАНІЄ МАНАСТИРА ДЕЧАНА, ДИПЛОМА КРАЛЯ ДЕЧАНСКОГЪ, ОПИСАНІЄ ПЕЋСКЕ ПАТРІАРШІЄ, МНОГИ СТАРИ ЗДАНІЯ,
многи мѣста старе Србіє и Косовскогъ поля.
одъ
Гедеона Іосифа Юришића,
Єромонаха Дечанскогъ
У НОВОМЪ САДУ
НАР. КЊИГОПЕЧАТНЯ ДАН. МЕДАКОВИЋА
1852.

Сл. 8. Гедеон Јосиф Јуришић: Дечански Првенац. Нови Сад 1852.


ПОВѢСТЪ
О
СВЕТОРОЖДЕСТВЕНСКОМЪ МАНАСТИРУ
ДРАГОВИЋУ
У ПРАВОСЛ. ЕПАРХІИ ДАЛМАТИНСКОЙ.
написао
ГЕРАСИМЪ ПЕТРАНОВИЋЬ
Архимандритъ исте св. обители.
У ЗАДРУ
Изъ печатнѣ Враће Баттара
1859
Благословомъ духовне власти.

Сл. 9. Герасим Петрановић: Повјест о Светорождественском манастиру Драговићу. Задар 1859

Намере Јуришићеве још су изразитије и тачније наведене када каже: „Описаниемъ овий као и слѣдујући поедины предѣла Старе Србие ние моя намѣра списати кныжицу ову, да за землѣописание служи; но путујући по овима видио самъ неке србске кралѣва и цареве спомена останке, за кое неки наши учени Срби говорили су ми, да бы нуждно было описати ий. Знајући я да е по овымъ предѣлима врло

опасно путовати, да бы се кои ученъ Србинъ засадъ рѣшио вештие ову царства србскогъ колевку испитати, и по ньои као што реко останке спомена (ако и иош где има) достаточние извидити и описати, то сам я крозь ньинегди као калуђеръ, а негди као учителъ провлачећисе пропутовао, и гди самъ што ми се одъ важности чинило, примѣтио, трудио сам се испитати и забележити. Тако судим, да ће ономъ Србину, кои се кадъ рѣшио буде кроз стару Србію и Албанію ради истраживаня древности путовати, ова моя књижица као путевидацъ служити моћи. А друго, я самъ у свакомъ Србину, како се почне о бы̀ћу царства србскогъ, као и о градовима србскимъ Призрену, Скопію, Скадру на Бояни, Крушевцу итд. тако исто и о пропасти царства, коя е при вечери кнежевои подъ трефлѣнымъ ударомъ своимъ столпъ царства сербскогъ на полю Косову срушила говорити, дубоко осѣћанѣ примѣтио, тако мислимъ, да ће ово мое мало дѣлце свакомъ Србину за прочително увеселение служити моћи."[91]

У књизи је дат и опис Пећке патријаршије, са пуно преписаних записа. Затим, Јуришић описује Призрен и у граду једну потурчену цркву, свакако Богородицу Љевишку. Испуњавајући обавезу дату у поднаслову своје књиге, Јуришић описује и друге знаменитости ових крајева, Лешак, Скопље, Љуботен и Грачаницу, а на жалост, сасвим успутно, Девич и Бањску. И спис Гедеона Јуришића заслужује пуну рехабилитацију. За време у којем је настао, аутор је приликом описивања манастира успевао да истакне оно битно. До њега, једва је који описивач побележио тако велики број записа и натписа, уочавајући у пуној мери њихов значај као историјски извор. У духу већ створене традиције и он се занима за старе књиге и повеље. Само повремени, нефункционални упади путописног карактера одводе Јуришићево причање са главне теме и његове основне намере да пружи што више података о нашим старим манастирима. Са посебном пажњом он се труди да опише раскошну камену пластику манастира Дечана, што несумњиво открива његов смисао да добро уочи неке битне карактеристике овог споменика. Својим *Дечанским првенцем*, Гедеон Јуришић је стао у ред најбољих описивача и монографа наших манастира у епохи романтизма, а његова свестрана радозналост открива и сасвим јасне поуке учених људи који су овог предузимљивог и окретног калуђера упутили у своје научне планове. На жалост, он је у предговору свог *Дечанског првенца* прећутао имена образованих „Словена у Аустрији" који су га подстакли да крене на далеки и опасни пут и да тамо открива српску средњовековну уметност. Отуда *Дечански првенац* не представља неку јасно замишљену монографију манастира Дечана, иако је овом манастиру и његовим старинама

[91] Јуришић, н. д. 86.

дао заслужено, централно место. Напротив, Јуришићева пажња према древностима открива се у скоро топографски уређеном прегледу читавог низа споменика. Овакав путнички карактер довео је аутора, невештог чвршћој композицији, и до очигледних диспропорција, тако да се у тексту брзо смењују успутне белешке и непотребна распричаност. Па ипак, захваљујући Гедеону Јуришићу, читава једна пространа област српске средњевековне државе, са низом великих и значајних споменика, изгубљена у мраку отоманске власти на Балкану, откривена је и приближена бар ученим људима онога времена. Сва та Јуришићева открића још једном су потврдила исправност научне усмерености младог Друштва српске словесности.

*

Тешко је рећи да ли се директни утицај Јуришићевог *Дечанског првенца* може уочити и у популарним текстовима којима су у стиховима прослављани и величани наши стари манастири. Као карактеристичан пример оваквог писања може се узети „Пѣсна по похвалѣ србскимъ светительима и манастирима: Студеници, Патриѧрший Пећской и Високимъ Дечанима", саставио Антимъ Радојковићъ еромонахъ изъ Патриѧршие а печатано трошкомъ манастирскимъ при игуменѣ Г. Хрисантию Јанковићѣ у Београдѣ у Правителственои печатньи" 1853. Ова ретка књижица, коју С. Новаковић није унео у своју Библиографију, садржи и наивне стихове, сачињене по узору на народну песму, у којима се понекад јављају и тачни описи манастирских моштију и живописа, што би упућивало на њихове књишке узоре. Тако, за Студеницу Радојковић каже:

„И прекрасноеси украшена
Живописомъ и белимъ каменомъ."

После Студенице истиче се „славна србска патриѧршиѧ". Аутор наводи све мошти којима располажу цркве у склопу Пећке патријаршије. Штавише, он наводи да у цркви св. Димитрија почивају мошти св. Саве! За цркву св. Николе каже се да је:

„и искуснымъ живописомъ украшена.
тѣ се виде сва она чудеса,
коѧ е учинїо великий светитель Николаи."

За припрату се каже да је украшена чудесима нашег Спаситеља.

„има образъ над царскимъ вратима,
Саваота Бога саздателѧ
И у ветхо лице исписано.
И имадѣ їошъ писаны чѣдеса,
сви сабори светы е отаца
кои сѣ светѣ вердѣ утврдили,
На Никейскимъ и прочимъ соборима."

Затим, Радојковић истиче Лозу Немањића и ликове светих патријараха.

„кои сѫ се доста потрѫдили,
Докъ сѫ цркѵѫ тако украсили".

Песма завршава правим позивом на хаџилуке:

„кой има одъ срца желанѣ
Да дѫшевно и тѣлесно види,
Свете Божие задѫжбине,
Тай некъ заће и ѫнѫтра ѫће
Па ће видити дивне светителѣ.
Споменимо свете српске светителѣ
Светителѣ, славне чѫдотворце
И приложимо, по могѫћствѫ манастирима.

*

* *

И *Повѣстъ о свѣторождественскомъ манастиру Драговићу у правосл. Епархий Далматинской*, коју је 1859. у Задру штампао Герасим Петрановић,[92] архимандрит истог манастира, спада у ред данас неправедно заборављених монографија, иако је својевремено дочекана са похвалама, на пример у „Даници" за год. 1861, где је о њој штампан читав реферат. У свом предговору, Петрановић каже да је ова кратка повест написана из двоструке намере. Једно, да би се побудили способнији „од саотечественика наши да подобно овои грађу о другимъ нашимъ манастирима, црквама и ревнитељима вѣре скупляю, како бы се съ временомъ, на основу тачны дата, историа правосл. цркве у отечеству нашемъ написати могла, — а друго, што е управъ главна цѣль, да бы од продае ове кньижице помоћь коя придошла за зиданѣ нове манастирске цркве".

Целу монографију Петрановић је замислио у седам поглавља. У првом поглављу, по већ устаљеном редоследу, говори се о манастирском имену, простору и положају. Други део посвећен је историји, III зданију, IV имању, V монастирским парохијама, VI управљању и уредбама, а VII настојатељима. Оваква подела веома је добро проведена и она оставља утисак да се Петрановић веома брижно припремио за писање своје Повести манастира Драговића, приближујући се методски најпотпуниjем монографском обрађивању. На тај начин, он као да је сажео све сличне покушаје својих претходника који су радили на оваквим манастирским монографијама, а његова жеља да се на основу „тачны дата" приступи писању историје српске цркве није била празна реч. Из свих тих разлога, Петрановићева „Повест манастира Драговића", писана трезвено и рационално, представља текст од несумњиве научне вредности и она добро сублимира пређене путеве у пословима овакве врсте.

[92] Д. П. Живот и рад епископа Герасима Петрановића. Котор 1912.

*

Док се у нашим манастирским монографијама насталим у XVIII веку јасно откривају практичне, актуалне потребе, а манастири посматрају више као правна лица којима нове, државне реформе, угрожавају неометано уживање поседа, дотле је њихов историјски оквир у подређеној функцији доказивања њихових права. Тек од Мушицкове, Вукове и Магарашевићеве делатности битно се мења став према манастирима, а њихов велики историјски оквир добија централно место. Његовом проширењу сада служе и старе србуље, записи и натписи, повеље, имена ктитора, материјално стање и подаци о манастирској управи. Откривање чистих уметничких порука, наталожених у њиховим ризницама, или испољених у њиховој црквеној архитектури и унутрашњој декорацији, једва је читљиво и оно се, на жалост, с муком пробија. Превласт историје остаће још дуго, кроз цео период о којем говоримо, неуздрмана и непревазиђена. Стиче се утисак да је после књижица о нашим манастирима насталим у XVIII веку, створена једна посебна, друга група оваквих текстова. Подстицаје за њено образовање већ од почетка XIX века треба тражити и у наглом порасту славистичких наука, посебно у Аустрији и Русији, где је сам цар усвојио пројект о научном путовању по царству ради пописивања свих старих библиотека и исписивања свега што се односи на руску историју, о чему је Србе обавестио „Летопис Матице српске" за 1828. годину. Родоначелник ове групе без сумње је Лукијан Мушицки, али је она свој пуни замах добила захваљујући делатности Вука Стефановића Караџића, под чијим је утицајем и Георгије Магарашевић. Сасвим разумљиво, превласт историје одразила се и у једном посебном доживљају наше прошлости, која је представљала и суштинску окосницу српског историзма, створеног још у XVIII веку, а коначно закљученог у епохи романтизма.

На тај начин, образовала се и трећа група описивача наших манастира, чији покретач постаје Друштво српске словесности, а главни идеолог Јован Стерија Поповић. Извршиоци његових намера без сумње су Јанко Шафарик, Димитрије Аврамовић и Гедеон Јосиф Јуришић. Ови романтичари у нашој култури обележиће својим схватањима и описивачким поступком читаво једно раздобље које, шире узевши, траје од 1841. па све до 1871, када отпочиње сарадња првих школованих истраживача наших старина: Михаила Валтровића и Драгише Милутиновића. Тек њихова испитивања, обављена са највећим научним амбицијама, покушаће „да одреде и величину утицаја на стару уметност, истинитост предања о уметничким споменицима, њихову естетску вредност".[93]

[93] С. Петковић, Историја уметности код Срба у XIX веку, 489.

Па ипак, текстови о нашим манастирима настали у времену од 1798—1859. заслужују пажњу наше историје уметности. Јер, не треба заборавити, без обзира на њихову скромну научну вредност, оптерећену и честом некритичношћу, они ипак сведоче о првим корацима читаве једне науке у Срба. Са пуно мудрости, окренула се она одмах према нашим уметничким споменицима расутим на разним странама Балкана. Посвећујући им своју често наивну радозналост, та млада наука поступно је расла, припремајући све предуслове за појаву критичнијих и боље обавештених писаца. Због тих заслуга, ови стари текстови, још увек заслужују исцрпније познавање и проучавање.

Дубровник, 17. VIII 1974.

DIE ERSTEN IN DRUCK ERSCHIENENEN BESCHREIBUNGEN SERBISCHER KLÖSTER (1798—1859)

DEJAN MEDAKOVIC

Eine erschöpfende historiographische Bewertung der im Zeitraum von 1798—1859 veröffentlichten ersten Beschreibungen serbischer Klöster wurde bis heute noch nicht abgegeben. Die Autoren die sich damit befassten, beschränkten sich hauptsächlich auf das Feststellen von ganz allgemeinen, elementaren bibliographischen Angaben, oder erwähnten nur andeutungsweise die aus diesen interessanten Texten entspriessende weitere Problematik. Für deren besseres Verständnis ist aber eine festere Verbindung mit der Entwicklung jener aufklärerischen Prinzipien unbedingt erforderlich, die ab Mitte des XVIII. Jahrhunderts auch die Organisation der Serben ergriffen und verwandelt hatten. Aus diesen Gründen hat der Autor die ersten gedruckten Beschreibungen serbischer Klöster, entstanden in der Periode 1798—1859, einer sehr eingehenden Analysis unterworfen und gleichzeitig auch eine erstmalige Klassifizierung dieser Texte vorgeschlagen. Den Untersuchungen des Autors gemäss. würden die erste Gruppe folgende Monographien bilden: des Vikentije Ljuština, gewidmet den Klöstern Mesić und Zlatica im Banat (Ofen 1798), des Vićentije Rakić bezüglich Kloster Fenek (Ofen 1799) und des Igumenen Joanikije Milković — Kloster Vojlovica (Ofen 1801). In diesen monographischen Schriften werden die praktischen, aktuellen Bedürfnisse klar offenbart, die Klöster aber mehr als Rechtssubjekte betrachtet, denen die neuen staatlichen Reformen die ungehinderte Nutzniessung ihres Besitztums gefährden. Mit anderen Worten: ihr historischer Rahmen ist in der untergeordneten Funktion einer Beweisführung ihrer Vermögensrechte gehalten. Erst seit der Tätigkeit von Lukijan Mušicki, Vuk-Stefanović Karadžić, und Georgije Magarašević (Redakteur des Letopis Matice srpske) ändert sich die Stellungnahme zu den Klöstern ganz wesentlich, und deren grosser historischer Rahmen erhält nun seinen zentralen Platz. Zu seiner Erweiterung dient jetzt auch das

gesamte bewegliche Klosterinventar und wird mit fieberhaften Eifer erforscht. Man gewinnt den Eindruck, dass sich, nach den im XVIII. Jahrhundert entstandenen Texten über unsere Klöster, eine gesonderte — zweite — Gruppe gebildet hat. Die Anregungen zu deren Gestaltung, bereits seit Beginn des XIX. Jahrhunderts, soll man auch in der raschen Entwicklung der Slawistik, besonders in Österreich und Russland, suchen. Durchaus verständlich, widerspiegelte sich das Vorherrschen der Geschichte auch in einer besonderen Erfahrung unserer Vergangenheit, die ja die wesentliche Grundlage des bereits im XVIII. Jahrhundert aufgekommenen und endgültig in der Epoche der Romantik abgeschlossenen serbischen Historismus darstellte.

Solcherweise bildete sich die dritte Gruppe der Beschreiber unserer Klöster, angeregt durch die Gesellschaft des serbischen Schrifttums, mit Jovan Sterija Popović als Hauptideologe. Vollzieher dessen Vorhaben sind zweifellos: Dr Janko Šafarik, der Maler Dimitrije Avramović und der Mönch Gedeon Josif Juričić. Diese Romantiker in unserer Kultur werden mit ihren Auffassungen und Beschreibungsverfahren eine ganze Epoche kennzeichnen, die sich, im weiteren Sinne genommen, von 1841 bis 1871 erstreckt, als nämlich die Mitarbeit der ersten geschulten Forscher unserer Altertümer: Mihailo Valtrović und Dragiša S. Milutinović beginnt. Erst deren Forschungsarbeiten, veröffentlicht mit grösster wissenschaftlicher Ambition, werden versuchen, die Stärke ihres Einflusses auf die alte Kunst, das Wahre an den Überlieferungen inbezug auf die Kunstdenkmale, deren ästhetischen Wert zu bestimmen.

Die im Zeitraum von 1798—1859 entstandenen Texte über die serbischen Klöster verdienen unsere volle Aufmerksamkeit. Abgesehen von ihrer häufig unkritischen Einstellung, bezeugen sie doch die ersten Anfänge eines ganzen wissenschaftlichen Zweiges bei den Serben. Sehr weise haben sich dessen Träger sogleich unseren, in verschiedenen Gegenden des Balkans verstreuten Kunstdenkmalen zugewandt. Ihre oft naive Wissbegier ihnen widmend, hat sich diese junge Wissenschaft allmählich entwickelt und alle Vorbedingungen für das Erscheinen mehr kritisch veranlagter und besser informierter Schriftsteller vorbereitet.

Радмила Михаиловић

Свирепи Купидон Катарине Ивановић

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10
1974

Свет симбола XVI века видно утиче на иконографију европске новије уметности. Занимљиво је откривати га и у радовима забачених школа; у веома позним јављањима и уметничким делима у којима се више не очекују субјективни тон и облици ренесансних истока.

Сликарско дело Катарине Ивановић — каквоћом, углавном, сведено на површинске слојеве облика и духа — повремено изненађује остварењима у којима су идеје пробиле покожицу ствари. Оне, када окрзну слике ове уметнице, обелодањују непознату склоност њеног темперамента; на основу њих се може проценити мера очуване мудрости и спремност сликарке да бди над сабраним знањима: да воли и памти стару уметност схватајући суштаственост симбола.

Анализа слике „Дечак са соколом" — привидног жанр ефекта и на први поглед директне и јасне — открива укус и смисао за оживљавање старинских парабола. Карактеристична је као позни изданак још једном поновљене повести XVI и XVII века о љубави и жртви: о барокном односу смрти и великог геста, о смелости узлета и пропасти — која доноси бесмртност. Омиљени поступак метаморфозе са ивице барокне ере истрајао је и претопио, у „Дечаку са соколом", дискурсивну материју у заустављени знак хуманистичке „invenzione" који чека на разрешење.

Слика „Дечак са соколом" истекла је из једне од варијанти уходане тематике „реалистичке" уметности Севера: немачке и низоземске. Слично германској, и ову прати двогубост утиска и смисла — парадокс много старије културе. Делује једноставно; њен пак моралистички напон и скривена поетска загонетка наставак су одређених конвенција и захтевају специјална знања. Разрешењу води откривање необичног, па и магичног, у свету природе: путеви поетике високе ренесансе, паралелни — сасвим контрадикторно — емпирији савремених природних наука.

Слика Катарине Ивановић представља слободно прихваћену тему лова љубави при чему се, слично низоземским примерима (честих у језуитским круговима: Imago primi saeculi . . .), о птици говори са „негативном оценом" — о постојању које доноси патњу.

Већ у XIII веку нека дела профаног садржаја као De arte venendi cum avibus које је на Сицилији саставио Фридрих II, не морају бити искључиво трактат о витешкој пракси соколарства. Аристотелијанска настројеност овог рада одредила га је као фрагменат природне историје, „активне манифестације процеса природе" који се односи на живот птица.[1] Чињеница је да од тих времена и у ликовним представама лова соко остаје симболични атрибут — уз белег привилеговане класе. На тај је начин схваћен и у илустрацијама трактата Фридриха II, а и касније: све до учесталих призора из лова у европској уметности XIII, XIV и XV века.[2] Из документарног богатства — старих слика и цртежа XV века — издвојена је улога низоземских области, славних по чувању традиције у дресури сокола намењених лову. Доведена до савршенства, уважавана у европским племићким круговима, вештина обуке сокола била је негована нарочито у Arendonck-у. Соколаре Арендонка, знане ликом са понеког старог цртежа, прати историја и у активном учешћу у лововима „великог стила" на страним дворовима.[3] И са супротних страна, непосредно са Истока, долазили су им стављачи учени природњаци Camerarius-овог културног задивљим зверима које су улазиле у менажерије аристократа Италије и птицама за лов учинила је Венецију, веома рано, посредником у набавкама из афричких и азијских крајева.[4] Позивајући се на резултате истраживања R. Wittkower-a, Olski-ог и др., Götz Pochat је и сам пратио утицаје Оријента доспеле на овај начин у уметност Француске, Бургундије и других европских крајева. У основи те појаве почива напредак у сазнањима из области природних наука ширених и све чешћим путовањима истраживача од ивице средњег века. Зоолошки репертоар ликовних уметности, његов „егзотични речник", богатио се на овај начин. Међу цртежима тзв. Taccuino Giovannino de'Grassi-ја има чистих сцена из лова насталих, свакако, посматрањем стварности и у сусрету са примерцима из познатих serraglio-а талијанских војвода у којима је видно место дато и соколима.[5]

---

[1] Francis Klingender, Animals in Art and Thought, London 1971, 447.
[2] Raimond van Marle, Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance, New York 1971, 26—31; 250—254.
[3] Albert Cels, »L'Homme au faucon« et le lieu d'origine possible de Jean van Eyck, Bulletin, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, Mars 1958, № 1, 29, 30, 31.
[4] Götz Pochat, Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance, Stockholm 1970, 100, 103.
[5] Исти, 97, 99.

Сл. 1. Катарина Ивановић, Дечак са соколом

Занимљиве варијанте нађене у књижевној историји шире међе поетских размишљања на ову тему. Не изненађују због тога идејна и спољна поклапања појединих места старог трактата De arte venendi cum avibus и неких ренесансних симболографија; особито онда када су им састављачи учени природњаци Camerarius-овог културног залеђа. Њихово упориште представља основно значење сокола нађено у бестијаријима. Ту је он истакнут као птица високог лета, „пре свега, птица лова", сва у служби човека.[6] У том својству соко је „верни пра-

[6] Jean-Paul Clebert, Baistiaire fabuleux, Paris 1971, Faucon, 186.

тилац, скоро амблем једног сењера".[7] По Guy de Tervarent-у, он је симбол духовног и телесног узнашања, моралног полета: божанске величине и супериорности. Тумачења сокола у иконографским речницима следе пут његове симболичне интонације: од атрибута бога Хоруса до хијероглифског знака Сунца које устаје и које се придодаје богу Pê. У Хораполону, најзад, дивинизирана птица одређује квалитете узвишеног и победничког.[8]

У ренесансној амблематици истакнута је лекција нарави са соколом као методолошком окосницом. Предочавањем спиритуалног обрасца његовог, расказана је прича о грчким соколарима и обичају продавања птица. Symeoni бележи тумачење литерарног састава и амблема у Француској, те истиче сокола као знамен врлине духа и срца, а не — обиља, богатства, иметка и порекла.[9]

Слично је и код других амблематичара. Најчешће се позивају на примере грчких антологија, на места у њима која говоре о чудним способностима птица (Alciati, Aneau . . . Camerarius, итд.). Тако и о соколу, храбром у борби са другим птицама.[10]

У делима пак неких амблематичара читава су поглавља посвећена птицама. Тако код Valeriano-а, али и у приручницима холандског порекла. Заснивајући се на Хораполону, Валеријано у соколу види египатски симбол Сунца. Но соко код њега отелотворује и појам покорности и скромности, и побожних размишљања. Брза, снажна птица жестоких покрета, соко се узима и као метафора борбености у оним литерарним делима XVI века која су обележена амблематским прописима.

Милитаристички карактер хијероглифа траје дуго; налазимо га и веома позно: у поетској слици Лазе Костића:

Два се тића побратила, до два сокола,
Посред боја, посред мила, посред покоља.
Крили су се загрлили побратима два,
У бој лете, ране љуте храна им је сва.

У студијама старијих аутора написаним тридесетих година нашег века истраживана је иконографија сокола и лова.

Истиче се да соко — и неке друге птице — могу проширити оквире декоративних мотива и бити тумачи скривених истина.

У Низоземској је култ сокола развијан; устаљен је и негован са увек присутном пажњом за нијансе. — Иконографски есеји обично

---

[7] Raimond van Marle, нав. дело, 210.

[8] Dictionnaire des symboles, sous la direction de Jean Chevalier. Paris 1969, 346.

[9] Gabriele Simeoni, Le Imprese heroiche et morali ritrovate da M. Gabriello Symeoni fiorentino, al Gran Conestabile di Francia. In Lyone 1559, 210, 211.

[10] Kitty W. Scoular, Natural Magic, Studies in the Prefiguration of Nature in English Poetry from Spenser to Marvell, Oxford 1965, 74.

почињу наводима легенде о светом Бавону (St. Baaf), патрону соколара на југу Низоземске, цитиране према Traité de Falconnerie od Schleget et Verster van Wulverhorst-a.[11] Тематска излагања и анализе садржаја настоје да се пажљиво помену значајни црквени писци које је легенда занимала — нарочито учени болландисти.

Праћењем теме кроз локалну историју уметности запажа се да је соко носилац и религиозних алузија (св. Баво на Бошовом олтару . . .) и не само ознака високог рода: атрибут монарха и племства — оних којима је лов, од касног средњег века, био омиљена разонода. У даљем иконографском разуђивању мотива примећује се да соко означава и временска раздобља: доба године и живота.[12]

У новијој историји, од ренесансних дана, иконолошко језгро теме буја, а у маниризму се често подудара са духом и схемама средњег века.

У портретској уметности, жанру — у сликарству, графици, на таписеријама — појављује се занимљив мотив соколара са птицом на прсту или на везици закаченој за алку. Графика нуди читаво благо танаких тематских нијанси,[13] паралелних примерима европског сликарства, али и оним — установљених значења — у низу низоземских ренесансних симболографија.

Катарина Ивановић, која у слици „Дечак са соколом" прибегава традиционалној механици амблематике, морала је бити упозната, бар посредно, са речитим сликаним тумачима природе птице на разним местима хијероглифске литературе. Разуме се да је и тема, у целини, преузета. Сликарка је није створила сопственим мисленим напором и својим коментаром њеног алегоријског геста. Елементи слике Катарине Ивановић добили су своју заокругљеност у непосредној вези са рефлексивним обрисом представе сокола и соколара у низоземској уметности XVII века, снагама пуним набоја фантастичне ексцентричности карактеристичне за симболизмом вођено стваралаштво. То су формуле старог заметка. Однеговане су у ренесанси и треба их схватити — како мисли Robert Klein коментаришући метод Panofsky-ог — „као израз одређених мисли, човека, социјалне средине, аналоган извесним уметничким формама" које, као и оне, имају „свој вид, инерцију, еволуцију".[14] Међу њима су и иконографски модели који прате

[11] A. E. H. Swaen, De Valk in De Iconographie, Maastricht 1926, 5.
[12] Исти, нав. дело, 12, 15, 17, 32, 33.
[13] Видети, на пример: L. van de Cooghen, St. Bavo, 'De zegepralende Kerk, Каталог изложбе, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1971, cat. 8.
[14] Robert Klein, La forme et l'intelligible, Écrits sur la Renaissance et l'art moderne, Paris 1970, 231.

представу соколара са птицом на руци и тиме, техничким речником амблематике, формулишу идеју.

Старе слике најчешће укључују примере који су — бар летимично виђени и просуђивани на основу очигледних тематских оквира — повезани са најхуманијом и најактуелнијом садржином традиције и ерудиције. Тако код Sambucus-a, на пример, соко на прсту соколара значи: CURA PUBLICA.

Пристале формулације овог типа присутне су и у делима дистанциране, сасвим ауличне уметности — у наслеђеном благу Школе у Фонтенблоу. Акварелисани цртеж пером Nicolo dell'Abatea представља соколара са соколом на прсту руке, месту где он од давнина стоји као птица којој је дат висок ранг,[15] и у време празника и на церемонијама. Део је идејне скице за фреску у Palazzo Poggi у Болоњи, декоративног манира блиског витешком тону представа позног средњег века и, свакако, *везан за иконографију љубави.* Мотив се налази и на таписеријама радионица Школе у Фонтенблоу: уткан је у тематску мрежу гротески застртих велом садржинских ребуса.

Издвојен, у симболографијама, соко је често знак наде и тежње ка светлости: Post tenebras spero lucem . . . Но он има и друга значења која проистичу из општих места хуманистичких имажерија. Означава послушност, и тежњу за слободом. То је птица коју увек треба поново хватати; она се чак не размножава у ропству.[16] Но у смислу Sambucus-овог амблема Cura publica соко је заслепљени, неуморни гонилац који — не знајући за препреке — лети високо кроз мрак и облаке, и несебично и ревносно служи господару.

Низ занимљивих амблема у којима фигурира соко налазимо и код шпанских амблематичара, најчешће морализаторски расположених. Код Boria-e[17] амблем са мотом Libertas perniciosa знак је жудње за слободом која не преза ни пред смрћу. Прст се упире на опасности овога света које чекају људе без воље и пристајања на потчињавање. Ћуд и грешна природа изазивају у човеку осећање тескобе у околностима које су му дате; гоне га да тражи нове средине не би ли у њима остварио своје жеље. Људи су слични соколу који се винуо у небо и похрлио у опасност: спутани обавезама наносе себи штету из горљивости за већим слободама.

Разумевању слике Катарине Ивановић може да нас приближи и Саведрин амблем са мотом: Fama nocet, иако директне везе са њим

[15] Mostra di Nicolo dell'Abate, Catalogo a cura di Sylvie Béguin, Bologna 1969, Cat. 63.

[16] Jean-Paul Clébert, нав. дело, 186.

[17] Arthur Henckel und Albrecht Schöne, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts, Stuttgart 1967, col. 782.: Juan de Boria, Emblemata Moralia 1581 (Berlin 1697), Embl. LXIX.

нема. Сложен је, у експликацији, по одређеној схеми језуитских васпитних упутстава, са поентом на моралним врлинама уздржаности и послушности. Као, уосталом, и онај у делу Boria-e који је, нема спора, у својој суштини једна нијанса фамилије амблема љубави.

Портретно сликарство веома често се користи соколом као садржинским индикатором. Умножених варијанти и убрзаног квантитатив

Цртеж 1. Hendrick Goltzius, Frederick de Vries

(Цртеж Зорана Настића)

ног ритма тема траје — од Холбајновог портрета Robert Cheseman-a у Хагу, „Човека са соколом" Ф. Флориса, лика Рубенсовог сина са соколом у руци . . . код Рембранта . . . и у талијанској портретној уметности високе ренесансе — до низа портрета холандске уметности XVI и XVII века. — За њено оживљавање у делу Катарине Ивановић можда је значајан непресушни тематски ток, потхрањиван, особито на прагу XVIII века — продором европских утицаја у затворено, у себе

увучено холандско сликарство. Мислим на оне тренутке историје када су настале слике Нечеровог манира, или портрети ученика позних романиста којима су засуте збирке и галерије старих слика. На дела видно дирнута класицизирајућим утицајима Италије и Француске.

„Дечак са соколом" Катарине Ивановић припада овој врсти сликарских остварења и у погледу садржинског опредељења.

Кретање симбола од места у старом религиозном сликарству доводи — у часу стварања независних профаних жанрова у ренесанси — до задржавања појединих симболних знакова као постојаних носилаца идеја старије религиозне уметности.[18] У нашим тражењима, праћење симбола сокола од његове појаве као атрибута св. Бавона до метафоричних потенцијала у уметности XVII века, потврђују Bergström-ове констатације. Аналогије између старог света уметности и потеза барокних дана постоје у трајању нешто проширених, симболичних форми ликовних уметности и литерарних фигура литанија и химни,[19] те у бароку — и под оком контрареформације — поетско и прерушени симболизам у смислу Пановскове дефиниције, не напуштају европску уметност.[20]

Но симболи узети из света животиња и птица немају, као што се види из амблематских навода XVI века, само религиозни смисао. Веома често, управо у профаној иконографији и у поетским сликама књижевности барока, птица ограничене слободе има многострука алегоријска објашњења. Њоме се могу оценити негативне околности али и оне које одмеравају позитивни вид животних ситуација. У XVII веку, у Холандији, слике са оваквом садржином: појединачне фигуре девојчица и дечака заиграних птицом на врпци — врапцем, чешљугарем, соколом — и одељци књижевности слични пасусима истргнутим из Cats-овог дела, тумаче двоструки смисао симбола унесеног у представе дечјих игара, где мотив одзвања амблематском мисаоном снагом.[21]

У европској слици и графици дуго се одржава тема хватања птица са иконолошком вредношћу најтананијих прелива: од обележја моралног понашања, поштовања пријатељства ... до политичких алузија и порука, и многобројних метафора иконографије љубави.

Тематски распон амблематске слике хватања птица даје знатно место интерпретацији и оним ауторима који морализаторски упиру прст на лажно пријатељство и обману (Шпанац Sebastián de Covar-

[18] Ingvar Bergström, On Religious Symbols in European Portraiture of XVth and XVIth Century, Umanesimo e Esoterismo, Atti del V Convegno Internazionale di Studi Umanistici, a cura di Enrico Castelli, Padova 1960, 335—343.

[19] Исти, нав. дело, 343.

[20] Исто.

[21] E. de Jongh, Zinne-en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw 1967, 44.

rubias) или, са јаком поучном бојом, свој пример предочавају оку и уху оних који владају другима.

У амблемима пак са љубавним асоцијацијама, моралисање може да се слије са добром дозом сатиричног виђења:[22] бритком, интелектуалистичком дистанцом од нелогичног и ироничним ставом према слепилу страсти и осећања.

И у талијанским симболографијама соко је ознака љубавне горљивости. Њиме је резимирано стање духа видно урезано у амблему код Caraccio-a (са мотом: Volvisse satis). Спутан у лету, соко је ту алегоријски exemplum полета који морање зауставља. Птица која се добровољно враћа соколару, кротка и покорна, и прихвата припремљену замку; таква, пореди се веома рано, од ренесансних времена — *са љубавником.* Ово значење, засновано на теоријским и литерарним темељима талијанске културе, постало је „опште место" од Симеонија до Алћатија.[23] Херметичка рефлексија, допушта и везе са блиским ситуацијама у паду Икара или Фаетона — виђених као моменат фиксације материје.[24]

Изложене чињенице, уз још неколико додатих аргумената, показаће да слика Катарине Ивановић представља, у ствари, *прерушени амблем љубави;* да понавља старо његово значење о узалудности бекства и потраге за слободом: о људском сну — журби која брзо доводи до краја нâде љубавника да се одупре мамцу. И пропаст као исход бекства од узâ.

Све побеђује Амор.

Ова унутрашња девиза која церебралним корективом бди над тематским током, садржана је и у амблематици германских аутора, у представама и сили сретаних симболичних интерпретација љубави и лова.

Код Camerarius-a (мото: Et volvisse sat est) сапета, величанствена снага наговештава срж амблема. Сасвим је блиска појму нађеном код Caraccio-a и у поменутом спису Фридриха II.[25] Мале запреке често стоје на путу срчаним подухватима којима, упркос опасности, тежи узвишен дух и ум.

Други Cammerarius-ов амблем (мото: Sponte mea, non vi) јаснији је пример добровољне потчињености и љубављу омекшале воље: привржен господару соко се враћа после оствареног подвига.[26]

---

[22] George Levitine, Some Emblematic Sources of Goya, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Volume XXII (1959) 109.

[23] Mario Praz, Studies in Seventeenth-Century Imagery, Roma 1964, 95.

[24] J. van Lennep, Art et Alchimie. Étude de l'iconographie hermétique et de ses influences, Bruxelles 1971, 235.

[25] Arthur Henckel und Albrecht Schöne, нав. дело, col. 783.

[26] Исти, нав. дело, col. 783, 784.

У средишту амблематске љуске не мора, наравно, да стоји соко узнесен на пиједестал маниристичког мученика љубави. Код Ронсара, грлици ухваћеној на лепљиви мамац окрутни птичар наноси опаку смрт.

Von Monroy је показао да су Venius-ови Amorum Emblemata и Heinsius-ово амблематско дело исте садржине окупили, око апстрактног амблематског једра, профане садржаје и одсечке живота који се једино могу протумачити разумевањем симболичног момента.[27]

Амор је, дакле, свуда главни актер. Он неприметно, и као од шале, намиче узде и јарам: опасност у коју се сумња утолико мање уколико је она већа. Од те ватре бежи ко је мудар ... јер љубав кроти и најдивљачнија бића: чини их меким и слабим, и влада над најсупериорнијима.[28] Амор, Венерин син — „fugitif dieu" — окрутан је и немилостив: ... „Apre est le fils et la mère cruelle" (Lazare de Baïf).

Из поређења са смислом амблема из збирке Emblemata amatoria, следи — *да је наоружани дечак добропознати амблематски Купидон.*

У улогама и акцијама које исцрпно формулишу низоземске амблематске књиге, нарочито богато дело Heinsius-а, Купидон-Љубав јавља се у низу околности и у разним видовима.[29] Mario Praz сматра да је полазна тачка за формирање представе неуморног Купидона ренесансе била латинска песничка култура и завршена ликовна формулација ерота у александријској уметности. Петраркино песничко дело одиграло је ту значајну улогу (особито захваљујући Maurice Scève-у: Delie. Obiect de plus haulte vertu, Lyon 1544) док је амблематика ренесансних дана постала, заједно са њим, сигурна основа уметничког израза XVI века ... те и дела Otto van Veen-а у коме „нема ниједног амблема коме се не би могао наћи претходник у љубавној лирици ренесансе".[30]

Но када се мисли на дубље корене алегорија ренесансе увиђа се да су оне једва измениле основне црте већ сажиманог и негованог света представа у средњем веку. Било је природно, сматра се, да ренесанса настави живот облика и идеја ненарушених ни доградњама неоплатоничара ... нити амблематичара XVI века; и управо то је олакшало нађену равнотежу између паганског, еротског и морализаторског потенцијала, веома потребних и хришћанској поуци.[31]

---

[27] Ernst Friedrich Monroy, Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560—1630, Utrecht 1964, 57.

[28] Otto van Veen, Amorum Emblemata ... Antverpiae 1608, Embl. 86 — Dulces amorum insidiae; и Embl. 88 — Saepe obstinatis indvit frenos Amor.

[29] Mario Praz, нав. дело, Profane and Sacred Love, 98.

[30] Исти, нав. дело, 111 и даље; Müller-Hofstede, J., Zum Werke des Otto van Veen 1590—1600, Bulletin, Musées Royaux des Beaux-Arts, VI (1957), 127 и даље.

[31] Jean Seznec, The Survival of the Pagan Gods, Princeton, New Jersey 1972 (прештампано издање из 1953) 103, 104.

Тему стављају у центар свог манирističког избора многи француски песници XVI века. Du Bellay размишља о слободи и храбрости, о одсуству страха од љубави — од њених стрела и лука — и жели да јој скине вео са очију и подсече крила. — Код Pierre Belon Du Mans-a птице су претворене у песничке метафоре.[32] — Правим амблематским мешама оивичени су мисаони медаљони Ронсарове поезије; у њој живе и у нашој слици садржана расположења . . . »J'aime être libre, et veux être captif«.

У старим сликама, све до дела Катарине Ивановић, враћа се често на тему пркоса и тежње за слободом, али и неодољиве потребе добровољног потчињавања и ропства великом осећању:

Je suis vaillant et le coeur me défaut,
J'ai l'espoir bas, j'ai le courage haut
. . . . . .
. . . . . .
J'ose, je veux, je m'efforce, et ne puis
Tant d'un fil noir la Parque ourdit ma vie.[33]

У духу античких примера и хорацијанских гледишта, литерарни огледи искушаних тематских и садржинских фондова — у ренесанси посебно — иду испред сликарских. И све до дâна Катарине Ивановић. Они, како је установљено, регулишу потезе лаичке и религиозне иконографије. У метафоричној опни слике као што је „Дечак са соколом" фигуре теорије књижевности тада морају да доминирају. Откривени topoi сигурним путем доводе нашу слику у везу са анализама E. Wind-a, налазећи јој објашњење у филозофској концепцији о савршенству љубави достигнутом кроз смрт.[34] Из песнички изречених термина коагулисане емоције назиремо и за потребе наше анализе бескрајно значајне одсеве тзв. платонско-орфичке, Фичинијеве интерпретације љубави као стања dulce-amarum; дакле, чист теоријски став о истоветности љубави и смрти, добровољне смрти.[35]

Тако. И песници и сликари гледају у очи агонији која доноси крај болу.

Излазак из ограничене слободе коју налаже љубав, кидање ланаца и напуштање кавеза и стега — знали су стари песници — доноси смрт. Њихова поезија прихвата патњу као једини вид спокојства у љубави и каткад је претпоставља опасној одважности.[36]

---

[32] Portraits d'Oiseaux, Poésie du passé, ed. par Paul Eluard, Paris 1960, 284.
[33] Pierre de Ronsard, Le premier livre des amours, XII, La Poesie du passé par Paul Eluard, Paris 1960, 304.
[34] Edgar Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance, London 1967, 153, 154, 156, 157.
[35] Исти, нав. дело, 156, 160, 161, 163.
[36] Marcel Raymond, La Poésie française et le maniérisme (1546—1610), Genève 1971, Bertaut, Le coeur enchainé, стр. 96 и 97.

Меланхолија и идеалистичка визија љубави неоплатоничарских откуцаја прати и нашу, метафизичким путевима кренулу поезију. Осећамо их код Милене Павловић-Барили — у физичкој структури и имагинативној поставци материје коју је, шире посматрано, откривала метода Е. Панофског почевши од 1933. године, студијом »Der gefesselte Eros«:

Једним једним оком
Видели смо светове
Тврде и сиве путеве
воде што мру од жеђи.
Због тога,
Они који не сазнаше
оковаше нас, мислећи да нас имају.
Али наш је живот био сигурнији
него бусола —
јер ми бејасмо деца Сокола.
И, чекајући час погубљења
расла су наша крила
тако поносита
и тако силна,
да ни њихов ужарени челик,
ни отров њихових губица
није спречио величанствени лет
наше равнодушности.[37]

Слично је и код неких савремених песника чија сензибилност почива на амблематски мисаоном набоју: Sponte mea, non vi — без призвука пак алегорије с моралним задатком:

Пусти нас да одлетимо
Из твог двора без темеља

У звезде сам вас ковао
Под сводом своје лобање
Одлетите ко вам брани

Пустите нас да пропаднемо
Сваки нас лет у двор враћа

Ту сам вас птице чекао
Одрежите себи крила
Слободан да вам буде лет[38]

За прилаз слици Катарине Ивановић занимљива је констатација изведена из ретких иконографских студија оних слика низоземске уметности где игра са птицом и назнака њене угрожене слободе: кавези, везице, прапорци на нози, ремење од коже, лепљиви штапићи, мамци, оруђе за бацање хитаца . . . итд., није пуки тумач реалности — забаве и игре, већ представља композициону забелешку око које се плету нити унутрашње историје. Спутан различитим средствима — „à mon seul désire" — соко је у овој ситуацији затечен и на неким холандским портретима XVII века, па и код Николе Маса. Такав, он E. de

[37] Коста Димитријевић и Смиља Стојановић-Гулески, Кључеви снова сликарства. — Превод песме, Никола Бертолино, стр. 103.
[38] Васко Попа, Споредно небо, Београд 1968, 39 — Слободан лет.

Jongh-у личи на еротски симбол. Масов рад окупља идеју о *Amor heeft uitgedost* (Љубав је украсила) око амблематске нумере у коју улази за нас занимљив детаљ *оружја као претње слободи:* лук и стрела положени на земљу. Даља анализа утврђује могућност позитивног и негативног тумачења садржине; у случају другог, *представа оружја значи брану птици да одлети.* Заточена љубав доноси патњу; и узлет у чист зрак бива осујећен.[39] Узалудна тежња за отресањем од негва љубави формулисана је давно, код Проперција: „Quo fugis, ah demens? nulla est fuga . . ." (по Praz-у).

. . . Тако и у српској књижевности барокног доба, у радовима који никако не полазе од произвољних повода већ се програмски користе традиционалним фигурама и поређењима:

И куда знаш бегати, куда ли се подети
и сакрити испред твога духа?
Ако се испењем на небо
ти си сам тамо горе;
. . . . . .
. . . . . .
Ако бих и кано птица с крилима
рано одлетео чак за море,
. . . . . .
ал' и онде ће ме досећи твоја рука
и наћи ме, и твоја ће ме десница задржати
и преместити с места.[40]

Амблематски закључена тема код Венцловића имала је старије обраде у многобројним певањима о љубави, у XVI веку:

. . . . . *De fuir son amour qui m'oppresse*
Je n'ai pouvoir ni volonté
Arrêté suis en cette presse
Comme l'arbre en terre planté
(Clément Marot)

Исту је идеју присвојило и метафизичко песништво енглеске књижевности XVII века.[41]

---

[39] E. de Jongh, нав. дело, 44, 47.

[40] Гаврил Стефановић-Венцловић, Узалудни бег од љубави, Црни биво у срцу (Легенде, беседе, песме) ед. М. Павић, Београд 1966, 150.

[41] Парафраза јеванђеоског места „Још је царство небеско као човек који тражи добра бисера . . ." (Матеј, 13, 45) постаје у The Pearl Georges Herbert-a коментар верног повратка соколару. Тако поступа заслепљени соко пошто је избегао све мамце који су се испречили његовом срчаном лету . . .

I know the ways of Pleasure, the sweet strains,
The lullings and the relishes of it;
The propositions of hot blood and brains;
. . . . . .
. . . . . .
I know all these, and have them in my hand:
Therefore not sealed, but with open eyes
I flie to thee, and fully understand
Both the main sale, and the commodites;
And at what rate and price I have thy love . . .

према: Helen Gardner, The Metaphysical Poets, London 1967, The Pearl, 99, 101.

Над птицом у кавезу отворених врата мотри луком и тоболцем наоружани амор (Hooft, Emblemata amatoria, Amsterdam 1611). Девиза пак каже да је овакав затвор добровољан (carcer voluntarius). Али излаз из њега доноси погодак.

Цртеж 2. Jost Amman, Insignia . . .
(Цртеж Зорана Настића)

Примери из амблематике XVI века уграђени у познати Capricho 19 (Todos caerán) Франциска Гоје бацају нов зрак светлости на значење наше слике.

Амблеми из дела Jost Amman-a Insignia Sacrae и Theodore de Bry-a Proscenium Vitae humanae, сликају на ирационално-сатиричан начин пад крилатих људи намамљених у клопку вештином хватања голубова. Полетеле у заносу, птицолике креатуре доживљавају брзи пораз жртава љубави: губе имање . . . и перје. Опомена су на опрезност од замки љубави,[42] садржана и у многим текстуалним варијантама и у ликовним прилозима амблематичара којима је блиска речита експозиција теме о ништавности љубавне понесености.

[42] Georges Levitine, нав. дело, 106, 110.

Платонске и петраркистичке теорије које граде ренесансну иконографију љубави представљају основу разрађених тематских одсека и у руској књижевности и уметности.

У поетском и научном делу Ломоносова — и других образованих духова руске барокне културе — дефиниција љубави се ослања на високу, спиритуалну форму хришћанског осећања и профану и идеалистичку — о ограниченој моћи Ерота. И руским интелектуалцима симболи профане и божанске љубави служили су као извор инспирације. Претежно декоративних вредности у рококо аранжманима истањених веза са ренесансном прошлошћу, представе Купидона у позном руском бароку нису пригушиле природу и функције „имажерија" што их уводи у токове европске уметности и књижевности. За продужне студије занимљиви су подаци о нацртима профане декорације (XVIII в.) *на украјинској култури* (подвукла Р. М.) формираног Николаја Степановића Каменског у Тројицко-Сергејевској лаври код Москве.[43] — У значајној студији А. А. Морозова наведени су одломци из Филострата, унети у Ломоносову „Реторику".[44] Они, и њихово место у „Реторици", чини нам се, представљају важну мисаону окосницу сложене — често парадоксалне до недокучивости — иконографије љубави. У средишту цитата стоји и за нас занимљиво место о лову и борби Купидона. Трагање за водичима у стварању неједноставног апарата хришћанских алузија и световних симболичних параграфа открива, пре свега, Венијусова позната дела. Међу њима, за иконографију руске књижевности и уметности, значајан албум Amoris Divini Emblemata — верзија, дакле, која је христијанизовала ранију, ренесансну књигу: Amorum Emblemata (Antverpiae 1608).[45]

Учени петраркистички концепт темељ је, дакако, хуманистичких ношених представа два Купидона европске ране ренесансе које „нису никако жанр мотиви",[46] већ су одраз неоплатоничарских мнења о ограничавању моћи Ерота, непријатеља чедности и божанског, и истицања Amor divinus над Amor humanus као услова за ослобођење контемплативних снага и овладавање божанском лепотом.[47] Panofsky коментарише учестане разговоре и размишљања на тему „љубави" и

[43] Александр Морозов, Купидоны Ломоносова — К проблеме барокко и рококо в России XVIII века — Československá rusistika XV (1970) 3, v Praze, 112.

[44] А. Морозов, нав. дело, 106, 107.

[45] Исти, нав. дело, 110.

[46] Egon Verheyen, Correggio's Amori di Giove, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXIX, 1966, 188.

[47] Erwin Panofsky, Renaissance and Renascences in Western Art, London 1970, 198. — Исти проблеми разматрани у: E. Panofsky, Studies in Iconology, New York 1939.

„лепоте" у кватроченту као део преокупација Фичиновог круга; „discorsi" те врсте настављени су, са неумањеном истрајношћу, у првој половини XVI века када и сликарство са овом тематиком бива, у ствари, „коментар љубави".[48] С друге стране, Panofsky је открио право значење „коментара" у највећем броју уметничких дела тих времена као „сучељавање са симболизмом пре него са амблемима и алегоријама — симболизмом који је понекад до те мере личан и многоструких вредности да представља тешкоћу у доказивању неоплатонског елемента, а још је теже одредити његово право значење".[49]

Сигурно је да се у истраживањима ове врсте мора бити опрезан. Мада намера овог рада није да улази у разматрање предмета у кватроченту, треба ипак будним оком запажати нијансе у интерпретацијама знакова и „идеја-аргумената" који се могу односити на иконографију профане љубави као и на особену структуру религиозне уметности високе ренесансе, и на низ проширених значења садржаних у кватрочентистичкој обради теме Amori.

Упозорења ове врсте, као што нам је познато, нужна су и на свим подручјима истраживања симболизма, а посебно религиозног ... »Le danger des études sur le symbolisme se trouve dans une généralisation précipite.« Опрезност од позивања на прве документе који се нађу при руци спречава стварање смелих интерпретација у стварима које су »en réalité nuancées et complexes«.[50]

Тако, у време из којег потиче идеја-слика Катарине Ивановић, хуманистичка концепција одговара, највероватније, „конфронтацији принципа". Циљеви су, као што је познато, могли да буду и дидактички, „популарни" и „езотерични"; прихватљив спој у амблематском жаргону који „мири паганску митологију и хришћанско учење";[51] залаже се за — или објашњава — профано, али и филозофско језгро хришћанских врлина.

Из слике „Дечак са соколом" нестало је неоплатоничарског духа слике кватрочента и теоретске потке трактата о љубави тих времена (на пример, De Natura d'Amore Mario Equicola-e).[52] Не постоје више, чини се, ни трагови теме Ерос и Антерос као представе узајамне љубави (узвраћене љубави) нити изричито указивање на амблема-

[48] Erwin Panofsky, Problems in Titian mostly iconographic, London 1969, Reflections on Love and Beauty, 109, 110.

[49] Erwin Panofsky, Renaissance and Renascences in Western Art ... 191.

[50] Mircea Eliade, Images et symboles, Paris 1952, 26, 27.

[51] Jean Seznec, The Survival of the Pagan Gods, Princeton, New Jersev 1972, 103.

[52] чији коментар Мантењиних радова у Мантови пружа могућност разликовања чинквечентистичког концепта (упор. Egon Verheyen, The Paintings in the Studiclo of Isabella d'Este at Mantua, New York 1971). Теорија љубави у основи овог трактата и разговора на ту тему код Бордана Бруна, Бемба, Таса, део је иконографије коју одликује изванредна сложеност (упор. André Chastel, La crise de la Renaissance, Genève 1968, 155).

тици заснован концепт борбе између amore celeste и amore mundano — значајан за чинквечентистичку културу и најчешће тумачен Алћатијевом формулацијом Amor virtutis.[53]

Најближе значење нашој слици откривамо у великој мери помоћу литературе. Енглеска књижевност XVI века помаже нам да коначно доградимо наша сазнања и у слици видимо тему СВИРЕПОГ КУПИДОНА.

Иконографско искуство слике и речи које почива на принципу *ut pictura poesis* установило је заједништво мисли између неких примера метафизичке књижевности и класично схваћеног садржаја наше слике. — Не излазећи из оквира осредњости пиктуралних својстава она је, амблематским нијансама, пошла за практичним налогом ars emblematicae и послужила — као често слика XVI и XVII века — људским, моралним . . . и моралистичким намерама. Ту је постала веома блиска визији Спенсерове поетске иконографије вођене духом и мишљу у опреци са ортодоксном неоплатоничарском филозофијом и начином обраде тематике љубави. У градњи Спенсерових Купидона, наиме, одустало се од традиционалних захтева и њихов садржај и изглед је „много особенији но што на први поглед изгледа".[54]

Слично неким сликама холандске уметности XVII века и Купидону Катарине Ивановић — Спенсер у The Faerie Queene, *разоружава купидона* (подвукла Р. М.) на више места, са свешћу о посебности иконолошког случаја у јединицама са смртоносним оружјем[55] или без њега. Код Катарине Ивановић, на слици „Дечак са соколом", *оружје је охлађено, већ одложено — скоро декоративно.* Код Спенсера (F. Q. III, XI, 48) оно је схваћено „скоро на реторичан начин",[56] нужан — да би права љубав била доведена у жижу збивања[57] и постала убедљиви аргуменат. Читањем дела Едмунда Спенсера, и студија о њему, откривамо занимљиву иконографску подударност са нашом сликом. Представљена сцена на њој је заиста морализаторски

[53] Egon Verheyen, Eros et Anteros, Gazette des Beaux-Arts, Tome LXV (1965) 333, 334; John Rupert Martin, The Farnese Gallery, Princeton, New Jersey 1965, 87; Guy de Tervarent, Eros and Anteros or Reciprocal Love in Ancient and Renaissance Art, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXVIII (1965) 205 и даље. — Низ цитираних аутора које занима предмет, сматра да у XVI веку Eros и Anteros означавају узвраћену љубав, а да је тумачење супротстављања Amor virtutis (Anteros) земаљској љубави (Eros) настало из дефиниција нађених у Алћатијевој амблематици. Истраживања великог броја научника, па и напред наведених, ослања се на драгоцени допринос иконографским студијама из пера E. Panofskog. Поред Gomrich-a, кога је такође проблем интересовао, E. Panofsky је, између осталог, до краја објаснио изворе неоплатонског садржаја између либида и разума, могућности хришћанске интерпретације теме, итд.

[54] C. S. Lewis, Studies in Medieval and Renaissance Literature, Cambridge University Press 1966, 167; дело од изванредног значаја за изучавање питања у књижевности је: C. S. Lewis, The Allegory of Love, Oxford 1936.

[55] C. S. Lewis, нав. дело, 164, 165.

[56] Исти, 165.

[57] Исти, 168.

вођена: као опомена на опасност од хитаца љубави. Анализа симболичних појединости чини ситуацију јаснијом. Дечак на слици Катарине Ивановић *нема покривене очи* најчешћих варијаната Купидона — општих места популарне иконографије. Слично Спенсеровом окрутном Купидону, и Амор Катарине Ивановић је скинуо везе са очију. Код Спенсера, у датом моменту, Купидон скида повез да би уживао у „тортури аморета": ... Купидон »*is blind except to the pleasures of cruelty;* to them, *gladly attentive*«[58] (подвукла Р. М.). На оба места пак поштује се платоничарска идеја о „племенитој" љубави која има отворене очи, отклоњен повез, насупрот „ignoble" персонификацији слепог Купидона средњег века.[59]

Уопште говорећи, текст песме о љубави — и не само фрагменат код Спенсера — не мора дословце да се подудари са сликом.[60] Но на оба места метафоре исходе из истог извора; из света хуманистичких идеја. Gombrich је у оваквим случајевима уочио нужну разлику и особености које обележавају увек слику; јер — »any text will give plenty of scope to the artist's imagination«.[61]

Истина је да данас нисмо у могућности да одговоримо на многа питања која се могу поставити с обзиром на широки апарат обавештења која се пружају нашим сазнањима.

Тако, да ли бисмо — уз помоћ нових аргумената, а уз претпостављену интелектуалну будност — успели да у слици пред нама назремо притајено значење хришћанске алегорије, или пак лично обојене исповести — „духовне аутобиографије". Да ли анализа елемената слике, узета из другог угла, упућује у старину која се зарива у време пре ренесансе, што наговештавају ораторски тон донекле иконично дејствујуће слике и њени старински детаљи?

У свету ренесансних алегорија, видели смо, паганско и библијско се додирују. У неким тематским одељцима класичног порекла постоје алузије на хришћанско мучеништво и на Христова страдања.[62] И „амор који претпоставља жртву љубави значи њен препород коме претходи нека врста смрти".[63]

У бароку, иконографија љубави поставља и занимљиво питање равнотеже духовног и чулног, у чему, у XVI веку, постоји склад и сажимање — у уметности и литератури. Истиче се да идеја о „емотив-

[58] Исти, 165.
[59] E. Panofsky, Renaissance and Renascences in Western Art ... 190.
[60] E. H. Gombrich, Aims and Limits of Iconology, Symbolic Images, Studies of Renaissance, London 1972, 3.
[61] Исто.
[62] Eugene B. Cantelupe, Titian's Sacred and Profane Love Reexamined, The Art Bulletin, Volume XLVI (june 1964) number two, notes на стр. 224, 225.
[63] Исти, 225.

ном искуству" представља у бароку акцентовано место, са посебним обележјима, теоријским темељима у ренесанси. Но и са знацима приклањања новим захтевима цркве, другим моралним условима и мно-

Цртеж 3. Hermann Hugo, Pia Desideria Emblematis ... (Antwerpiae 1624)

(Цртеж Зорана Настића)

гобројним видовима исте дилеме (пример у Лојолиним Духовним вежбама и др.).[64]

Питање постаје још занимљивије када се не губе из вида примери-аргументи из методике проповедника или из метафизичког пес-

[64] P. A. Tomory, Profane Love in Italian Early and High Baroque Painting, Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower, London 1969, 182—184.

ништва XVI, XVII и XVIII века које је радо покретало тематику љубави: божанске и земаљске. Тада је она увек обојена манирističkом идејом о љубави као мучеништву: смеси среће и бола . . . »mon mal est mon bien« (Desportes).

За моменат христијанизације зна и руска барокна култура. Дидактички смисао скоро ораторске шифре имају неки стихови Тредијаковског; то је случај и са другим „примерима типичним за време трансформације мотива и стилистике петровског барока".[65]

Све ово произлази из читања разрађене амблематике љубави и старих западноевропских књига и слика; то значење образује потку слике Катарине Ивановић: у делу њеног уметничког одбира и рефлексивно-поетских интересовања.

Који су разлози, и да ли само формални, нагнали Катарину Ивановић да се прихвати теме по мери и у знаку манирističkих модела, није сасвим јасно. Но она се открива као типична за дух протегнутог временског раздобља које је неговало енигматичну реч о природи да би, заобилазним путем, биле исказане идеалне или духовне истине. Оваквим својством, чини се, дело Катарине Ивановић постаје на барокни начин концептуално: потрвене стварности и непосредних јасности.

LE CUPIDON CRUEL DE KATARINA IVANOVIĆ

RADMILA MIHAILOVIĆ

L'analyse plus approfondie du »Garçonnet au faucon« de Katarina Ivanović, femme peintre serbe du XIXe siècle qui, de prime abord, semble être une pièce de genre, simple et facilement compréhensible, — révèle le penchant de l'artiste pour une ranimation des vieilles paraboles. Ce tableau s'avère être un rejeton tardif de la vieille légende du XVIe et du XVIIe siècle qui lie l'amour au sacrifice, établit un rapport baroque entre la mort et les grandes entreprises.

Le tableau du Garçonnet au faucon, conçu d'après quelque variante nordique sur le motif bien connu de la chasse à l'amour, s'appuie sur le système symbolique du »langage fleuri« compréhensible si l'on étudie parallèlement les motifs de la littérature allégorique des XVe, XVIIe et XVIIIe siècles. Le »Garçonnet au faucon« de Katarina Ivanovic se range dans les oeuvres de ce genre aussi bien par sa forme que par son contenu. Il est, en réalité, un sym-

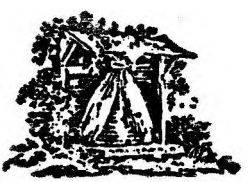
[65] А. А. Морозов, нав. дело, 112.

bole caché de l'amour et répète le vieil adage sur l'impossibilité de l'éviter et de recouvrer sa liberté. Il nous parle des aspirations humaines et de leur échec. Le fauconnier de Katarina Ivanović est un emblème de l'amour, le Cupidon bien connu. Son rapport envers l'oiseau tué illustre en dernière analyse le concept phylosophique relevé par E. Wind dans son oeuvre sur l'iconographie profane — de l'amour atteint à travers la mort.

Au moyen de nombreux exemples littéraires analysés par des experts en littérature, habitués à expliquer les signes symboliques des sujets traités, l'on a pu constater que le tableau de Katarina Ivanović partait d'une intention pratique, moralisatrice et employait l'allégorie dans un sens proche de l'iconographie poétique de Spenser dans sa Fairy Queen, et qu' en réalité il représentait un Cupidon Cruel.

Павле Васић

Александар Шаца Лазаревић
(1888—1914)



МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

У досадашњој литератури о српској уметности пре првог светског рата спомиње се Александар-Шаца Лазаревић само по имену, али о његовом раду и делима мало се зна.[1] То се може објаснити и тиме што Лазаревић није учествовао на изложбама у Србији за време својих студија, сматрајући да један студент треба да чека док томе дође време, без журбе, не ослањајући се на привидну и површну славу због кратких и безначајних успеха. Истина, од Лазаревића није остало ни много радова: једва неколико слика и цртежа сачуваних код његове родбине и у Народном музеју у Београду. Међутим, има доста писама и докумената који дају прилично јасну слику о његовој уметничкој личности, о његовим схватањима, допуњујући на тај начин оскудицу у делима. У сваком случају Лазаревић припада оној генерацији која је ушла у уметнички живот почетком нашег столећа. Његови радови остали су у Прагу, изгледа недовршени, па је досадашњи суд могао да се заснива само на оном што је сачувано, као делу једне веће целине која засада остаје непозната.

Александар-Шаца Лазаревић родио се у Београду 3. маја 1888. године, како се то види из његовог сведочанства о завршеном „другом разреду реалног одсека" школске 1902/3. године. Његов отац звао се Станимир, по занимању је био трговац, а мати му се звала Кристина. Имали су седморо деце: Јована, Коју, Раду, Миливоја и Шацу. Између Шаце и Миливоја биле су две сестре Љубица и Даринка Ћосић, мати Бране Ћосића, књижевника. Најстарији брат Шацин Јован умро је 1920. године. Био је рачуноиспитач Министарства народне привреде. Браћа Која и Рада погинули су 1914. и 1915. године, а Миливоје је узео учешћа у одбрани Београда 1915. године, када је рањен на 14 места и као тежак ратни инвалид умро је 1946. године. Александрова мати

[1] Овај рад не би могао бити написан без грађе коју ми је ставио на располагање Арса Ј. Лазаревић, публициста, синовац Александра Шаце Лазаревића.

Тинка умрла је 1928. године, сестре Даринка Босић 1945, а Љубица 1947. године.

Александар-Шаца је показивао велики смисао за цртање још у основној школи. Брат Јован га је после трећег разреда гимназије одвео Кирилу Кутлику који га је прихватио, али отац Станимир га се одрекао преко штампе „што је напустио школу и отишао у молере". Шаца је провео годину дана код Кутлика па је онда отишао у Беч, где је остао више од године дана. По једном писму види се да је похађао неко време „Kunstschule Strehblow" и да га је директор ослободио школарине за неке месеце. Али о његовом школовању у Бечу ништа се ближе не зна.

Године 1907. отишао је из Беча у Минхен. Његов боравак на студијама потврђен је једним документом. То је „Legitimations — Karte № 3342 für den studierenden Herrn Alexander Lazarevitsch aus Belgrad". Документ је потписао директор F. V. Miller и секретар E. Stieler „kgl. Professor". На легитимацији је отиснуто црвеном бојом: „Probejahr" и она важи за летњи семестар 1907/08. године. То је био припремни течај када је Шаца био код професора Löffza.[2]

Године 1908. Александар одлази у Праг. И оданде се јавља дописницама сестри Даринки Босић.[3] Најчешћа је преписка са Миланом Миловановићем, сликарем, који се највише заузимао да Лазаревић добије стипендију, мада га он у једном писму исмева као човека који није довољно активан у томе правцу. Међутим, Лазаревић је добио помоћ Министарства просвете 1911. године, у два маха по 200 златних динара. Али крајем 1911, за наредну годину, добио је препоруку професора Женишека и Буковца за наше власти, јер у Аустрији ту помоћ није могао добити као странац.

---

[2] Из минхенског периода је известан број дописница које је Шаца писао сестри Дари Босићки са којом је био у сталној преписци. Из Минхена су дописнице са сликама следећих мотива: од 19. I 1907 (Максимилинеум у Минхену), од 2. V 1907 (Рембрант, Саскиа), од 27. VIII 1907 (статуа Баварије од Лудвига Шванталера са Двораном славе), фотографија Шаце Лазаревића (од 15. X 1907), дописница од 9. III 1908 (Глиптотека у Минхену). Из Минхена је и једна дописница без датума и поштанске марке: „Госпођици Наталији Цветковићевој за Гцу Филиповићеву Belgrad Serbien Македонска (13—15—17). Поздравом Вашим заиста сам веома пријатно изненађен. Радовао би се кад би ми се чешће јављали. Срдачно Вас поздрављ а А. Ст. Лазаревић. Смем ли знати шта Вас је омело да нам недођете?" (фотографија: München. Königl. Hofbräuhaus).

[3] Из Прага су дописнице од 27. VII 1908 (М. ф. Швинд, Опроштај у прасковорје), од 17. VII 1909 (М. ф. Швинд, Уметникова кћи Ана), од 10. VIII 1909 (Ф. ф. Ленбах, Чежња), од маја 1910 (М. ф. Швинд, Такмичење минесингера). У међувремену ишао је и до Беча, одакле се јавио 21. IX 1911 (безначајна слика Беча у ноћи). У Шациној преписци нема значајнијих података. То су обичне породичне вести: он гражи да му се пише, затим обећава сестри Дари да ће јој слати фотографије најлепших уметничких споменика и дела. По његовом избору „анзихтскарата" види се да се његов интерес кретао готово у оквирима академизма: Мориц фон Швинд, Франц Ленбах, Лудвиг Шванталер и изузетно Рембрант говоре о његовом укусу а и клими тога доба, у тим центрима.

Лазаревић се у Прагу највише задржао на студијама. О његовом школовању у прашкој академији постоје и документа: индекс и два сведочанства. Из индекса Академије ликовних уметности у Прагу види се да је уписао следеће семестре: зимски семестар школске 1908/09. године, зимски семестар школске 1910/11. године, летњи семестар школске 1910/11. године, зимски семестар и летњи семестар школске 1911/12. године, и летњи семестар школске 1912/13. године. Само два последња имају потврду професора, његов потпис и печат Академије. Може се нагађати зашто семестри нису редовно оверавани. То се види особито из последњег писма упућеног сестри Даринки Ћосић, где Лазаревић описује свој тежак живот и немаштину, у којој чак нема ни новаца за поштанске марке. Даринки је брат давао најдетаљнија обавештења о себи и своме раду, као и о односима са другим личностима, поготово оним из Србије, са којима је такође био у преписци. Он их персифлира у своме писму и објашњава свој став према њима. Међутим, Миловановић се одиста заузимао око његове стипендије, коју је 1911. и добио, а исто тако и Зарије Поповић, статистичар министарства, који му је био посебно од користи својим залагањем.

Сви они, почевши од сестре Даринке, инсистирали су на Лазаревићевом раду и вредноћи, па су се у његовим документима нашла и два сведочанства Академије. Једно потврђује да је Лазаревић завршио зимски и летњи семестар школске 1910/1911. године. Сведочанство је потписао за професора Женишека Влахо Буковац и ректор Hynais. Друго сведочанство о завршеном зимском и летњем семестру школске 1911/12. године потписали су професор Женишек и ректор Пирнер. У сведочанству је наведено да је Лазаревић похађао Академију као хоспитант. Дакле, он Академију није завршио, а и његова породица у читуљи у нишким *Новостима* назива га „студент сликарске Академије у Прагу — ђак поднаредник".

У недостатку дела остали су Лазаревићеви рукописи који нису штампани у београдским новинама, због чега се он вајкао сестри Даринки Ћосић и жалио што их није послао у Загреб, где би сигурно били објављени. Осим писама то су два чланка критичке природе: један је о Карађорђевом споменику од Пашка Вучетића, а други о илустрацијама народних песама. По тим чланцима види се да Лазаревић није имао добро мишљење о савременој српској уметности. За наше скулпторе он вели да су *грнчари*, а слику Паје Јовановића *Женидба Душанова* назива плагијатом, сликаним по слици неког аустријског сликара која представља свадбу неког аустријског „чисто аустријског принца" ... пошто је уметник „на стеговима и заставама премалао немачке а ставио наше грбове". Лазаревићев чланак о Карађорђевом споменику није завршен а није ни довољно одређен. С једне стране он сма-

тра да „наши вајари заударају на грнчарију", а с друге похваљује то што је расписан конкурс за наше уметнике па је пружио прилику српским вајарима „да нешто створе и тиме заслуже поред наше хвале, благодарности и материјалну награду са којом би могли боље живети . . ." О самом споменику Пашка Вучетића није рекао ниједну реч. То је био реалистички схваћен споменик са композицијом од неколико фигура у природној величини. Све су рађене по природи, судећи по томе што је фигура нашег војника била тако обрађена. Штавише, зна се и ко је позирао Вучетићу за ту фигуру: питомац подофицирске школе потпуковник у пензији Миленко Спасић. Споменик су за време првог светског рата срушиле аустријске окупационе власти. Цела група фигура, војника, старца, жене, деце, била је постављена око једног узвишења на коме је била фигура Карађорђа. Његов назив гласи: Стални кадар своме Вождu. Споменик је подигла војска и тиме разрешила једну вишедеценијску дилему подизања споменика Карађорђу која је потицала из времена уставобранитељске владавине. Али, Лазаревић у своме тексту, дајући начелно израза своме незадовољству, критику јући оштро бисте Таушановића, Војислава Илића, Буре Јакшића, Јована Суботића, Гавриловића и најзад и Роксандићеву *Борбу* „која поред свих напора творчевих ничим у ствари није изражена, представљена", није до краја изложио своју мисао која, по свој прилици, не би ишла у прилог вредности Вучетићевог споменика. Али ако се од Лазаревића могло очекивати да покаже нешто сасвим супротно и боље, у томе погледу судбина му није била особито наклоњена, јер се од његовог дела сачувало сасвим мало, једва довољно да се уобличи суд о њему као сликару. Његова личност, по сачуваним текстовима, изгледа сасвим јасна и разумљива. Али пада у очи разлика између њега и Малише Глишића — у томе погледу — јер Малиша је имао исту судбину али је оставио за собом низ слика, штавише довољно да му се може одредити место у српском сликарству тога доба. У документацији породице Лазаревић налази се једна фотографија групе студената у Прагу. Она није датирана. Међутим, руком Даринке Ћосић обележена су тројица у групи: „М. Глишић, Лазаревић, Казас". Чудним стицајем околности они су се нашли заједно, али Лазаревић је имао мање среће од Глишића. Додуше, није искључено да се пронађу код нас или у Прагу још неки његови радови који би употпунили оскудну слику о њему као сликару, његовом развоју и стилу. Поједини од њих, који су сачувани, указују на Лазаревићево кретање паралелно са тадашњим токовима уметности у Прагу и Минхену. Занимљив је његов афинитет ка сецесији који се види у једном колорисаном цртежу (власништво Арсе Лазаревића).

Судећи по ромбоидним пољима то је требало да буде једна већа композиција која би се увеличала по тој схеми. Постоје две могућности. У своме писму од 7. IX 1912. године сестри Дари он каже: „Једва једном, а с доста великим напором довршио сам скицу народне теме — за завесу (да је та скица за завесу не говори никако) и шаљем ти фотографије те скице. Фотографије нису добре јер је ради колорита тешко ову скицу снимати ујосталом доћем ли до које крајцаре звању фотографа да сними скицу у већем формату (18 × 24). То ми је јако потребно те ради тога то морам учинити. Сад само да ми се тај посао одобри — па је све остало лако постигнути. Но ради тога ми треба новаца да се обучем и доћем у Београд."

Друго тумачење такође има извесног основа. У *Некрологу* објављеном у нишким *Новостима* од 8. I 1915. године, из пера непознатог писца који је, изгледа, био добро обавештен о Лазаревићевим сликарским пословима, налази се следећи пасус: „Завршавао је своје студије у Академији сликарства у Прагу, пун идеала којима се одушевљавао, подносећи оскудицу често и у најосновнијим потребама, пун идеја чијем ће се остваривању сав посветити ускоро, а сад су само неки почеци, минијатуре величанствене замисли његове. У атељеу су портрети и пејзажи недовршени, јер он највише времена проводи у раду на великој слици која износи прошлост српску, песмом опевану, будућност српску, блеском топлих зракова осветљену. И сад стоји пред тим радом својим удубен, а сваки потез његове кичице на платну као да озарује његово високо чело: око његово засија оном благошћу, која је одблесак само племените душе, благородна срца . . . У сликарском атељеу у Прагу и сада стоје недовршени радови вреднога Шаце — сведоци његова талента . . ." Дакле, и овај опис подудара се са скицом, која представља *гуслара* — „прошлост српску, песмом опевану".

Постоји и трећа могућност да је тај цртеж био намењен илустровању народних песама у издању Српске краљевске академије наука уочи самог рата, док је то издање објављено у штампи тек 1922. године. У сваком случају ова скица приказује Шацу као сликара који се сасвим издваја од онога што се радило у Србији, па и у духу сецесије. Она се разликује од илустрација Љубе Бабића који је такође нагињао сецесији. Шацина скица има нечега епског, у извесном смислу и мештровићевског. По замисли она подсећа на зидну слику Едуарда Мунка на универзитету у Ослу *Alma mater* (Историја) где је сасвим слична идеја, али на нешто друкчији начин остварена у монументалним размерама. Да ли је Лазаревићу била позната Мункова композиција? Карактеристична је заобљена форма композиције у горњим деловима. Осим тога она је била прилепљена на сиви passe-partout, по чему се може закључити да јој је Шаца придавао посебну важност и на-

менио да буде приказана поручиоцу. Можда је било и других сличних скица које се нису сачувале. Али ова једна довољна је да прикаже један одређен вид Шациног интересовања и стила који, по њој судећи, нема сличности са оним што су радили његови вршњаци у Београду и другим уметничким центрима тога доба, где су се школовали.

Преостаје још једна могућност: истраживања у некадашњем Шацином атељеу у Прагу. Адреса Лазаревићевог атељеа је позната па постоји нека могућност да ће се тамо пронаћи нешто од његових радова. У својој дописници из Прага упућеној сестри Даринки 26. IV 1910. он каже: „Мој положај није најлепши ма да благодарећи младој Госпи коју сам портретирао — имам атеље. Адреса: Праг Каплицка 995 — Atelier.". Истина, судећи по чланку у *Новостима* много завршених радова Лазаревић није оставио за собом: у Прагу су остали недовршени портрети и пејзажи. Да су били завршени, он би их донео, уколико је за то имао времена уочи рата. Али проналазак и таквих започетих слика значио би много за доношење суда о његовом сликарству. За сада тај суд може да се заснује само неколиким сликама и цртежима — пре скицама — у власништву Арсе Лазаревића и у Народном музеју у Београду. У својој релативно обимној преписци Лазаревић ретко говори о својим радовима, осим у наведена два случаја, али и то врло сумарно, тачније речено: пословно.

Очигледно, Лазаревић је „шкартирао" скицу једне фигуре у скраћењу. То би била нека *Слава* или *Победа*, можда алузија на победе Србије у балканским ратовима. Она је рађена минимумом цртачких средстава: белом кредом су назначени акценти неких облика, жутом коса жене, а око ње упола избрисано плаво небо. Скица је била намењена за неку монументалну композицију. Њено порекло може се објаснити илузионистичким сликарством чешког барока које је Шаца имао могућности да види у Прагу у појединим црквама. Сматрајући то сликарство као узор сликарске вештине, а наши следбеници импресионизма нису га могли практиковати нити се њиме одушевљавати. Лазаревић је зато био строг према њима и осудио их као „генијусе" који се задовољавају сликама малог формата — лаким и површним успесима. Лазаревићеве амбиције су ишле сасвим другим путем, мада он, по свој прилици касније, тражи могућности изражавања у стилу сецесије, како се то види по претходној скици. Штавише и у овој скици, поред њеног скраћења, има извесних „валовитости" карактеристичних за школу Вилијама Мориса и њене следбенике, носиоце сецесије. Ови фрагменти откривају Шацина интересовања и пут који, на жалост, у целини остаје непознат и засада недокучив (Каталог Бр. 14).

На листу хартије за писање Шаца је скицирао један мотив у две варијанте (Каталог Бр. 1). То би могла бити илустрација за народне

песме. На истом листу је забележено: „Ово узимање мотива из народне песме које нису само хрватске него и српске „Покрет" изложба Медулића у Загребу". На истом листу је започета једна реченица: „Цетинео: капетана . . ." На истом листу је и неки рачун: „76 карта 50. одело 9 — хотел 20 — тетиви 155." С обзиром на то да је код тих забележака и једна скица мушког акта, може се претпоставити да га је идеја о илустровању народних песама обузимала стално у то доба. На истом листу је сличан мотив, као друга варијанта. Тако их има две: осенчена и линеарна. Обе показују леп распоред у дијагонално организованој композицији са двема мушким фигурама, са нечим готово домијеовским у општем изразу. У тој композицији има нечег зрелог и довршеног иако она само наговештава нешто у покрету и појединостима.

На листу из малог скиценблока налазе се главе појединих личности, пролазника или саговорника у некој прилици која му је омогућила брзо скицирање (Каталог Бр. 2). Међутим, и ту је са сигурношћу уочен карактер појединих личности, дат у најрудиментарнијим потезима. Треба истаћи да је Лазаревић у цртежу више волео да делује масом него линијом у којој су такође уочени главни акценти.

Потпуно је завршена једна карикатура или илустрација која представља жену у купаћем костиму како седи на клупи, а испод ње су купачи (Каталог Бр. 4). Лазаревић је цртао скице за детаље овог цртежа који је одштампан, али где, то засада није познато (Каталог Бр. 3). Истина, овај цртеж не представља ону стилску строгост која се налази у недовршеним скицама, мада одаје аутора који настоји да и у оваквом послу спроведе понешто од чврстине цртежа, од акцената, неку варијанту стилизовања.

По сачуваном портрету Чеха Јозефа Селдека види се да је Лазаревић у Прагу, тој постојбини Вацлава Холара, са јаким графичким традицијама, и сам желео да се бави том дисциплином и да је оставио у њој трага, тек толико да жалимо што се није још нешто сачувало из те области. Цртеж показује несумњиву чврстину у форми, у композицији, сигурност у појединостима, уопште ону зрелост која је присутна у свим Шациним радовима који су иоле завршени. Ту има и неке ширине у фактури по којој се може закључити да је Лазаревић цртао овај портрет угљеном, али засада није познато где је он репродукован, у ком листу, мада је очигледно да је у питању немачка штампа која је издавана у то доба у Прагу.

Мало је досада познато Лазаревићевих слика: свега пет! Једном времену припадају слике *Млади калуђер* и *Портрет оца Станимира Лазаревића*. То су студије модела по природи, сликане у реалистичком духу, са сивом позадином, али мањег формата (Каталог Бр. 7 и 8). Пор-

трет оца је сликан вероватно ван Академије, док друга слика представља модел обучен у мантију фрањевца, па према томе сликан у Академији. Међутим, она показује толико зрелости и сигурности да би се могла датовати у последњу годину Шациног боравка у Прагу. Та слика је вероватно донета у Београд уочи самог рата.

Портрет оца сликаревог, Станимира, такође је у неку руку сродан са *Младим калуђером*, јер је и Станимир обучен у неку козачку ношњу са кинџалом за појасом. Али и овде се испољила сигурност у обради и владање моделом у сваком погледу. Свакако, треба имати на уму да је Лазаревић тада имао за собом готово десет година рада по разним школама рачунајући од Кутликове у Београду, па се његова зрелост може лако објаснити. Упадљив је импресионистички штимунг у овој слици. Обе ове слике дате су у једном сивом тону који је био карактеристичан за одређену климу у европским академијама тога времена. Али овај мали портрет одаје већ зрелост која превазилази ђачка тражења или лутања. Такозвани *Аутопортрет* (Каталог Бр. 9) који потиче из заоставштине Даринке Росић откупљен је за Народни музеј 1946. године. Међутим, он се не може примити као Лазаревићев аутопортрет, јер уопште не личи на њега према лику сачуваном на фотографијама. То је прилично слаб портрет, можда сликан по некој фотографији као поруџбина. Цела слика је сува, чак се може рећи мртва, чврстина је сачувана једино у форми. Тај портрет не говори нимало у прилог нарочитих Лазаревићевих могућности које су тако очигледне у *Аутопортрету* и *Портрету непознате даме*.

Аутопортрет (Каталог Бр. 6) је својина Арсе Лазаревића, публицисте и Шациног синовца, а други потиче из заоставштине Милана Ракића. Те две слике показују Шацу у најбољој светлости и само дају назрети шта је наше сликарство изгубило његовом раном смрћу. *Аутопортрет* је сликан à contre jour, готово у импресионистичком стилу, који је већ неговао и тадашњи професор Прашке академије Влахо Буковац и, штавише, саветовао Паји Јовановићу да у том духу обради и *Душаново крунисање*. Лазаревић је у својој слици дао маха фактури, једном изванредном полету, који одаје сликара васпитаног у једном европском центру, верзираног у токове савремене уметности, непосредно уочи великих преокрета какве ће унети у новију уметност Париска школа. Ту се испољила не само фактура, слобода потеза него још упадљивија сигурност и зрелост у односу према природи која и даље остаје Шацин главни узор. Може се рећи да је овај *Аутопортрет* мало ремек-дело, изузетно у тадашњем сликарству. Додуше, оно је то само по аутору који га је остварио, а не по амбијенту у коме је настало. Међутим, треба прихватити ту стварност да је оно насликано заслугом и радом једног нашег уметника, који је провео и студирао

дуго у иностранству, дуже него остали сликари тога времена. Према томе и у овом случају пресудниja је компонента *аутор* него *средина*

Да то није случајност него стални успон, види се и по *Портрету непознате даме* (Каталог Бр. 10), који потиче из заоставштине Милана Ракића. То је у ствари једна „пошада", лако и скицозно насликана, више као подсетник него коначно дело. Али каква m a e s t r i a! Може се рећи да је мало ко од наших уметника у то доба могао да унесе толико полета и сигурности, осим Паје Јовановића у појединим његовим скицама. Сигурност у синтетичком схватању облика, позе, композиције, све то превазилази радове Шациних вршњака у Београду. То је дело сликара из великог уметничког центра који је имао прилике да много што-шта види и да из тога извуче солидне поуке. Ту нема слабости, нити омашки. Можда је Шаца био свестан тога „звезданог тренутка" јер је ову скицу потписао на полеђини: „AStLazarevitsch", сматрајући је завршеним делом. Она изгледа — како је говорио некада Јован Бијелић — као задахнута, насликана одједном, без муке и напора, као што неки талентовани певач пева са инспирацијом и лакоћом. Ова скица даје јасну слику о тадашњим Шациним могућностима, а исто тако, на жалост, и о томе шта је све изгубљено његовим нестанком са позорнице наше уметности. Истина, Шаца је мало или није никако учествовао у нашем тадашњем уметничком животу, из сасвим одређених разлога. Он каже изречно да не жели да учествује на југословенским изложбама. Али ови сачувани, или боље рећи преостали фрагменти, ако се тако могу назвати, сведоче само о томе шта је Лазаревић створио када му је било двадесет и шест година. Да је он у тадашњем нашем друштву наишао на већу подршку од оне која је пристигла тек при крају његових студија, ствари би текле другчијим током. Његово дело би било обимније и богатије, као и наша културна заоставштина. Преписка Лазаревићева са сестром Даринком и Миланом Миловановићем јасно показује до кога је била кривица, али је то нама слаба утеха. Под бољим условима, са талентом какав је имао, Лазаревић је могао дати много више и потпуније дело.[4]

[4] О години 1913. има мало података, а преписке уопште и нема. Да ли је она била гора од осталих? У архиви породице Лазаревић сачуван је за годину 1913: „Konskribni listek z roku 1913". Шаца је променио стан и сада му је газда био „Pan Vaclav Semecky". Становао је у кући Бр. 304 кварт Бубенце (Бубенч). Међутим, у то време већ је имао незгода са газдама којима је остао дужан кирију. То је био Франтишек Шторкан коме је дуговао 225 круна за закупнину атељеа у Каплицкој 995 и то од јуна 1912. до 1. марта 1913. године. Решењем суда у Смихови Лазаревић је осуђен да плати овај дуг са интересом и судским трошковима. То је један вид његових тешких напора да се одржи у Прагу, у контакту са савременом европском уметношћу, где се поред свих тешкоћа осећао боље него код куће и у Београду, чији уметнички живот није марио до те мере да у њему није желео ни да учествује. Он пише сестри Даринки Босић: „Тим средством дакле калаузом нисам се хтео послужити, међутим толико сам зрео и толико аутокритике имам да нисам хтео манифестирати своју зрелост дугачким

Година 1914. имала је сва обележја зле судбине. Када је Аустро-Угарска упутила ултиматум српској влади, Шаца је можда већ био у Београду. Писмо његове мајке Тинке од 2. јуна исте године било му је упућено у Праг, из чега се може закључити да се јуна месеца још налазио у Прагу. Али убрзо потом више није могло бити говора ни о стипендији нити о уметности. Србија је одбацила ултиматум и припремала се за рат. Српска војска, изнурена и исцрпена у два балканска рата, концентрисала се према Дунаву, Сави и Дрини, очекујући инвазију. Шаци је тада било 26 година: ступио је у ћачки батаљон у Скопљу. Из тога времена потичу само кратка писма Шацина писана на брзину.[5]

панталонама тј. да нисам хтео на Југословенској изложби представљати се јавности са релативно добрим стварима. И да су ми материјална средства дозвољавала да учествујем на изложби, не бих опет учествовао". Лазаревић се свесно одстранио од београдског друштва, уметника и мецена, и више је волео да се мучи у Прагу, натеже са извршитељима и повериоцима, и само рат је био у стању да га врати у Београд. Уопште, из 1913. године нема других вести осим судских решења која, вероватно, нису могла да олакшају Шаци сликарски рад и расположење за стварање на томе пољу. Из те године нема ни писама, тако да се не може са сигурношћу говорити о Шациним плановима и раду. Само једна вест налази се у преписци Зарије Поповића са Даринком Ћосић: „Ш(аца) је добио стипендију за годину, по 150 динара месечно". Поповићева дописница је од 24. септембра 1913 *(Надежда Андрић, Бранимир Ћосић у писмима и документима,* Музеј града Београда, Београд — 973, 276).

На основу једног места у писму његове матере Тинке могло би се претпоставити да је он имао државну стипендију и после 1911. године, када је примио помоћ у два маха. Међутим, у регистру Мин. просвете и црквених послова његово име се не помиње у 1912. години. У актима из 1913. године (јер регистар не постоји) његово име се такође не налази међу питомцима у иностранству. У Прагу је био само Јосиф Касановић, али се не види шта је студирао. Према томе Лазаревић није уживао државну помоћ, што би се могло и видети из његовог опширног писма сестри Даринки Ћосић. Међутим, његова мати Тинка говори о изгубљеним актима његове молбе, па му предлаже да поново поднесе молбу за продужење стипендије. Али за то је било већ касно

[5] Прво писмо без датума гласи: „Радовао сам се драги моји да вас видим и као обично ја сам и овом приликом био малерозан. Здрав сам и молим вас да се о мени не бринете. Из Крагујевца писаћу вам више тј. послаћу вам адресу. Све грли и љуби Шаца." (П. С.) на другој страни: „Јавите, болан Јуци — и то одмах ако штогод знате о Милету. Ја сам се упознао са њом и необично ми се допала, нарочито она њена простота. Она је вредна и добра." Шацина породица је била избегла из Београда и налазила се у Нишу. Али при проласку ћачког батаљона кроз Ниш није било времена за сусрете са породицама.

Из Крагујевца је упутио писмо најстаријем брату Јовану, рачуноиспитачу Главне контроле при Министарству народне привреде у Нишу, где су била евакуисана сва министарства са владом. Печат Врховне команде је од 6. XI 1914. Писмо гласи: „Крагујевац. Данас драги и мили моји уз пут смо добили још по једну звездицу или ти као активни поднаредници по 3 банке месечно наравно да новац нисмо добили — Чете су отишле напред, пешке — и сад их морамо стићи на првом конаку. Чим штогод дефинитивније буде јавићу вам. Све вас грли и љуби Шаца." (На посетници: „A. St. Lazarevič akadem. Malir"). Шаци је било важније да се задржи у Крагујевцу за који га је везивао један важан догађај, који се одиграо 1913. или 1914. уочи самог рата. То је била Шацина женидба. Она је имала романтични призвук али проткан трагичним акордима, налик на ону атмосферу коју описује Станислав Краков у своме роману *Кроз буру*. Према казивању Љубице Филиповић-Лазаревић, сликарке из Крагујевца, она и Александар Лазаревић венчали су се у Берлину грађанским браком, за време

Лазаревић је распоређен у 5. пешадијски пук „Краља Милана" дринске дивизије и то у 3. чету 3. батаљона. Али отада о њему није било више вести. Његова даља судбина описана је само дописницама упућеним његовом брату Јовану Лазаревићу у Нишу —: „4. I 1915 Положај Поштов. Господине Наишао сам случајно једно старо парче новине из кога видим да тражите брата студента Сликарске Академије Александра Лазаревића. Сматрам за дужност да Вам ове податке дам: У мојој чети дошао је 8. XI 1914 на бојном пољу ђак поднаредник и преставио се као живописац по расту доста мален и црномањаст и веома мио младић, родом из Београда и 12. XI рањен је од пушчаног зрна у трбух тешко од које ране је умро у болници 13. истог месеца. Ако је то Ваш брат онда Вам могу јавити и болницу као и гроб где је сахрањен. У целој чети био је најхрабрији војник и прави јунак. С поштов. С. Николић капет. Моја адреса: Сима Николић капет. I кл. командир 3. чете 3. батаљона V пука Дрин. дивизије Ваљево — даље."[6]

њиховог боравка у томе граду. То венчање је било тајно због њених родитеља, а особито оца који не би дао Љубицу Шаци утолико више што је њу у то време просио неки министар. Љубица се, изгледа, поверила мајци, а највише Анђелији Лазаревић, сликарки, „која је могла да разуме Љубичину љубав према Шаци, а уз то је била врло симпатична и духовита". Млади супружници су имали намеру да своје венчање објаве приликом заједничке изложбе, како би показали Љубичином оцу да један сликар није ништа гори од министра-просиоца. Али све је испало друкчије него што су они замишљали.

Шаца је познавао Љубичине родитеље јер је долазио њеној кући као и остали њени другови и познаници. Једног новембарског јутра хиљаду девет стотина четрнаесте Шаца је дошао последњи пут и они су се опростили у ходнику Љубичиног стана, у кући која и данас постоји (Маршала Тита 186). Шаца је одлазио са скопским ђачким батаљоном на фронт. Љубици је у тај мах било криво што није саопштила своје венчање оцу, али убрзо све то је престало бити актуелно. Љубица се пријавила за болничарку у 19. пешадијском пуку. Она је крила венчање са Шацом све до очеве смрти. Али отада, а поготово после другог светског рата она се на својим сликама и текстовима стално потписивала „Љубица Филиповић-Лазаревић".

[6] Више података о последњим Шациним тренуцима послао је нешто раније Јовану Лазаревићу Шацин друг из ђачког батаљона Живадин Радивојевић:

„Јагодина 24. XII 1914 Поштовани Господине! Ваш брат Александар Лазаревић био је самном у V. ђачкој чети и заједно смо распоређени у 5-ти пук дринске дивизије I позива и то у 3. чети 3. батаљона. Командир чете Г. Сима Николић капет. I класе. Он је на десном крилу наше чете на Гукошу I. дана борбе 12. XI смртно рањен у трбух са два куршума. Кажу да је добри Шаца умро на превијалишту. — С поштовањем Наредник ђак Живадин Радивојевић рањеник — Болница основне школе соба бр. 7 Јагодина. П. Г. Примите моје искрено саучешће приликом губитка Вашег брата а нашег доброг друга. Ж. Р."

Друга карта Радивојевића даје више података: „Јагодина 3. I 15 Поштовани господине Многи наши другови положили су који живот, који здравље и будућност за добро Наше Отаџбине. Ми ћемо изгубљене другове дуго сачувати у лепој успомени а нарочито нашег доброг Шацу. Он је увек уносио свежине међу своје другове он их је увек соколио. Али смрт је неумитна. Заједно смо путовали на положај: путем нас је разговарао и вазда занимао својим лепим доживљајима из ђачког живота. Распоређени смо били у једну чету. Кад је мој

Такав је био крај Александра Лазаревића, студента Прашке академије и ђака поднаредника 5. пука „Краља Милана", који је остао — без надгробника — да живи само у сећањима своје породице. Требало је да прође више од двадесет година па да са оснивањем Удружења ратника сликара и вајара 1912—1919. године оживи успомена на Шацу Лазаревића. Новоосновано удружење организовало је изложбу својих чланова, живих и мртвих, почетком децембра 1940. године. Приређивачки одбор је позвао породице умрлих уметника да поднесу њихове радове за изложбу. У дужем списку уметника чији су се радови тражили за изложбу, у једној краткој белешци у *Политици*, налазило се и име Александра Шаце Лазаревића. На стр. 10 КАТАЛОГА Прва изложба радова удружења ратника сликара и вајара 1912—1919 (1—12. децембра 1940) објављени су нетачни подаци о Шаци, а под Бр. 61 и 62 биле су изложене две његове слике: *Млади калуђер* и *Мој отац*. При организовању послератних изложби, у којима је Шацино дело требало да дође у обзир, он није уопште споменут. Томе је био узрок, свакако, и мали број његових радова, до којих је било тешко доћи. Међутим, Александар Лазаревић треба да заузме своје место у нашем сликарству, можда скромно и неупадљивије него место његових срећнијих вршњака, али одређено према постојећим сликама и цртежима. Они само потврђују да је први светски рат уназадио Србију, њену културу и уметност за читав низ година, пресекао многе животе, угушио многе наде. Поједине слике Александра Лазаревића давале су основа великим очекивањима и илузијама, али један стих Тина Ујевића сажео је сву трагику и беспомоћност послератне епохе у Србији:

Илузије су раније нег' ласте
Одлетеле у земље румене.

вод отишао преко Љига и ја с њиме он је остао код свог вода у рову на Гукошу. Кад сам се вратио извршивши свој задатак срете ме командир чете јако узбуђен саопшти ми да је Шаца смртно рањен. Седео је каже иза свог вода и храбрио своје војнике. Борба се била утишала на томе сектору. Али?! Случај је тако хтео. Потрчао сам тамо на лице места али је однешен већ. Прекосутра рапортирали су команданту батаљона да је Шаца умро на првом превијалишту на путу за Белановце. Његово неописано одушевљење и ретку радост пресече смрт за навек али сви његови имаће утехе. — Мени се нога суши и доста су тешке последице ране али се надам да ћу ускоро на положај. Са пуно саучешћа желим Вам утехе у тешком удесу. Ж. Радивојевић матур."

Тек после преписке са Шациним командиром Николићем и другом Радивојевићем Шацина породица је објавила Шацину смрт у нишким *Новостима* од 10. I 1915. године. У исто време појавила су се и два некролога. Прво у нишким *Новостима* од 8. I 1915, а потом у *Самоуправи* од 11. јануара 1915. године. Већ је речено да први даје много више података о Шаци, особито о његовом раду, па се може претпоставити да га је написао неко ко је добио детаљнија обавештења од породице. Али Шацин гроб поред свих трагања није могао бити пронађен у оном вихору хиљаду деветсто четрнаесте који је стао Србију хиљаде живота.

КАТАЛОГ

1. *Композиција* (две варијанте)
Оловка, дим. 0,07 × 0,12 м
Прим.: Цртано на листу хартије за писање на коме се налазе поједине забелешке.

2. *Скице глава пролазника*
Оловка, дим. 0,10 × 0,138 м
Прим.: Лист „скиценблока".
На полеђини:
Скице лица за столом
Оловка.

3. *Скице шака*
Оловка, дим. 0,34 × 0,21 м
Прим.: Оловка је где-где појачана тушем. Студија за илустрацију.

4. *Купачица*
Перо, дим. 0,13 × 0,09 м
Сигн. д. д.: „Лаза АЈ"
Прим.: То је штампани отисак неке илустрације који је делимично сенчен оловком, у виду коректуре.

5. *Историја нашег народа*
Оловка и акварел, дим. 0,12×0,21 м
Прим.: Можда скица за завесу или велику слику која је остала недовршена у његовом атељеу у Прагу 1914. године.
Лит.: Некролог Александар (Шаца) Ст. Лазаревић, Новости, Ниш, четвртак 8. јануара 1915. год.

6. *Аутопортрет*
Уље на картону, дим. 0,39 × 0,28 м
Власништво.

7. *Портрет Шациног оца Станимира*
Уље на платну, дим. 0,56 × 0,43 м
Лит.: Прва изложба радова удружења ратника сликара и вајара, 1912—1918, 1—13. децембра 1940. Београд, стр. 10

8. *Калуђер*
Уље на платну, дим. 0,52 × 0,50 м
Власн. Народни музеј у Београду, инв. бр. 887
Лит.: Прва изложба радова удружења ратника сликара и вајара 1912—1918, 1—12. децембра 1940. Београд, стр. 10

9. *Портрет непознатог младог човека*
Уље на платну, дим. 0,38 × 0,26 м
Власн. Народни музеј у Београду, инв. бр. 903
Прим.: Слика потиче из заоставштине Даринке Росић. Међутим, погрешно се води као аутопортрет Шаце Лазаревића.

10. *Портрет непознате даме*
Уље на картону, дим.
0,48,5 × 0,44,3 м
Власн. Народни музеј у Београду, инв. Бр. 2351
Сиги. на полеђини: „ALazarevitsch«
Прим.: Слика потиче из заоставштине Милана Ракића, песника, а откупљена је од његове супруге Милице за 1.000 нових динара.

11. *Скица за завесу*
Прим.: Скица је била на „народну тему", како каже Шаца у писму Даринки Росић, али се не види чему је била намењена. Да ли она има везе са скицом у боји под бр. 5 овог каталога?

12. *Портрет једне даме у Прагу*
Сликан 1910. године.
Прим.: Захваљујући овом портрету Шаца је добио атеље у Прагу (дописница сестри Даринки од 26. априла 1910. г.)

13. *Портрет Јозефа Селдека*
Цртеж угљеном, дим. 0,20×0,12,5
Адреса:
Zeichnung von „AlLazarevic."

14. *Женска фигура (Слава или Победа?) у скраћењу.*
Креда на тамној хартији, дим.
16,5 × 23,5 см

Прим.: Ова хартија у доста рђавом стању представља passe-partout композиције под 5 овог Каталога. Композиција је у боји белој, црној, жутој и плавој-небо — која је сасвим избледела.

Напомена: Где год није споменут Народни музеј у Београду као власник, радови су власништво Арсе Ј. Лазаревића, публицисте из Београда, синовца Шаце Лазаревића.

ALEXANDAR ŠACA LAZAREVIĆ
(1888—1914)

PAVLE VASIĆ

Alexandar Lazarević est né à Belgrade, en 1888. Il a fait ses études secondaires à Belgrade et ses études de peintre à Vienne, Munich et Prague. C'est dans cette ville que la Première guerre mondiale l'a surpris, comme élève de quatrième année d'Académie des Beaux Arts. Peu d'oeuvres de Lazarević ont été conservées, mais celles qui nous restent montrent son orientation vers l'impressionnisme *(Autoportrait, Portrait de Dame inconnue, Mon Père).* Cependant certains croquis, en particulier celui qui a trait à l'histoire nationale, portent l'empreinte du Modern Style. Lazarević ne désirait pas exposer ses oeuvres à Belgrade, aussi son oeuvre était-elle restée inconnue au large public jusqu' à l'exposition des peintres et sculpteurs participants à la guerre, en 1940. Les écrits conservés de Lazarević nous illustrent mieux sa conception artistique et sa prise de position, en particulier ses conflits avec la génération plus âgée, qui gouvernait en maître le domaine des arts en Serbie d'avant guerre. Les quelques tableaux de Lazarević conservés témoignent du talent de ce peintre qui perdit trop tôt sa vie sur le champ d'honneur, près de Gukoš, le 12 novembre 1914.

Une note romantique donne un cachet particulier à sa courte biographie. Il était secrètement marié avec Ljubica Filipović, femme peintre de Kragujevac.

ДОДАТАК

(АРХИВСКА ГРАБА)

Писмо Милана Миловановића Шаци Лазаревићу

19 априла 1907 год. у Београду
20 — Кнез Михајлова ул.

Господин Колега,

Ваше ме је писмо пријатно изненадило и ја Вам у име нашег удружења топло благодарим на информацијама, које сте нам изволели послати.

Потпуно схватам Ваш положај те ме ни најмање не чуди Ваше ћутање. Мило ми је да сте ми ипак у згодном часу писали, те ћу се у неколико моћи кретати са даљим извештавањем.

Господин Црниловић доласком у Београд, јавио ми се и ступио је у чланство. Господин Шоамовић такође писао нам је из Минхена и дао је свој пристанак. Радоваћу се да га и лично познам. Господин Михаиловића поздравите и реците му, да нема права замерати друштву, пошто му статут нисмо могли бити послати, како је се друштво тек конституисало. Када их буде оштампало, послаће свима нашим друговима. Чуди ме ладнокрвност остале господе и колега из Минхена, да нису нашли за сходно ни да се зан тересују! Ја сам после испослатог писма господину Секулићу, писао посебно сваком колеги у Минхен и то на адресу Академије како приватне адресе нисам могао добити. Одговора ни сам ни од једног добио, изузимајући она Секулића, Михајовића и Шоамовића.

Искрено Вам морам признати да јако жалим, што се наши другови из млађе генерације нису боље одазвали, услед чега је наше друштво морало узети други правац, који ће свакако ипак бити нам од користи; али унеколико измењено намењени му карактер.

После вашег одласка за Минхен, донета је одлука на првој друштвеној седници, да позовемо све српске уметничке силе, овде као и на страни; те да заједнички преговарамо о стварању једне опште Српске групе. Одзив је са изузетком био обилат, а ми смо као иницијатори заказали заједничку седницу, којој су се одазвала господа старије колеге наш, а твој Стева Тодоровић, Бока Крстић, Бока Миловановић, Петар Убавкић, Петар Раносовић, Живко Југовић и гца Надежда Петровићева.

Како је пристанком ове господе довољно анкуражирана егзистенција нашег удружења, ми смо с обзиром на писмено изјашњење г. Боке Јовановића, Мурата ђе и гна Вукановића, (које је гласало да не жеље стварати друго друштво са истим члановима, како већ они сачињавају групу „Српске Ладе"), донели одлуку да у Београду мора постојати уметничко друштво у коме би могли радити сви српски уметници, а не само појединци, који деле судбину свију нас.

Наше удружење зове се дакле, „Уметничко удружење српских — акад. сликара и вајара." На седници, одржаној 16 ов. месеца, изабрало је једногласно за председника гна Тодоровића, за секретара мене, а за благајника гна Павловића, и за почасног председника, мецена српске просвете и уметности госп. Љубу Крсмановића. За сутра (20 ов. м.), друштво је заказало своју седницу на којој ће се решити дан отварања изложбе. По моме нахођењу, изложба се неће моћи приредити пре месеца августа. Уосталом о овоме ће те бити благовремено обавештени.

Имајте доброту Господине Колега известити наше тамошње колеге, да је циљ нашег удружења заједнички рад на гајењу Српске уметности, којим се само може доћи до жељеног општег успеха, а никако издвајањем и личним експериментисањем, како је до сада рађено. Ми желимо енергичан рад и плодан успех свију нас, те ћемо се старати да у свакој прилици будемо спремни репрезентовати српску уметност не само у Отаџбини него већ и на страни, а у југословенској заједници излагаћемо са Ладом и са колонијом, ако се интереси за српску уметност налажу и то не ко разбијена војска (што се до сада радило) већ као „Уметничко удружење српских акад. сликара и вајара."

Статути нашег удружења примају сваког Србина уметника који жели заједнички радити на пољу српске уметности.

Примите Господине Колега мој искрен поздрав.

М. Миловановић

П. С.

Ја остајем овде још само десетину дана, затим путујем на море, да се спремам за изложбу. Ићи ћу и у Солун и све наше неослобођене крајеве. Вратићу се тек на јесен у Београд. И Ви будите вредни, ја Вам желим много успеха. Ви сте дакле ушли у списак наших уметника у иностранству, и прочитани сте на последњој друштвеној седници. О даљим одлукама бићете редовно извештавани.

Писмо Милана Миловановића Леону Коену

Српско
Уметничко Удружење
16. V. 908. Београд

Драги Господине Коене,

Од стране Срп. Умет. удружења, част ми је известити Вас, да ће се 1 јуна ов. године приредити у Београду, прва уметничка изложба, на коју Вас позивамо да изволите учествовати.

Изложба ће трајати месец дана, а одржаће се у згради Основне школе код Саборне цркве. Молимо Вас да нам пошаљете три своја рада који ће бити изложени по Вашем избору (без Jury-a). Упротивном, ако не будете могли послати нам своје радове, молимо Вас за Ваш одговор и пристанак, да би могли изложити Ваше друге радове који се налазе овде у Београду.

Радове треба слати на адресу: Срп. Уметн. Удружењу — Београд, оснв. школа код Саборне Цркве (експедиција радова је о трошку пошиљаоца).

Како су у овом удружењу све млађе колеге као и неколицина најстаријих, без учешћа г. Вукановића и других, па се надамо да ћете се одазвати нашем позиву.

У нади за што скорији одговор, поздравља Вас у име
Срп. Уметн. Удружења Ваш одани

М. Миловановић
26 — Даничићева улица

Писмо Милана Миловановића Шаци Лазаревићу

На Велику Госпођу 1909 г.
48 — Краљ Миланова ул. Београд.

Драги Г. Лазаревићу,

Ваша два писма (од 9 и 10 — VII ов. м.), затекао сам у Београду, по повратку ми са пута у Ст. Србији (Пећ и манастир Дечане), где сам са женом провео скоро два месеца.

Искрено жалим да сте тако дуго, а по тако важним стварима морали чекати на мој одговор. Још више ми је не пријатно, ако сте склони били да посумњате на моју готовост, услед мог не одговарања.

Прочитавши садржину Ваших писама, решен сам био да учиним кораке по Вашем првом писму, тст. да код г. Министра Просвете лично одем. Нажалост стара песма која се увек обнавља и кочи точак свег рада у Србији, обновила се поново ових дана. Криза је наступила у кабинету и ствар ће се тек прекосутра у понедељак решити.

Кад већ нисам могао по горњој ствари ништа дефинитивно да Вам јавим, одмах по доласку ми (јучер), хтео сам ићи Г. Митрополиту за потребне Вам препоруке, но и ту немађасте среће, јер се Г. Митрополит налази на дужем путу, одакле се враћа за 2—3 дана. Код у. Удружења нисам морао чинити никакве кораке, јер су, сем Вучетића и Тодоровића, сви чланови ван Београда.

Будите стрпљиви за који дан, док не улучим прилику да машта добро у корист Вашу учиним. Мислим да ми верујете, да Ваш рад и Вашу наклоност, ценим и поштујем, и да ми је Ваш напредак, достојан колегијалне пажње и помоћи.

Извините ме на дугом очекивању мог одговора и верујте, да ћу Вас одмах известити о резултату ма каквог успеха.

Буди те здрави и издржљиви и не заборавите на успомене из мог ђачког живота, које су Вам идеално представљене и ко је сам Вам ја лично у правој

боји изнео. Не клоните, већ силом радите и онда кад сте од света заборављени. Ваш пут у Петроград добра је мисао, но тежак покушај без и мало средстава и препоруке.

Поздрав Вама и Вашем другу, о коме, сем садашњих информација, нисте ми никад говорили. Ваш

М. Миловановић

О мом интересантном и важном путу, писаћу Вам у бољој прилици.

Писмо Милана Миловановића Шаци Лазаревићу

4. XII. 909 г. Београд

Драги Г. Лазаревићу,

Ваше радове упућене ми примио сам, но како је урачуната царина, нисам их могао дићи без претходног обавештења у Удружењу.

Потражује се 12 дин. но ја сам упутио молбу минис. финансије за ослобођење. Гца Ковачевићева, такође ми је донела неколико ваших студија, које ми се јако допадају.

Гца Ковачевићева крије, но ја сам од Г. Жив. Живановића сазнао, да је и она примила из Велемирјанума штипендију.

Са Г. Живановићем говорио сам, каже ми да је се заузимао за вас, и да је ваша документа са радовима поднео одређеној комисији на увиђај. Ту су комисију, по несрећи вашој и свих мољеника, састављали највећи непријатељи Српске — младе уметности, а то гг. Мурат и Вукановић и они су како ми г. Живановић реферисао, ладнокрвно одбили све вас.

Жао ми је и гнушам се поступку, тих људи без осећаја и срца.

Г. Живановића упозорио сам на рекомандације које уживате код нашег удружења, као и то да сте ви наш члан, те је за жаљење да никоме од нас није ништа јављено за оцењивање ваших студија. Најенергичније сам решио да уложим јаван протест овакве закулисне радње.

Г. Живановић упозорио ме је, да ће се расписати јаван конкурс, но тек за идућу годину, пошто у овој каже нема буџета зато.

Не клоните, јер неправда неће дуго царовати. Удружење се мора најискреније за вас заузети, да добијете помоћ из минист. просвете. Будите истрајни и вредни — колико се може, чувајте здравље и вољу, победа мора доћи.

Најискреније поздравља Вас и жели вам сваку срећу.

Ваш одани вам М. Миловановић

Препис оригиналне преписке проф. Ф. Женишека и Влаха Буковца Шаци Лазаревићу

ПРЕПОРУКА

Пошто господин Александар Ст. Лазаревић који на овдашњој ц. к. академијиној специјалној школи марљиво те са добрим успехом учи, будућ да је туђинац неимаде никаква права на овде постојеће стипендије те услиед тога морао би — будући подпунома неимућан — студије прекинути, дозвољује себи подписани њега овием што најтоплије препоручити за потребиту материалну подпору са стране његове домовине.

У Прагу, дна 25. новембра 1911

Ф. Женишек м. п.
проф. ц. к. академије умјетности

? ———————

Да је овај превод подпуномa одговара чешком оригиналу сведочи:

М. П. Јожеф Каубле
секретар ц. к. академије
умјетности у Прагу

———————

Здружам се препоруци Госп. професора Женишка и тепло с моје стране, молим да би се дошло господину Лазаревићу у помоћ за да може успјешније сљедити своје науке и бити на част својим доброчинцима.

Влахо Буковац
проф. на Акад. умјетности

Праг 1/12 1911.

Писмо Шаце Лазаревића сестри Даринки Ћосић

7. IX. 912. Праха VII.
Капличка 995.

Незнам, драга Даро, шта мислите о мени, на сваки начин осуђујете ме, грдите ме, љутите се, а можда и верујете да сам „пропала егзистенција" — човек, који Вас може само срамотити и ништа друго. Но, и ако је било стотину узрока моме неписању иако сам увиђам да заслужујем укор наравно у блажијој форми, ипак вас молим не мислите о мени хрђаво, не пребацујте ми што Вам тако дуго нисам писао неподмећите ћутању моме узрок, као што сте два-три пута учинили, што вас немогу пумпати, тј. што немогу од вас добијати материјалну помоћ нечините то јер у истини, слободно могу рећи, не заслужујем да тако „красно" мислите о мени тим пре — „И ако сам мушко" — када се налазим у околностима ни најмање завидним.

И ако вам нисам писао, верујте ми да није било дана а да о вама нисам мислио, да вас нисам представљао сад овако сад онако, да нисам страховао за ваше здравље, да нисам говорио са једним пријатељем напосе о сваком од вас, у осталом кад тако неби чинио кад вас у истину волим?!. Ех, а опет нам ниси писао, помислите — а како би вам ђавола писао кад је преко моје главе стотину белаја и брига прелазило — кад нисам био у стању сконцентрисати мисли на један предмет?! Де, пиши онда! — Пара немаш, ниси ни ручао ни вечерао, пушиш цигарице и то ако их у каквом буџаку нађеш, газда опомиње за кирију, кројач за хаљине и ако су тур и лактови већ одавно поцепани, ципеле сасвим пропале, а по безобразној лупњави по вратима познајеш шустера који с правом тражи „своје" а кад му дајеш „његове" ципеле он се љути и прети судом, келнери се дуре за храну која је већ давно и давно подлегла закону променљивости, крагне и манжете по десет пута обрћеш — огласиш ужи избор, па онда још ужи онда нај најужи и кад је избор већ тако узак да мораш бирати између једног крагна и нуле, тј. да идеш без крагна ти ипак „изабереш" у осталом још доста „чист" краги који ће ти красити тако, тако дуго врат; долазе највећи светски уметници а ти немаш прилике да их видиш да их чујеш, уза све то дани пролазе зима се приближује ти стојиш и — да дивног расположења за стварање да дивне рајхнихе болан за писањем! Зар не?!

Уза све то а да би ми се наравно расположење за рад и писање повећало ја добијам карте и писма — кредиторске опомене нерачунам оп. примања са овом садржином: Од Г. Поповића „Ви сте ћутали и министарство је ћутало. Да сте се јавили у децембру ви би сте подпору добили (а ја питао у новембру могули се јавити за подпору) а одмах иза тога читаву карту савета како не треба „напуштати" сликарство како је то једини пут најтежи и најбржи да дођем до циља, како сам јако погрешио што сам напустио сликарство како чиним један ужасан како ужасно неразмишљен корак што сам се како је случајно чуо, уписо на Универзитета да студирам медецину — (од кога је чуо то ми не каже) — сад

опет долазе савети — савети — па, савети, савети. А ја све то морам да проварим да проварим, проварим, — од Јоце: „Сасвим сам случајно чуо — од кога и он не вели — да си напустио Академију, да си напустио сликарство, да си напустио уопште све. — Поред мојих брига требало је да ме и та непријатност снађе. Реагирао сам колико сам могао али јави ми одмах да знам на чему сам". Уз то лопата савета и једно 2-3 лопате прекора од Раде: „Ти би могао већ једанпут престати са својом кукњавом те шта ће се, те како ће се. Остави са тим једанпут Дару на миру. Моја је адреса (та и та) ако ти устреба штогод помоћићу ако узмогнем. Код куће су сви болесни". У писму нема ни савета ни поздрава подписао се само почетним великим словом „Р" које је за мене значило рогат. Сад у другом писму: „Јели ти ћеш ме повести собом у Париз ако добијеш стипендију, а то је више но сигурно. — Одговори одмах — срдачан поздрав од твога брата Раде. Од Миловановића: „Нема државе на свету у којој се уметници неправедније награђују од наше" — „да сте преко савски Срби и вама би се све учинило". „будите истрајни вредни, чувајте здравље победа мора доћи" — итд. Сад долазе пуна кола прекора и грдње на непријатеље наше уметности, па онда пуно корито суза проливених над неправдом — па онда утехе: „Дао би бог да код нас надлежни једном прогледају. — Па онда уверења, боже уверења о његовој оданости и искрености према мени. Кад сам тражио потпис на меницу он ми даје обећање а после два три дана лепо се извлачи — али то је споредно — од г. Пантелића: „Надам се да ће те ми веровати... и сад долазе чисто отрцане ствари: трава изгорела — Белка се отелила, са Секом никакве зараде, а уза све то пријатељи га варају, менице му измамљују и сваким даном оде му по каква меница на протест. — Сад долазиш, драга Даро, ти на ред твоја сам писма оставио за дезерт: „зар и ти сине Бруте?!" Кад видиш да ти Дара неможе ништа слати — ти ћутиш." (Ти ћутиш, ћутиш Србине...) „Ти немаш срца." „Ти си ме грозно осрамотио" — „Безобзиран си и бездушан — ти трунке осећања немаш —" „Све ти најбоље жели твоја несретна Дара која је веровала да ће њен Шаца постати славан". „Ау како ми је било тешко поднети тај удар!" јест то је за мене био удар јер ми се без зазора вели: ‚твој је брат господин и љубавник туђе жене а најмање уметник.' И о теби је се говорило. Говорио је г. Миловановић али ах,! ах! како и шта?... (А шта је то говорио кад те је толико потресло — смем ли то знати?). „Бранче вели да си се и ти почео крити само да он неби имао кога посетити кад одрасте." итд. итд. Писма о Божићу или Ускрсу немогу цитирати јер се тих дана на мене нико није сетио ни једном картицом изузимајући кредиторе са својим вечито истим опоменама: „ако ни за 3 дана неизравнате дуг бићу принуђен целу ствар предати суду".

Е сад руку на срце па реците да ли су ова писма могла побудити расположења за одговор тим пре кад ме и друге дрангулије гњаве и секирају?!. Па ипак ја сам бар и поред свега тога доста често писао, истина да писма нисам могао слати, али главно је писао сам и ћеретао са вама, радовао сам се а некад скоро и плакао. Ја немам дома честито и једино ради тога нисам хтео своје расположење пренети на вас, тим пре кад знам да и код вас није увек весело. Ово све тумачим обично са свим другачије, а такво тумачење морало ме је болети а и љутити. Сад су дошла питања на које човек мора да одговара што опширније, питања са неколико страна али увек једно те исто морао бих да одговарам. Па и при чаши пива у друштву, неугодно је човеку одговарати на једно исто питање петорици-шесторици а како је тек онда кад тај одговор од 2-3 табака мораш преписивати у 5-6 примерака!?. Још нешто да су та питања тако важна хајде — де — али: сека Пела рекла о теби ово, сека Јуца рекла оно, онда опет Павле казао ово, а Петар оно, једном речи „чаршија" по свом обичају брбља, а ти Шацо пиши табаке шаљи их „препоручене" — и ако сам пишеш шта јесте — да затвори пиљарицама уста, но ако то неучиниш значи да су пиљарице у праву. Свету, драга Даро, никад не можеш запушити уста па ма како да се понашаш. Али у исто време трабуњању пиљарица озбиљни људи не обраћају никакве пажње тим пре кад су ти озбиљни људи пријатељи и кад познају онога о коме се говори. Једна је пиљарица а са извесном тенденцијом протурила у министарству глас да сам напустио сликарство а да студирам медецину, и одмах на то „пријатељ" — коме кроз годину дана пишеш искрена писма коме сам поверио, изнео планове у најдаљој перспективи, немаше ништа паметније него да ме прекорева и даје савете наместо да тај глас кад је са извесном намером протурен, а то пријатељ одмах може приметити — сузбије најенергичније. Карактеристично је да констатујем да је та пиљарица добила стипендију из министар-

ства просвете. Сад видиш зашто је било потребно да се протури такав глас о мени, сад видиш зашто је било потребно да ме представљају у најцрњим бојама у министарству а и ван министарства. Према овом нек иду сви „пријатељи" дођавола који о својим пријатељима немају мишљење према оном што чаршија о њима, и ако их никад и није видела, трабуња. Болан, драга Даро, сети се мојих писама од доба како сам почео студирати па ћеш видети пред собом један живот пун невоља, страдања, разочарења, напора и борбе — међутим, замисли, од доба кад сам овде у Прагу па чаршија вели да сам профућкао доста велики мираз једне девојке — па сам издржаван од жена, па сам довео једну велику фирму до банкротства јер сам од жене, сопственика фирме био издржаван, те сам потпоре и то доста велике које сам из Србије добијао, обично за две до три ноћи пролумповао, па сам --- и тако даље итд. у бесконачност... После овога, молим те, има ли смисла да даље пишем о несмислу одговарати „пријатељима" на питања која су проузрокована брбљањем чаршије?! Јоци сам на дугачко и широко објашњавао како се фабрикују прљави гласови те ако би сте случајно били уверења да чаршија ипак не може причу из прста исисати — потражите то писмо од Јоце па ћете се уверити да је чаршија заиста причу из прста исисала.

А сад пређимо на штогод занимљивије. Људи а нарочито они „много обећавајући", или „богом надарени" — који јуре по цео дан улицама и наглас вичу осталим смртним — „беште склоните се журим се, радим дело које ће (сад према грани уметности) потамнети славу Корећија, Рафаела, Микеланђела, Канове, или Коклена, Деврикона — или које ће учинити револуцију, преокрет у литератури, дакле, људи који непрестано причају како су уморни од силног рада мени су били увек до крајности одвратни па баш и онда кад су у истину нешто радили. Сви наши уметници — са малим изузетком — а то најпре ђаци почетници долазе у ред боље рећи по горњем су калупу тесани; они увек „нешто ново, велико" раде, а кад дође таква изложба ми видимо у већини старе, већ по толико пута излагане радове а овде онда видимо малу макулинку у двоструком значењу, сличицу — плод неуморног рада последњих година плод бесаних ноћи, плод дугог студирања и путовања по свим великим центрима. Нисам видео југословенску изложбу у Београду ове године али ипак знам позитивно да су већина наших ученика пружили срећним Београђанима прилику да опет виде оне радове које су још пре десет-петнаест па и двадесет год. већ видели. Уосталом то сведочи о продуктивности наших уметника који непрестано ама непрестанце раде „нешто велико, нешто ново." Сад друго. Кад балавац добије дугачке панталоне он мисли да је „зрео човек" и поносно се шета свим улицама да тиме, дугачким панталонама манифестује своју „зрелост". Када гимназијалац прочита десет уводних чланака, мисли да је стекао право политизирати и богату реч која је једина — у стању разрешити и најзамршенију политичку ситуацију. Кад статиста у позоришту добије први пут малу ролу он мисли да је мала разлика између њега и Коклена и једино ради тога што га режисер „мрзи" или што му „завиде" недозвољавају му да игра Ромеа или Хамлета — Шајлока или Јага.

Сад, кад почетник сликар учини релативно, само релативно добру студију он мисли е је уметник и трчи као без главе да му студију изложе, да се прослави. Ако су новине ма и два-три реда написале о тој студији он је „славан" а славан постати тим путем — а у Београду је лако постати славним — не значи ништа друго до: слепца водити. Окатима показати прави пут много је већи виц и ја иако нисам никад био вицмахерер тај виц би ипак хтео да учиним. Почетник мора тежити да изложи ствар не релативно добру но ствар за коју би се пре могло рећи да је апсолутно добра: то је једини пут, једини златни кључ који, ако је човек слабољубив — отвара врата к Слави. Наши непоштењаковићи и обешењаци-уметници задовољни су кад их обожава чубура или палилула тј. кад могу слободно пред вратима славе лешкарити и теглити се као шаров пред касапским вратима. Непоричем да има и наших „Генијусова" (ово је за разлику од осталих Генија) који су дошли к Слави (додај: ји или ни) али, обешењаци, отворили су врата — калаузем.

Тим средством дакле калаузем нисам се хтео послужити, међутим толико сам зрео и толико имам аутокритике да нисам хтео манифестовати своју зрелост дугачким панталонама тј. да нисам хтео на Југословенској изложби представљати се јавности са релативно добрим стварима. И да су ми материјална средства дозвољавала да учествујем на изложби, не бих опет учествовао. После овога, Драга Даро, мислим да ти не може бити жао што се твој Шаца — није прослављено — „У друштво у свет" — вели Балзак на једном месту, улазимо пу-

зећи као подлац или изненадно и снажно као бомба". Подлаци су ми били увек одвратни и гнусни, и ја полако али сигурно припремам бомбу која ће ми прибавити респект других људи, која ће уништити шарлатане и гласове који су о мени „у најплеменитијој намери" протурени. Ово некад не изгледа „бомбастички", верујем да ће то све то бити, јер снаге имам да то постигнем — јер радим — додуше, колико ми околности дозвољавају. Потпором из министарства привреде о којој си ваљда чула, па сам још више акуражиран и тврдо верујем у свој успех.

Сад имам да бар одговорим још на једну ствар и онда ћу ово писмо завршити. Боле Вас што је Голубовић заузео код Јеше моје место. Дакле. Још пре две и по године кад ми је Јеша — кога сам увек искрено волео и према коме сам био искрен као према самом себи — почео пребацивати некакве ситнице и почео сумњати у успех рада мог — па сам га молио да потпору коју ми је онда слао употреби на што год паметније и корисније јер је лудост подпомагати човека у чији успех неверујемо. После тога ми смо се потпуно разишли. Прошле године било је мојих радовања и одушевљења. Опет смо се разишли што нисам имао времена да портретирам Софију. Сад, с једне стране прорачунљивост Милошева он — је иначе приглуп дечко — а с друге стране наивност а можда и сујета Јешина учинили су од њих „пријатеље" — ако то је већ њихова ствар и ја немам право да се у то мешам главно је само да је Милош требао утврдити свој положај код Јеше те поред портрета — који се Јеши допадају ал то је за неке опет споредне ствари које је радио — радио је и на том да Јеша стекне о мени хрђаво мишљење. Но, ако Јоца има хрђаво мишљење о мени и зар ако каже: Твој је брат господин итд. — а никако уметник, то је за тебе меродавно и то те толико потреса?.. Чудновато!. У истини, твој је брат господин јер није гејак, није простак, није глуп, начитан је и васпитан — и рад свега тога по Јешином појму о уметнику — ја нисам уметник тим пре што сам и заљубљен. Ако је Јеша заиста казао онако као што си ти навела а што разуман човек мора и може тумачити само онако као што сам ја протумачио — онда ја Јешу од свег срца жалим и констатујем да је болестан и да му мекша мозак. Јер — молим те, драга Даро ако је човек обдарен ако је вредан ако има аутокритике шта му ког ђавола може сметати васпитање, начитаност и љубав — један најчистији и најсветији осећај — па да постане уметником?! Сметали то молим те ?!... по Јеши да човек постане уметником: Треба да буде геак и простак, ограничен и без осећаја и што је главно никако заљубљени. Кад бих даље хтео да анализирам Јешину реченицу довео бих га дотле, боље рећи свако би био уверен, да је то сасвим обичан, најобичнији кловн који озбиљношћу својом доводи чак и малу децу до искреног смеха. Међутим, ти се драга Даро, узрујаваш и наместо да се смејеш кловну у капетанској униформи ти уздишеш и губиш поверење у човеку, брату у кога си ти прва приметила наклоност и љубав према сликарству коме си ти била први учитељ. Има ли то смисла узрујавати се рад глупости људске — расуди сама.

Једва једном, а с доста великим напором довршио сам скицу „народне теме" — за завесу (да је то скица за завесу не говори никако) и шаљем ти фотографије те скице. Фотографије нису добре јер је ради колорита тешко ову скицу снимати уосталом доћем ли до које крајцаре звачу фотографа да сними скицу у већем формату (18/24). То ми је јако потребно те ради тога то морам учинити. Сад само да ми се тај посао одобри — па је све остало лако постигнути. Но ради тога ми треба новаца да се обучем и доћем у Београд.

Зимус сам послао Г. Поповићу две стварчице за које сам рекао да су преводи. Он је рукопис дао Ради а Раде кад сам га молио преко Јеше да ми тај рукопис пошаље јер сам га могао издати у једном загребачком часопису о томе ћути као мула. С тога, драга Даро, ако знаш штогод о том шкрабању — јави ми — ако си читала јави ми како ти се допада јер свак ком сам читао хвали ту стварчицу и дотичног писца — није ми веровао али је даље хвалио. Дакле јави ми шта знаш о тој драгуљији — знаш да ме и то може донекле интересовати. Видиш, болан, како сам магаре; написао сам оволико драгуљија а да ти захвалим на новцу који сте можда од уста одвајали а мени послали, то сам заборавио и сад то чиним уверавајући те да ће све то бити позлаћено. Та нисам се тек онако родио у кошуљици за коју ћу мојој доброј баба Тини која се сигурно много љути на мене — бити увек захвалан. Нека ми само пође посао за руком па ће мати још пуно и пуно лепих дана проживети са нама свима на радост, али брате куд ћеш наћи толико новаца! До понедељка обећао ми један пријатељ

— правник голаћ као и ја али се у свему помажемо — да ће ми набавити новац и пође ли му то за руком — од данас па за десет дана јурићу по Београду — не пође ли морам чекати потпору министарства коју ћу примати од 15. октобра — и онда тек около Божића могао бих можда доћи. Уосталом „видећемо" како ће се то све удесити. Сем ове скице довршене радим помало и на другим драгулијама и надам се да ћу можда још идућег лета моћи учинити изложбу која би на првом месту мене могла задовољити. Не будем ли собом задовољан — наравно да изложбу нећу чинити. Али о свему том писати сад нема смисла — писаћу ти о том доцније а можда ћемо о том ускоро моћи говорити дотле не слушај то што чаршија и глупаци брбљају о мени и верујте да ћете ускоро можда видети добре резултате мог рада и напрезања. Све вас срдачно поздрављам, грлим и љубим

Шаца

А шта са Милевом, забавља ли се? Шта је болан са Љубицом? Ње се веома често сећам.

Писмо Шацине мајке Тинке Лазаревић Шаци Лазаревићу

Београд 2 Јуна 1914.

Добили смо твоје две карте, једва једном а наше писмо што ти је Дара писала вратило се натраг из Прага јер адреса није на тај стан упућена, и да ниси сад писо небити могли никако писати те да чујемо о теби.

Драги Шаџо, Дара је молила г. Зарију да нас извести о твојој Стипендији, а он овако каже дати пишемо. Одма обратном поштом пошаљи Молбу Министарству да ти продуже помоћ, нађи какав било модус, кажи да си неке радове одпочео а да те је болест спречила те их ниси мого свршити, а ништа о војсци немој помињати г. Зарија тражијоје акта па је докучио да су још једног стипендисте акта загубљена као твоја, и тај моли да му се продужи помоћ дакле то одма учини. А у исто време гледај да неки рад за Министарство израдиш, јер ено Малиша ваљда знаш даје за радове његове добијо 7 хиљада дин. и две године помоћ, па ми би се радовали да и ти ниси од свију њих изузетак. Каже нам г. Зарије да су о Теби у Министарство разговарали, како се надају неком крупном *раду* твом. Слатки Сине гледај да не постидиш оне који о теби лепо мисле (о овоме не говори Зарији ништа) немој да зна да сам ти то писала што нам је причо ти знаш да он неволи што се говори да се чује. Како си сад са здрављем, писали смо ти да су ме у кварт звали те сам морала ићи да листу попуним што су питали за имовно стање. Рада је нашо оног знаш и ти њега што чески уме те је он све податке написо, углавном да немамо ништа, а да од твоје стипендије брата Ђака издржаваш.

Ми ти сад овде у Београду доста тешко излазимо на крај. Миле је тек ево месец дана биће како је од нас отишао, рада овде није било те је сад у Скопљу нашао у штампарији *Вардар* надам се да ће добро бити, а Рада још је ту незнам докле, те тако јадна Дара вуче сав трошак, ваљда ће једном бити крај, тешко је зању. Она је доста и слаба, врло је нежна, а и Рада је доста једи, ја и Брана здрави смо и Јоца се крпари и он је много слаб, његови су сви здраво. Пиши одма Министарству и препоручено јави се и нама.

Прими поздрав од свију нас грли те и љуби твоја

мајка Т. Лазаревић.

Необјављени рукопис Шаце Лазаревића

— СА ИЗЛОЖБЕ СКИЦА ЗА СПОМЕНИК „СТАЛНИ КАДАР СВОМЕ ВОЖДУ" ИЗЛОЖЕН У САЛИ ОФИЦИР. ДОМА —

Пре него што бих проговорио о изложеним скицама наших уметника вајара, морам напоменути с обзиром на њихове, већ нама познате радове, да је само отварање овог стечаја на коме се имају такмичити вајари који живе стално

у Србији — а ми их дао Бог на страни и немамо — смешно и да се при отварању тог стечаја није довољно размишљало да ли се има за ког отварати тј. да ли су уопште наши уметници вајари били у стању да данас ураде створе дело не само релативно и за „наше" прилике добро; но дело које ће имати велике уметничке вредности, ако не даље оно бар за наше праунуке.

Да, није се размишљало јер ко је год прошао Калимегданом и видео радове наших вајара уметника, који — нажалост много заударају на грнчарију — дошао би до уверења да је непотребно тј. да се нема за кога отварати стечај којим се тражи дело од веће уметничке вредности но што је може имати један ћуп, крчаг итд. Али, ко није прошао Калимегданом управо ко није обратио мало већу пажњу на попрсја: Таушановића, Вој. Илића, Јакшића, Суботића, Гавриловића и напослетку „Борбу" која поред свих напора творчевих ничим уствари није изражена, престављена — да не би посумњао у добру намеру овог писања нека оде и сагледа боље ову грнчарију после чега ће, верујем, одобрити овако писање. Још ће ми у већој мери одобрити онај који је поред овог видео у нашем музеуму попрсје Филипа Вишњића или се сећа „Милошевог устанка" из Палилулске школе и попрсја Милошевог и Карађорђевог уједно са прошле изложбе удруж. „Лађе". Но, напослетку ко је и само ове скице видео — верујем да ће признати да сам исувише благ кад овако пишем, и да ће увидети, после овог, да је стечај непромишљено отворен. Па ипак он — стечај — има и једну добру страну коју не смем прећутати. Та добра страна је у томе што се њиме хтело пружити, дати могућности срп. вајарима, да нешто створе и тиме заслуже поред наше хвале, благодарности и материјалну награду са којом би могли боље живети и више на тој лепој уметности радити. Но и та добра страна уколико год је добра утолико би била хрђава тј. свој би циљ промашила кад би пружила могућности, нарочито материјалне, људима који су пре много година као ђаци добрих професора дали нешто добро или доцнијим својим радовима а нарочито овим последњим доказали да су наше наде у њихову стваралачку моћ биле неосноване и да смо јако грешили када смо, гледајући њихове ђачке радове, или радове мало доцније али махом на страни рађене, писали „наши млади и много обећавајући" — Колико само ироније има у ово неколико речи кад видимо последње радове тих наших некад много обећавајућих. После овога мислим да ми верујете кад тврдим да би и ова добра страна овог стечаја била само на штету уметности кад би се помагали — већ довољно помагани — типови какви су — нажалост — наши „некад много обећавајући". — Но о мртвима се само добро говори — ако сам учинио мали изузетак у овом правилу — не замерите ми —. Напослетку обећавајући и нису криви што су они који су отварали овај стечај били необазриви тј. необавештени о приликама нашег вајарства или тачније наше грнчарије. Дакле, њих не треба помоћи тј. то не смемо учинити ако желимо имати споменик достојан онога коме се подиже.

Кад њих не треба и несмемо помоћи тј. израду им споменика без страха поверити — не значи да ми требамо, морамо отворити стечај за све словене. Не значи из тог разлога јер сам убеђен да свесловенски добри уметници не би могли на том стечају конкурисати јер су у својим земљама преоптерећени радом, а за тим и цена предвиђена за овај споменик — да не дуљим — не рентира се уметницима којима савест налаже да уложе врло, врло много труда и времена на испитивање историје Карађорђеве и српског народа, па онда испитивање свих догађаја, сваке црте која су Карађорђа и српски народ, можда боље и од саме историје, карактерисала и њему помогла да схвати оно што српски народ кроз стални кадар. осећа према великану коме из благодарности и подиже споменик који је у његовој души већ тако давно подигнут..

После овог намеће се питање — да је цена предвиђена још много и много већа — да ли би тај странац иако словен, могао, а он би се трудио, савест му налаже да осети толику наклоност према „Црном Ђорђу" толику благодарност према томе „вождУ" да у души својој подигне споменик том „нашем" великану који ће с највећом љубављу вајати, а за који ћемо моћи слободно рећи: јест то су „наши" осећаји.?. На ово питање, ја сам уверен, да би свак негативно одговорио тј. да тај странац-вајар не би могао осетити онолику наклоност, онолику благодарност колику осећамо ми.

То осећање наклоности, љубави, благодарности према великану јесу подстрек и битан услов за рад којим у овом случају још осећања хоћемо да изразимо. Не овладају ли правим уметником таква осећања он се неће ни упуштати у такав рад, а ко би се у оваквом случају и упустио то би морао бити какав

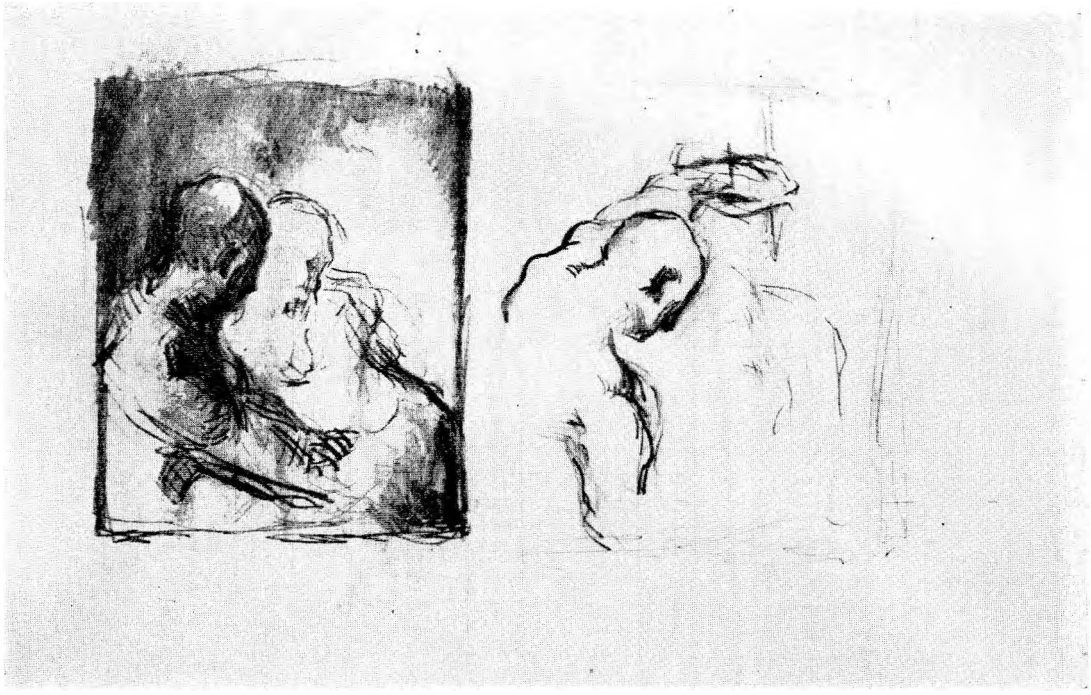
нарочити изузетак — сав његов труд да изрази „захтевану" наклоност, љубав, благодарност, био би узалудан јер он уствари то не осећа. Његовим трудом добили бисмо дело технички савладано али — али и „захтевану" благодарност „намештену и удешену" јер у истини тај је уметник није осећао, међутим, дело његово је израз „наших" осећаја а наши осећаји ни према нашем великану ни према нашем вођу нису намештени, удешени, лажни.

Ми можемо појмити величину Јана Хуса, Жишке,

Необјављен чланак Шаце Лазаревића

Пре свега морам рећи да је донекле неблагодарна тема о којој ми ваља говорити, а неблагодарна је рад тога што оно мало драгуља, другојачије их не могу назвати, сликарских и вајарских које имамо не спадају у уметност, боље рећи — не можемо их и искрено сматрати као репрезентанте „наше" разумите ме, чисто наше уметности. Има изузетака, о њима ћемо говорити, но истине у појединостима, што вели де Вогије, не чине увек истину у целини. Сем тога наилазимо још на једну тешкоћу у овом предмету а то је та што нисам у могућности да вам пружим репродукције — бар и фотографске — оних ствари или како их многи крсте — дела, рад којих — наравно у заблуди и то ужасној заблуди верујемо — ја особно у то не верујем, да имамо нашу, своју уметност, мада су све те радње мајмунисање — блажије речено прљаве копије Париза, Минхена, Беча, Берлина.

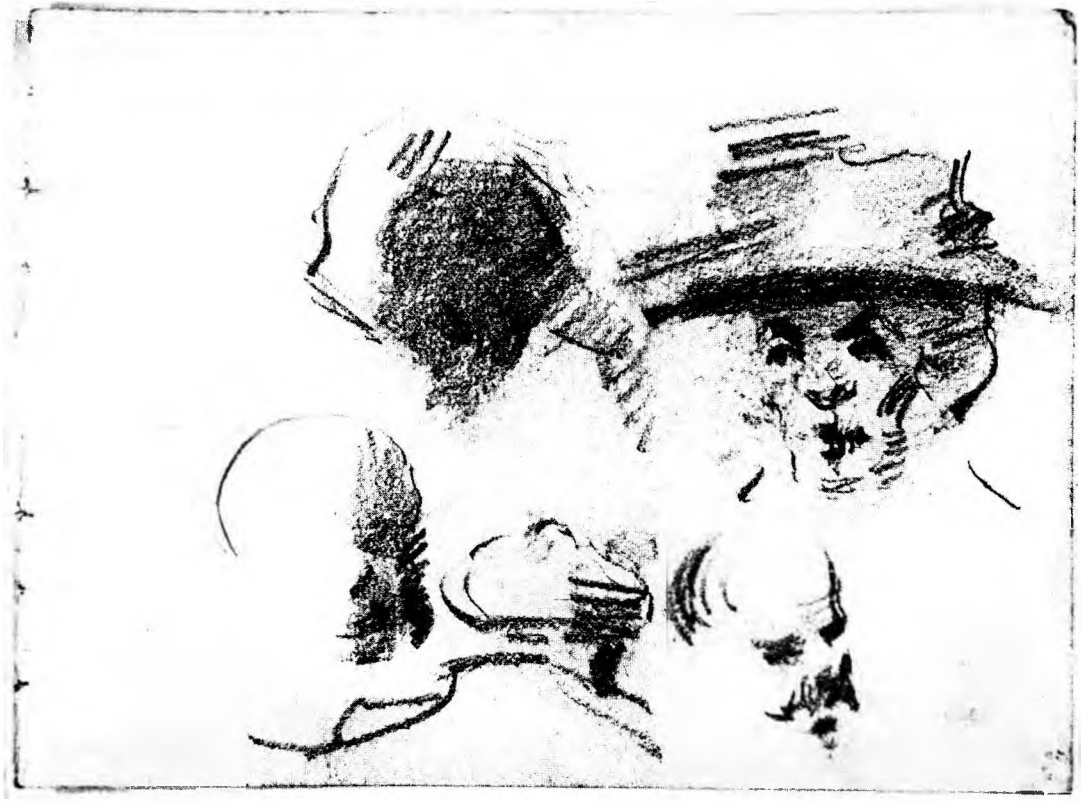
На свима тим радњама, радњама наших, назовимо их, уметника у којима треба да се огледа душа једног великог и силног народа који има своју славну прошлост и чија је будућност исто тако велика — видимо и нехотице каквог Жака или Клару, каквог Михла, Франту, Бетику или Розалију .... Колико је у томе ироније појмиће сваки онај који познаје живот, осећај, једном речју, душу нашег народа. Смешно је господо, боље рећи к плачу је болан кад морамо у каквом перверзном Жаку гледати „Душана Силног" или у каквој Розалији која је све могуће кабарее обишла и потпуно се исцедила гледати нашу узвишену косовку девојку. Ја не претерујем, верујте ми..! Овде је карактеристично да поменем рад једног нашег уметника из Војводине — слику која је представљала сватбу неког аустријског чисто аустријског принца — чијег се имена нажалост сад не сећам, а која је добила назив — не смејте се — „Душанова свадба". Пошто је уметник на стеговима — заставама променуо — премалао немачке а ставио наше грбове... Но грб је довољан — сигурно је тако мислио наш уметник, па да у Михлу видимо Зорана или Небојшу — па да од Бетике направимо — стварно пред очима нашим Милену или Смиљану.

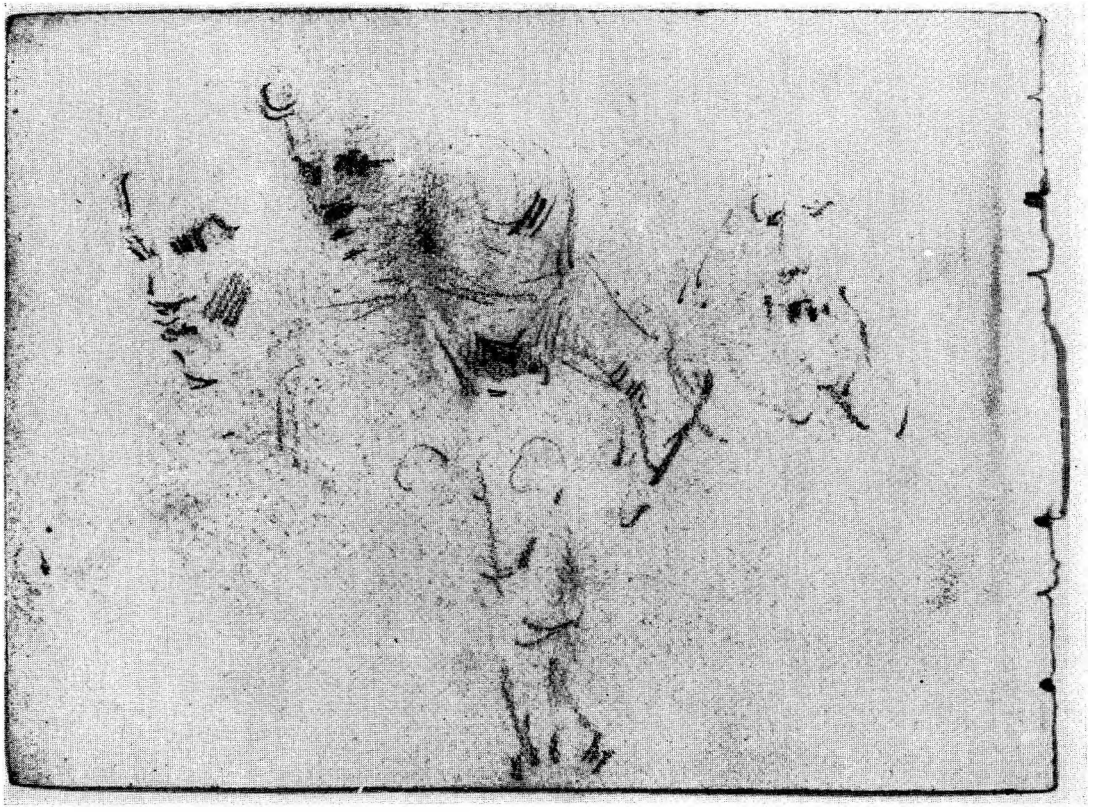


Сл. 1. Композиција (две варијанте). Оловка

Власн. Арсе Лазаревића

Сл. 2. Скице лица за столом. Оловка





Сл. 3. Скице глава пролазника. Оловка

Власн. Арсе Лазаревића

Сл. 4. Скице шака. Оловка

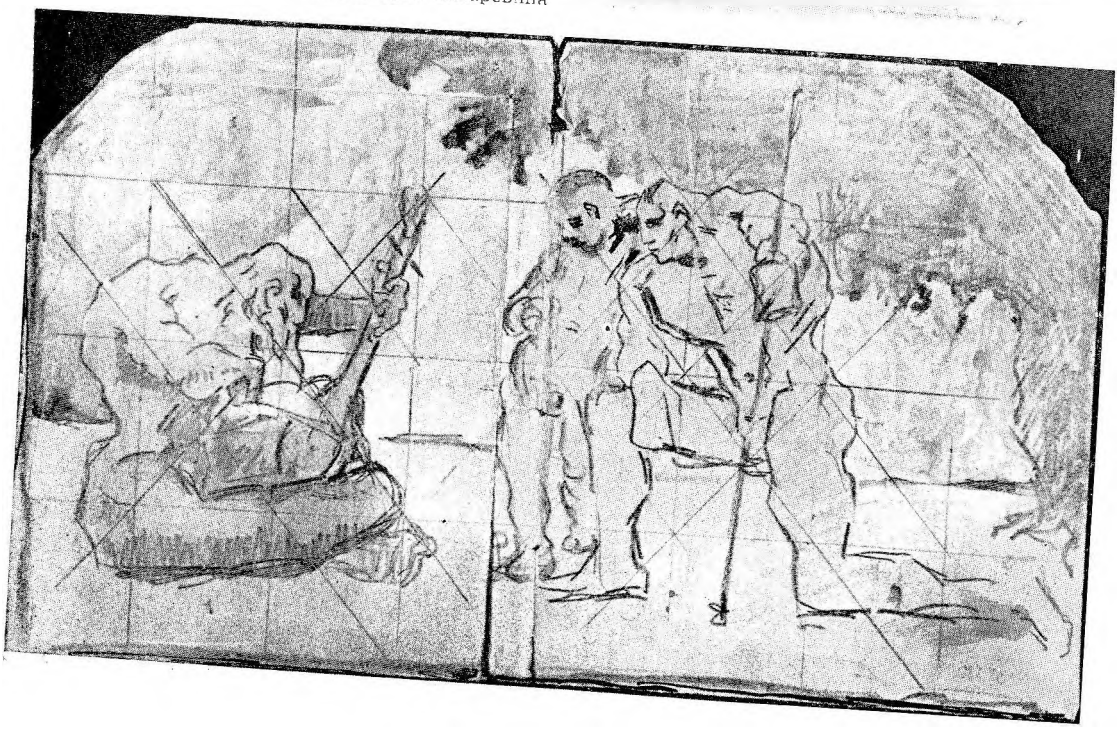
Власн. Арсе Лазаревића

Сл. 5. Купачица. Перо

Власн. Арсе Лазаревића

Сл. 6. Историја нашег народа

Власн. Арсе Лазаревића

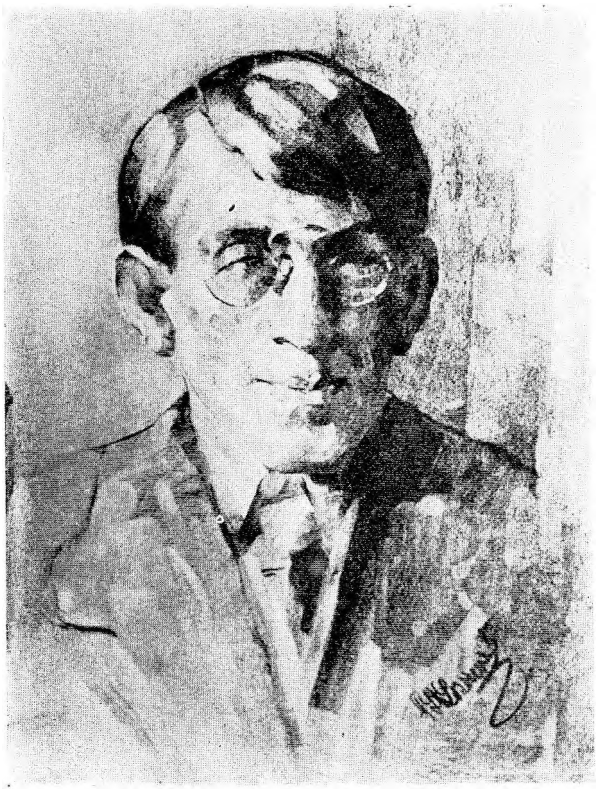


Сл. 7. Аутопортрет. Уље

Власн. Арсе Лазар

Сл. 8. Отац Александра Шаце Лазаревића. Уље.
Власн. Арсе Лазаревић

Сл. 9. Скица за портрет непознате даме. Уље.
Народни музеј у Београду



Сл. 10. Фотографија цртежа. Угљен
Власн Арсе Лазаревића

Сл. 11. Скица женске фигуре (Слава или Победа). Креда
Власн. Арсе Лазаревића

Сл. 12. Александар Лазаревић, Млади калуђер
Народни музеј у Београду

Сл. 13. Александар Лазаревић, Портрет непознатог
Народни музеј у Београду

Петар Миљковић-Пепек

Прилози проучавању цркве манастира Нереза

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

Манастирска црква посвећена св. Пантелејмону — заштитнику здравља — која се налази у селу Горњи Нерези на североисточној падини скопске планине Водно одавна је позната не само стручњацима већ и широм кругу људи љубитеља средњовековне уметности. Манастир Нерези, како га данас скоро сви називају, постао је појам врхунског стваралаштва заокружене стилске целине из епохе византијске императорске династије Комнина. Ово веома цењено место у општој историји средњовековне уметности, или византијске посебно, Нерези су заузели пре свега благодарећи већем делу сачуваних фресака првобитне цркве из друге половине XII века.[1]

Међутим, повод ових кратких белешки о Нерезима, као прилога његовом проучавању, није поновно разгледање неких установљених ликовних вредности живописа XII века, већ да се само укаже на један нови хронолошки податак о односу архитектуре и живописа, као и да се разјасни до извесне мере хронолошки ток обнављања архитектуре Нереза, у чијем се контексту данас може тражити и одговор на питање: када и ко је поставио иницијал слова „М" на западној страни октогоналне куполе? Нова сагледавања ових проблема историјске прошлости Нереза, иако на први поглед изгледају мало значајна, омогућена су пре свега последњим конзерваторско-реставраторским радовима на споменику.[2] Заиста, скоро сви проблеми о којима ће овде бити речи привлачили су пажњу неких испитивача и много раније, али они се

[1] Преглед досадашње литературе о овом споменику налази се у студији В. Н. Лазарева, Живопись XI—XII веков в Македонии, XIIe Congrès International des Etudes Byzantines, Ochrid 1961, Београд—Охрид 1961, 122, фуснота 74; исти, Византийская живопись, Москва 1971, 185. Датом прегледу литературе треба додати: Радивоје Љубинковић, La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XIe et XIIe siècles, Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1962, 435; André Grabar, Byzance, Paris 1963, 118; П. Миљковић-Пепек, Нерези, Издавачки завод „Југославија", Београд 1966, I—VII.

[2] На предлог Завода за заштиту споменика културе града Скопља пројект-елаборат за конзервацију, реставрацију и асеизмичку санацију израдили су 1967. године проф. Б. Чипан и дипл. инж. М. Велков. Извођачке радове обавило

тек сада могу решавати на сигурнијим основама и из њих извлачити правилнији закључци.

На основу јасних података исписаних на мермерном архитраву изнад улазних врата за наос цркве са правом се верује да је ову манастирску цркву подигао 1164. године византијски принц Алексије Анђел, син Константина Анђела и Теодоре, најмлађе кћери императора Алексија I Комнина.[3] Али неки испитивачи ову исту годину подизања манастира (1164) узимају углавном као датум од којег потиче и само украшавање цркве првобитним живописом,[4] док има и мишљење да је архитектура цркве нешто старија од 1164. године.[5] Претпоставка Н. Мавродинова да се година 1164. односи на живопис а не на архитектуру[6] заснована је на формалном тумачењу смисла речи Ἐκαλιεργήθη... (украси се . . .) која је исписана на самом почетку споменутог натписа у мермеру. Примера ради споменимо само неке случајеве из којих се може видети да се формалним тумачењем података многих натписа лако долази до погрешних закључака о хронологији подизања или живописања цркава: фреско натпис из 1295. године у охридској цркви Перивлепте; камени и фреско-натписи из 1313, 1317. и 1318. године на цркви св. Ђорђа у Старом Нагоричану.[7] Према томе реч „Улепша се . . ." (Ἐκαλιεργήθη...) која је исписана у натпису Нереза несумњиво има у суштини шири смисао. Особито у контексту битних данашњих сазнања смисао ове речи (Ἐκαλιεργήθη...) казује пре свега да су мајстори целокупне мермерне пластичне декорације и штукатуре Нереза, као претпоследњих радова на украшавању цркве, истакли само свој значајни део украса — подразумевајући овде и градитељство. Такође, сасвим је могуће, а то би требало имати у виду, да је садржину нереског

је грађевинско предузеће „Маврово" током 1970. и 1971. године. Комисију за пријем пројекта-елабората и извођачких радова на споменику сачињавали су следећи чланови: проф. Б. Бошковић, проф. Д. Коцо, научни саветник Р. Љубинковић, проф. С. Ненадовић, и научни саветник П. Миљковић-Пепек. Радовима на конзервацији живописа током 1972. године руководили су виши конзерватор С. Спировски и историчар уметности Н. Ношпал-Никуљска.

[3] Г. Острогорский, Возвышение рода Ангелов, Юбилейный Сборник руского археологического общества в королевстве Югославии, Београд 1936, 116—119.

[4] Cf. В. Н. Лазарев, op. cit., 126; А. Грабар, op. cit., 118. Извесну резерву о години живописања манастирске цркве изразили су Ф. Месеснел (Како да се сачува . . . , Гласник СНД, Скопље 1929, 299), Г. Гсодам (Die Fresken von Nerezi, ein Beitrag zum Problem ihrer Datierung, Festschrift W. Sas-Zaloziecky, Graz 1956, 86—89), Р. Љубинковић (op. cit. loc. cit.) и П. Миљковић-Пепек (op. cit. loc. cit.). Ф. Месеснел је касније променио своје мишљење. Види о овом проблему и осталу литературу (Најстарији слој фресака у Нерезима, Гласник СНД, Скопље 1930, 121).

[5] Никола Мавродинов, Старобългарското искуство XI—XIII в., София 1966, 12.

[6] Исти, loc. cit.

[7] П. Миљковић-Пепек, Делото на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје 1967, 44—47, 57—58.

Сл. 1. Накнадно затварање арке у нартексу изнад улазних врата за наос цркве. У унутрашњем простору остао је жљеб у малтеру којим је била фиксирана транзена из 1164. године.

натписа дао или сам наручилац принц Алексије или неки његов заступник[8] на основу свих завршених послова на украшавању манастирске цркве, па чак и на основу већ претходно ангажованих сликара (посредно или непосредно) за израду фреско-декорације.

О данашњем неоспорном податку да су послови на градњи и мермерној пластичној декорацији са штукатуром били завршени 1164. године најбоље говори зазидана арка изнад архитрава са натписом у нартексу. Претходним скидањем фреске са ликом св. Николе из XVII

[8] Овде долази нарочито у обзир постављени игуман манастира Нереза, монах Јоаникије, који се помиње у натпису из 1164. године „. . .ἡγουμενεύοντος Ἰωαννικίου Μοναχοῦ." (cf. Йордан Иванов, Български старини из Македония, София 1931 — друго издање 1970 — 116—117).

века, а затим и пробијањем једног дела зазидане арке изнад мермерног архитрава са натписом, установљен је веома важан податак. Наиме, у унутрашњости ове арке сачували су се остаци аутентичног малтера са жлебом којим је некада била фиксирана дебљина првобитне транзене постављене након завршних грађевинских радова, а свакако и после израде мермерне пластичне декорације са натписом из 1164. године (сл. 1). Од изузетне важности је и податак да су простор у овој арци и споменути малтер за транзену затечени у доста чистом стању, без патине која се обично таложи у дужем временском периоду. Анализа ових нових података јасно говори да је релативно доста брзо након завршних радова на градњи и на мермерној пластичној декорацији цркве Нереза уследио и долазак претходно ангажованих сликара за фреско-декорацију зидних површина. У прилог овоме потребно је указати и на податак да су сликари Нереза имали сасвим другу концепцију зидних површина од оне коју је пружала архитектура цркве те су због тога они морали накнадно позатварати извесне отворе. Сликари су то учинили не само са отворима у наосу и бочним одељењима,[9] већ и у нартексу са арком изнад улазних врата за наос; ова равна површина у нартексу била је потребна сликарима да би могли представити композицију Деизис са фигурама у целом расту (сл. 2).[10]

Нови подаци о хронолошком односу архитектуре и живописа нереске цркве данас су несумњиво много конкретнији и јаснији него раније да би се на њиховим основама темељили и прецизни закључци. Наиме, данас се са правом може тврдити да су након завршених радова на градњи и на мермерној пластичној декорацији у 1164. години уследили релативно доста брзо и послови на живописању цркве Нереза. Данашње могућности оваквог закључка особито су важне за оне који су проучавали овај хронолошки однос архитектуре и живописа, а особито за оне који су у последње време, без сигурних основа и неоправдано, покушали померити датум сликања Нереза чак у раздобље између 1210—1230. године.[11]

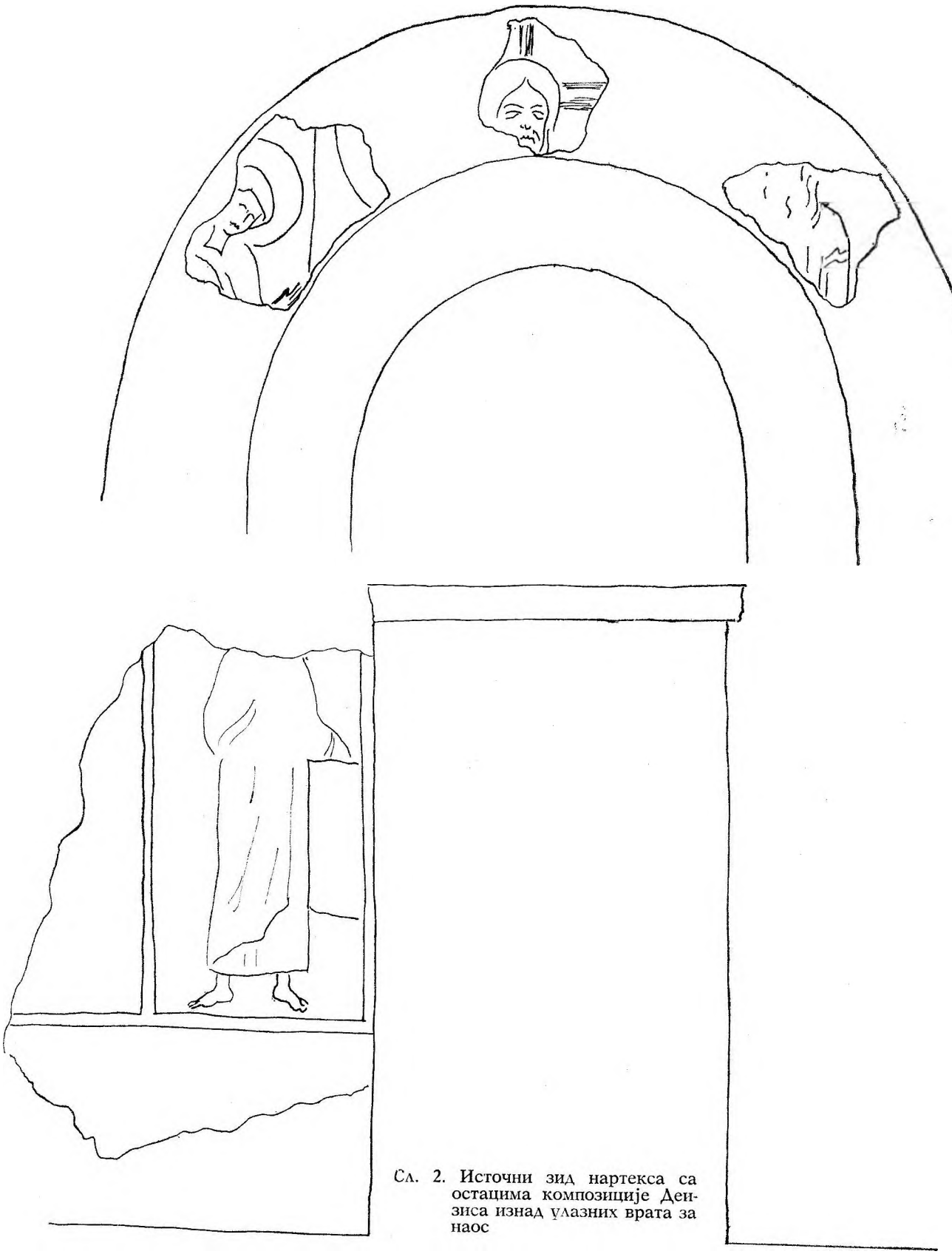
Од подизања и целокупног украшавања цркве, па све до средине XVI века, Нерези су били потпуно очувани и вероватно су поседовали

---

[9] О затварању трифора у наосу види цртеж Б. Бошковића, Архитектура средњег века, Београд 1967, сл. 177, 178.

[10] На основу данашњих малих остатака трију ликова (Христа, Богородице и Јована Претече) може се са сигурношћу реконструисати основна иконографска представа Деизиса у нартексу Нереза, која је вероватно била део композиције Страшног суда, слична оној у Халкеону из Солуна, у Бачкову, Нередици, у Димитријевском сабору из Владимира, у Костуру, Милешеви, Манастиру и др. (cf. Karoline Papadopoulos, Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Halkeon in Thessaloniki, Graz—Köln 1966, 57—76; Десанка Милошевић, Das Jüngste Gericht, Recklinghausen 1963, 5—76 — са осталом литературом).

[11] Г. Гсодам, op. cit. loc. cit. На неприхватљивост његове претпоставке указали су В. Н. Лазарев (op. cit., 22) и Р. Љубинковић, op. cit., 435.



Сл. 2. Источни зид нартекса са остацима композиције Деизиса изнад улазних врата за наос

богату манастирску ризницу. Пресудан трагичан историјски тренутак за даљи опстанак овог споменика у целини био је највероватније земљотрес у скопској области који се спомиње 1555. године.[12] Ово је засада, изгледа, једини сачувани податак са којим је могуће повезати трагичну пропаст горњих делова живописа као и његових делова архитектуре.[13] Анализа садашњег стања сводова, као најнеуралгичније тачке архитектуре средњовековних споменика, показује да је западни свод уписаног слободног крста цркве био скоро потпуно уништен. То данас најбоље потврђује чињеница да је он био обновљен са знатно краћим распоном на северној страни (сл. 3). Сличну судбину имао је и северни свод наоса; овде је приликом обнављања свода ширина постала неравномерна а исто тако и њена затезна греда била је постављена знатно ниже. У целини узевши ови подаци уверавају нас логиком архитектонске конструктивности да је и већи део северозападне стране централне куполе Нереза био такође потпуно уништен (сл. 3). Да је само мали део на југоисточној страни тамбура куполе био једино сачуван, данас казују мали остаци старих фресака у подножју двају прозора на југоисточној страни; њих су откриле конзерваторске екипе Завода за заштиту споменика културе града Скопља током 1972. године.[14] Овај увид у стање цркве Нереза 1555. године нагони нас да верујемо да је ондашњи њен изглед са порушеним централним делом био отприлике сличан данашњем стању цркве Бурђевих стубова у близини Новог Пазара.[15]

Имајући у виду ово стање срушених централних делова архитектуре Нереза 1555. године, које је највероватније проузроковано земљотресом у скопској области, а исто тако и чињеница да су првобитне фреске двеју доњих зона затечене до данас у релативно добром стању, мора се веровати да је до обнављања дошло веома брзо након 1555. године, док се живописању обновљених делова приступило, изгледа, нешто касније — током друге половине XVI века. Од проблема ових обнављања за нас су овде посебно важни они у вези са радовима градитеља, с обзиром на то да су они веома вешто реконструисали

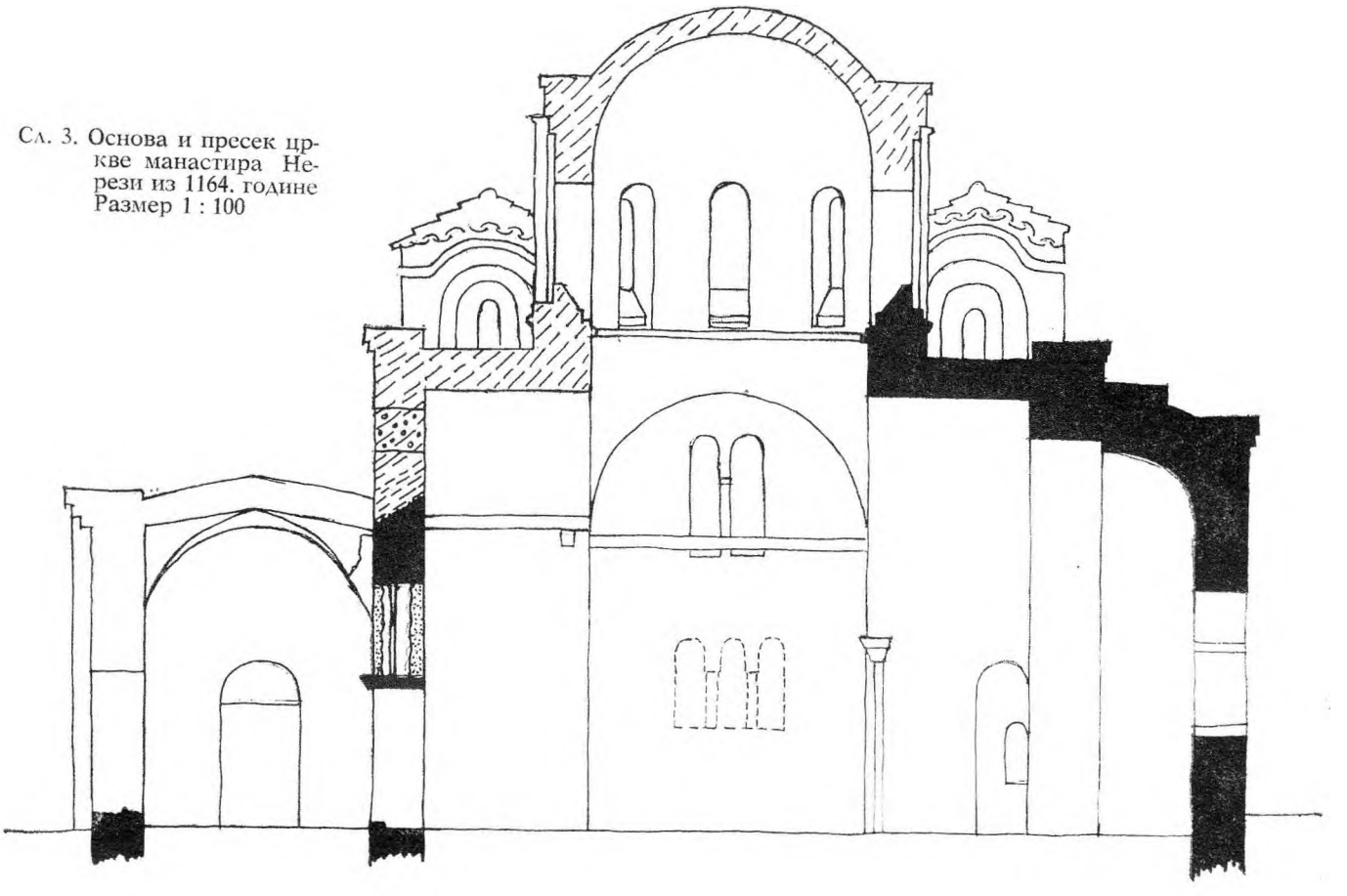
[12] Cf. Михајловић Јеленко, Скопска трусна област, Споменик СКА, LXX, Први разред 16, 1; Душанка Шопова, Кога Скопје било центар..., Гласник на Институтот за национална историја, год. I, Скопје 1957, 97 и фуснота 24.

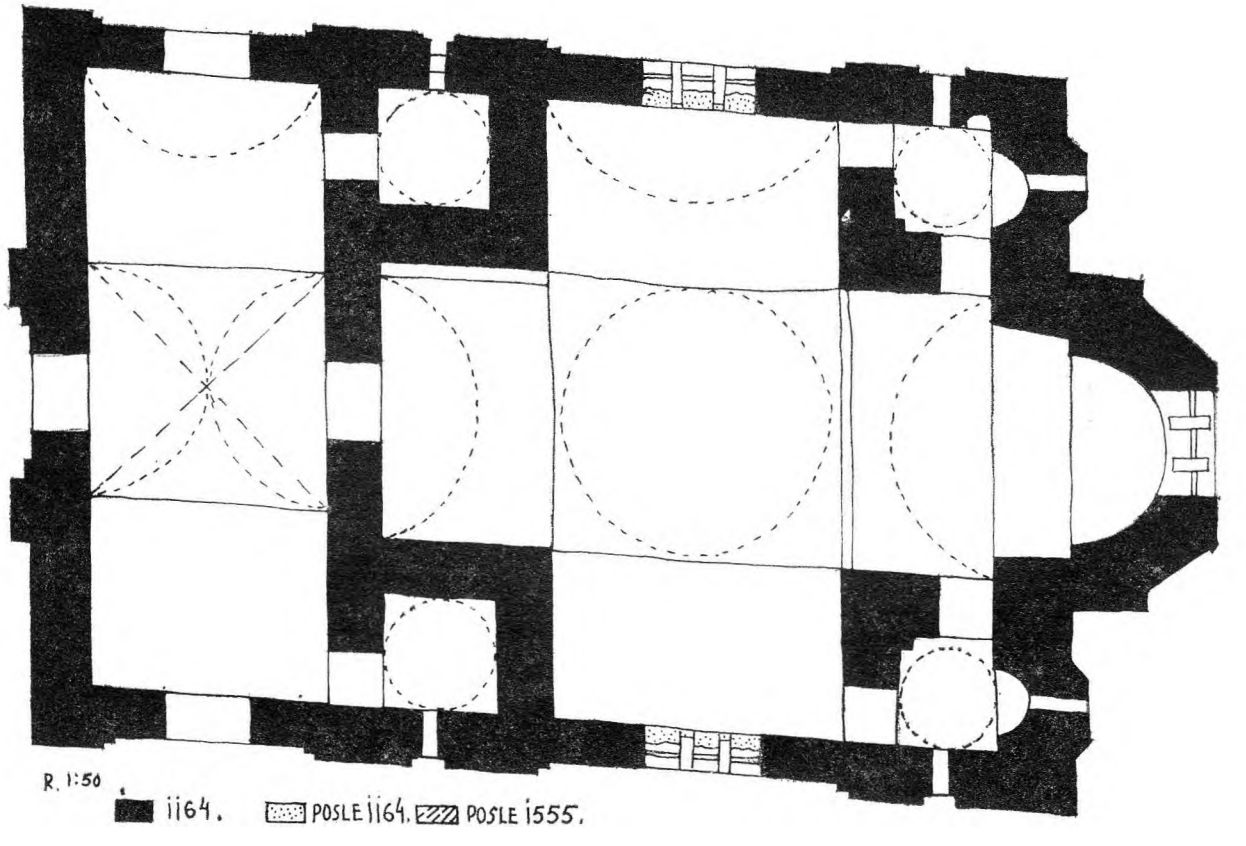
[13] Кратак запис у рукописном Октоиху манастира Нереза („Вь лѣто З҃ и М҃Г҃ расипаше цркве оу скоп'е") јасно говори да је 1535. године нереска црква била у добром стању и да се рушење односи на неке цркве у самом граду. Уосталом, засада је и тешко стилски повезати обновљене фреске Нереза из XVI века са годином око 1535. (Љуб. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. I, Београд 1902, 152; Рад. М. Грујић, Скопска митрополија, Споменица, Скопље 1935, 198).

[14] Радовима су руководили С. Спировски и Н. Ношпал-Никуљска.

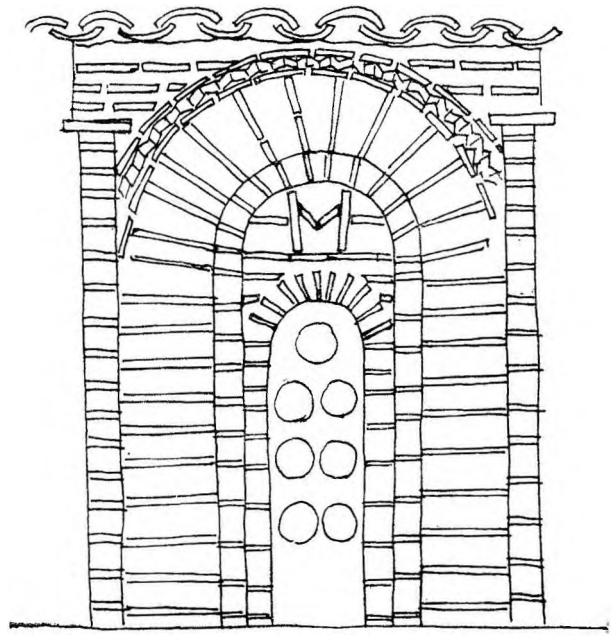
[15] Б. Бошковић, op. cit. сл. 380, 381.

Сл. 3. Основа и пресек цркве манастира Нерези из 1164. године
Размер 1 : 100





централну октогоналну куполу Нереза по угледу на њене мале остатке и на четири сачуване мале четворостране куполе. За ову посебну вештину „средњовековних рестауратора" знамо много више на основу примера неких сликарских споменика, где су сликари испољавали изванредан таленат за спајање старог и новог.[16] Тачно такав смисао неких средњовековних уметника данас треба уочавати не само код сликара већ и код градитеља који су такође владали вештином „реставрације" са веома верним опонашањем облика и поступака изград-



Размер 1 : 40

Сл. 4. Западна страна централне куполе са иницијалом „М" изнад монофоре

ње старих грађевина. Овај смисао рестаурисања имао је несумњиво и градитељ који је обновио сводове и централну октогоналну куполу Нереза после 1555. године. Он је, изгледа, био и веома горд на овакву своју умешност а можда и на стечену репутацију у овој области градитељских послова. До овог мишљења се долази на основу неуобичајене смелости постављања иницијала слова „М" — вероватно иницијал име-

[16] Примери сликара „средњовековних рестауратора" познати су нам на фрескама Богородичине цркве у Студеници, на фрескама цркве св. Никите код Скопља, на икони Богородице Одигитрије нађене у цркви св. Борђа у с. Бањанима код Скопља и др. (П. Миљковић-Пепек, op. cit., 52; исти, Проучавањата на неколку новооткриени икони..., Културно наследство IV, Скопје 1971, 8, 12; исти, Deux icónes nouvellement découvertes en Macédoine, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Band 21, Wien 1972, 205—208).

на градитеља — на западној страни обновљеног тамбура централне куполе (сл. 4). Иницијал „М" је изведен изнад прозора уобичајеном византијском техником плитке керамопластичне декорације. Значајно је при томе указати на чињеницу да је слово „М" веома педантно постављено и јасно наглашено, искључујући сваку могућну помисао на декоративну случајност; пада у очи да је ово педантно изведено слово штавише непоновљиви украс на целокупној архитектури Нереза, а на самој куполи јединствен.

Иако је ово слово доста јасно исписано и може се веровати да оно заиста представља иницијал имена градитеља који је обновио Нерезе у XVI веку, ипак се данас тешко може прецизирати његово име с обзиром на то што је листа имена са иницијалом „М" релативно велика (као на пример: Манојло, Михаило, Марко, Матеја, Меркурије и др.). Међутим, без обзира на тешкоће у прецизирању имена овог градитеља, значајно је што се са овим иницијалом на обновљеној куполи данас свакако открива један нови историјски податак а истовремено и отварају шире могућности за даља истраживања прошлости овог веома цењеног споменика средњовековне културе.

Прилози наших проучавања Нереза имали су за циљ, као што је то већ речено, да укажу на извесне нове податке о хронолошком односу првобитне архитектуре и живописа, о времену обнављања централног дела цркве у XVI веку, о једној иконографској композицији у нартексу и на једну могућност тумачења иницијала „М" уоченог на тамбуру централне куполе. Нема сумње да ће сви ови проблеми убудуће — јер су они овде само у кратким цртама саопштени — подстаћи и многе друге испитиваче на свеобухватнија и помнија проучавања нереске цркве.

CONTRIBUTION A L'ETUDE DE L'EGLISE MONASTIQUE DE NEREZI

PETAR MILJKOVIĆ-PEPEK

L'église du monastère de Nerezi dans le village de Gornje Nerezi près de Skoplje, dédiée à St. Pantéleimon — protecteur de la santé, doit sa réputation à ses fresques.

La présente contribution á l'étude de cette église monastique a pour but d' attirer l' attention sur: 1⁰) certaines données nouvelles sur les dates chronologiques respectives de la première architecture et des fresques; 2⁰) les nouvelles données recueillies au sujet du répertoire iconographique des fresques du XIIe siècle dans le narthex; 3⁰) de nouvelles données sur l'époque de la

restauration, au XVIe siècle de la partie centrale de l'église; 4[0]) sur une explication possible de l'initale M sur la face ouest du tambour de la coupole centrale.

Les faits nouvellement découverts au sujet de l'architecture de l'église sont beaucoup plus explicites et plus concrets que les données dont on disposait auparavant sur l'ordre chronologique de l'édifice et de sa peinture murale et permet d'en tirer des conclusions plus solides et plus précises.

En effet, nous pouvons estimer aujourd' hui que la construction de l'édifice et sa décoration sculptée dans le marbre avaient été terminées en 1164, et que la peinture murale de ses parois fut effectuée bientöt après cette date, probablement au cours de l'année suivante.

On a pu constater que le berceau occidental, une partie du berceau septentrional, et une partie de la coupole centrale avaient été détruits, probablement lors du tremblement de terre survenu dans la région de Skoplje en 1555. Le maître-maçon qui reconstruisit Nerezi, en particulier sa coupole, avait, sans aucun doute, un talent prononcé pour la restauration. Lors de celle de la coupole il y apposa la lettre »M« qui fut probablement l'initiale de son nom.

Цвито Фисковић

Прилог дубровачко-далматинским и апуљским ликовним везама

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10
1974

Већ су уочене средњовјековне међусобне повезаности умјетничких струјања између далматинских градова[1] једнако као и повезаност тих градова с умјетношћу јужноиталских крајева.[2] Премда знанствена истраживања о томе нису још суставно проведена, ипак је запажено да су те везе ојачале у доба обликовања и развитка наших средњовјековних самосталних општина и да су се испољиле особито у романичком слогу XIII стољећа понајвише у градитељству и кипарству.

Посебно је примјећена веза између романичког градитељства и кипарства Дубровника и Апулије, а уједно и повезаност тог града с осталим далматинским градовима, али ни те још нису потпуно освјетљене. Управо стога објављујем до сада непознати и на први поглед незнатни мраморни уломак који је недавно нађен у Дубровнику на тргу гдје се некоћ дизаху средњовјековна крстионица и прочеље столне цркве[3] а сачуван је у Заводу за заштиту споменика у том граду. Иако је мален и крњ, ипак се на њему у бујном сплету лишћа виде двије сучелице повезане маштовите птице-животиње. То је додуше познати мотив романичког кипарства који је доспио и до Студенице,[4] али се

[1] C. Fiskovic, Zadarski majstori u Dubrovniku tokom 14. stoljeća, Anali Historijskog instituta Jugoslavenske akademije u Dubrovniku, II, Dubrovnik 1953, стр. 406; C. Fiskovic, Prvi poznati dubrovački graditelji, Dubrovnik 1955; C. Fiskovic, Zadarski sredovječni majstori, Split 1959. У Сплиту се јавља у архивским документима неколико дубровачких клесара и градитеља, а управо овај дубровачки уломак са нестале проповиједаонице, који се може датирати у XIV ст. сличи на главице сплитске проповиједаонице. У том стољећу су споменути дубровачки клесари, кипари и градитељи били запослени у Сплиту на црквеним и свјетовним споменицима. C. Fiskovic, Umjetnost i umjetni obrt XV—XVI st. u Splitu, Zbornik Marka Marulića, Zagreb 1950. г., страна 128.

[2] C. Fiskovic, Naše umjetničke veze s južnom Italijom, Mogućnosti, Split, VIII, br. 12. od prosinca 1961, стр. 1222—1239.

[3] C. Fiskovic, о. с. (Prvi poznati...) стр. 23, сл. 1, 2.

[4] Ј. Максимовић, Српска средњовековна скулптура, Нови Сад 1971, сл. 90; А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији, Београд 1953, сл. 65, 73.

по својој стилизацији повезује са сличнима у Далмацији. Њихово птичје тијело има животињску главу истакнутих очију, ноздрва, жвала и уши, врат им је дебео и издужен. Једној је сачуван и дио тијела покривен с горње стране, на леђима, с два склопљена крила ситног, пореданог перја. Обје чине посебну композицију сучелице постављених птица-животиња, које се додирују напетим полулуковима вратова опасаним четверопрутастом лиснатом лозицом која их држи и притеже. Та двокрака лозица се шири да их огрли и обухвати у њихову нагибу према доље, а над њима се спаја узлом и раствара у листове који се уклапају у остало свинуто стилизирано лишће. Тај сликовити и украсни мотив лишћа, лозице и птица с животињском главом је обрађен рељефно али нема позадине па је очито да је био ваљски стршећи дио поломљене главице обрађене шупљикаво попут кошаре са свих страна, на којима се вјеројатно понављао овај исти мотив. Тако састављена и обрађена главица, својом композицијом, начином обраде и мотивом има јасне ознаке стилизације романичког слога, а сличи главицама трију далматинских познатих споменика тог слога из XIV стољећа у којима се јављају и примјесе готике. То су проповиједаоница столне цркве св. Ивана у Трогиру, за коју сам покушао доказати да је дјело даровитог трогирског мајстора Мавра,[5] проповиједаоница сплитске столне цркве св. Дује, коју се до недавна сматрало врснијом и старијом од трогирске,[6] и коначно главица једног срушеног споменика, циборија или проповиједаонице, нађена давно у рушевинама романичко-готичке цркве врх Брибира.[7]

Све те главице имају слично обрађено и преплетено лишће и птице-животиње. Подударају се и осредњом врсноћом оштре обраде и тек их главице на трогирској проповиједаоници надмашују својом пуњијом пластичношћу и истанчаније обрађеним појединостима.

Том кругу главица из Трогира, Брибира и Сплита припадају по обради, мотиву и композицији главица у лапидарију трогирског Градског музеја, смјештеног али још увијек неуређеног, у дворишту доминиканског самостана,[8] и четвероугласта главица у задарском музеју.[9]

---

[5] C. Fiskovi ć, Trogirski majstor Mavar, Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, XII Dubrovnik 1970, стр. 59—80, сл. 9, 13, 16.

[6] Ibidem, сл. 20. C. M. Ivekovi ć, Dalmatiens Architektur und Plastik. VI—VIII, табла 220/1, 2, 5.

[7] На главици међу лишћем преплићу се птице везане о врату као маштовите птице-животиње у Дубровнику, Сплиту и у Трогиру. На њој су змајеви и вепар познат у нашој средњовјековној умјетности. C. Fiskovi ć, O ikonografiji Radovanova portala, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 7. Split 1953, стр. 14—15; C. Fiskovi ć, Dodiri mletačkih i dalmatinskih kipara i graditelja do XV stoljeća, RAD, knjiga 360, Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Odjel za likovne umjetnosti, Zagreb 1971, сл. 11, 12. У Брибиру су нађени и остали уломци слични тој главици, који још нису објављени.

[8] Ibid, сл. 9.

[9] Ibid, сл. 10.

Према томе, на темељу тог упоређења, иако међу тим главицама и дубровачког уломка постоје неке разлике у појединостима, ипак се сличношћу композиције и обраде, која је само код Маврових ликовно врсних, међусобно повезују у скупину која, поред осталих кипарских мотива а и писаних докумената, свједочи да су клесарске радионице дубровачких и сплитских, трогирских, задарских и брибирских мајстора XIV стољећа биле повезане.[10] Између њихових средњовјековних општина постојале су у том стољећу развијене поморске трговине, културне и привредне везе, а Задар и Трогир су били повезани и са залеђем у којему се истицаху Брибир,[11] Бискупија и Книн,[12] гдје су нађени уломци кипарства с одразима приморске романике. Та повезаност је увјетовала и размјену њихових мајстора, па је природно да као посљедицу тога данас проналазимо у њима слична умјетничка дјела.

Али пронађени дубровачки уломак сличи по мотиву, обради а и врснођи главици за коју се сматра да је припадала циборију из столне цркве у јужноиталском граду Битонту, који је 1240. године подигао мајстор Gualtiero из Фоће,[13] а и главици за коју се држи да је била на циборију столне цркве у Барију а рад је кипара Алфана из Термолија.[14] E. Bertaux је упоредио те апуљске главице, које се датирају око 1230—1240, с онима на проповиједаоници столне цркве св. Дује у Сплиту. Иако она Gualtierova није, како он пише, *„presque identique"*, њена сличност са сплитском је очита па се доиста може тврдити да је постојала веза између Gualtierove и сплитске радионице.

Будући да није познавао сличне главице с проповиједаонице која је вјеројатно дјело мајстора Мавра из прве половице XIV стољећа, а можда и раније (јер се бар за сада не може знати да ли је настала прије његова циборија у истој столној цркви), француски се повјесник умјетности питао да ли се сјеверњачки уплив, који се на њима очитује, појавио прије у Далмацији или у Апулији, свијестан да је на то тешко одговорити.[15]

---

[10] C. Fiskovic, o. c. (1).

[11] C. Fiskovic, Zadarski sredovjecni majstori, стр. 71. Каменица из Брибира носи ознаке романике. В. сл. S. Gunjača, Muzej hrvatskih starina od oslobođenja do danas, Starohrvatska prosvjeta, III, s. v. 2. Zagreb 1952, sl. 24.

[12] C. Fiskovic, Radovan, Zagreb 1965, стр. 21. Рељефни ликови из Книна уоквирени у лиснате оквире и поредани један изнад другога подсјећају на распоред ликова с Радованова портала. Упореди слике на таблама XVIII, XX и XXII у чланку S. Gunjača, Tinensia Archaelogica-Historica-Topographica, II, Starohrvatska prosvjeta, III; s. sv. 7, Zagreb 1960.

[13] E. Bertaux, L'art dans l'Italie meridionale, Paris 1904, стр. 673, сл. 315.

[14] Ibid, стр. 671, сл. 314. Упореди и Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico a rococo, catalogo curato dal dott M. D. Elia, Bari 1964, стр. 24, сл. 27.

[15] E. Bertaux, o. c. (13), стр. 674.

Можда би се сада, када се чини да је сплитска проповиједаоница млађа од трогирске и то због јачег очитовања готике у њеној композицији, а и у једној главици с реалистички обликованим лишћем, једнако као и због слабије ликовне врсноће која показује опадање далматинског кипарства, може на Bertaux-ово питање одговорити да је појава главица сјеверњачког облика старија у Апулији него у Далмацији, те према томе да је уплив сјеверњачке умјетности продро прије у тамошње него у наше приморске споменике.

Не може се тачно знати којему је споменику дубровачка главица припадала, али с обзиром на то да су сличне сачуване на споменутим апуљским циборијима и далматинским проповиједаоницама, могло би се претпоставити да је и овај уломак, нађен у непосредној близини и на мјесту гдје се дизала столна дубровачка црква, дио главице њене проповиједаонице или циборија, тим више што Филип де Диверсис у свом опису дубровачке столне цркве 1440. спомиње да је њена *„пространа проповједаоница на стубовима"* и *„дивно умјетнички израђена"* а над главним олтаром да је био *„лијепи циборије"*,[16] који спомиње и апостолски походитељ И. Ф. Сорман у спису свог похода дубровачкој цркви 1574. године.

У опису главног олтара он к томе пише »*Altaris autem tegmen est lapidis serpentini (ut asseruerunt) et quatuor columnis eiusdem lapidis suftultis, cum varijs ornamentis . . .*"[17]

Један од та четири ступа је вјероватно онај обли ступ висок око 3 метра а исклесан доиста у серпентину. Тек је недавно откопан у улици Дамјана Јуде недалеко од старе столне цркве и привремено је смјештен у дворишту уз ренесансну цркву Спаса, изразиту грађевину корчуланског мајстора Петра Андријића, па је стога још незапажен и необјављен.

Оба та налаза нукају нас на пажњу коју треба усредоточити на сва копања и радове који се врше на плочнику тргова око срушене

[16] F. de Diversis, Opis Dubrovnika, превео I. Božić, Dubrovnik 1973, стр. 21.

[17] C. Fiskovic, Umjetnine stare dubrovačke katedrale, Bulletin, Zavoda za likovne umjetnosti JAZU, XIII, br. 1—3, Zagreb 1963, стр. 63, 70. Тим се потврђује да је и столна црква дубровачка имала циборије, као которска, корчуланска, рапска, задарска и трогирска над главним олтаром. Били су то понајвише циборији римско-апуљског типа, а настали су у давној предаји далматинских предроманичких циборија да се распростране у ластовској жупној цркви, у цркви у Стону и Свих Светих у Корчули. C. Fiskovic, Lastovski spomenici, Split 1966, стр. 25—29. Име Вртичевић исправи у Утричевић. Тим циборијима надодат ћу и нову архивску вијест о постојању циборија у столној цркви у Хвару:

Die lune 4 may 1615 . . . Tandem ad ecclesiam Divi Steffani accessit nostrae cathedrali patroni in qua altare sanctissimi sacramenti in dextera alle capelle sub ciborio quattuor columnis marmoreis innixo existentis . . . Спис похода бискупа Петра Цедулина града Хвара, стр. 19. Бискупски архив у Хвару.

столне цркве и у сусједним улицама, јер се ту и раније налажаху мраморни уломци, а ови показују и потребу суставног стручног истраживања и искапања темеља те цркве значајне за повијест нашег романичког градитељства и кипарства, особито у питању повезивања наше приморске, апуљске и рашке романике.

Наравно, сви уломци нађени у близини данашње столне цркве не морају потицати са њене романичке предшаснице. На том мјесту, и то на раскршћу између Улице кнеза Хрваша и Градићеве, примијетио сам до сада непознати уломак предроманичког рељефа узидан уз доњи дио главних врата барокне вишекатнице. Иако је оштећен по површини и крњ, ипак одава склад композиције и врсноћу израдбе. То је вјероватно уломак средишњег забата једне олтарне преграде из X—XI стољећа сред којега је криж чија је површина испуњена плетером, а уз њега се виде с обје стране птичје ноге и репови. Били су то паунови постављени уз криж са својим дугим реповима на којима се примијећују кругови. Под њима се савија рељефна лозица пратећи лук забата. Сличне забате имају далматинске предроманичке црквице,[18] али се овај, иако му недостају завршне куке и остали дијелови, међу њима одликује уклапањем доњег крака крижа у лозицу уз лук. Због те иначице га и објављујем.

Али вратимо се појави описане главице можда с богато украшене проповиједаонице срушене дубровачке столне цркве Sanctae Mariae maior, иако нам она не може разјаснити да ли је споменик којему је припадала старији или млађи од далматинских или апуљских овдје спомснутих. Не може се из тог уломка још сазнати да ли је настао у додиру између међусобних веза Дубровника, Трогира и Сплита, или у изравним везама дубровачких и апуљских кипара, јер су у XIII—XIV стољећу и те постојале.

То јасно показују поред осталог дјелатност Шимуна Дубровчанина у Барлети и романички рељеф *„Јаковљева сна"* на вратима столне цркве у Траниу и слични рељеф нађен у Дубровнику,[19] а и присуство

---

[18] Упореди иначице: S. Gunjača, Rad osnivača muzeja hrv. arheoloških spomenika, Starohrvatska prosvjeta, III serija, sv. 8, Zagreb 1958, сл. 11, 13; Исти, Ostaci starohrvatske crkve sv. Cecilije na Stupovima u Biskupiji kod Knina, Starohrvatska prosvjeta, serija III, sv. 5, Zagreb 1956, сл. 15 и 15a; Lj. Karaman, Iz kolijevke hrvatske prošlosti, Zagreb 1930, сл. 43, b, c, сл. 66, 69; I. Petricioli, Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji, Zagreb 1960, сл. 1, na tabli VIII.

[19] C. Fiskvić, Fragments du style roman à Dubrovnik, Archeologia jugoslavica, I, Beograd 1954, str. 121, сл. 8. Упореди и сл. 175 у A. Petrucci, Cattedrali di Puglia, Roma 1964. Писац погрешно пише да је мајстор Иван из Крфа градитељ столне цркве у Моли (стр. 135, 569) будући да сам доказао да је то био Иван Корчуланин. C. Fiskvić, o. c. (2), стр. 1229, 1236—1238.

апуљских мајстора XII—XIV стољећа у том граду које се наставило, једнако као и у осталој Далмацији, и у слиједећим стољећима и то у свим гранама ликовних умјетности.[20]

[20] Наводим овдје неколико нових података о апуљским мајсторима у Дубровнику, који нису споминьани у објављеним дјелима:

Die XXVII decembris 1416

Crepcgl bolcovich habitator Ragusij dat et concedit Pribislavum eius filium nondum etatis legiptimae magistro Fumai muratorij de Trano ad presens habitatori Ragusij pro filio nunc donec vixerit in hoc seculo. Ita tamen si puer veniente ipsum ad etatem legiptimam fuerit contentus...

Diversa notariae 12, стр. 110.
Хисторијски архив у Дубровнику.

Die XXX novembris MCCCCXV

Magister Thomas Marini de Trano magister Nicolaus eius frater murarij super se et omnia bona eorum... promiserunt ser Martolo de Georgio et sociis oficialibus laboreriorum comunis nomine... facere videlicet unam voltam bonam ac sufficientem cartizatam de subtus et saliziatam de super bene ac fortiter ad iudicium cuilibet honi magistri super dohanam videlicet magnam comunis ad illum modum prout est super ecclesiam Sancti Blasij...

Diversa cancellariae, 40, стр. 248.
Хисторијски архив у Дубровнику.

Die XXII junij 1425

Pro uno magistro a voltis.

Captum fuit de dando libertatem ser Martolo Ju. de Zrieva quod pro faciendum venire de Appulea Ragusium unum magistrum a voltis...

Consilium Minus, III, стр. 234.
Хисторијски архив у Дубровнику.

Die XXVI jullij 1425.

Pro magistro Alexio de Trano magistro a voltis.

Captum fuit de eundo ad maius consilium pro firmando ad salarium nostri comunis magistrum Allexium de Trano, magistrum a voltis iuxta formam petitionis et pacti sui quod perduxit Regimini nostro.

Consilium minus, III, стр. 234.
Хисторијски архив у Дубровнику.

Из тих докумената се види да је зидар Fumaius из апуљског града Трани био настањен у Дубровнику 1416, а браћа Томо и Никола зидари, такође из тог града, да су зидали свод на згради велике догане који је одозго био раван и поплочан а одоздо ожбукан, попут онога на цркви св. Влаха. Из тога се дознаје да је та црква имала терасу, можда под својим галеријама које спомиње De Diversis, o. c. (16), стр. 22. Ти мајстори су били стручњаци за градњу сводова, као и њихов сутрађанин Alexio који је за такве радове примљен 1425. у државну службу, а у Дубровнику су се, као што је познато, због обиља седре надсвођивале грађевине и куће чешће него у осталој Далмацији.

Поред радова споменутих у биљешкама ево и неколико новијих а и старијих мање цитираних дјела у којима се спомињу далматински умјетници у јужној Италији и апуљски у Далмацији; J. Максимовић, Simeon Ragusinus, Quaderni dell'archivio storico pugliese, 7, Бари 1962, стр. 84—98, сл. 1—8; I. Kukuljević, Slovnik umjetnikah Jugoslavenskih, sv. V, Zagreb 1858, стр. 368, (Paskval Renis iz Brindisija). О њему ће опширније писати K. Prijatelj; C. Fiskoviċ, Contatti artistici tra la Puglia e la Dalmazia nel Medio evo, Archivio Storico Pugliese, XIV, fasc. III—IV, Bari 1961, стр. 72—81; N. Božanić-Bezić, Prilog poznavanju djelatnosti naših umjetnika u inostranstvu, Historijski pregled, br. 3—4, Zagreb 1964, стр. 183; C. Fiskoviċ, Le relazione artistiche nel passato, Jugoslavia — Italia, Epoha, Zagreb 1968, стр. 6; K. Prijatelj, I dipinti rappresentanti S. Carlo Borromeo in Dalmazia, Arte lombarda, I Monumenti (3), Milano 1969, стр. 256; C. Gnudi, Nuove ricerche su Nicolò dell'Arca, Rim 1972; C. Fiskoviċ, Alcuni pittori del Cinquecento in Puglia e in Dalmazia: N. Lazanić, A. Rizzo, A. e D.

CONTRIBUTION SUR LES RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE DUBROVNIK ET LA DALMATIE D'UNE PART ET L'APULIE DE L'AUTRE

CVITO FISKOVIc

A Dubrovnik, l'ancienne Raguse, qui fut détruite par un tremblement de terre dans la seconde moitiée du XVIIe siècle, on trouve certains fragments datant des VIe au XIVe siècle, gui témoignent du fait qu'il devait y avoir eu plusieurs édifices paléochrétiens, pré-romans, et romans. L'auteur du présent article a déjà publié des articles au sujet de certains d'entre eux et se propose de traiter ici de deux fragments nouveaux. L'un des deux est un fronton d'une iconostase d'autel des X à XIe siècle avec le relief endommagé d'une croix flanquée de deux panos. L'autre est un fragment de chapiteau roman du XIIIe siècle avec des griffons fabuleux à têtes d'animal et corps d'oiseau. Peut-être que ce fragment provient du chapiteau de quelque chaire ou ciborium médiévaux de la cathédrale de Dubrovnik, qui. selon les dires de l' auteur de De Diversis avait été richement décoré de sculptures.

Des chapiteaux semblables ont été trouvés dans les villes de Bitonto et Bari, au sud de l' Italie et publiés par F. Berteau dans son livre sur L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904, pp. 671 et 673, mais aussi dans certaines villes dalmates notamment sur la chaire de la cathédrale de Split et celle de la cathédrale de Trogir, comme aussi dans les ruines de Bribir.

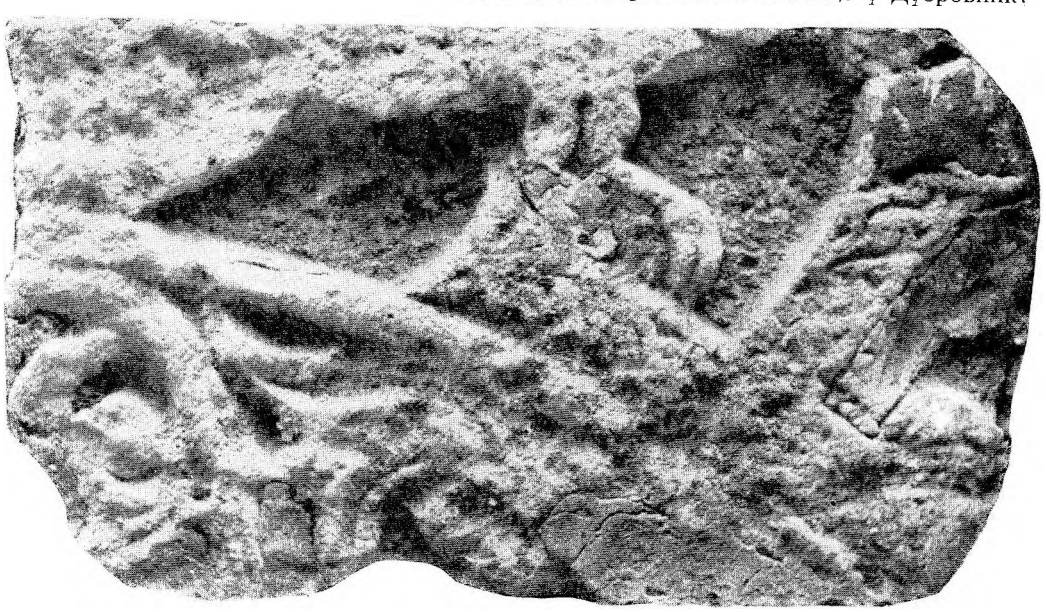
L'auteur compare les motifs figuratifs et l'exécution de tous ces chapiteaux de l'Italie méridionale et de Dalmatie avec le fragment découvert à Dubrovnik qui jusqu'à présent était resté inconnu et estime pouvoir le considérer comme une preuve de plus des relations que Dubrovnik entretenait au XIIIe et au XIVe siècle avec les autres villes de Dalmatie et d'Apulie.

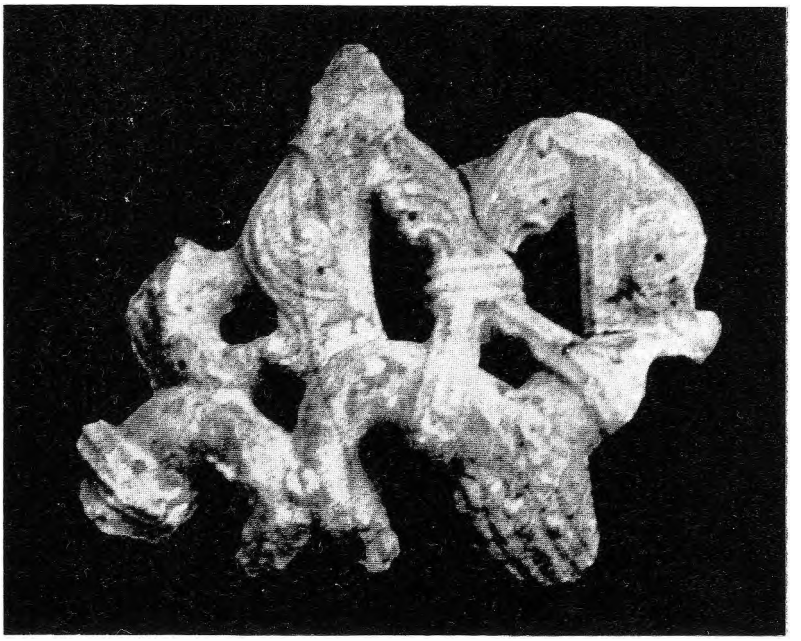
Ces relations sont aussi confirmées par des documents nous relatant les noms des artistes ayant participé à ces échanges artistiques et contacts mutuels, documents dont l'auteur nous présente quelques-uns.

Bizzamano, D. Ateniese, Italjug, II, br. 9, Rim 1972, стр. 27; C. Fiskovic, Urbanističko usavršavanje Korčule Kanavelićeva vremena, Zbornik otoka Korčule, 3, (Radovi o Petru Kanaveliću) Zagreb 1973, стр. 75; C. Fisković, Talijansko južnoslavenski odnosi u likovnim umjetnostima, Enciklopedija Jugoslavije, VIII, Zagreb 1971, стр. 312—317. Код спомињања звона у Шибенику, дјела талијанских мајстора, Јакин треба замијенити у Акон.

Сл. 1. Уломак романичке главице у Дубровнику

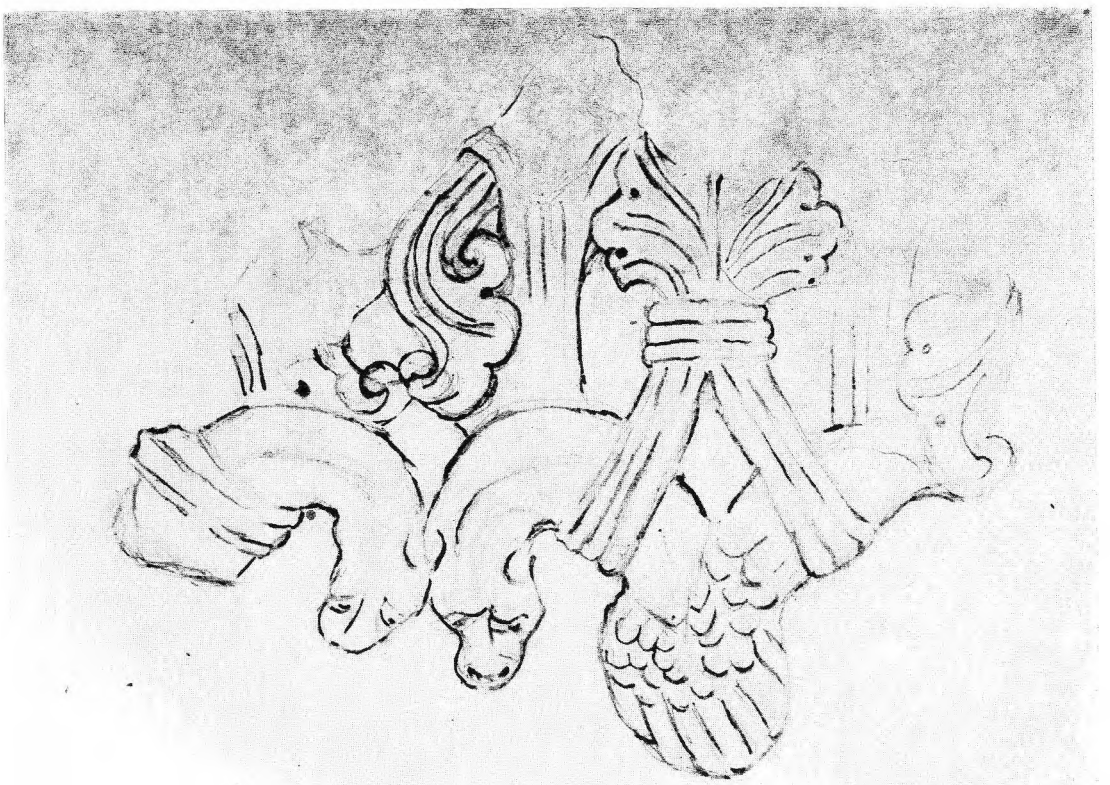
Сл. 2. Уломак романичке главице у Дубровнику

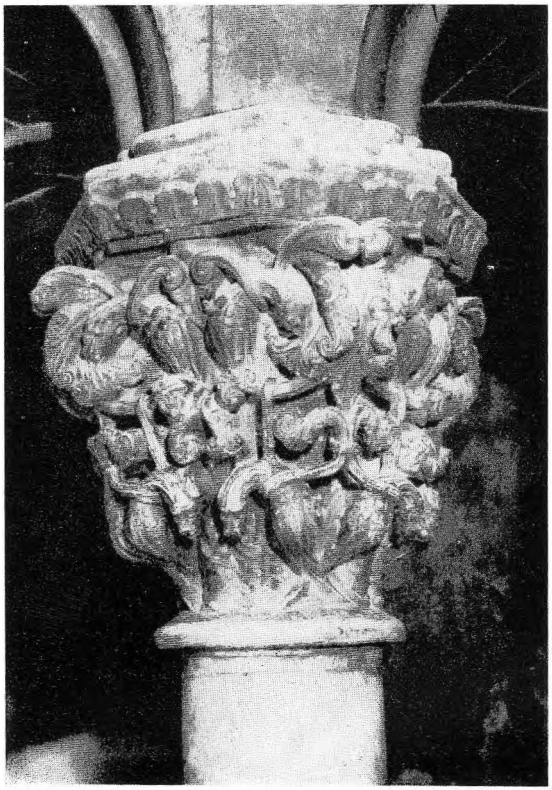


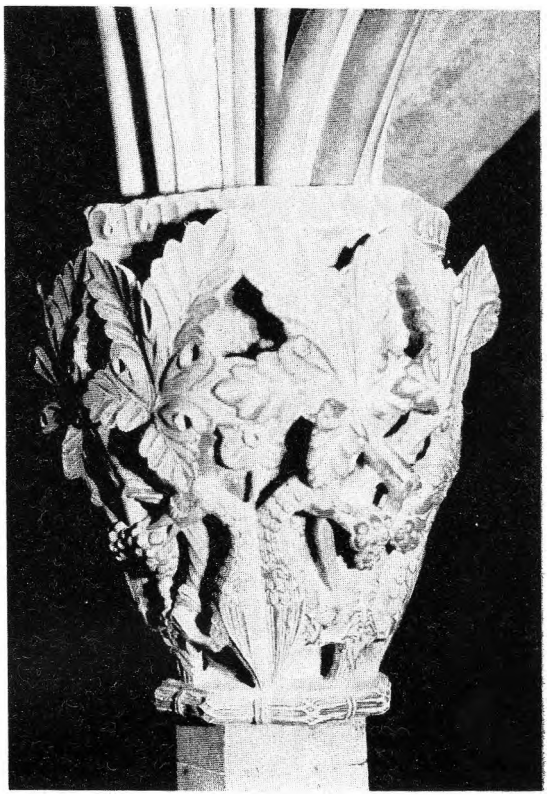


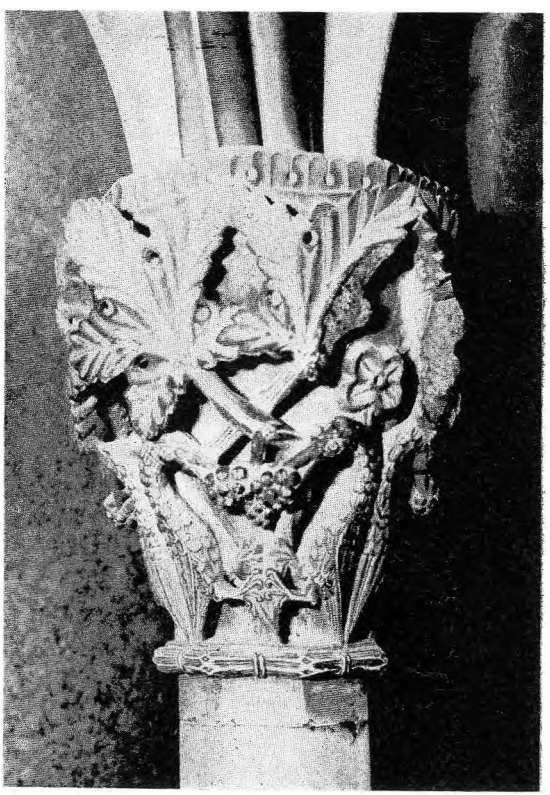
Сл. 3. Предроманички уломак из Дубровника

Сл. 4. Уломак забата олтарне преграде из Дубровника





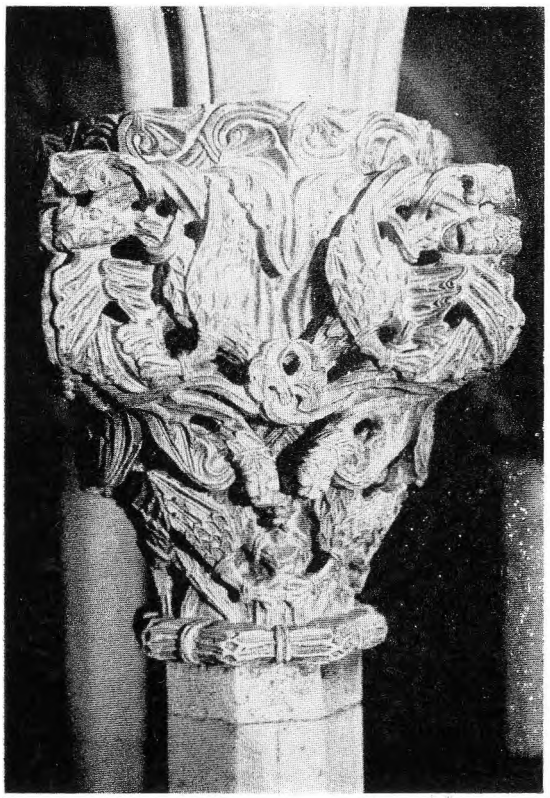


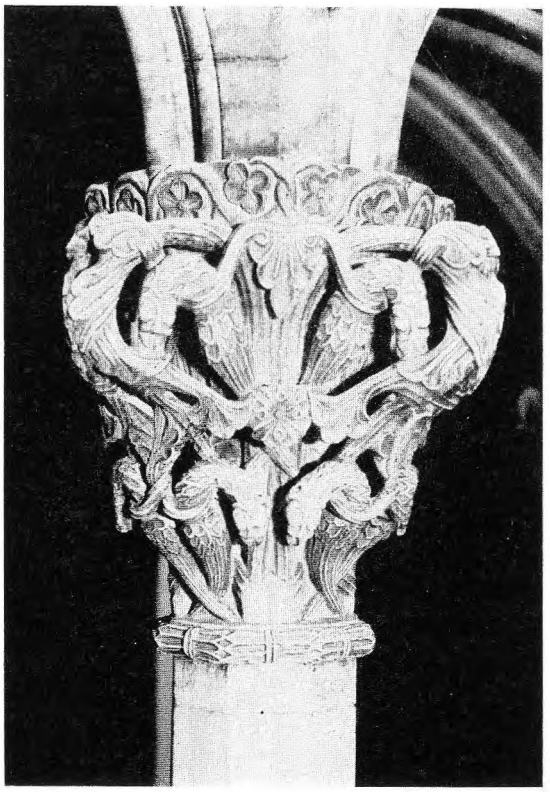


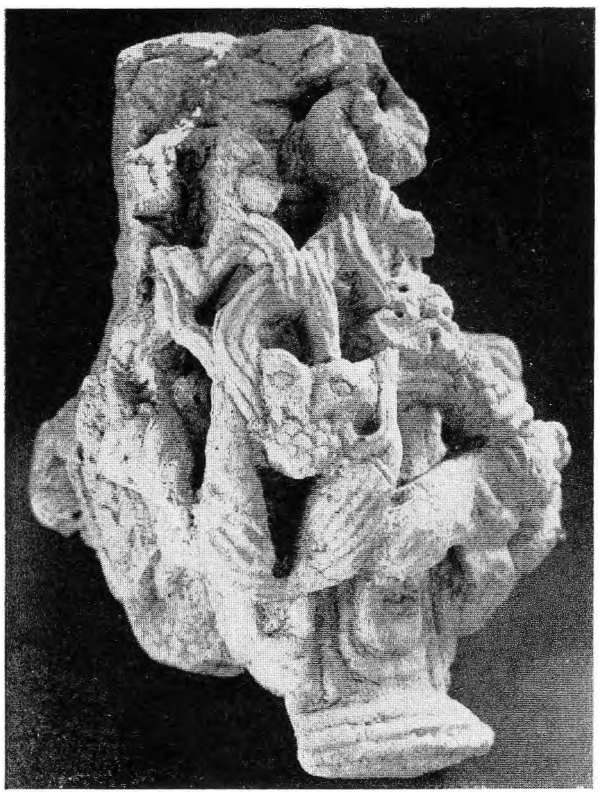
Сл. 5. Главица са проповједаонице мајстора Мавра у столној цркви у Трогиру

Сл. 6. Главица са проповједаонице столне цркве у Сплиту

Сл. 7. Главица са проповједаонице столне цркве у Сплиту (друга страна)







Сл. 8. Главица са проповједаонице стоне цркве у Сплиту

Сл. 9. Главица са проповједаонице стоне цркве у Сплиту

Сл. 10. Уломак главице нађен на Брибиру

Милан Ивановић

Натпис са надгробне плоче монахиње Марине из 1371. године

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

У току три узастопна лета, од 1966. до 1968. године, приликом извођења конзерваторских радова на призренској тврђави и остацима цркве Св. Недеље у Призрену, пронађена су три историјски значајна ћирилска натписа уклесана у камену, из друге половине XIV века.[1]

Најстарији натпис, уклесан у надгробној плочи монаха Дамјана, односно Радосл(ава) Обрад .... пре замонашења из 1357. године, пронађен је 1966. године приликом извођења заштитних радова на улазној вратници призренског града-тврђаве где је био узидан у праг улазних врата и оштећен удубљењем за окретање врата по усправној оси.[2] Овај натпис је већ публиковао други аутор.[3]

Други натпис, далеко значајнији за нашу науку, пронађен је исте године једва коју стотину метара источније од претходног, у дворишту приземне зграде на крајњем источном крилу садашње српске махале у Призрену, зване „Поткаљаја" (Сл. 1). То је познати натпис младога краља Марка из 1370/71. године, исклесан у надвратнику садашње цркве Св. Недеље у Призрену, чији се остаци налазе у дворишту те куће. Надвратник се, како то у самом натпису стоји, налазио над улазом у „храм Ваведења Пречисте Богородице" коме је раније била посвећена садашња црква Св. Недеље. И тај натпис је већ публикован.[4]

Лета 1968. године, на остацима цркве Св. Недеље у Призрену, Покрајински завод за заштиту споменика културе Косова и Метохије

---

[1] Радове су изводиле екипе Покрајинског завода за заштиту споменика културе Косова и Метохије из Приштине.

[2] Надгробну плочу монаха Дамјана су открили радници поменутог Завода: Б. Билибајкић и В. Вељковић, а писац ових редова је у својству руководиоца службе заштите споменика културе на Косову и Метохији затим организовао његово преношење у Богородицу Љевишку, где се и сада налази.

[3] Гордана Томовић, Епиграфски прилози, Историјски часопис књ. XVIII, Београд 1971, 203—205.

[4] Милан Ивановић, Натпис младог краља Марка са цркве св. Недеље у Призрену, Зограф 2, Београд 1967, 20—21.

предузео је најнужније конзерваторске радове.[5] Том приликом откривени су и очишћени зидови, местимично високи и до два метра, као и камени под цркве Св. Недеље (Сл. 2). У поду цркве је између осталих камених плоча откривена и надгробна плоча димензија 187×72×18 см.[6] На њој је уклесан натпис на горњој трећини плоче, са текстом у 5 редова које бочно и одозго опасују доста широке маргине без икаквих симбола или орнамената. Слова су величине 6—7 см, финих пропорција, резана плитко, доста уједначена и чиста. Текст је уклесан вешто и са осећањем за материјал, па и поред неких лигатура и спајања слова у речима остао читак, јасан и леп. Натпис је потпуно сачуван и гласи:

† вь лѣт г҃ ѡ҃ о҃ д҃ мца҃ мар҃ в҃ днь прѣстави се раба бж҃ꙗ марина а зо вомь мирскымь стрꙋꙗ сьврь стьница чельника манка иже прочитаѥт рѣцте ми вѣчнаа памет

Натпис је, као што се види (Сл. 3), потпуно сачуван[6] и доноси јасне податке: „Године 1371, месеца марта, другог дана престави се раба божја Марина, а зовом мирским [пре замонашења] Струја, сврстница челника Манка. Иже [ви који] прочитает рец'те ми вечнаа памет".

Из натписа младога краља Марка сазнали смо да је храм Ваведења Пречисте Богородице (данашње цркве Св. Недеље) „саздан" и „пописан" (осликан) „повеленијем и откупом[7] господина младаго краља Марка, лета 6879", то јест у времену од 1. септембра 1370. до 31. августа 1371. године, када је по византијском рачунању година почињала и завршавала се. Титула у натпису „млади краљ", односно престолонаследник указује да је црква подигнута свакако пре 26. септембра 1371. године, пре маричке битке и погибије краља Вукашина, после које Марко није више био престолонаследник.

---

[5] Археолошка ископавања и конзерваторске радове извео је Покрајински завод за заштиту споменика културе у Приштини 1968. године под руководством др Слободана Ненадовића, професора Универзитета у Београду, и Георгија Коваљева, археолога Приштинског завода.

[6] Цртеж натписа као и фотографију бр. 2 ми је љубазно уступио др Сл. Ненадовић, професор Универзитета у Београду, на чему му и овом приликом топло захваљујем.

[7] Реч „откуп" (ѡткꙋпомь) у овом натпису је ретко употребљавана реч у старим српским записима и натписима и у данас не сасвим јасном значењу. Сем помена у натпису краља Марка из 1371. помиње се 1343. године, када је Старац Григорије у селу Кориши код Призрена, „трудом и откупом" сазидао „и пописао и украсио" нову цркву (Ст. Новаковић, Законски споменици, Београд 1912, 412—413); 1440. године „трудом откупом благочестиве Јеле" кћери кнеза Лазара и жене Ђурђа Страцимировића подиже се храм Пресвете Богородице на острву Брезовици у Скадарском језеру (натпис над вратима — Љ. Стојановић, Записи и натписи, I, 276); у повељи краља Милутина из 1300. или 1312. године о подизању храма св. Ђорђа Горга у Скопљу (А. Соловјев, Одабрани споменици, 71) и у запису од 30. јануара 1580. године исписаном на 307. листу Панегирика, рукописа Народне библиотеке у Београду бр. 28, који је „повелѣнїемь и цѣною ѡткꙋпа" пећког патријарха Герасима писан и приложен „митрополији Новобрдској „Градчаници" на Косову (Б. Даничић, Записи из неколико рукописа,

Надгробна плоча монахиње Марине, односно по личном имену Струје, датована је тачно у дан и месец: 2. марта 1371. године. То значи да је она умрла, а потом можда и сахрањена у новоподигнутој цркви непуних 6 месеци после њеног зидања и живописања. Истина, данашњи положај надгробне плоче монахиње Марине не одговара свакако њеном првобитном положају и месту (Сл. 2). Плоча се данас налази у нивоу олтарског дела цркве који је за неколико сантиметара виши од средњег дела цркве, а са још двема плочама са стране служила је као камени праг, постоље у поду пред иконостасом (Сл. 2). Како резултати археолошко-истраживачких и заштитних радова нису још публиковани, остаје непознато да ли је у цркви било гробова и гробних налаза. Судећи по томе што је црква била посвећена Богородици и што је плоча нађена у унутрашњости цркве, као и податку из натписа да је Марина-Струја била сврстница (супруга челника Манка, што јој је свакако обезбеђивало посебан углед и место у друштвеној хијерархији тога доба, има основа претпоставци да је у цркви одиста и била сахрањена. Можда се и реч „откуп" из натписа краља Марка може у једном свом тумачењу везати и за Струју-Марину као првог ктитора цркве.

Међутим, ко је била монахиња Марина, односно Струја и њен сврстник челник Ман'к, о томе немамо поузданих историјских података. За сада најстарији и први помен личног имена Струја у нашем језику и нашој науци уопште налази се у овом призренском натпису. Утолико је откриће овог натписа вишеструко значајније,[8] како за историју тако и за лингвистику, епиграфику, ономастику и топономастику. У старим српским писаним споменицима позната су имена: жꙋпан строѥ,[9] строиславь (један од људи које је краљ Милутин повељом дао Хиландару)[10] строиславь ковачь сьдѥтю из Дечанске повеље писане 1330. године,[11] владиславь, градань, продань, строислалић људи које Стефан Душан повељом манастиру Св. Арханђела у Призрену помиње у селу Драгољевцима код Истока у Пећком подгору — Хвосну,[12] жоупан строѥ велыки спатарь (маченосац) насликан је са натписом у цр-

Rad JAZU, 1, 177). Могло би се узети да у овим случајевима „откуп" има двојако значење. Или су то сопствена новчана средства којим ктитори подижу и украшавају своје нове задужбине — цркве и књиге, или су тиме ктитори од некога купили како саме, већ готове објекте, тако и ктиторско право.

[8] Др Вел. Михајловић, Поводом једног древног натписа — Монахиња Струја у Призрену 1371, Политика, 4. мај 1969. године, стр. 19.

[9] F. Miklošić, Monumenta serbica..., Viennae 1858, I, 1114, str. 1; Б. Даничић, Рјечник из књижевних старина српских, дио III, Београд 1863, 186.

[10] Б. Даничић, наведено дело, III, 186.

[11] F. Miklošić, Monumenta serbica, 98; Г. Шкриванић, Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику, Београд 1957, 171.

[12] Б. Даничић, наведено дело, III, 186.

кви манастира Козије Болнице (1542—1543) у Румунији.[13] Али то су све мушка лична имена друкчије конструкције и значења од нашег женског имена Струје из Призрена.

Па ипак, ово ретко име забележено је у неколико махова у нашим писаним документима XIX века, а својом основом сачувало се и у данашњој топономастици и ономастици. Женско име Струја уврстио је и Вук Караџић у свој Српски рјечник,[14] а затим су га поновили Броз — Ивековић у Рјечнику хрватскога језика[15] и Рјечнику хрватског или српског језика Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу.[16] У недавно публикованом „Протоколу кнеза Милоша Обреновића 1824—1825", драгоценом извору за историју обновљене српске државе, пронађеном у Архиву Војноисторијског института у Будимпешти, кнез Милош „27. априла 1825. лета" између осталих ослобађа „давања пореза и кулука" и Струју Добрана из Рашинаца, Нахије пожаревачке.[17] У старом српско-словенском језику реч струја је, истина, сачувана, али у значењу реке (flumen), речне струје, струје — тока живота или говора.[18] Основа овог имена сачувана је и данас у ономастици и топономастици. Истина ретко али ипак присутни, и данас се срећу називи места и презимена у Херцеговини, Пљевљима, Београду (свакако досељеници), Пожаревцу, Поречу у Истри и другде.[19]

Значење речи **съвръстьница** у старом српскословенском језику може бити двојако: вршњакиња, савременица,[20] али и у смислу: друг, брачни друг (socius) са кореном из речи **съвръсть** (латински: conjux).[21] У нашем случају пре ће бити ово друго значење и из разлога што је монахиња Марина као духовно лице хтела да нагласи своју брачну везу са челником Манком, свакако пре свог замонашења.

Остаје да са неколико речи објаснимо ко је челник **манк, манькъ манѣкъ** или **манакъ.** Звање челник, велики челник нам је познато из

---

[13] George Copresc u (редакција), Istoria Artelior Plastice in Romania, Bucuresti 1968, str. 266, sl. 239.

[14] Вук Стеф. Караџић, Српски рјечник, Београд 1935 (четврто државно издање), стр. 744.

[15] Broz — Ivekovi ć, Rječnik hrvatskoga jezika, Zagreb 1901, sv. II, str. 485.

[16] Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Rječnik hrvatskog ili srpskog jezika, dio XVI, Zagreb 1956—1958, str. 778.

[17] В. Крестић — Н. Петровић, Протокол кнеза Милоша Обреновића 1824—1825, Београд, САНУ, Посебна издања књ. CDLX, 1973, 368.

[18] F. Miklošić, Lexicon linguae slovenicae veteris dialecti, Vindobonae 1850, 163.

[19] Насељено место Струјићи у Херцеговини, општина Требиње, пошта Равно (Именик места у Југославији, Београд 1973, 376); амбасадор СФРЈ у СРи Ланке (Цејлону) Олга Струјић („Политика" 21. X 1972, стр. 2); др Ризах Струјић, болница у Пљевљима („Политика", 6. II 1972, 22); инж. Душан Струјић, Београд („Политика", 3. X 1973); Струја и Струјићи у Пожаревцу и Истри (Др Вел. Михајловић, Поводом једног древног натписа ... „Политика", 4. V 1969, 19) итд.

[20] F. Miklošić, Lexicon linguae slovenicae ... str. 165.

[21] Б. Даничић, Рјечник из књижевних старина ..., III дио, 221.

многих средњовековних извора. Лествица тог звања ишла је од челника — сеоског и пастирског старешине,[22] преко „челника ризничког" — старешине државне благајне,[23] до „великог челника"[24] — старешине, господара појединих области. Следеће у рангу више титуле биле су: велики слуга, велики војвода, севастократор,[25] деспот, па и краљ.[26] На свечаном портрету деспота Јована Оливера у Леснову у редоследу његових титула нижу се: велики челник, велики слуга, велики севастократор и велики деспот.[27] У повељи Стефана Уроша V, дагој Котору 1355. године, сачуваној у талијанском преводу, Вукашин, позније краљ, помиње се као сведок са титулом велики челник.[28]

Ко је челник манк, маньк или маньак из нашег натписа, о томе немамо података. Знамо да је Стефан Душан, у повељи датој Дубровнику 22. јануара 1333. године у Пологу, међу присутним великодостојницима поменуо и војводу дѣнь-а маньк-а.[29] Тридесет година раније краљ Милутин својом повељом манастиру Хиландару 1302—1309. г. одређује да севасть шбрадь маньак „утеше (одреди) међе" манастирског имања у земљи хвостанској долином Белог Дрима изнад села Лабичева (данас Лабучева), северно од Ораховца у Метохији.[30] Има мишљења да би севастократор Дејан, поседник кумановског краја до Велбужда, могао бити исто лице са војводом Дејаном Мањком, а да је Обрад Мањак можда његов предак.[31] Константин Јиречек сматра да је Дејан пре него што је постао деспот имао титулу војводе.[32] Да је пре тога био челник, аналогно очуваном реду исписаних титула деспота Јована Оливера у Леснову, можда се може тврдити. Али да је челник манк из нашег призренског натписа исто лице са деспотом Дејаном теже је тврдити кад се зна да је његова жена била Јевдокија (у монаштву, после смрти севастократора Дејана, позната као Теодора), сестра цара Душана.[33] Њен насликани лик заједно са супругом Дејаном, непознатим властелином Витомиром и једним дегетом, у цркви

---

[22] Ст. Новаковић, Село, 50, 108; К. Јиречек, Историја Срба, Београд 1952, 97, 359, 361, 362; Н. Радојчић, Законик цара Стефана Душана, Београд 1960, 71, 128, 129; Ст. Новаковић, Законски споменици 90, 203, 205, 228, 236, 452, 453, 516, 520, 605, 610, 648, 652, 653, 654, 760, 767 и 793.

[23] Ст. Новаковић, Законски споменици, 90.

[24] Исто, 221, 532.

[25] Љ. Стојановић, Записи..., 72.

[26] Г. Острогорски, Серска област после Душанове смрти, Београд 1965, 14.

[27] Љ. Стојановић, Записи и натписи, 72; Б. Ферјанчић, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд 1960, 160.

[28] Зборник Константина Јиречека, I, САНУ, Београд 1959, 360.

[29] F. Miklošić, Monumenta serbica... 104, 105.

[30] F. Miklošić, navedeno delo LXII, 61.

[31] М. Рајичић, Севастократор Дејан, Историски гласник 3—4, Београд 1953, 18—19.

[32] К. Јиречек, Историја Срба, Београд 1922, 25.

[33] К. Јиречек, Историја Срба I, 1952, 314; Ст. Новаковић, Законски споменици, 446, 454.

св. Јована Земенског код Белова на реци Струми, између Кустендила и Радомира у Бугарској,[34] остао је сачуван до данас. Можда је наша монахиња Марина, мирским именом Струја, била само прва жена „сврстница" Дејана Мањка, док је он био само још челник. А доцније, пењући се степеницама хијерархије до титуле војводе, севастократора и деспота, свој успон омогућио и новом женидбом узевши краљеву и цареву сестру себи за другу „сврстницу". Да ли је можда разлог да се надгробна плоча и евентуално сам гроб монахиње Марине сачувају у овој цркви то што је она била челникова сврстница. А можда међу ктиторе цркве треба убројати и Марину с обзиром на то да је цркву „откупом" подигао млади краљ Марко?

У сваком случају наша наука добила је овим новооткривеним призренским натписом још један аутентичан и значајан писани споменик, који заједно са осталим епиграфским споменицима насталим у Призрену у XIV веку даје речите доказе да је Призрен у то доба био не само познат по истакнутој градитељској делатности него да је у њему било средиште где се подједнако интензивна делатност развијала у фреско-сликарским, иконописачким, преписивачким и књижевним радионицама,[35] па коначно и у епиграфској и камено-клесачкој радионици. Да је ова тврдња на доказима заснована може се утврдити и по броју очуваних епиграфских споменика XIV века у Призрену и околини. Из ове радионице су свакако изашли сви до данас очувани епиграфски натписи Призрена и околине. Почев од најстаријег сачуваног, ктиторског натписа великог казнаца Јована Драгослава и жене му Јелене на надвратнику цркве Богородице у селу Мушутишту, 15 км североисточно од Призрена, из 1315. године,[36] па преко натписа ктитора Драгослава (у монаштву Николе) Тутића и жене му Беле у Призрену из 1331/2. године који је срећом за нашу науку објавио велики пријатељ нашег народа и добар познавалац наших старина и историје, руски конзул у Призрену и Скадру Иван Степанович Јастребов.[37] Неколико фрагмената тог натписа, који је у бурним годинама крајем XIX и почетком XX века насилно скинут и поломљен, пронашао је аутор ових редова вршећи преглед збирке старих икона и других предмета у малој призренској цркви св. Борђа Руновића готово читав век касније, лета 1963. године. Очигледно је остатке разбијеног камена

[34] Љ. Стојановић, Записи и натписи IV, 60—69; В. Петковић, Преглед црквених споменика... стр. 134, сл. 352.

[35] М. Ивановић, Љубижданска двојна икона..., Зограф 4, Београд 1972, 21.

[36] В. Петковић, Преглед... 40; С. М. Ненадовић, Белешке са пута по Космету, Музеји 7, Београд 1952, 170, сл. 2; В. Ј. Ђурић, Непознати споменици средњовековног сликарства у Метохији, Старине Косова и Метохије II, Приштина 1963, 62.

[37] И. С. Јастребов, Податци за историју српске цркве, Београд 1879, 60—61; Љ. Стојановић, Записи... I, 60.

неки непознати Призренац, поштовалац старина, покупио и склонио у угао ове старе црквице из XIV века.[38] У серију призренских епиграфских натписа спада и надгробна плоча, делимично очувана, непознатог војводе из 1370. године (Сл. 4) из цркве св. Борђа у селу Речанима код Суве Реке у Призренском подгору.[39] Не само што је настао готово истовремено са нашим натписом Марине-Струје него је овај речански и по начину резања слова, њиховој величини и дебљини веома сличан, а у појединим деловима готово истоветан. (Сл. 3 и Сл. 4). Из ове радионице изашли су и натписи на надгробним плочама монаха Дамјана, мирским именом Радосл(ава) Обрад . . . из 1357. године[40] и Тодора, сина Жегра номика, из 1387. године,[41] који се оба чувају у цркви Богородице Љевишке у Призрену. Колики је удео мајстора ове радионице у обимним и разноврсним каменорезачким и клесарским радовима који су извођени на великој Душановој задужбини — маузолеју Св. Арханђелима — можемо само наслућивати по броју фрагмената камене пластике и натписа нађених у археолошко-истраживачким радовима.[42] Иако број нађених фрагмената износи око 1700 комада, то „можда није ни двадесети део" првобитне камене пластике овог споменика.[43] На жалост, међу тим многобројним фрагментима има девет одломака ћирилских натписа. То су фрагменти бр. 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537 и 538.[44] Сличност резања појединих слова на овим фрагментима и поменутим надгробним плочама је очигледна, па где-где и идентична. На пример, карактеристично извијени завршетак слова „Р" у натпису Дамјана Радослава и на арханђелским фрагментима бр. 530 и бр. 538 је потпуно истоветан.

Коначно, натпис монахиње Марине-Струје, узев појединачно, од вишеструког је значаја за нашу науку, а заједно са осталим натписима XIV века насталим у Призрену и његовој околини чини такође драгоцен прилог нашем и до сада иначе скромном броју очуваних писаних споменика епиграфске радионице која је развијала необично живу делатност у Призрену и околини. Ова посебна делатност је исто-

[38] Аутор чланка ће покушати да на основу пронађених делова реконструише изглед читавог натписа и у најскорије време га публикује. Иначе фрагменти натписа се од 1967. године налазе у Заводу за заштиту споменика културе Косова и Метохије у Приштини.

[39] И. С. Јастребов, Податци . . . 64; Љ. Стојановић, Записи . . . I, 130 и 131; В. Петковић, Преглед споменика . . . 286; Sv. Vučenović, Arhitektura crkve sv. Đorđa u Rečanu i konzervatorski radovi na njoj, Glasnik Muzeja Kosova i Metohije, I, Priština 1956, 347—353; В. Ј. Ђурић, Непознати споменици . . . 68.

[40] Гордана Томовић, наведени рад, 203—205.

[41] Др Сл. М. Ненадовић, Богородица Љевишка, 29—31.

[42] Др Сл. М. Ненадовић, Душанова задужбина манастир Светих арханђела код Призрена, Београд 1966, 1—3.

[43] Др Сл. М. Ненадовић, на истом месту, 71.

[44] Исто, Табла I.XXXVIII. LXXXIX, сл. 400—405.

времено и несумњиво још један од темељних каменова ионако довољно документоване тезе о постојању једног изузетно јаког и свестрано утицајног српског средњовековног културног жаришта и средишта у Призрену.

INSCRIPTION SUR LA PIERRE TOMBALE DE MARINA, MONIALE, GRAVEE EN 1371

MILAN IVANOVIĆ

Lors des travaux de conservation effectués de 1966 à 1968 à Prizren par l'Institut Régional de Protection des Monuments Culturels, l'on a découvert trois inscriptions serbes en lettres cyrilliques, datant de la seconde moitié du XIVe siècle. Ce sont, premièrement, les inscriptions déjà publiées du jeune roi Marco à l'église de St. Dimanche, datant de 1371 et de Radoslav Obrad, connu dans les ordres comme moine Damjan, datant de 1357, et trouvée sur le seuil de l'entrée principale dans la forteresse de Prizren.

La troisième inscription, trouvée elle aussi dans l'église de St. Dimanche, se trouve sur la pierre funéraire de Struja qui prit le voile sous le nom de Marina, et date de 1371. L'inscription est très bien conservée et son texte de 5 lignes est complet. Les caractères ont 6—7 cm de hauteur, ils sont bien proportionnés et sont gravés très régulièrement, sans bavure et peu profondément, avec un grand sens de la matière traitée.

Cette inscription à propos de Struja, devenue moniale sous le nom de Marina, a une importance scientifique multiple: historique, linguistique, épigraphique, onomastique et toponomastique. Pour le moment c'est la plus ancienne et l'unique mention du nom personnel de Struja dans la langue serbocroate.

Cette inscription, de concert avec les autres inscriptions serbes de Prizren, notamment celles du kaznac Dragoslav de 1315 dans l'église de la Vierge de Mušutište; de Dragoslav-Nicolas Tutić de 1331 dans l'église de St. Nicolas à Prizren; d'un voïvode inconnu de 1370 dans l'église de St. Georges à Rečani près de Prizren; de même que les fragments d'inscriptions trouvés dans les ruines du monastère des Saints Archanges à Prizren, et les inscriptions déjà mentionnées du jeune roi Marco et de Radoslav Obrad (Damjan de son nom monacal) — témoignent éloquemment de l'existence d'un atelier épigraphique à Prizren qui, au XIVe siècle, déployait une activité intense dans ce centre culturel serbe du Moyen Age, ou florissaient l'architecture, la peinture murale et l'iconographie, l'épigraphie et l'art des copistes.

Круно Пријатељ

За тачније датирање крапањске Богородице

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

Год. 1962. објелоданио сам студију о слици „Богородица с Дјететом" у фрањевачкој цркви у Крапњу на истоименом отоку код Шибеника након што је та слика била успјешно рестаурирана у Институту ЈАЗУ у Задру.[1]

Након што сам био описао ту драгоцјену темперу, на којој је пред златном позадином приказана Богородица на богато украшеном пријестољу која рукама подржава Дијете у крилу, док два анђела држе круну над њеном главом, био сам истакао да је та слика скоро идентична с Богородицом на средњем пољу триптиха из збирке Лихачев данас у лењинградском Ермитажу, који има на побочним пољима ликове св. Фрање и св. Доменика, а на доњем дијелу богато изрезбареног дрвеног касноготичког позлаћеног оквира име донатора „Matheus de Medio". Упоредо сам споменуо да су ова два Маријина лика скоро потпуно једнака Богородицама на иконама у Museo Correr у Венецији (која је поријеклом из Istituto delle Penitenziarie di S. Giobbe у Венецији) и у збирци Willumsen у Копенхагену. Тим четирима сликама могу сад додати још и пету, која се налази у Народној галерији у Прагу.

У ранијој литератури, коју сам био изнио у тој радњи, а коју ћу овдје опширније резимирати, била су изнесена разнолика мишљења о поријеклу и датирању тих слика.

Н. П. Лихачев је још год. 1906. био објелоданио лењинградски триптих уклапајући га у кретско-венецијанску школу и датирајући га у 14. ст.[2]

P. H. Schweinfurth је год. 1930. тај исти триптих такође датирао у 14. ст. радије у њему гледајући производ венецијанског Тречента. О

[1] K. Prijatelj, Dvije slike iz Krapnja, Radovi Instituta JAZU u Zadru 9, Zadar 1962, стр. 331—335; K. Prijatelj, Studije o umjetninama u Dalmaciji I, Zagreb 1963, стр. 28—30.

[2] Н. П. Лихачев, Материалы для истории русского иконописания, Петроград 1906, Атлас I, Т. LIII, сл. 89, Т. LIV, сл. 90—91.

томе се он не изјашњава ипак сасма категорички, јер сматра да су везе између млетачких и итало-грчких радионица у Венецији у 14. ст. биле више него блиске.

S. Bettini је год. 1933. писао да не позна особно љењинградски триптих, али да сматра да је то дјело најближе од свих њему познатих слика тренутку дијељења млетачког сликарства и кретске иконографије у Венецији. Није се, међутим, усудио одредити тачан датум тога значајног тренутка. На другом мјесту исте своје књиге Бетини пише и о „Богородици" у Музеју Correr коју датира у поч. 15. ст. сматрајући да припада кретско-венецијанском кругу, да је стилски блиска сљедбеницима Паола Венециана, а да претходи иконама Андрије Рицоа.[3]

Говорећи први пут о крапањској Богородици Љ. Караман ју је окарактеризирао као итало-грчку и уочио исправно њену повезаност са средњим пољем љењинградског триптиха. С обзиром на његов касноготички оквир с једне стране, а на вријеме оснутка крапањског самостана с друге он је закључио, да су обје иконе из 15. ст. и да њихово датирање има важну улогу у рјешавању комплексног проблема почетака итало-грчких икона уопће.[4]

Год. 1952. и 1957. G. Mariacher је писао поновно о икони из Correra, те ју је окарактеризирао као рад кретско-млетачког мајстора из почетка 15 ст. истичући њену сродност с начином Паола Венециана у пластичности лица, орнаментици одјеће и перспективном приказу пријестоља. Том је приликом изнио ново мишљење Бетинија, који и након рестаурирања слике сматра ту икону дјелом једног Крећанина под утицајем Паола и врло блиског Андрији Рицо-у.[5]

Нашу смо студију били завршили закључком, да су све четири споменуте слике тј. љењинградски триптих, те крапањска, венецијанска и копенхагенска Мадона (прашку тада нисам познавао) дјело једне исте кретско-млетачке радионице 15. ст. која је у себи носила одјеке сликарства Паола Венециана најављујући умјетност Андрије Рица.

Кад сам писао ту своју радњу, нисам знао за мишљење совјетског повјесничара умјетности В. Лазарева, који је 1954, пишући о улози Паола Венециана у млетачком сликарству, изнио своје мишљење и о нашем љењинградском триптиху. Истичући да је након Паола остала у млетачком сликарству жива једна струја изразито бизантинског укуса, која се огледала нарочито у дјелима сликара Катерина и Доната прожетим неким имитаторским и сколастичним печатом. Лазарев је

[3] S. Bettini, La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri, Padova 1933, стр. 59, 60, 23.

[4] Lj. Karaman, Pregled umjetnosti u Dalmaciji, Zagreb, 1952, стр. 75.

[5] G. Mariacher, Dipinti ristaurati del Museo Correr di Venezia, Bollettino d'arte 1952, стр. 261; G. Mariacher, Il Museo Correr di Venezia-Dipinti dal XIV al XVI secolo, Venezia 1957, стр. 131—132.

хипотетички приписао лењинградски триптих овим мајсторима, искључујући потпуно његову припадност кретско-млетачкој школи. Датирајући триптих у осми деценij Тречента, он је истакнуо потпуни недостатак у асимилацији византинске баштине код млетачких сликара тога времена, нарочито у упоредби с Паолом коме византински узори нису били строги канони, већ извор живог и стваралачког надахнућа. Лазарев посебно указује на сличност светаца на побочним пољима лењинградског триптиха с ликом св. Николе Толентинског на сигнираном Катариновом „Крунисању Богородице" у венецијанској Академији.[6]

Мишљењу В. Лазарева придружио се је R. Pallucchini у својој великој повијести сликарства венецијанског Тречента. Спомињући како је Лазарев атрибуирао лењинградски триптих Катарину и Донату, он је посебно истакао да је његов средњи дио с ликом Богородице изразитије архајски, док су ликови св. Фрање и св. Доменика на побочним пољима ближи Паолу Венецијану. И Pallucchini понавља упоредбу тих светаца с Катариновим ликом св. Николе Толентинског, док сам Маријин лик компарира с оним на „Крунисању Богородице" у Галерији Querini-Stampalia у Венецији. Pallucchini спомиње и икону Богородице из Музеја Correr, али је, с обзиром на извјесну тврдоћу у обрадби, сматра дјелом једног мадонера из тог времена.[7]

Након Лазаревљевог и Палукинијевог суда, којим се лењинградски триптих враћао у Треченто и одвајао од кретско-млетачког круга, недавно је M. Cattapan, вриједни истраживач кретског сликарства, изнио податак о личности донатора лењинградског триптиха Mattea de Medio, који дефинитивно рјешавају читав проблем дајући необориву потврду о припадности лењинградске слике, а по томе и читаве те скупине, кретско-млетачком сликарству и о њеном датирању у сам крај 15. ст.

У својој студији „Nuovi elementi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500" он доноси архивске податке да је тај донатор био угледни Млечанин, који је рођен и који је живио на отоку Крети. Ту се спомиње у низу докумената из посљедњег деценија Кватрочента, а сачувала му се и опорука из год. 1507.

Matteo de Medio умро је год. 1510. и био је покопан у цркви Св. Фрање у Кандији. У истој радњи Катапан додаје и привлачну хипотезу да би лењинградски триптих могао можда бити дјело самог Андрије Рица, који се, на основу низа докумената које је овај исти истра-

[6] V. Lazarev, Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo, Arte veneta VIII, Venezia 1954, стр. 89.

[7] R. Pallucchini, La pittura veneziana del Trecento, Venezia 1964, стр. 199, сл. 610.

живач пронашао, спомиње између год. 1422 (кад је рођен) и год. 1492. (кад се наводи посљедњи пут).[8]

На основу изнесених чињеница можемо сада са сигурношћу констатирати да су наша крапањска слика, триптих у љењинградском Ермитажу, те иконе у прашкој Народној галерији, Музеју Correr у Венецији и збирци Willumsen у Копенхагену дјело једне те исте кретско-млетачке радионице и да су настале на Криту у посљедњим деценијама 15. ст. Напоминући да између тих слика, међу којима се на посебни начин истиче љењинградски триптих, постоји извјесне квалитетне разлике и иконографске нијансе, желим истакнути да крапањска Богородица спада међу најљепше мени познате примјерке овога типа, што говори за претпоставку да би била рад самог мајстора.[9]

Овим је, надам се, ријешен проблем датирања вриједне иконе на шибенском отоку, а упоредо је дан и одговор на занимљиво питање кретско-млетачког сликарства чији је значај био уочио још Љ. Караман, а за које су Катапанови документи унијели, као за многа друга питања око те школе, ново свјетло.

PER UNA DATAZIONE PIU PRECISA DELLA MADONNA DI KRAPANJ

KRUNO PRIJATELJ

Dopo aver riassunto il suo studio sull'icona della Vergine col Bambino in trono che si trova nella chiesa dei francescani di Krapanj sull'isola omonima presso Šibenik pubblicato nella rivista »Radovi Instituta JAZU u Zadru« del 1962, nel quale univa questo dipinto a tre altri che si trovano a Leningrado, Venezia e Copenaghen attribuindolo a una bottega cretese — veneziana del Quattrocento, e dopo aver citato gli studi posteriori del Lazarev e del Pallucchini, che davano il dipinto di Leningrado a Caterino e Donato datandolo verso la fine del Trecento, l'autore ritorna sull'argomento per dare una nuova e definitiva prova dell'appartenenza del gruppo alla scuola cretese-veneziana e per fissarne una datazione più precisa. Basandosi su nuovi dati provenienti da documenti finora inediti pubblicati nel 1972 da M. Cattapan sul donatore del trittico di Leningrado Matteo de Medio, nobile veneziano vivente in Creta negli ultimi decenni del Quattrocento e morto e sepolto a Candia nel 1510, l'autore conclude che il citato gruppo di dipinti (al quale appartiene pure uno finora sconosciuto nella Galleria nazionale di Praga) appartiene senza alcun dubbio alla scuola cretese-veneziana, come già era stato constatato dall'analisi stilistica, e deve essere datato verso la fine del Quattrocento.

[8] M. Cattapan, Nuovi elementi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, Thesaurismata, tom 9, Venezia 1972, стр. 233—234.

Исти писац ће ускоро објелоданити у часопису „Thesaurismata" и студију „I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia" с 27 докумената, низом репродукција и пописом радова.

[9] Најљепше захваљујем за фотографију иконе „Богородица с Дјететом између св. Петра и Павла" Народној галерији у Прагу dr Jani Hlaváckovoj, кустосу те Галерије, а за фотографију иконе у Museo Correr у Венецији проф. dr Giovanniju Mariacheru, директору тога Музеја.

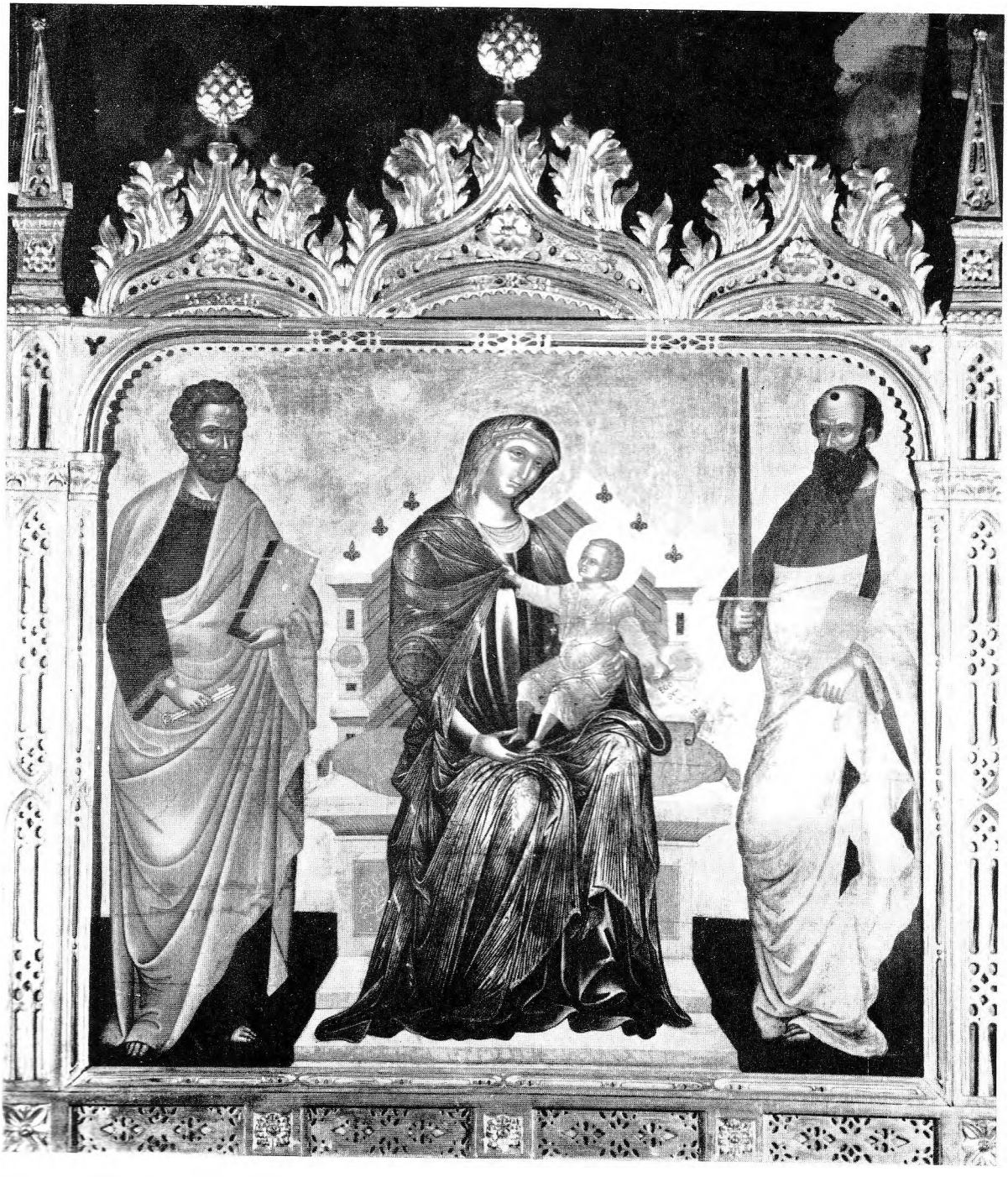
Сл. 1. Богородица с Дјететом

(црква)

(Ленинград. Эрмитаж)

Сл. 3. Богородица с Дјететом

(Venecija, Museo Corre:



Богородица са свецима

(Праг, Народна галерија)

Здравко Кајмаковић

Када је поп Страхиња сликао фреске у манастиру Озрену

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

Прије неколико година претпоставио сам да је наос у храму св. Николе манастира Озрена код Грачанице у Босни осликао поп Страхиња из Будимља[1] не 1608—1609. године, како се то до сада сматрало, него двије-три године раније, тачније 1605—1606.[2] Та претпоставка заснивана је тада на слиједећим чињеницама:

1. Поп Страхиња на Озрену осликао је само наос цркве, без припрате.

2. Живопис у припрати дјело је другог мајстора.

3. Натпис у припрати у којем се каже: „сврши се сиј свети божанствени храм . . . прекровом и светим образам 1608—1609." године односи се само на завршетак посла око осликавања припрате.

4. Будући да су се простори наоса углавном осликавали прије припрате произилазило би да су и фреске у озренском наосу старије од оних у припрати, које су настали 1608—1609.

5. Поп Страхиња, који је потписао своје фреске у наосу озренске цркве, боравио је у Босни 1605—1606. године када је своје име убиљежио у Крушевски поменик: Место Боудимла, вь лето з҃ ир҃ · и · і҃ · д҃ приде изьграфь Ст(р)ахина вь монастирь.[3]

Претпоставио сам, истина тада можда мало пресмјело, да је Страхиња те године пролазио кроз Добрун управо ради својих сликарских обавеза у Озрену.

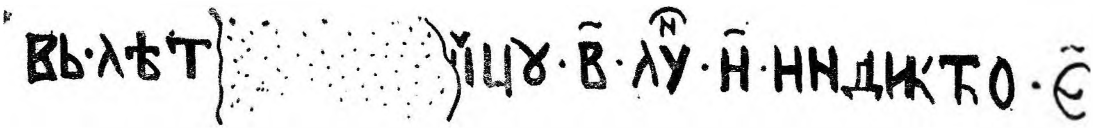
---

[1] О овом сликару опширније пишу: С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, САН, посебно издање, књига CCXXXVI, Београд 1955, 65—69; С. Петковић, Делатност зографа попа Страхиње из Будимља, Старине Црне Горе I, Цетиње 1963, 113—127.

[2] З. Кајмаковић, Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, Сарајево 1971, 240—242.

[3] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, СКА књ. I, Београд 1902, бр. 954; С. Новаковић, Српски поменици XV—XVIII века, Гласник СУД, XLII, Београд 1875, 17. Страхињина имена у Озрену и у Крушевском поменику први је међусобно повезао Иларион Руварац, О натписима у озренској цркви и о живописцу попу Страхињи, Гласник Земаљског музеја, IV, Сарајево 1892, 300.

Других доказа за такву тврдњу у том тренутку није било. Сада смо у прилици да ову само логичну претпоставку коначно потврдимо остатком датума који је поп Страхиња ставио испод својих фресака у озренском наосу.



Сл. 1. Датум (1605—1606) исписан Страхињином руком у апсиди цркве у Озрену

Приликом чишћења и конзервације фресака у озренској цркви откривен је у октобру 1973. године, скидањем малтера и прљавштине, на централном дијелу профилисаног вијенца, испод Богородице Ширшаје у апсиди, на централном његовом дијелу, на укошеној страни, фрагментарно сачувани датум исписан тамносмеђом бојом на свијетлој подлози: вь · лѣт ... нцꙋ · в̃ · лꙋн · и · индикто(н) · е̃ · (Сл. 1).

Лијево од датума, изнад композиције Причешће апостола хљебом исписан је уобичајени литургични текст: ...ломимоѥ . . е грѣхомь.

Десно од датума (са јужне стране) испод композиције Причешће апостола вином пише: пїите ѿт неѥ вьсй се ѥсть кръвь моꙗ новаго завета · зá вьї излйваема . . лзá многьїй, вь ѿставлѥнїе грѣхо...

На истом вијенцу, са његове чеоне стране, а цијелом дужином апсиде, исписан је текст „О тебје радуетсја" (пјева се на Обрезање Христово и на помен св. Василија Великог), идејно везан са Богородицом Ширшајом, која је насликана изнад овог текста: р . . д . . ї ѡсщнна цркви... есни дверства на похвало... из · ѥ же вь вьплътисе й младнць бис прѣжде вéкь сїи вь нашь · ложесна во твоꙗ прѣстоло сьтвори · и твоѥ чрево пространеим нбсь (сод)ѣла · ѿт тебѣ радꙋетсе „ѡбрадованн(а)" вса тварї ...

Дакле, датум је пронађен између горња два текста.

Иако нам у Страхињином датуму није сачувана година, остали елементи који су добро сачувани и читљиви дају довољно података да са потпуном сигурношћу реконструишемо годину која је ту стајала. Круг сунца 2, луна 8 и индикт 5, падали су почетком XVII вијека у 1605/1606. годину, односно то је она иста година коју је поп Страхиња записао у Крушевском поменику. Према томе потпуно реконструисани датум из Озрена гласио би: вь лѣт(о ѕрїд кругь сл)нцꙋ · в̃ · лꙋн · й индикто(н) · е̃. Дакле, године 1605—1606. је поп Страхиња завршио осликавање наоса цркве св. Николе на Озрену, а не 1608—1609. Датум са том годином у натпису из припрате односи се на посао сасвим другог сликара, који је стигао на Озрен двије до три године након Страхиње са јединим задатком да ослика озренску припрату. Он је нешто бољи

сликар од попа Страхиње.[4] Моја претпоставка да би он могао да буде иста личност која је 1609. године, у мјесецу мају, завршила осликавање цркве у Житомислићу у Херцеговини, још увијек остаје без чврстих доказа, али блиска стварности.[5] Уколико су та два живописа радили стварно исти мајстори, онда би живопис у Житомислићу, окон-

Сл. 2. Страхињин потпис на свитку Кирила Филозофа у апсиди. — Озрен

чан 5. маја 1609. године[6] био за неколико мјесеци старији од оног у озренској припрати, који је вјероватно извођен током љетњих мјесеци 1609, а завршен прије 1. септембра те године.[7]

Када је пак поп Страхиња обављао свој посао у наосу Озрена, да ли је то јесен 1605. или љето 1606. године, данас је немогуће тачно од-

---

[4] Да је сликарство озренске припрате квалитетније од Страхињиних фресака у наосу овога манастира тврдио је већ професор Светозар Радојчић (Мајстори старог српског сликарства, 109, биљешка 123). Професор Радојчић пише: „Стално понављано тврђење да су озренске Страхињине фреске из године 1609. потиче отуда што се и живопис озренске припрате из 1609. приписивао Страхињи. То је међутим нетачно. Анонимни сликар озренске припрате бољи је мајстор од Страхиње". Професор Радојчић имао је потпуно право када је тврдио да је Аноним из призренске припрате бољи сликар од попа Страхиње. Он је такође у праву када тврди да је сликарство наоса старије од оног у припрати. Страхињине фреске из озренског наоса ипак су скоро двадесет година млађе од 1587. године, када је црква само попаљосана (ЗИН, 793).

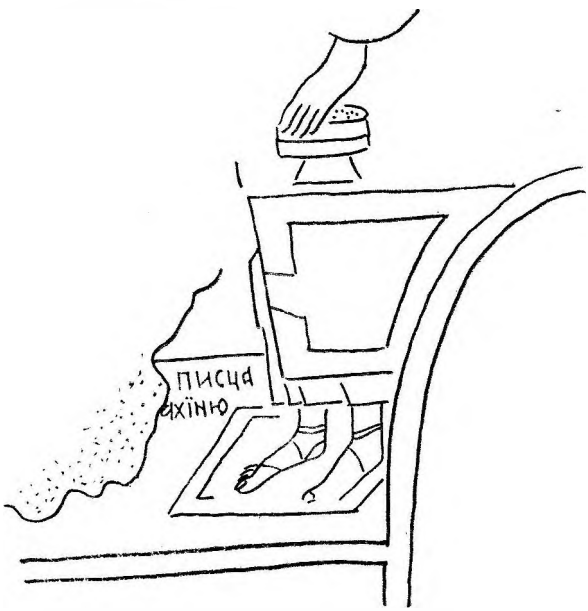
[5] З. Кајмаковић, Зидно сликарство у БиХ, 235.

[6] Љ. Стојановић, ЗИН, 986; З. Кајмаковић, нав. д., сл. 166, стр 227.

[7] У том смислу треба исправити обратно постављену комбинацију (З. Кајмаковић, нав. д., 235).

редити. Чини се само логичним да је датум у центру вијенца у апсиди он ставио на завршетку рада у овој цркви.[8]

Поп Страхиња из Будимља оставио је свој потпис у наосу Озрена управо у апсиди, на крају текста исписаног на свитку који држи св. Кирил Филозоф: помениги прѣзвитера страхиню. (Сл. 2). Тај Страхињин



Сл. 3. Остаци другог Страхињиног потписа у апсиди — Озрен

потпис одавно је познат.[9] Раније је примјећен и текст што га је Страхиња исписао испод представе Агнеца у ниши на челу апсиде: вѣ да прости трѣдивш(и)се[10]. мислећи при том на себе и своје помоћнике.

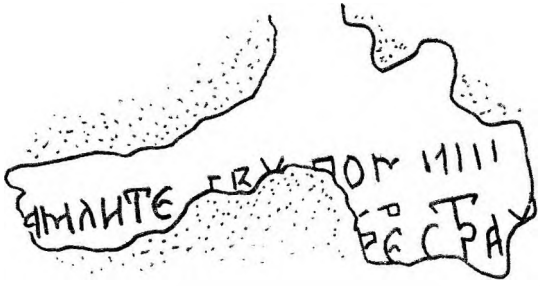
Сада смо у прилици да овим Страхињиним ауторским текстовима прикључимо још два његова потписа у озренском наосу.

[8] Судећи по сликарским приручницима, природи посла и логици читања насликаних сцена сматра се сасвим оправданом претпоставком да су стари мајстори осликавали цркве одозго наниже и са истока на запад. Међутим, већ приликом рада на скидању фресака у цркви манастира Добрићево примјетио сам да се у овај основни редослијед може унијети једна мала надопуна и корекција: Митрофановић је централну апсиду у Добрићеву осликао тек негдје на крају свог рада у овој цркви. Исто то се може примјетити и у озренској цркви, јер Страхиња управо у центру главне апсиде исписује датум, а у олтарском простору оставља и све своје историјске текстове и три потписа.

[9] Страхињине фреске примјетио је већ Тимотије Витановић (Манастир Озрен, Гласник З. М. 1882, 34—38), а његов потпис у цјелини објавио је први Борђе Стратимировић (О озренској цркви, Гласник З. М. број IV, 1892, 69). Руварчева је заслуга да је загонетни поп Страхиња идентификован као српски сликар. Љ. Стојановић објавио је потпис у првој књизи Записа и натписа, број 985.

[10] Мазалић — Филиповић, Манастир Озрен, Споменик САН, CI, Београд 1951, 117.

Први од њих пронађен је уз ноге Христове у сцени Причешће апостола хљебом, уз сјеверну страну прозора на централној апсиди. Бијелим словима на тамној позадини чита се ...писца... ахїню. (Сл. 3). Вјероватно је стајало: (бг҃ь да прости) писца (презвитера стр)ахїню.



Сл. 4. Остаци трећег Страхињиног потписа у проскомидији — Озрен

Други, односно пети историјски запис попа Страхиње у озренској цркви налази се у центру мале нише на источној страни проскомидије. Исписани бијелим словима на зеленој подлози у два реда сачувани су остаци некада дугог Страхињиног записа: ...амл҃ите гв(?)ꙋ пом.. е страх... (Сл. 4). Слова су тешко читљива, једва се назиру, те је и реконструкција овога записа знатно тежа од претходних. Бићемо најближи истини ако претпоставимо да је овим записом Страхиња пожелио да манастирска братија при молитвама у проскомидији спомене и његово гријешно име.

Страхиња је, дакле, и у Озрену остао дослиједан у свом лијепом обичају да своја дјела потписује и датира. Новооткривени његови записи помогли су нам да сада без двоумљења фреске у наосу Озрена припишемо овом мајстору, да их датирамо тачно у 1605—1606. годину, а фреске у озренској припрати из 1609. године више не приписујемо његовој руци. Треба коначно одбацити и претпоставку да су Страхињине фреске у Озрену настале 1586—1587. године.[11] Кругови сунца и мјесеца пронађени на Озрену не одговарају овој години.[12]

---

[11] Тако су сматрали неки аутори ослањајући се на натпис урезан у камени надвратник у наосу изнад врата између припрате и наоса, а у којем се чита да је 1586—1587. године црква попатосана залагањем попа Јакова Марића (С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, 109, биљешка 123; А. Сковран, Црква св. Николе у Подврху код Бијелог Поља, Старинар, IX—X, 1958—1959, Београд 1959, 359; Вељко Бурић, Фреско сликарство манастира Градишта у Паштровићима, Историјски записи, књига XVII, св. 1, Титоград 1960, 272).

[12] Истина, године 1587. круг мјесеца био је 8, али је круг сунца тада 11 (Љ. Стојановић, ЗИН I, број 791).

Не постоји могућност да се у пронађеном датуму ишчита ни година 1608—1609. јер је тада круг сунца 6 а мјесеца 11 (Љ. Стојановић, ЗИН I, број 982).

*

Будући да је поп Страхиња у неколико прилика уз своје име наглашавао да је из „места Будимлие", са разлогом се сматрало да је ријеч о Будимљу код данашњег Ивангарада у Црној Гори (старо Беране). Међутим, питање одакле је родом поп Страхиња још увијек не треба сматрати коначно разријешеним. Село Будимлиа које своје име намеће и једној ужој регији постојало је и у Страхињино вријеме а постоји и данас у Вишеградском Старом Влаху, управо близу Добруна. А. Гиљфердинг, крећући из Добруна за Бању код Прибоја, биљежи: „Иза Добруна протеже се, у дужини од три сата хода, једнолика борова шума, која покрива Бијело Брдо и Будимлију (вудимію).[13] Постојање овога топонима за нас не би било од важности да управо у овом крају, у манастиру Добруну, односно у његовом поменику, Страхиња није 1605—1606. године убиљежио већ цитирани запис: „Место Будимла, в' лето 1605 — 1606 приде изуграф Страхина в монастир". Управо овако стилизован запис отвара проблем мјеста Страхињиног рођења. Зашто Страхиња не наводи име манастира у који је стигао већ само крај у чијој се близини тај манастир налази? Када је В. Петковић писао да се горњи запис односи на Страхињин долазак у Бурђеве Ступове код Ивангарада, он није знао да се Будимлија налази непосредно уз манастир у чији се поменик Страхиња уписао.[14]

Треба примјетити да се Будимља из околине Берана у записима спомиње као „от места нарицаемого Будимља" (воудимлѧ),[15] док Страхиња у Св. арханђелима на Тари своје завичајно мјесто пише „од места Будимлие" (вѣдимлѥ),[16] а слично и у осталим приликама — у Добруну (вѣдимлѥ),[17] у цркви св. Николе у Градишту (вѣдимлѥ).[18] Село и подручје у близини Добруна данас се зове Будимлија.[19]

Популарност старог Будимља са манастирима Бурђевим Ступовима и Шудиковом, по коме су и епископи све до краја XVII вијека одређивали своју епархију (Будимљанску), велика је сметња да се у

---

[13] А. Ф. Гиљфердинг, Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији, Сарајево 1972 (превод Бранка Чулића), стр. 111.

[14] В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Посебно издање САН, књ. CLVII, Београд 1950, 50.

[15] Љ. Стојановић, ЗИН I, 481, 494.

[16] Исто 817.

[17] Исто 954.

[18] Исто 1084.

[19] У околини Добруна поред подручја које се зове Будимлија постоји под истим именом село и поток који се управо у Добруну улијева у Рзав (Стјепо Трифковић, Вишеградски Стари Влах, Српски етнографски зборник, књ. V, Насеља књ. II, Београд 1903, 613—615, 629—633, 640—643). О проблему идентификације Крушева и Добруна види: З. Кајмаковић, Живопис у Добруну, Старинар књ. XIII—XIV. Београд 1962—1963, 251.

овом моменту мјесто Страхињиног рођења лоцира у Будимлију код Добруна — стара алтернатива још увијек је прихватљивија — али наведене чињенице ипак су толико значајне да се овај проблем у садашњем тренутку не може сматрати коначно разријешеним.

DATE DE LA PEINTURE, PAR LE POPE STRAHINJA, DES FRESQUES DU MONASTERE D'OZREN

ZDRAVKO KAJMAKOVIC

Non seulement la date, mais aussi l'attribution au pope Strahinja des diverses fresques de l'ensemble pictural de l'église de St. Nikola à Ozren (près de Gračanica, région de Tuzla, en Bosnie) étaient jusqu'à présent incertaines. On supposait que les fresques dataient, toutes ensemble, de 1608—1609, ou bien que le pope Strahinja avait peint le naos en 1587, et que le narthex avait été couvert de fresques en 1609. La découverte d'un fragment de date conservé a permis à l'auteur, en reconstituant celle-ci, de prouver que le pope Strahinja n'avait peint en 1605—1606 que le naos, mais que la peinture du narthex, datant de 1608—1609, était l'oeuvre d'un autre peintre un peu plus adroit. En même temps l'auteur publie deux nouvelles signatures du pope Strahinja, découvertes en 1973, en même temps que la date mentionnée.

A la fin de son article l'auteur soulève la question des origines de Strahinja en citant quelques données à l'appui du fait qu'il devait être originaire du village de Budimlija, près de Višegrad, dans les environs du monastère de Dobrun.

Радмила Тричковић

О једном спаљивању икона у Темишвару 1708. године

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

Сврха ове белешке ограничава се на то да укаже на један ферман Високе Порте, упућен између 22. и 30. априла 1708 (у првој декади месеца сафера 1120) године команданту Београда, везиру Елчи Ибрахим-паши. Копија фермана сачувана је у регистрима Царског дивана, у серији Мухиме дефтери.[1]

Елчи Ибрахим-паша је наведеним ферманом обавештен да је „један московски ћаурин прешао из Ердеља у Темишварски ејалет са још двојицом другова". Путнике је у теснацу Марга (?) ухватио чувар и спровео их у Темишвар. На ислеђењу спроведеном пред темишварским пашом, командантом Темишвара, ухваћени су признали да су с њима пошла још четворица и да су они отишли према Београду. „Међу робом ухапшених нађене су иконе (osm. esnâm, idoli), и оне су све спаљене." Ферман београдском везиру гласио је да предузме претрагу свога подручја, да похвата сумњиве путнике и да спали и њихове иконе.

Ваља напоменути да је наведени ферман прилично нејасан. Из њега се не разазнаје довољно о личности и занимању Москова који је са аустријског подручја, из Ердеља, покушао да пређе у Турску, као што се ништа одређеније не каже ни о томе ко су били његови сапутници. Формулација „један Москов са двојицом другова" упућује једино на помисао да сапутници Московита нису били Руси. Није довољно јасно ни то да ли су циљеви њиховог преласка из Аустрије у Турску били политички, нити пак да ли су аустријске пограничне власти сарађивале с Турцима приликом хапшења сумњивих путника. Значајно је, такође, да се у ферману не спомиње интервенција руског посланика у Цариграду, као и то да се из наведеног фермана не види да је руски посланик био уопште и обавештен о хватању руског поданика у Темишвару. Како је Елчи Ибрахим-паша, три месеца после

361

[1] Истанбул, Архив председништва владе, Mühimme Defteri, № 115, стр. 551.

овог фермана, умро на дужности команданта Београда,[2] случају спаљивања икона нађених у пртљагу непознатог Руса и његових неидентификованих сапутника губи се сваки даљи траг.

С обзиром на то да су иконе спаљене у Темишвару откривене у еспапу руског и осталих путника, може се једино констатовати да су они путовали у трговачком руху, мада се у ферману ни то не спомиње изричито. Исто тако, може се унапред искључити помисао да су сапутници ухапшеног Руса — највероватније, балкански хришћани — имали на себи свештеничке или калуђерске хаљине. Јер, Порта такву једну чињеницу не би пропустила да истакне, особито после својих искустава са патријархом Арсенијем Трећим. Због свега наведеног је вероватно да случај спаљивања икона у Темишвару скрива неку потајну политичку мисију Русије међу православнима у Аустрији и Турској, у Темишварском пашалуку и на Балкану. Политичку мисију која је, после пропадања и уништавања цркава и манастира током великог рата, укључивала и културну сарадњу, чији је смисао био у будућој потпуној руско-словенској оријентацији Срба у Аустрији и Турској. Чињеница да се међу еспапом ухапшених путника посебно наглашава поступак турских власти са иконама има једино политички смисао. Она још једном потврђује тачност општег закључка да су Срби, доведени до саме границе физичког опстанка у погубним годинама великог рата и заморном грађанском рату после сеобе у Аустрију, угрожени католичким прозелитизмом у Аустрији и прогонима осветољубивих бегова у Турској, могли прибрати све своје виталне способности и укључити се у западноевропске културне токове једино помоћу „барокног култа Петра Великог“[3] — дефинитивним везивањем за Русију.

[2] Исто, стр. 697.
[3] Дејан Медаковић, Путеви српског барока, Београд 1971.

Миодраг Коларић

Два прилога за проучавање настанка и развитка романтизма у српској архитектури

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

Познато је да је романтизам, један од последњих великих стилова, био у исто време и први велики стил који неће наћи свој посебан израз у архитектури. Све оно што сврставамо у грађевинарство између класицизма и сецесије, испуњено је сећањима на споменике од појаве романике до високо развијеног барока. Међутим, овом се приликом не упуштамо у околности под којима је половина прошлога столећа, одолевајући искушењима новог материјала, стакла и гвожђа, делила заблуде Раскина, Вилјема Мориса и осталих љубитеља старина. За нас је корисније позабавити се питањем како је романтичарска архитектура стекла тај свој назив у оним нашим крајевима у којима је обичај гледања у прошлост био много старији од појаве самог стила. Јер, заиста, тамо где се вековима зидало по узору на споменике средњега века, тешко је утврдити где се завршавају традиције а кад почиње изградња објеката на којима ће колаж ранијих стилских схватања стећи право да га подведемо под појам романтизма. Уобичајено је већ да ово последње тражимо и налазимо на грађевинама неколицине школованих професионалаца, углавном државних „индилира", као што су били, на пример, Јан Неволе, Бузепе Касано или Андрија Вуковић. Али, познато је такође и то да је и пре њих, па и у њихово време, било грађевинара, и то оних народских мајстора зидара, чија су дела уврштена у значајне споменике романтичарског раздобља. Па ипак, ма како да гајимо искрено поштовање према тим честитим и вештим занатлијама, постоје чињенице које наводе на закључак да се у оном делу њиховог стварања који је оцењен као значајан повод за проучавање романтичарских схватања у нас, мора открити удео школованих стручњака, углавном горе набројаних „правительствених" инжењера.

На пример:

I

Знамо већ како су грађани Смедерева отпочели 1850. и завршили 1854. године изградњу своје нове и велелепне цркве св. Георгија.[1] Првобитни пројекат за ту цркву начинио је, и то у две варијанте, тадањи главни архитекта Попечитељства унутрашњих послова Јан Неволе. Ти нам пројекти нису сачувани, али постоје разлози за веровање да су били у духу још увек помодног класицистичког схватања, јер су се грађани Смедерева, после дугих расправа око места за нову цркву, одједном изјаснили да је, насупрот понуђеном пројекту, желе подићи „по форми постојећи сада у отечеству нашем стари манастира, са кубетима а и са торњом, све то у једном зданију". Избор је пао на Манасију, ваљда као најближи објекат те врсте. Међутим, надлежни у Попечитељству очигледно нису били расположени према једном таквом помало конзервативном захтеву, па су предложили грађанима Смедерева да, због заузетости „јавног построинства", потраже каквог „инцилира" из прека. Пошто такав један стручњак из прека није могао бити нађен, Смедеревци су начинили погодбу са једним „маистором из Турске". Био је то познати македонски зограф и неимар, Андреја Дамјанов из Велеса. О њему и његовој делатности писано је врло исцрпно,[2] а само грађење смедеревске цркве оцењено је са стручне стране високо, па је чак речено и ово: „А тек колико је знања показао у фундирању, може се контролисати кад се копају у близини цркве темељи за Општински дом. — И раније се причало како је црква фундирана на шиповима и да је Петријевачки поток одвраћен од Дунава ка Језави а црква постављена баш у његово корито. — Код копања темеља за Општински Дом могао сам констатовати све те велике и зналачке радове мајстора-Андре, где је извршио корекцију потока и на муљевитом земљишту, на пилотнама, фундирао једну од највећих наших цркава, која је, после силног бомбардовања, још и данас солидна грађевина".[3]

Насупрот овим ласкавим оценама, чињенице говоре мало другачије. Истина је да је неимар Андреја начинио планове Манасије и отпочео са зидањем цркве на земљишту које ће претходно бити пажљиво и зналачки фундирано. Међутим, изгледа, као прво, да су размере једне такве грађевине као што је Манасија биле прилично крупан задатак за једног занатлију без више стручне спреме, јер ево где

[1] Др Д. Медаковић, Историзам у српској уметности XIX века. Прилози КЈИФ 1967, књ. 33, св. 3—4, 200—201.

[2] Др Мил. С. Филиповић, Андреја Дамјановић из Велеса, зограф и неимар. Музеји св. II, 33—40; К. Томовски, Мајстор Андреја Дамјанов, Скопје 1966.

[3] Арх. Пера Ј. Поповић. Српска профана архитектура, Прилози КЈИФ 1927, књ. VII, 163..

се још истог лета, када је уговор за градњу цркве потписан, начелник округа смедеревског обраћа Попечитељству просвете с молбом да се пројекат мајстора Андреје преда државним инжењерима на преглед јер „исти мајстор није најискуснији у плановима".[4] Материјал је дошао у руке Јана Неволе и он је учинио све што је потребно да мајстор Андреја отпочне и заврши свој посао како ваља. По свој прилици да је он тада извршио и ону занимљиву корекцију на олтарском делу смедеревске цркве, преиначавајући дугуљасте романичке отворе у округле барокне прозоре са барокним волутама на венцу.

Као друго, што се фундирања терена тиче, Неволе је још на две године пре зидања цркве начинио брижљив и до танчина разрађен пројекат за одвођење Петријевачког потока, дренажу помоћу канала и постављање црквених темеља на пилотнама.

II

Црква у Шапцу била је подигнута 1827. године, по свој прилици од руке мајстора-зидара Косте Димовића из Охрида,[5] али је већ средином 1851. године шабачка општина склопила уговор са неимаром Хаџи-Николом Живковићем за оправку те исте цркве и подизање звоника. Како је ово ваљда једини у целости сачувани уговор знаменитог мајстора из доба прве владавине кнеза Милоша, ми ћемо га донети онако како гласи:

Уговор

Између Општине вароши Шабца и Хаџи Николе Живковића зидара из Београда, у смотрењу зидања торња и оправљања Цркве Шабачке, учињен је на следујући начин као:

1=во. Хаџи Никола Живковић се за 16.000. фл. ср. обвезује, торањ на Цркви Шабачкој по основу и крају у плану изложеном, са свим зидарским начертанијем украсити; из самога темеља тврдо и постојано озидати, бакром по начертаному плану покрити, па како Западна врата на торњу тако и на старому зиду Црквеном двоја нова врата сирјеч јужна и сјеверна, а тако и два пенџера на истому Зиду цркве на ново отворити и саградити: даље: Цркву и Торањ покрити, изнутра и с поља малтерисати и обелити, и плочама Пештанским патосати; Једним словом Цркву започету дозидати са свим; и совршену о свом собственом трошку, осим изложеног доле у другој тачки Материјала, и Општини готову у руке предати.

2=го. Општина од своје стране обвезује се за израђеније Цркве осим горе постављене суммe новца, цјело количество шиљке, песка и креча на

[4] Архив СР Србије, Мин. просвете 1850, Ф. II. р. 229.
[5] Класицизам код Срба, Београд 1966, књ. 2, 25—7.

бавити, и на мјесто поставити, такођер и крстове и јабуке на Цркву и Торањ купити и Хаџији да воздрузи предати.

3=ће. У дужности Општине спада сва звона пред Торњем Хаџији предати, која ће он дужан одма бити на новиј Торањ наместити.

4=то. Као што се Хаџија од своје стране обвезује свету Цркву нашу, осим дрворезнога и Молерског посла, у свему и подпуно о свом Собственом трошку свршити, и Општини готову у руке предати; тако исто Општина од своје стране обвезује се њему за израд своје Цркве 16.000. фор. сребра издати, и то тако: сад одма 2500. фор: последњег Августа ове године 1500. форинти.

26. Октомбра исте године 2000. фор: 23. Априла 1852. год. 4000. фор: 20. Јунија исте године 2000. фор: 4000. фор. кад Црква готова била буде, а рест состојећи се у 500. фор. задржаће се при Општини 6. месеци после сграђене Цркве као Кауција за сталност Цркве.

5=то. За боље објасненије следујући условија, Хаџија дужан ће бити сав израд како зидарски и палирски, тако и тишљерски, шлосерски, тесачки и кломферски о свом собственном трошку израдити тако исто и Материјал као: све дрвено, гвожђе, бакар, магнет и проче за израду овог посла о свом трошку набавити.

6=то. С друге стране Општина дужна је осим изложеног у другој точки Материјала, ако би на старој Цркви Крст дрвен и пофалио, истиј набавити; тако исто и пенџере старе који се на Цркви налазе, по форми нови у дужност Хаџији спадајући пенџера о свом трошку дати направити; а поред тога и креп за покривање цркве што фалио буде, Општина је дужна за своје новце такови купити и Хаџији да Цркву покрије предати, и напоследку:

7=мо. Уговор је овај у два равногласна Екземплара сочињен, од који је један Општини, а други Хаџи Николи Живковићу из Београда зидару управленија ради са касателним потврђенијама.

Н. 547

2. Јунија 851. год. у Шабцу

Председатељ Примир. суда:
Јован Богатинчевић

Чланови:
Павле Б. Струнцалић
Митар Јуришић

Зидар. Маистор:
Никола Х. Живковић

Општинари:

Гаврил Матић, Марко Т. Милић, Вучко Петровић, Алекса Ристић, Димитрије Лелековић, Стеван Р. Милићевић, Владимир Ј. Тркић, Манојло Бошковић, Петар Х. Алимпић, Марко Глигоријевић, Иван Јовановић, Коста Богдановић, Младен Симић.[6]

Ако изузмемо школоване архитекте тога времена, углавном државне инжењере, Хаџи Никола Живковић је, као некадањи кнез-Милошев „бина-емин", несумњиво био не само најугледниј већ и нај-

[6] Архив СР Србије, Мин. просвете 1854, Ф. I, р. 30.

способнији градитељ у кнежевини. Па ипак, није прошло ни годину дана од потписивања уговора, а хаџи-неимар већ долази у сукоб са општинарима. Повод је била изградња звоника на који су, изгледа, грађани Шапца гледали са пуно амбиција. Из сачуваних докумената се може видети да су они тај звоник замишљали у монументалним размерама са китњастом барокном капом. Хаџи-Николин пројекат, док је још био на хартији, уливао је неко поверење; међутим, кад је грађевина била доведена безмало до крова, општинари су закључили да не одговара њиховим очекивањима. За мајстора с искуством Хаџи-Николе није било никаквих тешкоћа у погледу зидарског дела овога посла; међутим, кад је дошло до веома сложене конструкције за барокну капу звоника, клијенти су одједном, без икаквог устезања, отказали своје поверење градитељу. Мада је конструкција била већ готова и лимар завршио са радом на бакарном покривачу, општинари су затражили да се конструкција сруши и да Хаџи-Никола, уз накнаду трошкова, изгради нову по узору на звоник Саборне цркве у Београду. Неимар је поступио по жељи својих клијената и начинио нов пројекат, али је занимљиво да Шапчани нису имали више поверења у цртеже него су захтевали да се начини макета. И то је било учињено, па ипак, кад је дошло до реализације, мајстор је био позван да и ову конструкцију сруши. После тога, Хаџи-Никола је предао цео случај суду а његови су клијенти затражили од Попечитељства просвете да се образује комисија од стручњака која ће дати о свему овоме своје мишљење. На овај захтев, Попечитељство унутрашњих дела је образовало комисију од три члана у коју су, као представници струке, ушли архитекта овог министарства, Бузепе Касано и Андрија Вуковић, инжењер Шабачко-подринског округа.

Комисија је нашла да конструкција Хаџи-Николе Живковића заиста не одговара ни своме узору на Саборној цркви у Београду а такође, што је много неповољније за мајстора, ни зидарском делу звоника. По њеном мишљењу, извођач није могао да нађе правилне односе између носећих зидова и кровне конструкције, што је Хаџи-Никола без икаквог зазора и признао. Штавише, показао је спремност да начини још једну, трећу по реду конструкцију, али под условом да му неки од архитеката или инжењера начини тачан и стручан пројекат.[7] За тај посао био је задужен Бузепе Касано а он га је обавио на задовољство обе стране и доставио извођачу почетком 1854. године. Тако су од лепог и китњастог барокног звоника шабачке цркве начинили занимљив споменик наше романтичарске архитектуре два човека која су, у погледу струке, била различито васпитана: један мајстор-занатлија, а други са највишим школским квалификацијама.

[7] На истом месту.

П. С. У односу на овај случај, нека нам буде допуштена примедба да смо већ давно изразили сумњу да је Хаџи-Никола Живковић, као кнежев надзорни орган над читавим низом значајних грађевина из прве половине прошлога века, био у исто време и њихов пројектант.[8] Повод нам је дала једна његова изјава Томи Вучићу Перишићу да је вољан да се прихвати изградње неке куће „по обичају цариградском", па да зна „и планове правити", што свакако не би рекао човек у чија дела, по мишљењу многих стручњака, спадају Конак кнегиње Љубице и Топчидерски конак у Београду, Конак господара Јована у Шапцу или Конак господара Јована у Чачку, а да не спомињемо она њему приписивана класицистичка здања, као што су били Старо здање, Бумрукана, дворац кнеза Михаила или зграда Совјета, касније Више женске школе. Очигледно је да је он био само извођач и да су сви мало сложенији архитектонски подухвати за њега, као и за његовог савременика Андреју Дамјанова, представљали проблеме које они нису могли сами да реше.

[8] Грађевине и грађевинари Србије од 1790 до 1839 године. Зборник Музеја првог српског устанка 1959, св. I, 28.

Драгутин Тошић

Један необјављен рукопис Надежде Петровић

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10
1974

У првој деценији двадесетог века културни живот југословенских народа преобразила је природа потпуно нових догађаја. Историчари уметности сматрају данас, не без разлога, да су у овом периоду рођене и да су из овог времена потекле судбоносне иницијативе за националну и културну историју југословенске средине. У мноштву културних делатности, учестале уметничке манифестације дале су тон општем расположењу јавности да се изборп политичка самосталност, истакне национално уједињење и оствари југословенска културна заједница. У оваквим околностима Прва југословенска уметничка изложба била је одлучујући корак.[1] Под истим кровом, обазриво издвојени у посебна национална одељења[2], југословенски уметници су тада истакли своје политичке намере и изложили свој уметнички програм. У наредним догађајима уметнички програм културног живота проширивап је новим акцијама. Оснивање Савеза Ладе[3], рад Прве

[1] Artium amicus (Милоје Васић), Југословенске уметничке изложбе, Штампа 31. III 1904, Београд; М. Васић, Југословенска уметничка изложба, Српски књижевни гласник (даље СКГ) 13, Београд 1904, 107—120. Прештампано у књизи Л. Трифуновић, Српска ликовна критика, Београд 1967, 148—158. У Архиву Србије, у Фонду Министарства просвете за 1904. годину (без броја), чува се писмо Изложбеног одбора Прве југословенске уметничке изложбе у којем се веома поуздано говори о приликама у којима је изложба припремана. Писмо је прештампано у каталогу Меморијал Прве југословенске уметничке изложбе 1904, Уметничка галерија „Надежда Петровић", св. 7, Чачак 1965.

[2] Стицај политичких околности утицао је да излагачи буду издвојени у посебна одељења српске, хрватске, словеначке и бугарске националности. Обазривост пред политичким ризиком који је постојао због суштине и састава излагача Прве југословенске изложбе описана је у тексту М. Васић, Југословенска уметничка изложба, 108, и у Извештају о раду Изложбеног одбора I југословенске уметничке изложбе, Архив Србије, Фонд Министарства просвете, 1906, 70—1. Занимљиво је напоменути да у великом приказу изложбе, Б. Поповић, Прва Југословенска Уметничка Изложба, СКГ 13, Београд 1904, 463—471, 533—547, СКГ 14 и 15, Београд 1905, 70—77, 225—232, 48—68, аутор своје утиске са изложбе износи држећи се строго оквира националних одељења.

[3] Савез Ладе је основан 29. XII 1904. године у Софији. Резолуцију са оснивачког заседања потписали су Х. Тачев, Р. Ф. Михановић, Ф. Весел, Б. Јовановић, Р. Вукановић, О. Ивековић, Р. Валдец, И. Мрквичка, А. Митов и Ј. Вјешин. Резолуција је објављена у каталогу: II южнославянска художествена изложба, София 1906, 5—8.

југословенске уметничке колоније[4] и појава српскохрватског уметничког удружења »Medulić«[5], најзначајнија су сведочанства овог, без сумње, херојског периода југословенске модерне уметности, крупни догађаји у којима је сазревала свест о карактеру југословенске културне заједнице.

Међутим, већ од првих корака појавиле су се контуре идејног раслојавања, што је, после Прве југословенске уметничке изложбе и формално поделило уметнике у схватањима о токовима ликовног живота и, посебно, о развоју идеје о културној заједници као носиоцу уметничког програма. Група уметника средње генерације, Урош Предић, Борђе Јовановић, Бета и Риста Вукановић, Симеон Роксандић, Рудолф Валдец, Роберт Франгеш Михановић, окупљена око Савеза Ладе[6], заступала је мишљење да заједница треба да прихвати и задржи федералистички карактер. Порекло овог става је познато; он је изведен и прихваћен као искуство средње генерације са Прве југословенске уметничке изложбе, када су, из политичке обазривости, југословенски уметници били издвојени у оквире одељења својих националности. Наметнут историјском чињеницом да међу територијално и политички неуједињеним југословенским народима једино Срби имају државну самосталност, опрезан став према деликатној културној сарадњи чинио се уметницима средње генерације једино могућним. Имајући у виду време и прилике, као и посебно стечено искуство, у дипломатску разборитост њиховог мишљења не треба сумњати.

О суштини и карактеру југословенске културне заједнице мислило се и другачије. Група уметника млађе генерације — пре свих Надежда Петровић, затим Иван Мештровић, Пашко Вучетић, Емануел Видовић, Рихард Јакопич, Фердо Весел, Иван Грохар и доцније Мирко Рачки, Анте Катунарић, Томислав Кризман и Матеј Јама, удружени око Прве југословенске уметничке колоније — заступала је уверење да заједница мора деловати без подвајања и националног ограђивања, као југословенска уметничка целина.[7] Овакав став чланова Колоније изражавао је суштину њиховог напредног уметничког програма и виталног друштвеног опредељења за стварање јединствене заједнице југословенских народа.

---

[4] К. Амброзић, Прва југословенска уметничка колонија, Зборник радова Народног музеја I, Београд 1956/57, 261—285.

[5] V. Novak-Oštrić, Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić" (1908—1916), Umjetnički paviljon, Zagreb 1962, 5—15.

[6] Савез Ладе чиниле су четири националне секције: српска, хрватска, словеначка и бугарска, које су деловале и самостално. Данас је активна једино српска секција Ладе. О Савезу Ладе види: Р. Петровић, Тридесет година Ладе. Њена историја, њени сликари, њене слике, Политика 5. IV 1933.

[7] К. Амброзић, Прва југословенска уметничка колонија, 278; Л. Трифуновић, Српско сликарство 1900—1950, Београд 1973, 452—453.

Размимоилажење у мишљењу о карактеру културне заједнице прерасло је постепено у отворену нетрпељивост између Савеза Ладе и Југословенске уметничке колоније. Привржене својим начелима и схватањима сарадње у културној заједници, сукобљене стране су с временом проширивале јаз својих идејних супротности разлозима организационе и уметничке природе. Самоувереност старијих и искључивост млађих отворили су процес жестоког генерацијског сукоба у којем су обострано прелажени оквири спора и заборављани основни узроци идејног неспоразума. Неприкосновеност Савеза Ладе у развоју уметничког живота све чешће је критички нападана и аргументовано оспоравана као анахрона за напредак стваралаштва. Критичке речи млађе генерације уметника с временом су прерастале у њихову нову праксу. Одлучне намере млађих да изборе повољнији положај у уметничком животу нарочито ће покренути неуспеси Савеза Ладе у организацији Друге и Треће југословенске уметничке изложбе.[8] Самостална изложба Југословенске уметничке колоније, временски симболично постављена између два уметничка промашаја Савеза Ладе, била је поуздан доказ да је млађа генерација уметника својим критичко-теоријским захтевима дала и практичан облик. Привилегије Савеза Ладе су тада и јавно оспорене амбицијама новог уметничког расположења у којем је талас млађих уметника превазилазно устаљене, неприхватљиве односе у стваралачком животу.

Изложба Југословенске уметничке колоније, одржана у Београду 1907. године, представљала је у историјски неизвесним околностима својеврстан уметнички догађај и специфичан политички преседан. Високи уметнички квалитети изложених радова и, посебно, национална разнородност излагача у духу југословенске културне заједнице, дали су овој појави жељени смисао. Савремена уметничка опредељења и вера у светле визије уједињења, осведочене изложбом чланова Колоније, биле су подстрек за нове акције, пример за сличне иницијативе. Два догађаја у уметничком животу поуздано су потврдила значај, вредност и могућности ове нове праксе. Током 1908. године, непосредно после Треће југословенске уметничке изложбе Савеза Ладе, приређене су изложба Српског уметничког удружења у

[8] Бр. Поповић, Друга југословенска уметничка изложба у Софији, СКГ 17, Београд 1906, 367—373; С. Радев, Втората югославянска художествена изложба, Художник 1, София 1906, 6—21; Н. Атанасов, Южнославянска художествена изложба в София, Славянски глас 4, София 1906, 1—4.

Б. Ловрић, Трећа јужнословенска изложба, Летопис Матице српске 250, Нови Сад 1908, 91—110; М. Бурчин, Трећа Јужнословенска Уметничка Изложба у Загребу, СКГ 20, Београд 1908, 779—784, 860—864, 943—952.

Београду[9] и Прва далматинска уметничка изложба у Сплиту.[10] Обе изложбе, и београдска и сплитска, представљале су за своје средине значајне и особене уметничке догађаје. Поред општих ликовних вредности, њиховом појавом је осведочено и раније уверење чланова Колоније да је организован уметнички рад могућан и изван надлежности Савеза Ладе. Драгоцено сазнање отворило је нове, веће могућности у стваралаштву, али и жестоке расправе у јавности. Београдска и сплитска изложба нашле су се на нишану једног дела критике, која их је из срачунатих побуда погрешно схватила и нетачно објаснила, оштро осуђујући при том њихову идејну и карактерну суштину. Необјективна критика је акције српских и далматинских уметника приказала као неродољубиве намере, оценила као уметнички незреле и стваралачки немоћне, без довољно ауторитета да пољуљају традиционални углед Савеза Ладе.[11] Међутим, било је и трезвених размишљања и објективних речи. У одбрану појава и суштине двеју ликовних смотри, сликар Милан Миловановић је, у полемичком осврту на оцене кратковиде критике, правилно одредио њихов значај и друкчије објаснио њихову намену.[12] Писцу критике он је замерио пристрасност, тенденциозност, чак и клевету, и указао да до неслагања и одбојности према Савезу Ладе долази из неповерења према „истакнутим њеним коловођама, који су поверену им заједничку ствар експлоатисали на разне начине а у корист својих личних прохтева, као и због рђавих статута, који појединцима иду у прилог, а другима су од штете".[13]

Миловановићеве речи тачно објашњавају узроке и практичне последице настале од првобитног идејног неспоразума Савеза Ладе и Југословенске уметничке колоније. Спутаван неприкосновеним и крутим начелима Савеза, „нови талас" уметника је измицао нежељеној бризи проналазећи веће просторе и нове обале за стваралаштво. Већи простори су откривени у могућности и моћи слободног удруживања; нове обале пружило је далматинско тле.

*
* *

Прва далматинска уметничка изложба, која је предмет овог текста, у светлу описаних догађаја, сем ликовног доприноса, значи и нешто више. Акцију уметника у Далмацији, због тога, треба схватити

[9] В. Петковић, Утисци са Прве изложбе Српског уметничког удружења, Штампа 15. VI 1908.

[10] Katalog Prve dalmatinske umjetničke izložbe, 30. sept. 31. nov. 1908 u Splitu, са биографијама излагача.

[11] М. Ђурчин, Уметничке изложбе, СКГ 21, Београд 1908, 58—62.

[12] М. Миловановић, Поводом прве Изложбе Српског Уметничког Удружења, Дело XLVIII, Београд 1908, 117—119.

[13] М. Миловановић, Поводом прве Изложбе ..., 118.

и сагледаги као идејну пројекцију, као наставак намера чланова Колоније, као прилог тежњи за културно и политичко уједињење југословенских народа. Састав излагача и посебно покретачи изложбе несумњиво потврђују ове претпоставке. Носиоци ликовне смотре у Сплиту су Емануел Видовић, Иван Мештровић, Пашко Вучетић, Мирко Рачки и Анте Катунарић, уметници који активно прате рад Колоније, учествују на њеној изложби, прихватају и шире идеју о уметничкој заједници као прототипу политичког уједињења. Активност поменуте петорице уметника у Сплиту, у присуству Надежде Петровић која изложбу прати речју, отворила је процес пресађивања идеје о југословенској културној заједници, афирмисала програм и принципе сарадње у Далмацији Идејно опредељење Колоније, која се као институција гаси, наставиће се кроз дело, реч и рад њених чланова. Будућност културне заједнице (и модерне уметности) припадала је новој генерацији уметника. У наредним догађајима решавана је њена судбина.

Крајем 1908. године, непосредно по затварању изложбе, у Сплиту је основано удружење хрватских уметника »Medulić«[14], које ће после излагања у Јакопичевом павиљону у Љубљани 1909. године[15] прерасти у удружење несумњиво југословенског карактера. Идуће 1910. године, завршни процес уметничког уједињења испољен је јавно. На изложби у Загребу, коју је Иво Војновић надахнуто представио као израз »Nejunačkom vremenu uprkos«, сагласност интереса напредних југословенских уметника у идејама Колоније осведочила је у потпуности група »Medulić«, јер „Готово омађијана визијом ослобођења, тражила је она и проналазила своје садушевнике, како би то рекао Тин Ујевић, и међу осталим јужнословенским уметницима, а пре свега међу члановима I југословенске уметничке колоније, чији је покретач била пожртвована Надежда Петровић".[16] У напредним идејама Колоније ликовна експанзија српских, хрватских, словеначких и далматинских уметника, здружена у »Meduliću«, изражавала је суштинску потребу и опште расположење југословенских народа — политичко уједињење. Већ тада су уметници испунили своје обавезе према народу. Политичари ће то учинити готово читаву деценију доцније.

Изузетна појава у уметничком животу далматинске средине, изложба у Сплиту била је предмет посебне пажње. Значај изложбе при-

[14] N. Bezić, Likovne izložbe Splita 1885—1945, Muzej grada Splita, 13, Split 1962, 7.

[15] V. Novak-Oštrić, Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić", 7, 26.

[16] Д. Медаковић, Принципи и програм „Одбора за организацију уметничких послова Србије и Југословенства" из 1913. године, Зборник Филозофског факултета XI-1, Београд 1970, 673.

вукао је и заинтересовао, сем локалних, и културне раднике из других средина. Широко интересовање за изложбу потврђују многи написи.[17] Уметничка критика је, изузев у већ поменутом напису Милана Ћурчина, оценила изложбу повољно, запазила њене опште особине и појединачне врлине излагача. Текстовима о изложби придружују се и два написа Надежде Петровић. Први, настао непосредно по отварању изложбе, објављен је у целини у београдском дневном листу *Штампа.*[18] Други, писан доцније, вероватно почетком 1909. године, није објављен. Текст у рукопису аутора чува се у Архиву Српске академије наука и уметности.[19] Забележен ћирилицом на 16 страница канцеларијског формата, рукопис није завршен. На последњој страници, поред потписа Надежде Петровић, остало је, изгледа неиспуњено обећање „наставиће се".[20]

Објављени текст Надежде Петровић и њен незавршени и необјављени рукопис о изложби у Сплиту битно се разликују. Текст из *Штампе,* настао по непосредном утиску, занимљив је као изворни материјал за проучавање ликовног доприноса сплитске смотре: представљени су готово сви учесници, дат је суд о појединим изложеним радовима, оцењен је општи уметнички домет изложбе. У закључку текста, сходно догађајима и расположењу аутора, оштро су осуђени ставови Савеза Ладе.

Рукопис из Архива САНУ разликује се од објављеног текста и формом и садржином. Настао доцније, после сређених утисака и новог, повратног размишљања о догађају, састав је добио обележје ширег и комплекснијег значења. У основи рукописа, у уводнику који чини његов највећи део, јасно је истакнута ауторова намера да се појава сплитске изложбе доведе у опште националне оквире. С тим у вези је и ангажован пишчев став према богатој културној традицији југословенског, и посебно далматинског тла.

---

[17] O. Iveković, Dalmatinska izložba, Glas Matice hrvatske 7—8. Zagreb 1909, 60—61; М. Цар, Уметничка Далмација у Сплету, Летопис Матице српске 253—254, Нови Сад, 89—95, 71—75; I. Tartalja, Prva umjetnička izložba u Spljetu, Savremenik 1, Zagreb 1909, 5—13. Исцрпна библиографија Прве далматинске уметничке изложбе објављена је у каталогу Poćesi jugoslovenskog modernog slikarstva 1900—1920, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1972/73, 195—196.

[18] Н. Петровић, Уметничка изложба у Сплету, Штампа 17, 18, 19. IX 1908, Београд.

[19] Архив САНУ, 13568/2. Користим прилику да се захвалим архивистима Богољубу Петковићу и Милану Стевчићу који су ми омогућили да начиним копију рукописа. Копија рукописа чува се у Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду.

[20] Рукопис се налази у оквиру веће архивске целине која у регистру Архива САНУ обухвата бројеве од 13560—13572 и гласи: Милоје Васић. Студије, текстови, разнолика грађа. На полеђини последње странице рукописа налази се пријемна сигнатура: Бр. $\frac{323}{\text{у. з.}}$ Пр. $\frac{13.\,(26.)\,909}{\text{VII}}$

Уверен да ће незавршени рукопис Надежде Петровић, и поред чудне судбине и великог закашњења, добити своје место у историографији југословенске модерне уметности, прилажем га у постојећој целини.

УМЕТНОСТ НА СРПСКОМЕ ПРИМОРЈУ

Јубиларна изложба у Сплету[21] српско-хрватских уметника 1908 године.[22]

Од 17 Септембра до краја Новембра месеца 1908 године одржана је у Сплету у Далмацији уметничка изложба једна између најбољих на словенскоме југу. Овом изложбом прославили су наши далматински Уметници свечано обновљени звоник своје сплетске Столне цркве[23], као и откривање ново пронађених архитектонских лепота у класичноме граду Диоклецијановоме — у његовој палати. Проглас удружених културних снага Далмације — Сплета, карактеристичан је, он објављује:

„У Далмацији, земљи природних красота — тамо од римских императора до хрватских краљева и банова, од млетачких дуждева и проведитура до нашега народнога препорода новијег доба — увијек је у овој земљи живио питоми култ лијепоте".[24] Овим речима почиње удружени одбор српско-хрватски свој познати проглас са којим објављује свем словенском свету циљ свога народног покрета за развијање уметничког култа; Далмација сакупља своје расејане синове и њихове уметничке творевине на откривање класичног звоника.

Борба, кроз коју пролазе сви народи словенског југа учинила је да развитак: индивидуалан и интелектуалан на пољу културном, социјалном и економском потпуно закржља и запусти; у националној борби за опстанак расе потискивала је пред собом све остале интересе. Ако је хтео народ или једно племе да себи омогући интелектуално развијање морао је имати пре свега разбуђену свест, била му је дужност да пре свега омогући свој племенски опстанак. Оваква борба била је пре пола века тек на помолу, а данас се она развила у своме најширем обиму. Успех њен се показао овог пута сигурнији, с тога што је стао руку под руку са културним радом, показала да је народна свест разбуђена и да ће само она однети победу; ова изложба сјајан је документат културне висине на којој стоји народна свест и колико је она претрпела у очајној племенској борби, победа свести, победа је његовог култа.

Далматински Уметници Срби и Хрвати имају за своју подлогу сјајну прошлост српског народа, која се као златна нит провлачи кроз народну

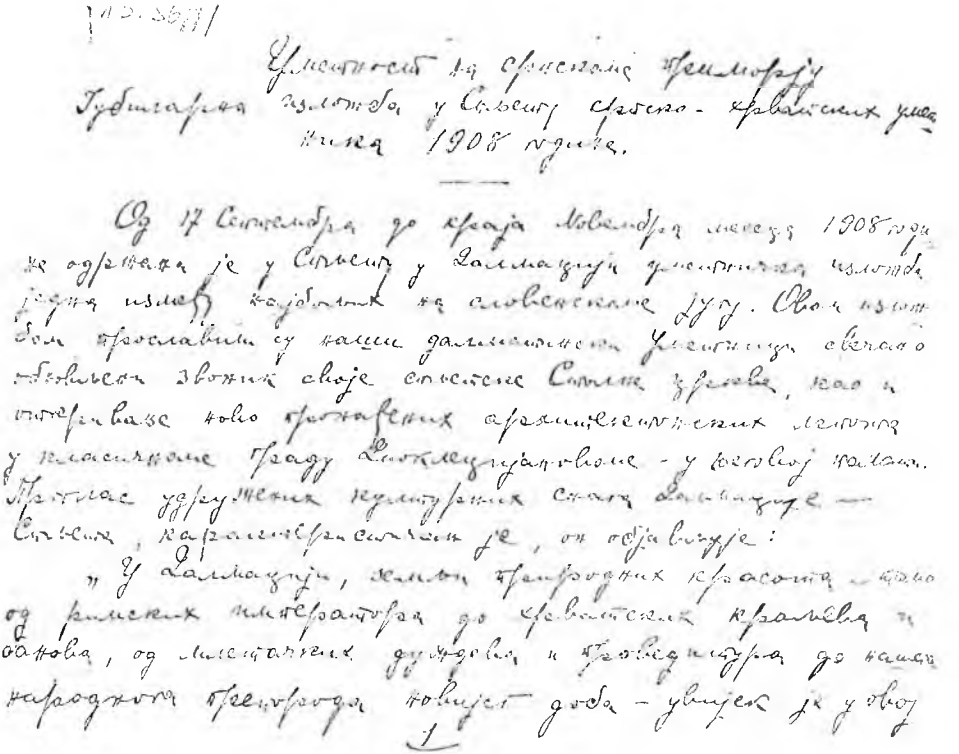
---

[21] J. Smodlaka, Imena mesta i meštana na tlu Jugoslavije, Splet, Split, Spljet, II prilog Vjesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku, LII, Split 1946, 86—89.

[22] Изложба је одржана у згради Хрватског дома у Сплиту. Види: N. Božanić-Bezić, Prilog proučavanju secesije u Splitu, Peristil 8—9, Zagreb 1965/66, 179—181.

[23] D. Kečkemet, Restauracija zvonika Splitske katedrale, Zbornik zaštite spomenika kulture, VI—VII, Beograd 1956, 67—68.

[24] Проглас је у целини дат у Katalogu Prve dalmatinske umjetničke izložbe, 3—8.

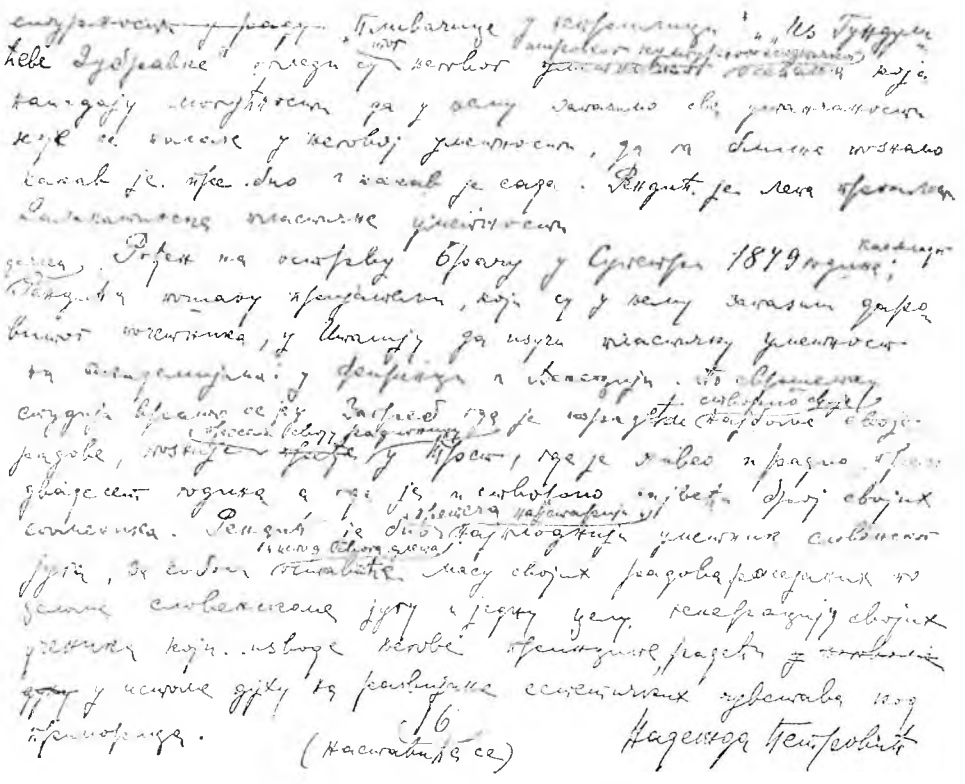


Факсимил рукописа Надежде Петровић (1. страна)

поезију, они имају за подлогу спомене класичног доба римског царства, Грчке, византиско-венецијанске уметности најсјајнијег доба, која својим архитектонским споменицима стоји као непрекинути живот, оне велике класичне уметности, сведока сјаја, културе грчко-римске, византиске и талијанског ренесанса. Подизање уметника на оваквим подлогама старе класичне уметности и под оваквим условима даје нову веру словенском свету, да ће на српским обалама Јадранског мора бити ударен темељ развитку нове уметности, нових праваца, новог живота, подстакнутог лепотама природе далматинских хрида, Јадранскога мора, народне поезије и класичних споменика старе уметности.

Удружене политичке странке српске и хрватске окупиле су у Спљету — око себе све оно, што је Далмација дала до сада култури; осећајући потребу сконцентрисавања снага, прегли су да нам покажу, на темељима споменика класичног — Спљета и Дубровника препорађање култа уметничког на којој висини културе стоји нова модерна Далмација.

Успех је велики. Област која је низ векова давала своме племену и целом човечанству прве и најбоље људе (Италији: Грегориа, Скијавонија; Америци: Николу Теслу; Чешкој: Влаха Буковца и.т.д.) потрудила се овога пута, да своје расејане синове искупи, прегледа њихове радове, тежње и успехе; да ужива у напретку и способности њиховој, да оцени у колико су остали верни народним традицијама; да их огреје на топлоти свога народ-



Факсимил рукописа Надежде Петровић (16. страна)

ног срца; да им на очински начин укаже гостољубље и као захвална мати изда признање око подизања њеног угледа.

Слога и љубав симболи музе уметности крунисани су племенитим народним признањем.

Спљет је наш Рим, својим споменицима Диоклецијана, рушинама Солинским из доба римског царства, даје нам права да га тако назовемо; а својим положајем, природним лепотама лука, које запљускују плаво зелени вали Јадранског мора, такмиче га са Напуљом и Беновом.

На стрмим огранцима Велебита, који се оштро и гребенасто спуштају у Спљетску луку, подигнут је Спљет на падинама и узвишицама крај мора с једне и с друге стране око поноситог Марјана који се пирамидално подиже изнад Диоклецијановог града. Цела падина покривена је маслином, широколистом шапастом смоквом, ципресама, шимширом а на Југо-источној страни грозним виноградима. Стара је варош збијена у ротунди Диоклецијанове палате, она нас подсећа на гомилу људи збијених једно уз друго уплашених лавежом дивљих зверова, подсећају на слику збега испред непријатеља, плашећи се и најкраће појединачне удаљености. Страх од варвара затворио је био старе Сплећане, који су живели у спољњем делу вароши, у палату Диоклецијанову, која је била опасана дебелим и колосалним зидинама, оваква она је могла лако пружити заштите бегунцима; како је опасност с поља дуже времена претила, то су становници у

ономе ограниченоме простору подигли на хиљаде тесних високих кућица слепљених једне уз друге и за зидине, тремове и стубове палате и садање Столне цркве Св. Влаха [sic!], у кавезастом облику.

Чудну психологију народа може човек читати из ових високих тесних кућа, загушених улица, кроз које се једва могу размимоићи два човека ове још чудније компоноване лабиринтне вароши, чудна хармонија линија, облика и површина са типом и карактером данашњих Далматинаца, њиховим животом, радом и модерним појмовима о животу и народном развитку. Овако стешњена и прикривена стара Диоклецијанова палата вековима је чувала потомке старих Далматинаца; нова истраживања су отпочела рушење ових врежа ослобођавајући архитектонске стубове, тремове, орнаментику, линије и фрагменте необичне уметничке лепоте и вредности. Разноврсност форме, ових старих кућерака њихови неравни разнобојни кровови у разноврсним осветљењима, дају нам слике необичних лепота у колориту и форми. Тесне уличице у којима на махове избијају по где где углови или фасаде и вратнице, које су становници употребили као помоћне зидове ових чврсто приљубљених кошница, или рушевине ротунде већ запуштене обрасле: бршљаном, драчом, олеандером, јаворима, дају нам сасвим необичне мотиве још необичнијих слика у свима могућним перспективним правцима. Вратнице и прозори су раскошно искићени орнаментима и линијама урезаним у граниту или базалту; ови господски тремови поплочани широким мраморним плочама, испуњени прљавом босоногом и полунагом дечурлијом, полу обученим женама, људима опаљеним од врелог сунца дају нам чудне композиције где и мање распаљива фантазија ствара при месечини или на сунцу најфантастичније слике. Све се овде прелива у раскошној светлости, откривајући уједно чаробност легендарних прича из прошлости мешајући се са модерном стварношћу. Стари Спљет је свет за себе у чијој садашњости живе векови прошлости у међусобној хармонији.

Сем архитектонских споменика и фрагмената по Далмацији се налази расуто много уметничких сликарских творевина из доба талијанског: кватрочента, чинквечента, ренесанса и екликтика; од: Палма Векија, Палма Нуова, Тинторета, Роселија, Санта Кроче, Басана, Лоренца Лотиа, Тицијана, Парденона и.т.д. Црквица Св. Ловре на отоку Хвару има скупоцену мању галерију; у својој рефекторији има од Роселија „Тајну вечеру" а у самој црквици од Басана и Санта Кроче изврсних ствари. У Спљету се налази од Долчија „Мадона" у сакристији Столне цркве — глава, чији је њежни и изврстни профил и ако нешто почађао пун чедног и топлог израза, што је и карактеристика Долчијеве кичице. У Спљетском Пољудском манастиру има један диван портре Томе Негри чувеног бискупа, прекрасан примерак Лоренца Лотиа, одличан у форми и колориту. Дубровачке цркве су искићене Тицијаном, Парденоне, Пармеђијаном, Андреа Дел Сартом и.т.д. О овим споменицима ћемо засебно говорити.

Спљет је за уметника пун оне безконачне божанствене дражи која се стапа и прелива у природној композицији мотива, боји и форми, њега је сама природа одредила, да буде привлачна тачка уметника словенског југа. Живописност руина, интересна унутрашњост улица и двориштa а поред овога питома мека приморска клима нагони нас и нехотично на мисао о стварању једне српске или југословенске уметничке Академије за свршене уметнике. У ову би се Академију повукли уметници после свршених академских студија, радећи на самосталној студији: у слободном зраку

— ваздуха, воде, зелене природе, камена, типова, овде би уметник могао друговати само с природом, учећи се на класичним споменицима строгој уметничкој форми а пуштајући на вољу својој фантазији да се слободно развија, под утицајима ове раскошне природе и остацима старе уметности. Овај рад би требао да буде сличан ономе како се ради на Академијама у Риму и Фиренци, које су створили Французи и Немци. Наши би Уметници остали под непосредним утицајем националног осећања и поезије народне стварајући особену чисту националну уметност, не излажући се опасности — копирању и академском шаблонисању упадању у конвенционализам, што се тако јако развио и развија на западу истискујући ону праву и истиниту индивидуалност у уметности и код уметника, задржавајући уметнике истовремено и у непосредном суседству италијанског ренесанса.

Могли би и ми створити „Награду Спљета" или „Награду Дубровника", као што Париз даје „Награду Рима" а Немци награду Фиренце и Рима. Ма да је код нас Срба прилична лењост у отварању Уметничких академија и школа, што је свакако за осуду, ипак би било већ крајње време удружавање снага уметничких и с ове и с оне стране Саве, Дунава и Дрине у гежњи да се у васпитање народно унесе и развијање култа лепоте, за који наш народ има природну обдареност, смисла и осећања. Нови Сад је дужан да у својој средини створи центар (међу војвођанским Србима) уметничко-сликарско-вајарског развијања, онако као што то чине за књижевност и драмску уметност и као што су то Хрвати створили у Загребу, како би се лакше и непосредније развио народни култ а народно васпитање подигло на виши ступањ културе. Развијање уметничког осећања за лепим потребно је исто тако као што је развијена потреба за писменост, укус и нарави ваља облагороћавати а то се може постићи само уметношћу. Сликовна уметност даће потребну допуну у народном васпитању. Далматинци су вредан народ, њихови уметници подкрепљују ову њихову вредноћу овом својом изложбом.

Изложба је пуна интересантности, јака индивидуалност приморца добила је своју нарочиту форму. Њихова уметност је народна уметност, на њиховим творевинама стоји свеж и јак утицај племенског карактера народног духа. То се огледа како на сликарским тако и на вајарским радовима. Излагача има двадесет[25] а сто педесет и четири изложених радова, које је дала кичица и длето. Најинтересантније и најпријатније изненађење ове изложбе су несумњиво многобројни вајарски радови — пластичне уметности, оскудица подмлатка у пластици код нас у нашим крајевима бацала нас је у озбиљну бригу, с тога нас је пријатно изненадила бројна снага вајара. Ова грана уметности налазила је и раније за свој развитак најбоље земљиште у кршној Далмацији, пластика је нашла за своју подлогу темеље класичне римско-грчке уметности, на којој је Далматинац унео сплет своје поезије давши јој душе и облика.

Од вајара излагали су: Иван Мештровић, Иван Рендић, Бранислав Дешковић, Тома Росандић, Кармело Штамбук, Бруно Берса и Тома Дуковић. Сликари: Влахо Буковац, Емануел Видовић, Целестин Медовић, Мирко Рачки, Анте Катунарић, Виргил Менегело-Динчић, Јосип Лалић, Пашко Вучетић, Нико Маринковић, Јосип Вучетић, Радивој Крајнер, Ан-

[25] Према Katalogu излагача је било 28.

био Уводић, Рита Берса, Вјекослав Гангл[26], и.т.д. од Далматинаца само није излагао дубровчанин Марко Мурат.

Иван Рендић, уважена старина, уметник под чијим се утицајем васпи тао приличан број из млађе генерације — вајара; дуги низ година је испуњавао празнину народног васпитача, потреба развијања естетичких осећања његовом појавом била је задовољена, јер је он сам обраћао велику пажњу народној орнаментици и народним умотворинама, за врло кратко време стекао је гласа и имена, многобројни споменици резултати су његовог обилатог уметничког рада, његово длето створило је врло много споменика растурених: по целом приморју, острвима, Трсту, Ријеци и Загребу. Далматинска гробља су пуна надгробних споменика, која је створила његова сентиментална приморска душа. Најбољи његови уметнички радови су споменици подигнути Качићу у Макарској, Гундулићу у Дубровнику и Прерадовићу у Загребу. Паралела коју би повукли између Рендићевог рада и млађом генерацијом веома је интересантна: ова изложба верно нам показује какав је био почетак вајарства у Далмацији и како се оно спажно и здраво развило. Као први апостол пластичне уметности, Рендић — сејач своје пластике достојан је пажње и признања, његова уметност заузимаће у историји уметности угледно место.

1901 године Рендић је имао своју колективну изложбу[27], то је било његово предпоследње јављање, десет радова која је изложио прошле године (1908)[28] показали су да стари Уметник још живи и ради, да се није занемарио. Међу овим својим последњим радовима, најбољи му је басрељеф „Пијета". Богородица подиже нагог мртвог Христа чија је глава пуна мученичког израза пала на мишицу њене десне руке, левом га њежно придржава; лепа је линије покрета њеног, а још лепша клонуле Христове руке, обоје заузимају неусиљене положаје, мртвац млитав а Богородица природан — крепак, целу групу обасјавају сунчеви зраци који падају са леве стране. Композиција групе „Христа и Богородице" — „Пијета" је врло лепа добро у рам унесена моделисана глатко и меко рађена под утицајем старе талијанске пластичне школе; она необична сладост и топлина у драперијама подсећа на Бернинија; детаљисање са којим улази Рендић у извођење предмета показује солидност студије и жељу за психолошка посматрања у којима није веома далеко отишао поред све своје сигурности у раду и јаког уметничког осећања. „Пливачица у неприлици" и „Из Гундулићеве Дубравке" огледи су тог његовог широког културно естетичког осећања која нам и дају могућности да у њему запазимо све утанчаности које се налазе у његовој уметности, да га ближе познамо какав је пре био и какав је сада. Рендић је лепа прошлост Далматинске пластичне уметности.

---

[26] Осим поменутих, излагали су и Винко Драгиња, Винко Форетић, Доме Сухор, Франо Ангели-Радовани, Флора Јакшић, J... Јакшић, Амелија Кнежевић-Богдановић и „Ćipkarski" течај Обртне школе — подаци према Katalogu. J. Јакшић је по свој прилици сликар *Nikola Giassicha* (Јакшић) који је предавао декоративно цртање на Graditeljsko-zanatlijsko-umjetničkoj školi у Сплиту у то време. На ову могућност указао ми је проф. др Круно Пријатељ коме и овим путем изражавам своју захвалност.

[27] I. Kršnjavi, Proljetna umjetnička izložba, Narodne novine, 23/24. IV 1901, Zagreb; D. Kečkemet, Ivan Rendić — život i djelo, Supetar 1969.

[28] Овај део реченице учвршћује претпоставке да је рукопис настао почетком 1909. године, а већ наведена сигнатура са полеђине последње странице рукописа поуздано поткрепљује мишљење о времену његовог настанка.

Сл. 1. Призрен, поглед на део града звани Подграбе - Поткаљаја где се поред до данас очуваних црквица св. Спаса (1.) и св. Врача (2.) налазе и остаци цркве св. Недеље (3.)
(Фото: арх. Иван Здравковић)

Сл. 2. Остаци цркве св. Недеље после откопавања 1968. године. Већа надгробна плоча у поду је са натписом Струје-Маринс

Рођен на острву Брачу у Супетри 1849 године; као младог дечка Рендића пошаљу пријатељи, који су у њему запазили даровитог почетника, у Италију да изучи пластичку уметност на академијама: у Фиренци и Венецији. По свршетку студија вратио се је у Загреб где је радећи створио своје најбоље радове, позније пресели своју радионицу у Трст, где је живео и радио преко двадесет година а где је и створио највећи број својих споменика. Рендић је био претеча најстарији и најплоднији уметник словенског југа, за собом и испод свога длета оставиће масу својих радова расејаних по целом словенскоме југу и једну целу генерацију својих ученика који изводе његове принципе, радећи у истоме духу на развијање естетичких чувстава код приморaца.

(наставиће се)

Надежда Петровић

Амбициозно замишљен и релативно обиман рукопис Надежде Петровић о сплитској изложби на овом месту је прекинут у намери аутора да га настави и доврши. Међутим, пошто су трагања за његовим наставком била узалудна, реална претпоставка је, чини се, оваква. У журби да обави низ крупних задатака у културном животу наше средине, хитајући да посвршава започете акције на унапређењу модерне уметности, ангажована подједнако и као стваралац и као њен тумач, Надежда је ово, по много чему особено сведочанство, оставила недореченим. Тачност претпоставке о оваквој судбини рукописа и његовог наставка потврђују речи Надеждиног савременика, ученог археолога Милоја Васића.[29]

Већи део рукописа је посвећен општим културним приликама и проблемима на подручју Далмације, виђеним кроз крађу културно-историјску ретроспективу. Писан са несумњивим литерарним врлинама, поетски распеван пред природним лепотама и културним наслеђем обале, где опис сплитског амбијента припада реду најтананијих уметничких представа, рукопис је карактеристичан и по грозничавом националном расположењу писца, изазваном неизвесном судбином југословенских народа у то време. Непосредан утицај на овако неодређено политичко стање, и на реакцију аутора рукописа, имала је у првом реду анексиона криза[30], регионални атак Аустро-угарске монархије на успавана панславистичка осећања на балканском тлу, у време када међу југословенским народима једино Срби уживају политичку независност. Отуда, одлучна национална размишљања и отацбинске речи Надежде Петровић свакако изражавају тадашње расположење већег дела српске и хрватске интелигенције (и у Далматин-

[29] М. Васић, Дубровачка награда. — Слободна колонија наших уметника, СКГ I, Београд 1920, 455.

[30] Анексија Босне и Херцеговине је објављена 7. X 1908.

ском сабору)[31] за зближење и уједињење њихових заједничких интереса. Све ово дало је аутору повода да изложбу у Сплиту види и објасни, у стицају политичких збивања, као манифестацију и уметничких амбиција и општих националних стремљења. Просрпска интонација што се кроз рукопис местимично провлачи, може се учинити као уски посесивни став аутора. Сумње овакве врсте, међутим, не могу бити оправдане. Њих сигурно укидају аргументи трезвене југословенске припадности Надежде Петровић.

Актуелност Надеждиног рукописа чине и неколики практични предлози за унапређење уметности, уметничког стварања и организације ликовног живота уопште. Јасно формулисани и образложени примерима из иностраног искуства, Надеждини предлози представљали су новину у тадашњој уметничкој пракси. На овом месту је неопходно подвући и још једном се подсетити како су се Надеждине пророчке речи о улози и обавезама Новог Сада у развоју уметничког живота војвођанских Срба у потпуности остариле. Међутим, њена идеја о увођењу награда за уметнике, које би биле одлучујући стимуланс стваралаштву, чини се, није најбоље примљена. С тим у вези Милоје Васић пише: „Још у 1908 години, покојна Надежда Петровић помишљала је, у необјављеном приказу о уметничкој изложби у Спљету, да се оснује једна награда за југословенске уметнике којом би им се омогућило бављење и рад у Спљету. Она је ту награду, доста незгодно, у осталом, упоређивала с установом »prix de Rome« у Француској".[32]

О делатности Надежде Петровић на уметничком пољу наука је саопштила своју оцену приказујући њено дело као значајно достигнуће, а њу као протагонисту модерне уметности.[33] О њеном схватању и тумачењу модерне уметности већ је Лазар Трифуновић уочио да „. . . има развијена чула за сликарску материју . . . боље од својих савременика уочава антикласичну тезу у генези модерне уметности . . . Надежда је у склопу постојећих критеријума унела један нови квалитет: компарације са најзначајнијим европским сликарством".[34]

Међутим, у оцењивању уметничких вредности домаћих аутора, Надеждини судови у чудним обртима изражавају извесну, мање ра-

---

[31] Иностранн (аноним), Хрватско-демократска странка у Далмацији, СКГ 15, Београд 1905, 547—548; Иностранн, Одлука далматинског сабора, СКГ 15, Београд 1905, 868—869; М. Живановић, О догађајима у Далмацији у време Анексионе кризе 1908—1909 године, Историјски часопис САН, VII, Београд 1959/60, 375—391.

[32] М. Васић, Дубровачка награда. — Слободна колонија наших уметника, 455.

[33] M. Stevanović, Nadežda Petrović, Umetnost 2, Beograd 1950, 44—54; Л. Трифуновић, Српско сликарство 1900—1950, 49—57.

[34] Л. Трифуновић, Српска ликовна критика, Београд 1967, 19—20.

зумљиву недоследност њеној сликарској пракси. Авангардни стваралац, покретач и носилац новог ликовног сензибилитета у уметности и естетици почетком века у нашој средини, у критици сасвим неочекивано изражава превазиђена схватања кроз очигледан обзир, стрпљење и радозналост пред делима Паје Јовановића и његових савременика. Истовремено, и сасвим очекивано, са неспутаним одушевљењем, и свакако оправдањем, она прихвата дело Ивана Мештровића и велича платна словеначких импресиониста, а да при том и не спомене своје колеге и савременике у Србији, пре свих Милана Миловановића и Боривоја Стевановића. Овај парадоксални дуализам, у којем млађа генерација српских сликара остаје без Надеждине оцене, карактеристичан је за њен приказ Прве југословенске уметничке изложбе.[35] Међутим, ако се неусаглашеност и неуједначеност Надеждине праксе и њене писане речи може објаснити, онда оправдање за њено, на известан начин, бифокално посматрање домаћих уметничких вредности и појава треба тражити у особинама њене личности. Патријархално васпитана и изузетно одушевљена својим позивом, Надежда је склона да дисциплиновано поштује традицију, па је повољна оцена за стваралаштво старије генерације уметника у приказу Прве југословенске изложбе израз њеног примерног формирања у напредној интелектуалној породици.[36] Тесне уметничке везе са словеначким сликарима још од заједничког школовања код Антона Ажбеа у Минхену[37], и сарадња са Мештровићем око Југословенске уметничке колоније, учврстили су Надеждино опредељење за напредне уметничке идеале. Високо мишљење о њиховој уметности потиче из Надеждиног откривалачког духа, што га красе „снага реформатора и енергија револуционара".[38] То што је један део сликара млађе генерације остао без Надеждине оцене треба тумачити њеном скромношћу и њеним стрпљењем. Јер, критичка изолација од стваралаштва млађе генерације локалних сликара, у Надеждиној писаној речи, потрајаће до Четврте југословенске уметничке изложбе.[39] У приказу ове изложбе,

---

[35] Н. Петровић, Прва Југославенска Уметничка Изложба у Београду, Дело XXXII—XXXIII, Београд 1904, 408—416, 120—128. Прештампано у књизи Л. Трифуновић, Српска ликовна критика, 213—219.

[36] У. Џонић, Биографија Мите Петровића, у књизи: Мита Петровић, Ратне белешке I, Чачак 1955.

[37] F. Stele, Anton Ažbe — učitelj, у књизи Anton Ažbe in njegova šola, Ljubljana 1962, 5—18.

[38] Л. Трифуновић, Српско сликарство 1900—1950, 56.

[39] М. Пијаде, Кроз Југословенску изложбу, Мали журнал 19—24, 29—30. V и 1, 2, 5—8, 13, 21, 26, 28—29. VI 1912, Београд.

који је изворно објављен у *Штампи*[40], а доцније, уз извесна скраћења, делимично поновљен у *Босанској вили*[41], Надежда је објективно и стручно писала о делима млађих српских сликара, посебно истичући Милана Миловановића, Малишу Глишића, Бранка Поповића и Милоша Голубовића. У невеликој библиографији Надежде Петровић[42], текст из *Штампе* о Четвртој југословенској изложби је, по литерарној зрелости и критичкој објективности, по успелим компаративним судовима и сугестивним паралелама, свакако највећи домет њене уметничке критике.

Необјављени рукопис о изложби у Сплиту, као и друга уметничка критика Надежде Петровић, карактеристичан је и драгоцен документ за проучавање њене неисцрпне енергије и дисциплиноване воље које покреће свака могућност културне и националне афирмације у околностима политичке разједињености југословенских народа почетком века. Сплитска изложба била је повод аутору рукописа да на аустроугарски анексиони изазов иступи смело, искрено и родољубиво. Племените Надеждине речи израз су њене најдубље патриотске савести.

UN MANUSCRIT DE NADEŽDA PETROVIĆ NON-PUBLIE

DRAGUTIN TOŠIĆ

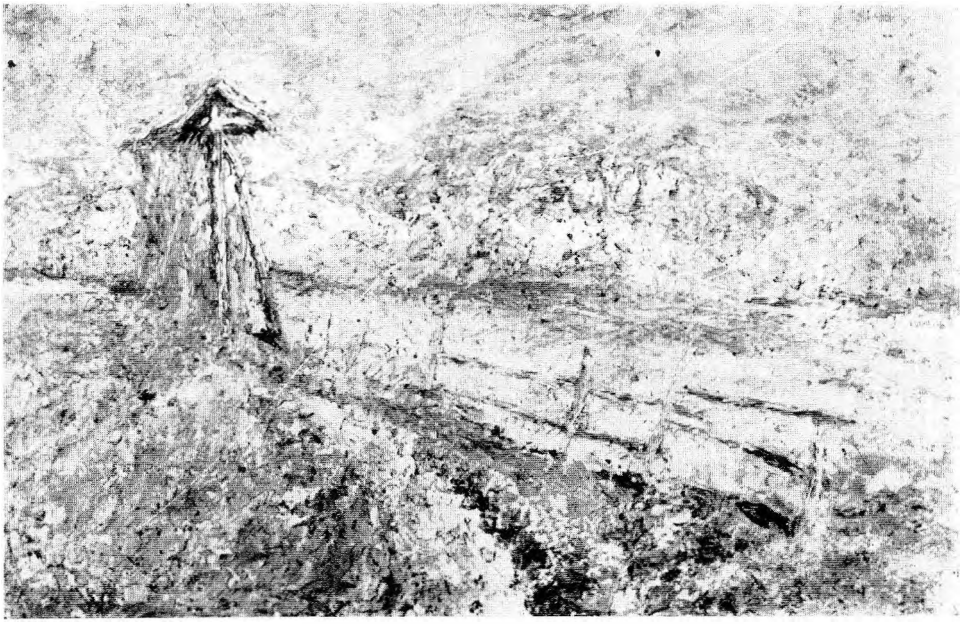
Dans les archives de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts se trouve un texte manuscrit de Nadežda Petrović sur la première exposition des Beaux Arts en Dalmatie, à Split, en 1908. Ce manuscrit, conçu de façon ambitieuse, et relativement volumineux, n' est pas achevé. Tel quel, il constitue un témoignage précieux sur le riche patrimoine culturel de la Dalmatie et sur les conditions de la vie artistique sur la côte adriatique au début du XXe siècle.

[40] Н. Петровић, Четврта Југословенска Изложба, Штампа 5, 7—8, 10, 14—16, 19—21, 25. VI и 1. VII 1912, Београд. У Народној библиотеци у Београду налази се непотпуни комплет листа Штампа за 1912. годину. Недостају бројеви од 2—10. VII 1912. у којима се налазе последњи наставци великог Надеждиног текста о изложби. Због тога нисам био у могућности да текст пратим до краја, али је вероватно да тексту у оваквом обиму недостају један или два наставка.

[41] Н. Петровић, Са Четврте југословенске изложбе у Београду, Босанска вила 11—14, 17—22, Сарајево 1912, 178—181, 199—200, 249—251, 274—277, 299. Прештампано у књизи Л. Трифуновић, Српска ликовна критика, 220—239.

[42] У каталогу Nadežda Petrović 1873—1915. Retrospektivna izložba slika, Muzej savremene umetnosti, Beograd jun—jul 1973, 56, објављен је списак текстова Надежде Петровић, који се не може прихватити као потпун, све док се систематски не прегледа периодика од 1900. до 1915. године.

Ecrit avec des ambitions littéraires incontestables, ce texte plein d' enthousiasme pour les beautés naturelles de la Dalmatie, est aussi caractéristique pour son auteur par l'exubérance de son sentiment national exaspéré par l'annexion de la Bosnie-Herzégovine de la part de l'Autriche-Hongrie, en cette même année 1908. Dans ce contexte dramatique, l'exposition de Split n' est pas seulement une manifestation artistique. Le passage en revue des artistes de Dalmatie fait partie des événements par lesquels se manifestait l'idée de la communauté culturelle des peuples de Yougoslavie, communauté qui a été réalisée pratiquement dès 1904 après la première exposition organisée par la colonie d' artistes yougoslaves en Autriche. Grâce à leur travail assidu, en particulier grâce aux efforts de Nadežda Petrović, l'idée de la communauté culturelle des peuples yougoslaves et leurs aspirations nationales sont arrivées a être réalisées dans le cadre des événements artistiques. Dans les circonstances que nous venons de décrire, l'exposition de Split peut servir d'exemple de transplantation efficace de l'idée de coopération coulturelle sur le sol de la Dalmatie.



Сл. 1. И. Грохар, У пољу, 1904. Уље на платну, 46 72. Сигнирано *И Грохар.*

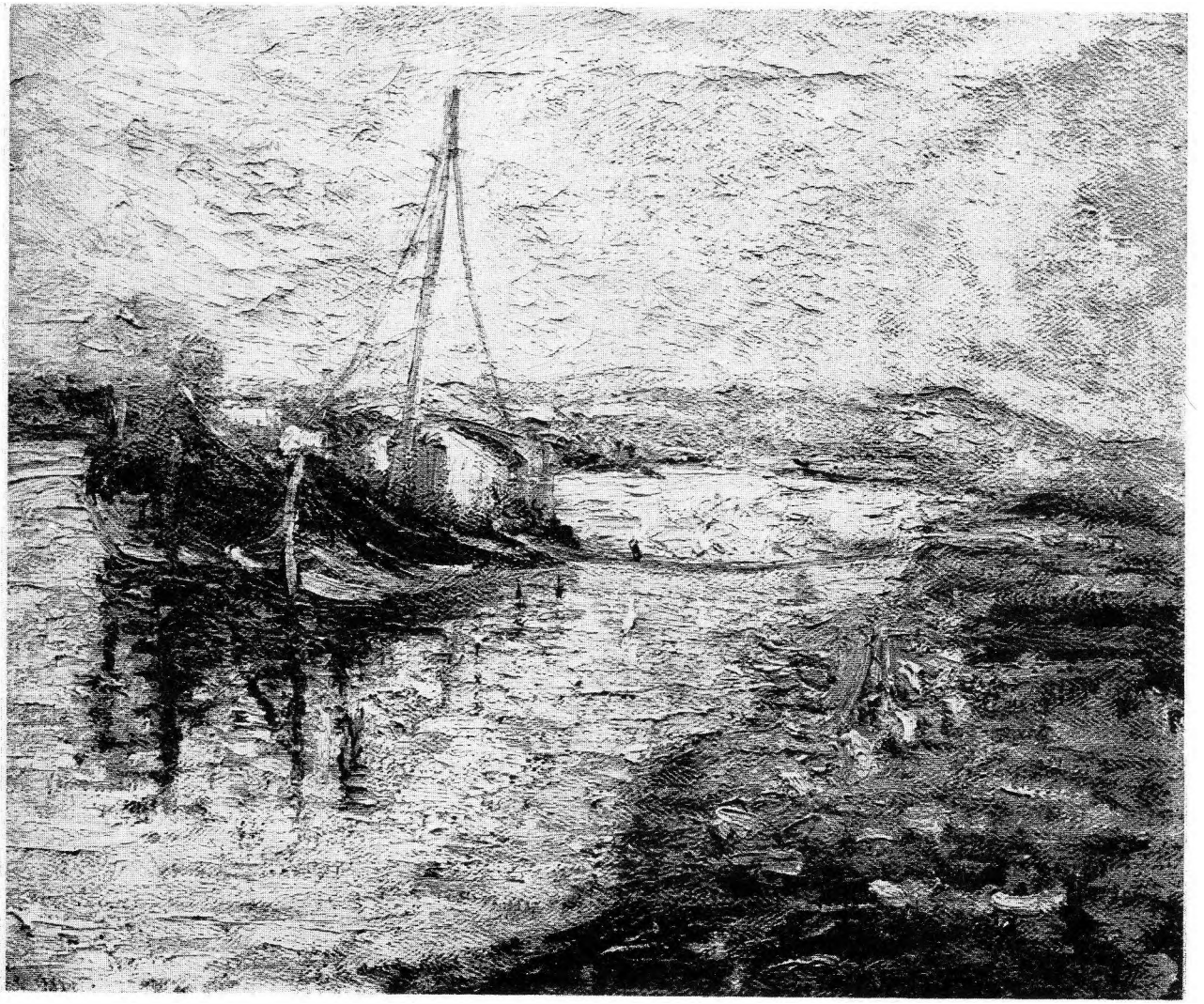
Власн. Народног музеја у Београду. Фото Народни музеј

Сл. 2. П. Вучетић, Портрет песника Драгог Илића, 1904. Уље на платну, 88 × 67. Сиг. д. д. П. Вучетић 1904.

Власништво Народног музеја у Београду. Фото Народни музеј

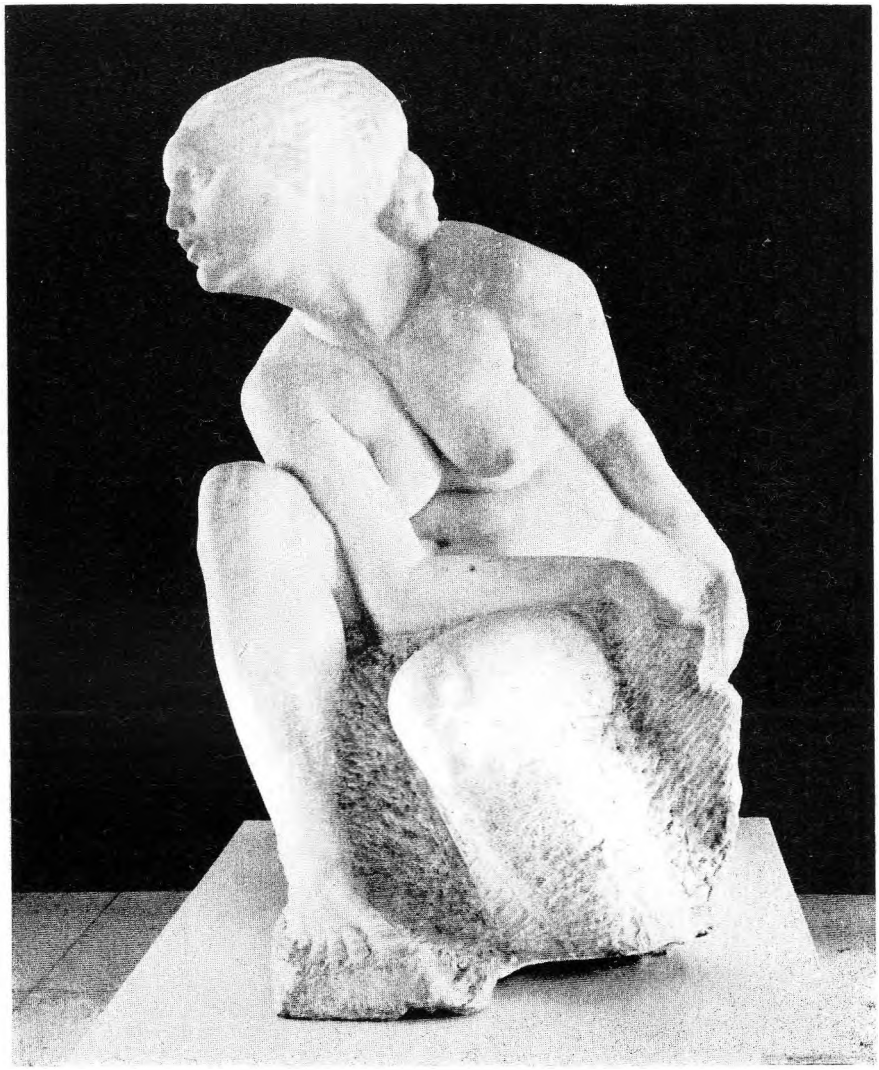
Сл. 3. И. Грохар, Портрет Надежде Петровић, 1905/6. Пастел, папир, 50 40. Сиг. Л. д. *Надежди И. Грохар*

Власништво Народног музеја у Београду. Фото Народни музеј



Сл. 4. Н. Петровић, Дереглије на Сави, 1907. Уље на платну, 46 × 55

Власништво Народног музеја у Београду.
Фото Христифор Настасић



Сл. 5. И. Мештровић, Велика удовица, 1907. Мермер, висина 163

Власништво Народног музеја у Београду
Фото Христифор Настасић

Сл. 6. Е. Видовић, Ангелус, 1908. Уље на платну, 93,5 138,5. Сиг. д. д. *Е. Видовић*
Власништво Модерне галерије Загреб
Власништво фото Христифор Настасић

Сл. 7. Е. Видовић, Сутон на каналу у Млецима. Уље на платну, 44 80. Сиг. 1. д. *Емануел Видовић*
Власништво Народног музеја у Београду
Фото Народни музеј

Катарина Павловић

Шеста југословенска уметничка изложба у Новом Саду

МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

У низу манифестација које су пратиле свечану прославу стогодишњице оснивања Матице српске у Новом Саду посебно привлачи пажњу Шеста југословенска уметничка изложба. Та Шеста југословенска, која је у Новом Саду само допунила већ разрађени програм прославе, а била отворена 1. јуна 1927. године и трајала до 15. јула исте године, означила је уједно и последњу југословенску уметничку изложбу.

Примарни циљ прве четири југословенске изложбе одржане у Београду (1904), Софији (1906), Загребу (1908) и Београду (1912) био је да тежњи за уједињењем свих југословенских народа, прерасло ј у национални занос, даде прикладан облик уметничке манифестације, али истовремено оне су показивале јавности и значајна достигнућа уметничких тековина наших народа. Чињеница је да су све четири поменуте изложбе представљале изузетан уметнички догађај за све југословенске народе. Истина је да ту нису биле ретке ни расправе међу појединим уметницима, ни оштри критички прикази, али све то говорило је о бурном уметничком животу, о борби схватања која неминовно води стварању, ако не нове, оно бар сигурно савременије ликовне уметности. Политички значај ових изложби је јасан и ту никакве дилеме не може бити. И не само да су ове изложбе припремале терен за уједињење већ су се овде појавили и први плодови тога рада, бар међу самим уметницима, тачније међу појединима од њих. Већ око припрема изложбе у Софији јављају се у односима појединих уметника неки елементи који недвосмислено говоре да се међу уметницима стварају чврсте заједнице, засноване на сличности идејних и уметничких схватања, а које потпуно занемарују регионалну припадност. И што је нарочито занимљиво, те заједнице су у неким случајевима много јача спона него што је званично чланство тих умет-

ника у „Лади" српској или хрватској.[1] Затим избијају балкански и први светски рат и ток отварања југословенских изложби је поремећен. Између Четврте и Пете изложбе протекло је десет година. Па и када је отворена Пета југословенска уметничка изложба у Београду 1922. године, била је то, по свему судећи, углавном изложба званичног карактера. Изгледа да је како код уметника тако и код критичара нестало некадашњег полета. А потом као и да се заборавља на југословенске уметничке изложбе. Време пролази и чини се да за ове ликовне манифестације више нико није ни заинтересован.

Када су започете припреме за прославу стогодишњице оснивања Матице српске у Новом Саду 1926. године, планирана је и једна велика ликовна манифестација. Била је то изложба старог српског сликарства у Војводини, која је и одржана као прва изложба ове врсте у нас. Али, поред поменуте и многих других значајних манифестација, у програму Одбора за прославу стогодишњице оснивања Матице српске није било ни помена о одржавању Шесте југословенске уметничке изложбе.

Идеја да би се у оквиру прославе стогодишњице оснивања Матице српске могла да одржи и Шеста југословенска уметничка изложба јавила се у последњем тренутку, негде марта 1927, и то рекло би се скоро случајно. Тачније, то је била идеја Михаила С. Петрова, који је био један од оних ретких наших уметника који су веровали, сматрали да се мора и може да пронађе начин да се лепа традиција југословенских изложби настави.

Професор Петров се и данас сећа једне вечере коју је приредио у свом дому Лаза Миросављевић, новосадски трговац, а на којој су поред других присуствовали и Лаза Поповић, уредник часописа „Нова Европа", Тодор Манојловић, Васа Стајић, Мирко Балубџић, др Марко Малетин, Иван Мештровић, др Јоца Ненадовић, новосадски лекар и лични пријатељ Ивана Мештровића и Михаило С. Петров. Том приликом се говорило и о једној изложби која је требало да буде приређена у оквиру прославе стогодишњице оснивања Матице српске. То је требало да буде изложба групе хрватских уметника, окупљених око Ивана Мештровића, а излагали би поред Мештровића: Љуба Бабић, Јоза Кљаковић, Владимир Бецић и још неки уметници. Слушајући ове разговоре, Михаилу С. Петрову долази на ум идеја са којом је сутрадан упознао др Марка Малетина. Зашто се не би у Новом Саду, у оквиру прославе стогодишњице оснивања Матице српске, уместо изложбе групе хрватских уметника одржала Шеста југословенска уметничка изложба. У првом тренутку је идеја прихваћена и сада је тре-

[1] Отон Ивековић, Друга изложба „Лада", савеза југославенских умјетника, Глас Матице хрватске, Загреб 1906, бр. 13, 14, 15, 16.

било дејствовати веома брзо и започети организацију овог обимног и значајног рада. Др Малетин је упознао са овом идејом представнике Матице српске, а М. Петров је отпутовао у Београд да се договори са Драгољубом Павловићем и Јованом Бијелићем, тј. са београдским сликарима. И једни и други преговори су успешно обављени и идеја је потпуно усвојена.[2]

Прихватајући се организовања Шесте југословенске уметничке изложбе, Матица српска је за свога представника, управо за секретара изложбе одредила Михаила С. Петрова, који ће истовремено бити организатор свих припрема (од оних концепцијског карактера, на пример који ће се уметници и како позвати, па до оних техничких, на пример транспорт итд.). Као што ћемо видети, Петров ће бити и један од аранжера изложбе, и не само то. Он је и аутор каталога и плаката, па чак и критичар изложбе, а такође је и један од излагача. Но вратимо се току догађаја.

Тражећи пристанак уметника из Загреба и Љубљане, Мих. С. Петров је путовао у оба града носећи званична писма Матице српске. Преговори око излагања загребачких и љубљанских уметника на Шестој југословенској изложби су успешно обављени. Истовремено је решено да се прошири број излагача укључивањем и уметника из Сарајева, односно да се и Сарајево као један од уметничких центара позове да први пут учествује на југословенској уметничкој изложби. Излагање сарајевских уметника на Шестој југословенској изложби има за уметнички живот у Сарајеву двоструки значај. С једне стране то значи да се ликовни живот у Сарајеву развио у довољној мери да дела сарајевских уметника могу постојати на једној оваквој изложби као посебна целина, а с друге да је рад сарајевских уметника прихваћен и повољно оцењен од колега из других наших градова, тј. да од Шесте југословенске уметничке изложбе Сарајево постаје и један од званичних чинилаца уметности југословенских народа. После низа договора и преговора Михаило С. Петров поднео је дана 30. априла 1927. године Одбору за прославу стогодишњице оснивања Матице српске следећи извештај:

„Одбору за прославу стогодишњице Матице српске
Нови Сад

Упућен од стране тога Одбора у главне уметничке центре наше државе да са тамошњим умет. групама водим преговоре о организацији велике репрезентативне изложбе наше савремене ликовне уметности, обишао сам

[2] Према сећању Михаила С. Петрова. Разговор вођен 19. III 1974. у Београду. Пријатна нам је дужност да се проф. М. Петрову најлепше захвалимо за низ података о Шестој југословенској уметничкој изложби.

— у међувремену од 17—27. о. м. — Београд, Загреб и Љубљану, и о резултатима свога путовања част ми је поднети следећи извештај:

Идеја о великој репрезентативној изложби наше савремене ликовне уметности, као и идеја да се она приреди у Новом Саду приликом прославе стогодишњице Матице Српске као VI Југословенска, наишле су у свим уметничким центрима на одличан пријем. Све уметничке групе радо су прихватиле позив за учествовање на овој изложби, усвајајући једногласно пројект о начину њеног организовања, који сам њиховим представницима имао част предложити.

Према томе, организација VI Југословенске Уметничке изложбе извршиће се на следећи начин:

1. На изложби учествују све уметничке групе из Београда, Загреба, Љубљане и Сарајева, и то:

а) из Београда: „Лада" и „Облик";

б) из Загреба: „Пролетњи Салон", „Независни", група око г. Мештровића, и две групе графичара: „Колегиј Југослов. Графичара", и група око г. Кризмана;

в) из Љубљане: „Сава" и „Словеначко Уметничко Друштво";

г) из Сарајева: „Удружење Ликовних Уметника".

Поред ових организованих група, на изложби учествују и уметници свих горе поменутих уметничких центара у држави који не припадају ни једној од идеолошких организованих уметничких група.

2. Избор радова вршиће се тако да свака група изабере сама радове својих чланова, а жири састављен од свих локалних група једнога уметн. центра вршиће избор радова уметника ван група дотичног центра.

3. Изложбени простор дели се на следећи начин:

а) „Колегиј Југословенских графичара", група графичара око г. Кризмана, графичари свих осталих група и графичари из редова уметника ван група, деле међусобно ходнике I спрата са степеништем између I и II спрата;

б) уметници ван група читаве земље добијају ходнике II спрата;

в) 11 соба имају се поделити тако да Београд и Загреб добију по две собе величине 11 × 6 м и по 1 собу величине 8 × 6 м; да Љубљана добије три собе величине 8 × 6 м, а Сарајево да добије једну собу 8 × 10 м.

г) 11 соба, величине 9 × 6 м ставља се на располагање делегатима свих центара и представнику Матице Српске, који ће у Новоме Саду извршити аранжирање целе изложбе.

4. Матица Српска преузима на себе сву материјалну страну изложбе као: транспорт радова у Н. Сад и натраг, штампање каталога, плаката и пријавница, путни трошак за четири делегата и њихову дневницу за 7 дана à 150 дин. дневно; у исто време Матица ће дати извесну своту као помоћ за набавку сандука, уколико сандуци којима поједине групе сада располажу не буду достајали.

Да би покрила ове издатке Матица задржава сав приход од улазница и каталога, као и 5% од продатих радова.

На име трошкова за набавку сандука као и предујам за путне трошкове делегата Матица ће послати свакоме од уметничких центара извесну своту новца, и то:

а) Београд: за сандуке 3.000 дин. и за делегате 1.000 дин.
б) Загреб: за сандуке 3.000 дин. и за делегате 1.000 дин.
в) Љубљана: за сандуке 2.000 дин. и за делегате 1.000 дин.
г) Сарајево: за сандуке 1.000 дин. и за делегате 1.000 дин.

Овај новац, као и сву преписку ваља упутити на адресе:

а) Проф. Драг. Павловићу, председнику У.Л.У. Београд, Крунска 75;
б) Проф. Франгеш — Михановићу, председнику С.У.Ј.Л.У. Загреб, Илица 85;
в) Рихарду Јакопичу, акад. сликару, Љубљана, Тиријашки Трг 2;
г) Проф. Б. Мазалићу, председнику У.Л.У. Сарајево, Женска Гимназија;

Утрошак овог новца потврдиће се прописним рачунима.

5. Да би поједине групе изабрале себи просторију од просторија додељених њиховом центру, Матица ће свакоме уметничком центру, а на горње адресе, упутити у најкраћем року тачан план изложбених просторија.

6. Сваки уметнички центар обавезан је да најдаље 15. маја о. г. пошаље своје радове (споровозно) у Н. Сад, а њихови делегати јавиће се лично Секретаријату Матице Српске 28. маја у 9 часова пре подне.

Удружење ликовних уметника у Београду ставља изложби на располагање своје параване, а послаће их у Н. Сад заједно са радовима београдских уметника.

Напомињући да сам од свих уметничких група добио усмено обећање да ће исте у најкраћем року упутити Матици сличан извештај о резултатима наших конферисања, који ће, у исто време, бити и одговор на упућени им циркулар Матице Српске, част ми је завршити овај извештај.

Нови Сад 30. априла 1927. г.

Мих. С. Петров
акад. сликар"[3]

Шеста југословенска уметничка изложба углавном је и организована према плану у горе цитираном извештају. Изложбу су сачињавала дела чланова следећих уметничких удружења: „Ладе" и „Облика" из Београда, „Ладе", „Независних", „Пролетњег салона" и Удружења графичара из Загреба, „Саве" и Друштва словеначких уметника из Љубљане, Удружења ликовних уметника из Сарајева и уметника из целе земље који нису били чланови ни једне групе. Уређивачки одбор изложбе сачињавали су: Михаило С. Петров као представник Матице српске, Васа Поморишац као представник уметника из Београда, Иван Табаковић као представник уметника из Загреба, Антон Гојмир Кос као представник уметника из Љубљане и Карло Мијић као представник уметника из Сарајева. На Шестој југословенској уметничкој изложби било је 463 експоната од 115 аутора. Као чланови „Ладе" из Београда изложили су: Бета Вукановић (2), Драгомир Глишић (4), Ми-

[3] Цитирана копија овог извештаја налази се у приватној архиви проф. Михаила С. Петрова у Београду.

лош Голубовић (9), Васа Ешкићевић (2), Љубомир Ивановић (12), Ана Маринковић (4), Милица Миливојевић (2), Драгољуб Павловић (1), Зора Петровић (5), Боривоје Стевановић (8), Наталија Цветковић (5), Христифор Црниловић (3), Милица Чаћевић (6), сликари, и Живојин Лукић (10), Симеон Роксандић (4), Риста Стијовић (3), вајари. Као чланови тек формиране групе „Облик" појавили су се: Јован Бијелић (6), Никола Бешевић (3), Игњат Јоб (2), Јарослав Кратина (4), Михаило С. Петров (9), Мате Радмиловић (3), Иван Радовић (4), Вељко Станојевић (4), Марино Тартаља (3), сликари, и Петар Палавичини (7), вајар. Загребачку „Ладу" су на овој изложби представљали: Максимилијан Ванка (2), Миховил Крушлин (4), Наста Ројц (2), Менци Клемент Црнчић (3), Лина Вирант Црнчић (1), Бранко Шеноа (1), сликари, и Војта Браниш (2), Жан Ивановић (2), Роберт Франгеш Михановић (2), Јурај Шкарпа (2), вајари. Иван Мештровић (5) излаже заједно са сликарима групе познате под именом „Независни": Љубом Бабићем (1), Владимиром Бецићем (4), Владимиром Варлајем (3), Јеролимом Мишом (5) и Крстом Хегедушићем (7). Из загребачког „Пролетњег салона" излагали су: Драган Бераковић (3), Винко Грдан (2), Томислав Кризман (6), Анка Кризманић Павелић (2), Мило Милуновић (2), Омер Мујадић (2), Отон Постружник (8), Камило Ружичка (2), Иван Табаковић (12), Ернест Томашевић (10), Маријан Трепше (2), Миливој Узелац (1), Сава Шумановић (2), сликари, и Иван Кердић (6), Јосип Туркаљ (2), Фрањо Цота (1), вајари. Чланове Удружења графичких умјетника представљали су на овој изложби следећи сликари: Вјера Бојничић (3), Јозо Бужан (2), Миленко Бурић (3), Елко Јустин (5), Анте Куман (3), Иван Кос (2), Звонимир Лукиновић (5), Влахо Печенец (2), Драган Ренарић (4), Хинко Смрекар (6), Славко Томерлин (1), Анђео Уводић (2), Аугуст Шантел (2), Саша Шантел (9), Шубиц Рајко (5). Уметничку групу „Сава" заступали су на овој изложби: Фердо Весел (3), Матија Јама (6), Рихард Јакопич (4), Матеј Стернен (4), Аница Содник Зупанец (4), сликари, и Лојзе Долинар (5), вајар. Словеначко уметничко друштво представљали су на овој изложби: Драго Видмар (3), Нанде Видмар (3), Франце Зупан (6), Антон Гојмир Кос (3), Домицијан Серајник (3), сликари, затим сликари и вајари Франце Краљ (4) и Тоне Краљ (6), и вајар Тине Кос (8). Као чланови Удружења ликовних уметника из Сарајева излажу сликари: Анка Берова (10), Карло Мијић (5), Борђе Мазалић (5), Роман Петровић (4), Петар Тијешић (6), Петар Шаин (3) и Тодор Швракић (5). На Шестој југословенској уметничкој изложби такође су излагали и следећи сликари који нису били чланови ни једне уметничке групе: Станислав Беложански (2), Милица Бешевић (4), М. Бузанџић (1), М. Дејановић (1), Сава Ипић (4), Јован Кешански (2), Мара Лукић Јелисић (1), Нико Мињан (1), Јелисавета Петровић (5), Јо-

сиф Пехан (3), Васа Поморишац (4), Здравко Секулић (5), Светислав Страла (5), Владимир Филаковац (5), Коста Хакман (3), Јосип Шоња (4), Лојзе Жагар (5), Миха Малеш (8), Јованка Страјнић (1) и вајар Марко Брежанин (3).[4]

Све послове у вези са изложбом извршио је уређивачки одбор. Задатак ни захвалан ни лак. Зграда Трговачке школе у Футошкој улици бр. 65 у Новом Саду није била идеално место да прими две изложбе, а још мање толики број експоната. Није било нимало једноставно у просторијама предвиђеним за Шесту југословенску уметничку изложбу начинити поставку тако многобројних и тако различитих радова. Ова изложба морала је да доведе до незадовољства појединих уметника; уосталом, то је мање или више уобичајена пропратна појава скоро сваког заједничког излагања великог броја аутора. Морамо напоменути да је, поред веома кратког времена предвиђеног за извођење овако обимног рада, и цела организација ове изложбе схваћена доста аматерски. Али недостатак јасних концепција, разрађених планова и времена надокнађен је огромним одушевљењем, како организатора тако исто и једног дела самих излагача. Сачувана преписка показује веома различит приступ излагача овој изложби. Поред сажетог писма Ивана Табаковића од 20. маја 1927. које каже: „Јављам Вам укратко да као делегат загребачких уметника полазим у недељу за Нови Сад да аранжирам одељење загребачких уметника",[5] пријатно изненађује писмо Јована Бијелића датирано 12. V 1927. у Београду, а које гласи:

„Драги Мико,

Твоје писмо сам примио. Група „Облик" одговара данас Матици, да ће учествовати на изложби и да ће 28. и 29/V доћи двојица тројица групе тамо о свом трошку, да се побрину да наше одељење буде укусно намештено. Они неће као ни други који приватно дођу (као Глишић) имати никакове компетенције, нити ће имати ма каквог утицаја на делегате. Наши ће доћи из ових разлога: да прегледају радове оних колега, који шаљу ствари директно на Матицу, као Родовић, Коњовић, Кратина и Ти, да редуцирају радове код излагања и намештања, јер нам се чини да имамо много више, него ће просторија наша моћи примити и да укусно уредимо одељење, јер Ти као наш члан нећеш можда имати толико времена, јер ћеш имати много посла. Но свакако Ти, као и други који ће доћи одавде, као наш члан учинићеш с њима заједно, да нам одељење лепо уредите.

Делегат нашег центра је колега Поморишац, то је учињено зато, да не лоше између „Облика" и „Ладе" до сваће, а и верујемо да смо добро поступили. Можда ће један од нас доћи у недељу 22/V због просторија, па из оног плана, који је дошао не можемо ништа знати, тамо ми не видимо онаких

[4] Каталог Изложбе старог српског сликарства у Војводини и VI југословенске уметничке изложбе, Нови Сад 1927.

[5] Приватна архива проф. Михаила С. Петрова.

просторија, о којима си Ти (а и у циркулару) говорио. Одавде иду пуна 3 велика сандука и твој Монмартр је међу сликама, јер је све већ из Загреба дошло. Једва да ће доспети 3 000 динара за сандуке. Само наша 3 сандука стоје 800 дин. па сандуци групе „Облик", а где је још Радовић, Коњовић и Кратина. Но гледаћемо некако изаћи на крај. Матица је јавила да ће све транспорте имати предузеће Шенклер, тако се зове, чини ми се. Јучер смо питали фирму о томе, она је одговорила, да је Матица о ничем није обавестила. А најтеже је питање паравана, њихово изношење из тавана, пренос и утовар. То свакако да преузме фирма, јер сам ја на то заборавио, т.ј. на издатке око њих. Можда ће то Матицу много стајати, а сигурно је тако, а било би јефтиније, да ми нађемо људе за износ, да ми платимо (тј. да се новац одмах пошаље) јер ће то изношење фирма много зарачунати. — Бранко[6] не излаже, јер није овде, у Чешкој је на лечењу, писао му, одговорио је, да су кључеви од атељеа код њега, да нису слике урамљене итд. Пријавнице свих из наше групе осим Твоје послаћу ја Теби а у њима ће се после тј. 22. знати тачно, што ће ући у каталог. Овако док просторије не знамо (а ни 22. их нећемо знати) али од прилике тог дана ћемо моћи приближно одредити шта ће се излагати, а можда до тог дана и радови буду тамо, јер фирма каже, да радови споровозно иду до тамо 4—5 дана, а лађом су још истог дана. —

Дакле драги, све је у реду, и ничег се не бој!
Много Те поздравља Твој
Јовааан боме
12/V 927
Београд"[7]

Од целокупне сачуване преписке организатора и излагача Бијелићево писмо је најисцрпније и из њега се виде сви проблеми чије су решење тражили и други уметници. Али било је и других, тежих захтева, захтева које организатор није могао да реши, а у тим писмима, као што ћемо видети, не провејава она жеља за заједничким успехом која карактерише Бијелићеве реченице, већ су то званична писма, писана хладним, пословним тоном са једином жељом да максимално заштите своје властите интересе. Тако, на пример, у име загребачких уметника Роберт Франгеш Михановић поставља чак услове који се више не могу испунити, у писму које гласи:

„Струковно удружење ликовних умјетника у Загребу

Матица Српска
на руке г. М. Петрова
Нови Сад

Струковном удружењу ликовних умјетника част је према жељи чланова замолити Вас, да се г. Табаковић након закључка изложбе делегира у Нови Сад за руковођење паковања и отпреме наших радова из Новог Сада у Загреб.

[6] Бранко Поповић.
[7] Приватна архива проф. Михаила С. Петрова.

Неки наши чланови по два, а и три пута имали су штету, јер своје радове нису нити још данас натраг примили са изложаба. —

Господин Табаковић бит ће нам у неку руку гаранција, да ће ствари бити добро паковане и отпремљене.

Наши чланови ставили су тај увјет прије одашиљања својих радова у Нови Сад, па молимо да нам ту жељу концедирате и нас о томе извјестите.

У Загребу, дне 14. маја 1927.

Струковно удружење ликовних умјетника

Предсједник
Франгеш Михановић

Тајник
Потпис нечитак

P. s.

Увијек је био случај, да су радови били осигурани од дана преузећа, код Умјетника све до повратка истима, код које осигурајуће банке. Молимо, да се и о томе осигурању имате доброту изјавити."[8]

Да се нашише следећи одговор 12 дана уочи отварања изложбе заиста није било потребно, јер у њему је изнесено све оно што је свим излагачима већ морало да буде познато. Али сада се више није могло ни допустити да неким случајем до изложбе не дође и у Загреб је послан одговор који гласи:

„18. маја 1927.

Струковном удружењу ликовних умјетника
Загреб

На Ваше последње писмо част ми је одговорити следеће:

1. Питање паковања и одпреме уметничких дела VI Југословенске Уметничке изложбе из Новога Сада Матица је узела на себе, поверавајући тај посао као и остале организаторске послове потписаноме. Како су, уз то, трошкови за то паковање ушли у кредит за приређивање изложбе, а долазак нарочитог делегата за ту сврху није предвиђен, жалимо да Вам све до крајњег резултата изложбе, т.ј. њеног затварања, не можемо дати одговор који би потпуно удовољио Вашој жељи.

Мислимо да свака бојазан у погледу каквих неприлика при повратку радова може отпасти. Свакако, у случају повољног материјалног исхода изложбе можете рачунати да ћемо Вашој жељи о начину отпреме загребачког дела изложбе врло радо изаћи у сусрет.

2. Што се тиче питања осигурања радова, жалимо да то питање није расправљено раније, нарочито приликом посете Матичиног делегата Загребу. Матица преузима на себе одговорност за послате радове од дана њихова пријема до коначног ликвидирања изложбе, те је по тој ствари повела преговоре са једним домаћим осигуравајућим друштвом.

Молећи Вас да са отпремом радова и материјала за каталог (Пријавнице), пожурите, остајемо

с поштовањем
за Матицу Српску
Петров"[9]

[8] Приватна архива проф. Михаила С. Петрова.

[9] Цитирана копија овог писма налази се у приватној архиви проф. Михаила С. Петрова.

И тако са више или мање тешкоћа, са препрекама или олакшицама припремала се Шеста, по реду, југословенска уметничка изложба.

Најтежи проблем поставке ове изложбе било је питање где ће се шта изложити и то је после више договора и преговора решено на следећи начин. Свечана дворана на другом спрату Трговачке школе у Футошкој улици примила је на своје зидове изложбу старог српског сликарства у Војводини, а преостали простор, не нарочито погодан за излагање, испунили су експонати Шесте југословенске уметничке изложбе. На првом спрату су се нашли радови чланова београдске и загребачке „Ладе", „Саве", Удружења ликовних уметника из Сарајева, а на другом: Друштва словеначких уметника, Пролетњег салона, групе „Независни" из Загреба, као и уметника који нису били чланови ни једне групе.[10]

И 1. јуна 1927. године отворене су у Новом Саду изложбе старог српског сликарства у Војводини и Шеста југословенска уметничка изложба опширним говорима тј. предавањима Вељка Петровића и Тодора Манојловића.[11] Требало је да то буде и тренутак када су сви проблеми решени и када су све несугласице заборављене.

Да би се појачао интерес публике за Шесту југословенску уметничку изложбу била је организована и лутрија на којој су згодици биле слике Васе Поморишца, Љубомира Ивановића, Крсте Хегедушића, Николе Бешевића, Боривоја Стевановића и др.[12]

Обе изложбе (Старо српско сликарство у Војводини и Шеста југословенска уметничка изложба) пратио је и заједнички каталог, али подељен на два јасно одвојена дела. Поред назива свих група, имена излагача и наслова изложених дела у каталогу се налази и уводна студија Михаила С. Петрова. На десетак страница текста ове студије Петров је успео, бар у најкраћим цртама, да каже, чини нам се, све оно што је гледаоцу те 1927. године било потребно да би могао схватити уметничке токове свога доба, односно пред њим изложена уметничка дела. Дајући у неколико реченица развој ликовне уметности у нас и кратак историјат прећашњих југословенских изложби, Петров потом пружа кристално јасан, тако рећи школски приступ развоју уметности првих деценија XX века и тумачи суштину појаве настанка и развоја модерне уметности. А затим, следећим реченицама даје приказ те појаве у нашој средини, односно на самој изложби:

---

[10] —, Почетак прославе стогодишњице Матице српске, „Политика", 2. VI 1927, бр. 6859.

[11] —, Почетак прославе стогодишњице Матице српске, „Политика", 2. VI 1927, бр. 6859.

[12] П. М., пре 45 година, Рад Матице српске, Нови Сад 1972, бр. 4, стр. 80.

„Све ове струје нашле су своје представнике и код нас. Истина, постоје извесна, често прилична, закашњења у појављивању. То, међутим, није спречило могућност да се сачува индивидуалан карактер наших уметника. На VI Југословенској, импресионизам је код нас, у сликарству најбоље заступљен у Словеначкој, где се он, код Јакопича и осталих чланова „Саве", јавља као најчистији уопште, после француског. Експресионизма, у пуном и најчистијем његовом значењу, код нас данас већ нема, сем што се он помало још осећа у по коме од радова наших графичара окупљених око Удружења Југословенских Умјетника Графичара у Загребу. Чисти кубизам такође нема својих представника, али се утицај његов, из свих етапа његова развоја, осећа скоро на свим излагачима у „Пролетњем Салону", „Облику", код „Независних", и у „Словеначком Уметничком Друштву", као скупинама најсавременијих уметничких идеологија. Обе „Ладе", београдска и загребачка, некада идеолошки много чешће и везаније сложене, данас се држе као скупине више ради традиције него ли идеолошки. И у једној и у другој налазе се на окупу скоро све уметничке струје од краја прошлога столећа и импресионизма до данас. Са „Уметницима Изван Група" ствар стоји исто тако; и овде се налазе на окупу припадници свих савремених струја у сликарству.

Вајарство на VI Југословенској заступљено је ограниченим бројем дела; иначе, врло је мало вајара који су изостали са изложбе. Поред Ивана Мештровића, који је једини заступљен неколиким својим радовима у одељењу „Независних", и који је у своје време имао великог утицаја на наше вајарство, на Изложби учествују све најбоље снаге из редова наших вајара, окупљени у поједине скупине заједно са сликарима исте и најсличније уметничке идеологије."[13]

Један овакав увод не само да је био неопходан у датом тренутку већ се и данас са схватањима Петрова морамо, бар у суштини основних идеја, потпуно сложити.

Више је него уобичајено да једну овакву ликовну манифестацију прати мноштво критичких приказа, позитивних, негативних, полемичких или једноставно пропагандних. Али овај пут догодило се нешто прилично чудно. Не да се уметничка критика није јавила, критика се јавила и овај пут, али на неки чудан начин подељена. Истина, није више било оштрице, као на пример приликом Треће југословенске уметничке изложбе у Загребу. Чињеница је да су сада многи заћутали, а други су се определили за ситнице, за људске слабости незадовољних амбиција, било политичких, било уметничких. Организатор изложбе Матица српска објавила је у своме издању два приказа изложбе. Један из пера члана Уређивачког одбора, у ствари организатора и аранжера изложбе, а такође и излагача, Михаила С. Петрова.[14] Овај текст главног носиоца изложбе, заједно са уводом каталога, представља колико критички приказ толико, ако не и много више, објашњење саме изложбе и савремене уметности у нас. Али и у Новом Саду, гра-

[13] Мих. С. П. Петров, Каталог, н. д., стр. 36—37.

[14] Мих. С. П. Петров, Две значајне уметничке изложбе у Н. Саду, Летопис Матице српске, Нови Сад 1927, књ. 314, св. 1.

ду домаћину, изложба није прошла без негативних оцена. „Посматрач" новосадске „Заставе"[15] поред кратког приказа обеју изложби даје низ замерки, најпре на саму поставку и каталог који по њему није чак ни функционалан, додајући при том да је у Новом Саду било људи који би цео овај рад много, много боље извели. Јасно је да је овај текст био глас револта Новосађана који у изложби нису учествовали. Без икаквих замерки чије корене треба тражити у личним повредама, поред матичних остала су само београдска издања. Сва три озбиљнија приказа заиста су солидан и поштен покушај аутора да прикаже изложбу, да протумачи и оцени уметнички рад. Колико објективно, тешко је данас рећи, али је јасно да је сваки од београдских критичара веровао у своју објективност и показао дубоко разумевање материје о којој је писао. Као такве ове критике могу да нам послуже као основица са које можемо да сагледамо циљеве и резултате Шесте југословенске уметничке изложбе. Замерки је било и ту. Сретен Стојановић сматра да организација није била на довољној висини и да она сноси: „доста велику кривицу за недостатак значајнијих радова како од уметника који су изложили, тако и од оних који нису излагали".[16] После сажетог, али и детаљног критичког прегледа рада свих излагача који су то заслужили, Стојановић завршава свој приказ речима које су остале основна карактеристика Шесте југословенске уметничке изложбе:

„VI Југословенска Изложба, ако ништа друго, утешно је деловала, остављајући на достојној висини већину оних који су и раније представљали прве снаге и још је пружила прилику многим млађима да се испробају и прогурају у прве редове.

Иако организација није успела да окупи све уметнике и њихове најјаче радове, ипак је резултат у већини случајева успешан за нашу уметност, а у моментима и изненађујући."[17]

Опширан критички приказ доноси и „Политика",[18] а Милан Кашанин[19] исцрпно говори о свим излагачима и о историјату југословенских изложби, као и о циљевима тих изложби некада и сада. Приказ М. Кашанина у суштини казује схватања, мишљења и жеље који су владали те 1927. године у нашем уметничком животу. Кашанинов текст данас Шесту југословенску уметничку изложбу ставља у свој простор и своје време. И после скоро пола века јасно нам је шта се онда хте-

[15] „Посматрач", Изложба сликарства у Новом Саду, „Застава", 4. VI 1927.
[16] Сретен Стојановић, VI југословенска изложба у Новом Саду, Мисао, Београд 1927, књ. XXIV, св. 3. и 4, стр. 227.
[17] Сретен Стојановић, н. д., стр. 231.
[18] Б. П. Б., Шеста југословенска уметничка изложба, „Политика", 4. VI 1927, бр. 6861.
[19] М(илан) Кашанин, Шеста југословенска уметничка изложба, Српски књижевни гласник, Н. С., књ. XXI, бр. 5, 6, 7.

ло, могло, желело, и не само то, јер читајући овај приказ осећамо како се онда хтело, могло и желело. Посматрана у оквирима свога историјског тренутка Шеста југословенска уметничка изложба донела је много, значила много и извршила свој задатак на најбоље могући начин.

И то би било углавном све, јер ћутање, чудно ћутање писане речи у Љубљани и Сарајеву разбијено је са само неколико, више мање, добронамерних реченица. Узалуд ћемо тражити мишљења загребачких критичара. Управо је несхватљиво да чак и ревија посвећена проблемима ликовне уметности донесе списак излагача без и једне једине речи коментара.[20] Тек више месеци после затварања изложбе јавиће се на страницама „Обзора" чланак анонимног аутора који, не могавши да прећути лично незадовољство, назива целокупну критику изложбе „тенденциозном", а изложбу приредбом „без икаквог моралног и материјалног ефекта".[21] Али овај чланак није уметничка критика, то је лична расправа са Матичиним критичарима Петровим и Токиним. На жалост, изостао је критички приказ српске уметности, позитиван или негативан, свеједно — био би драгоцен; изостао је и приказ хрватске уметности. Не набрајамо даље, јер изостао је критички приказ из пера неког хрватског, па и словеначког критичара, а могло их је бити. И данас смо зачуђени, не толико несхватљивим иступом анонимног „Обзоровог" сарадника колико тим чудним, неразумљивим ћутањем. Изложба као да у неким нашим срединама није имала одјека. Заборављени су и изложба и њен значај. Данас заиста није важно што на изложби није било купаца осим Матице српске и Сената града Новог Сада.[22] Чињеница је да се не може рећи да Шеста југословенска уметничка изложба није у своје време пробудила интересовање, бар код шире публике. Било је 4 627 посетилаца, истина на обе изложбе, али је просечан гледалац био и те како заинтересован за ову изложбу, јер продато је 5 170 срећака које су могле да донесу по једну слику.[23] Што значи да узроке неуспеха Шесте југословенске уметничке изложбе, ако се о неуспеху уопште може говорити, треба тражити само у размимоилажењима између појединих уметника и критичара.

Зашто је Шеста југословенска уметничка изложба била и последња? Одговор није тешко наћи. Па и ова је створена тако рећи случајем. Носилац идеје и главни организатор био је само један човек, а чак ни многи излагачи нису били заинтересовани за судбину

[20] —, Списак излагача по групама и удружењима на VI југосл. умјетничкој изложби, Умјетност, Загреб—Београд—Љубљана, 1927, св. IV и V.

[21] А. А., VI југославенска умјетничка изложба у Новом Саду, „Обзор", 4. XI 1927.

[22] П. М., н. д., стр. 90.

[23] П. М., н. д., стр. 90.

изложбе. Треба се сетити да су циљеви југословенских изложби у првом реду били политички, па тек онда уметнички. Нестајањем првих, изгледа да ови други циљеви нису били довољно снажни да би постали узрок који би окупио под једну заставу и уметнике и критичаре и финансијере, јер не треба заборавити да су овакве изложбе изискивале знатна материјална средства која наша средина није била вољна увек да дâ. Искуства са Шесте југословенске уметничке изложбе, потпуни материјални неуспех, незадовољство појединих уметника, ћутање загребачке штампе, анонимни оштри напад, па чак и незадовољство једног дела новосадске јавности нису улили храброст да се покуша са припремањем следеће изложбе. Можда су и Пролећне изложбе југословенских уметника, које су се од 1929. одржавале сваке године у Београду, учиниле непотребним и настављање традиције југословенских изложби. У сваком случају ова последња представљала је значајну ликовну манифестацију која заслужује нашу пажњу као један од изузетних догађаја у историји наше уметности XX века.

На крају се морамо запитати који су били циљеви Шесте југословенске уметничке изложбе? Шта нам је она собом донела? Сама концепција ове изложбе показује да приликом избора радова није постојала никаква политика која би форсирала једну или другу групу уметника, овај или онај уметнички правац, напредно или конзервативно ликовно схватање. Чињеница је: на Шестој југословенској уметничкој изложби излагали су сви сликари који су то желели. Тако су се овде нашли један поред другог познати сликари, носиоци уметничког живота тога доба у нас, и они најмлађи стваралаци, тачније будући стваралаци наше модерне уметности. Било је ту и уметника чија су ликовна схватања давно превазиђена и оних сасвим младих који још нису ни могли да имају никакво лично ликовно опредељење, али било је и оних који ће цео свој стваралачки век провести радећи слике ни модерне, ни конзервативне, који као и да не осећају снагу ликовног тражења, који једноставно сликају како знају, како су их научили да треба да чине. Једини услов био је да дело поседује извесну ликовну вредност, бар ону најминималнију, неопходну, да би могло да буде сврстано у онај широки круг који обухвата све што се назива уметничким стваралаштвом. Како по избору излагача не можемо да видимо идејне циљеве организатора, то гакође не можемо да утврдимо ни бројем експоната које су поједини уметници изложили. И они познати и они непознати, и они напредни и они конзервативни, и они богати снагом таленга и они скромних могућности појавили су се са више или мање радова, сасвим независно од које било њихове особине.

Па шта је онда био циљ и резултат ове изложбе? Циљ је био показати на једном месту нова дела свих уметника југословенских народа и тако наставити знамениту традицију југословенских изложби. А резултат је био много драгоценији него да су се организатори повиновали било ком идејно-естетичком принципу. Захваљујући њиховом ставу изложба је показала право стање развоја уметности југословенских народа те 1927. године. Ако бисмо желели да имамо пресек уметничког живота тога доба у Југославији било би довољно репродуковати Шесту југословенску уметничку изложбу и с минималним празнинама, које се могу занемарити без већих последица, пред нашим очима би се указала сва хетерогеност тога доба у коме су живели једни поред других и они модерни (скоро у европском смислу модерни), врсни ђаци европских школа и оригинални стваралаци модерне уметности, и они други далеко скромнији, али вредни радници на ликовном плану, који су у своме делу пратили, брже или спорије, велика достигнућа европске уметности, а међу њима су живели и они поштовања достојни мајстори конзервативнијих схватања (импресионисти, на пример), талентовани сликари који су веровали у већ давно прохујало доба. Све те разноврсности могле су се видети на Шестој југословенској уметничкој изложби боље него икад раније, јер овај пут није деловао онај тако често уобичајени пратилац свих великих изложби, она кочница конзервативних схватања која тешко допушта да савремени дух на оваквим манифестацијама дође у први план.

Међу свим тим појавама савремених ликовних збивања у нас које су се манифестовале на овој изложби вероватно је највише вредно пажње истаћи да је на Шестој југословенској уметничкој изложби први пут излагала уметничка група „Облик", основана непуну годину дана раније. „Облик" ће следећих година бити наша најнапредније уметничка група, управо онолико напредна колико су наши друштвени и уметнички услови то допуштали. Исти тај „Облик" постаје једина уметничка група у нас која својим члановима оставља пуну слободу ликовних схватања, што је учинило да се код већине чланова „Облика" развије личан став према уметности, захваљујући чему су многи од њих успели да своје дело доведу до потпуно оригиналног сликарског изражавања. Значај „Облика" запазила је и тадашња критика пишући следеће редове:

„И најзад, ево нас у групи најбољих наших уметника. Ево уметника групе „Облик". Ту су Бијелић, Тартаља, Палавичини, Мих. С. Петров, В. Становојевић, Радмиловић и Јоб . . .

Најважнија одлика ових уметника је што су далеко од сваког теоретисања, од литературе, и што су скоро сасвим ослобођени утицаја који су раније били благотворни али који су их у даљем развоју кочили. Ослобађајући се свега тога, траживши и нашавши пут у своје „ја", они ће наћи дефи-

нитивне путове наше уметности, која је још увек у тражењу стила. У радовима тих младих, које смо овде нарочито истакли, ми видимо те могућности, а једним делом и реализације, и сматрамо да је већ и због ових констатација била велика добит Шесте Југословенске Изложбе."[24]

Протекле двадесет и три године од Прве југословенске уметничке изложбе па до ове последње означиле су у историји наше уметности време великих прекретница, време тражења и остварења. Чини нам се да је највећи резултат Шесте југословенске управо разлика која се добија поређењем прве и последње југословенске изложбе. Ова разлика у схватањима и остварењима наших уметника, па и у мишљењима наших критичара огромна је и толико уочљива да се прихвата као општепозната чињеница на коју се и заборавља, када се о овим изложбама говори.

Истина је да Шеста југословенска уметничка изложба није била велелепна ликовна манифестација у оној мери у којој је то можда могла да буде. Уосталом и критика је изрекла свој суд. Али данас посматрана као догађај у историји наше уметности, она је драгоцен допринос. Ова изложба је показала стремљења и низ појединих остварења наше новије уметности. Дала је пресек развоја наше уметности у једном динамичном, занимљивом и ликовно богатом тренутку. Захваљујући њој многе појаве у развоју наше уметности постале су познате и на тај начин је њихово деловање било далеко брже и целисходније. Неоспорно је да је Шеста југословенска уметничка изложба била један од изузетних, ако не и најзначајнији догађај у нашем ликовном животу треће деценије.

LA SIXIME EXPOSITION D'ART YOUGOSLAVE TENUE A NOVI SAD

KATARINA PAVLOVIĆ

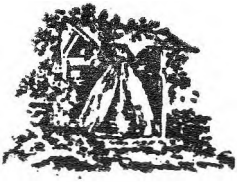
La sixième exposition d'art yougoslave avait été organisée en 1927, à l'occasion du centenaire de la fondation de la »Matica srpska« à Novi Sad et elle fut, du même coup, la dernière exposition d'art yougoslave d'avant guerre. En se chargeant de l'organisation de cette exposition, la Matica srpska désigna, comme son représentant, le peintre Mihajlo S. Petrov, qui d'ailleurs fut l'initiateur de l'exposition, le promoteur de tous les préparatifs, l'un des arrageurs de la présentation, l'auteur du catalogue et de critiques parues

[24] Бошко Токин, Две значајне уметничке изложбе у Н. Саду, Летопис Матице српске, Нови Сад 1927, књ. 314, св. 1, стр. 109—110.

à son sujet, et aussi l'auteur de quelques toiles exposées. Toutes les sociétés artistiques de Belgrade, Zagreb, Ljubljana et Sarajevo prirent part à l'exposition de même que de nombreux artistes de tout le pays qui n'étaient affiliés à aucune association. Exception faite des éditions de la Matica srpska, seule la critique de Belgrade consacra à l'exposition quelques articles sérieux et objectifs. C'est à peine si à Ljubljana, Sarajevo et Zagreb l'on mentionna l'exposition par quelques phrases dont la plupart, il est vrai, était bienveillante. Mais il y eut aussi des attaques véhémentes, pleines d'animosité personnelle. Les résultats de cette exposition furent notoires, car elle permit un recoupement du développement de notre art à une époque dynamique, intéressante et riche du point de vue artistique. Il est incontestable que la Sixième Exposition d'Art Yougoslave fut l'un des événements les plus importants, sinon le plus important de la vie artistique yougoslave de la troisième décade du XXe siècle.

Љубомир Никић

Моша Пијаде и Моша Шоамовић



МАТИЦА СРПСКА

10 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 10

1974

Моша Пијаде јављао се прилично ретко на уметничким изложбама свог времена. Пре првог рата није учествовао на изложбама. Између два рата излагао је свега четири пута: *Група уметника,* Београд 1919; *Ликовни уметници из Београда,* Сомбор 1921; *XII пролећна изложба југословенских уметника,* Београд 1940; *XIII јесења изложба београдских уметника,* Београд 1940. После другог светског рата још три пута: *УЛУС, I изложба,* Београд 1945; *УЛУС, X изложба,* Београд 1950; *Савез ликовних уметника Југославије, II изложба,* Цетиње и Сарајево 1951. Ако овоме додамо ретроспективе наше уметности: *Сликарство и вајарство народа Југославије XIX и XX века* (1946—48), *Пола века југословенског сликарства 1900—1950* (1953—54) и самосталну изложбу приређену у атељеу 1952 — мада ова није имала у потпуности карактер јавне изложбе — исцрпли бисмо ликовне манифестације на којима је Моша Пијаде излагао и на којима су за живота Моше Пијаде излагани његови радови.[1]

Прилично скромно за раздобље од безмало педесет година рада једног уметника. Али и разумљиво, кад се зна да је Пијаде од 1919. године, посветивши сву своју активност револуционарном радничком покрету Југославије, само повремено имао могућности да се бави сликарством, и да од 1925. до 1939. године, за време издржавања казне робије, није ни могао да учествује у јавном уметничком животу.

Мање је разумљиво што и ово неколико података о излагачкој активности Моше Пијаде скоро ни у једној његовој биографији не можемо наћи изложене тачно, без погрешака. Најмање је разумљиво што такве грешке налазимо и тамо где их никако не би смело бити, у публикацијама које претендују да су рађене на основу документације и да имају научни карактер, као што су издања: Југославенског

[1] Удружење ликовних уметника у Београду 1919, Београд 1969, 144—145: Пијаде Моша, сликар (аутор: Љубомир Никић).

лексикографског завода,[2] Српске академије наука и уметности,[3] Музеја савремене уметности у Београду.[4] И у тим публикацијама неће нас мимоићи податак да је Моша Пијаде први пут излагао у Сомбору 1911. године.

Истини за вољу треба одмах рећи да тај податак потиче од самог Моше Пијаде. Изнет најпре делимично у једном интервјуу године 1952 — „Оне исте године кад сам први пут изложио једну своју слику (био је то један пејзаж са Лаудановог шанца), а то је било 1911. године, ја сам окренуо леђа сликарству и постао новинар ..."[5] — овај податак није привукао неку посебну пажњу. Тек после смрти Моше Пијаде, кад је јавности предат текст његове сликарске *Аутобиографије* писане за картон личних података Удружења ликовних уметника Србије и Савеза ликовних уметника Југославије,[6] овај податак бива обилно коришћен при састављању уметникове биографије.

У томе тексту Пијаде, говорећи о свом сликарском раду по повратку из Париза 1910. године, пише: „Из тог периода је ... и један пејзаж са Чубуре Лауданов шанац који је био изложен на једној изложби у Сомбору 1911. године. Пејзаж је, колико се сећам, откупио град Сомбор".[7]

Неки наши историчари уметности преузели су овај податак без икакве резерве и почели га уносити у уметникову биографију. Они, изгледа, нису уопште допуштали могућност да је Пијаде овај текст могао писати и по сећању, и да би га стога ваљало проверити. Већина од њих није се ни запитала, која је то изложба била у Сомбору 1911. године на којој је Пијаде излагао? Неки од њих су се, морамо закључити, и запитали, јер дају и тај податак.

---

[2] Enciklopedija likovnih umjetnosti 3, Zagreb 1964, 676: Pijade Moša, slikar (аутор: Станислав Живковић [S. Žić.]).

[3] Уметници XX века академици, Галерија Српске академије наука и уметности, Београд 1968, 26: Пијаде Моша (аутор није означен).

[4] Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Beograd: Treća decenija, 1967, 90: Moša Pijade; 1929—1950, 1969, 262: Moša Pijade; 1900—1920, 1972, 240: Moša Pijade. У књизи Treća decenija означено је да су биографије уметника израдили Јерко Денегри и Ирина Суботић. У осталим књигама аутори биографија нису означени.

[5] Пред отварање сликарског атељеа друга Моше Пијаде. Разговор нашег сарадника с другом Мошом Пијаде о његовом досадашњем сликарском раду и даљим плановима на том пољу, Борба 28. II 1952. Прештампано: Моша Пијаде, О уметности, СКЗ 378, Београд 1963, 160—163: Пред отварање атељеа; Moša Pijade, Izabrani spisi I/5, Institut za izučavanje radničkog pokreta, Beograd 1966, 888—891: Pred otvaranje slikarskog ateljea.

[6] Објављено први пут: Зуко Џумхур, Сликарев картон, Политика 17. III 1957; а затим: M. S. Pijade, Slikarev životopis, Delo III, 1957, 627—631. На оба места комплетан текст из картона. Прештампано (само текст Аутобиографије): Моша Пијаде, нав. дело, 153—155: Животопис.

[7] Моша Пијаде, нав. дело, 154. Исти податак Пијаде је дао и у картону као одговор на питање о првом излагању: „један пејзаж са Чубуре на изложби у Сомбору 1911." (Зуко Џумхур, нав. дело).

Музеј савремене уметности у Београду наводи да је та изложба на којој је М. Пијаде излагао у Сомбору 1911. године била изложба групе *Облик*.[8] Не знамо порекло овог податка. Али извесно знамо да године 1911. група *Облик* није постојала.[9]

Уметничка галерија Културно пропагандног центра Сомбор тврди опет у каталогу изложбе *Moša Pijade. Ulja*, Sombor 1969, да та изложба на којој је М. Пијаде први пут излагао није била године 1911, већ да је то *Прва српска уметничка сликарска и вајарска изложба у Угарској*, Сомбор 1910,[10] и да је Пијаде на њој изложио *„dva ulja (portre i pejzaž)"*.[11]

Да ли је сомборска галерија ово откриће учинила независно од скоро идентичног текста у *Hronologiji o životu i radu (1890—1941)* Моше Пијаде,[12] или је она на овај податак указала сарадницима Института за изучавање радничког покрета у Београду када су поменуту *Hronologiju* састављали, — не знамо. Тек, да би ваљда ово откриће и документима поткрепила, Галерија је у каталогу донела и факсимил оне странице изложбеног каталога из 1910. године која то треба да потврди. У ствари, тај факсимил потврђује само да је на *Првој српској уметничкој изложби у Сомбору 1910.* под кат. бр. 86. био изложен у одељку *II. Акварели, цртежи* рад *Портрет* од *аутора Моше Шоамовића*. Како је установила: да је тај рад уље и да је Моша Шоамовић Моша Пијаде — о томе Галерија не даје никакво објашњење.

Ово откриће Уметничке галерије КПЦ Сомбор није остало незапажено. Још исте године у каталогу *Moša Pijade. Izložba slika, pastela i crteža*, Osijek 1969, у уметниковој биографији налазимо и податак: „1910. *Od 8. do 23. svibnja prvi put je izlagao u Somboru na „Prvoj srpskoj umetničkoj slikarskoj i vajarskoj izložbi u Ugarskoj"*

---

[8] Jugoslovenska umetnost XX veka, 1900—1920. Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Beograd 1972, 240.

[9] Облик је основан 1926. год., а први пут је у јавности иступио на VI југословенској изложби, Нови Сад 1927 (Каталог Прве изложбе уметничке групе Облик, Београд 1929 — уводни текст; аутор текста, потписаног са ОБЛИК, је Бранко Поповић).

[10] Овај назив одштампан је на изложбеном плакату чији је факсимил објављен у каталогу изложбе: Moša Pijade. Ulja, Sombor 1969. Међутим, на каталогу је назив изложбе: Прва српска уметничка изложба у Сомбору 1910. У предговору каталога стоји: „Ову изложбу приређује ДОБРОТВОРНА ЗАДРУГА СРПКИЊА СОМБОРКИЊА... а уз пријатељско суделовање Друштва Српских Уметника ‚Лада'". У ствари, ово је трећа изложба Друштва српских уметника ЛАДА, мада то није означено ни у каталогу ни на плакату.

[11] Moša Pijade. Ulja, Sombor 1969, текстови: U povodu izložbe; M. Pijade izlagao u Somboru. У каталогу није означено ко је аутор ових текстова, а у импресуму стоји — Urednik: Petar Poledica; Uredio: Đorđe Grujić.

[12] „1910... 25. april — 9. maj Prvi put izlaže svoja dva slikarska rada na umetničkoj izložbi u Somboru, koju je priredila Srpska sekcija Saveza jugoslovenskih umetnika ‚Lada'. Tom prilikom otkupljen mu je pejzaž ‚Laudonov šanac'". (Moša Pijade, Izabrani spisi I/2, Institut za izučavanje radničkog pokreta, Beograd 1964, 889. Izbor i redakcija: Rodoljub Čolaković, Julijana Vrčinac, Dragica Lazarević, Ubavka Vujošević).

jedan portret pod pseudonimom Moša Šoanović". Исто ово, само на словеначком језику, налази се и у каталогу изложбе *Moša Pijade*, Celje [1969]. Др Штефка Цобељ, аутор уметникове биографије у овим каталозима, не само да прихвата тврђење сомборске Галерије, да су Моша Пијаде и Моша Шоамовић једна личност, већ и прецизира да је Моша Шоановић псеудоним Моше Пијаде. Др Цобељ нам једино није објаснила, како је пронашла да је тај Мошин псеудоним Шоановић, а не Шоамовић, — како стоји у каталогу сомборске изложбе из 1910. године.

И сомборска Галерија, и Институт за изучавање радничког покрета у Београду, и др Цобељ греше, кад Мошу Пијаде идентификују са Мошом Шоамовићем. Нити је Шоамовић — или Шоановић, како пише др Цобељ — неко друго име породице Моше Пијаде, нити је то измишљено презиме којим се М. Пијаде послужио за изложбу у Сомбору 1910. године. Моша Шоамовић није никакав псеудоним, већ име и презиме једне одређене личности у српском сликарству са почетка XX века. Личности, истина, веома скромног значаја, мало запажене и у времену кад је деловала, а данас скоро сасвим непознате и заборављене. Ипак, не толико непознате да би јој се могао одузети и њен идентитет. Но, о Моши Шоамовићу касније.

За разлику од Уметничке галерије КПЦ Сомбор и Института за изучавање радничког покрета у Београду, који тврде да је Моша Пијаде само једанпут излагао у Сомбору, и то 1910. године,[13] др Цобељ, поред те изложбе, наводи да Пијаде и „1921. *izlaže u prostorijama Gimnazije u Somboru sa Dobrovićem, Bjelićem, Popovićem i Milićem*".[14] Др Цобељ не наводи о каквој је изложби реч, али из текста логично излази да се ради о групној изложби петорице уметника. Иначе, овај податак др Цобељ је преузела из непотписаног чланка *Posle pola veka. „Crtezi i pasteli Moše Pijade" u Gradskom muzeju u Somboru* (Somborske novine, 2. VI 1961). Преузела га је дословно, мењајући једино ред речи, не запитавши се чак ни који је то уметник Милић са којим је М. Пијаде заједно излагао?[15]

У ствари, Моша Пијаде у Сомбору није излагао ни године 1911 — како сам наводи, ни године 1910 — како тврде Уметничка галерија КПЦ Сомбор, др Цобељ и Институт за изучавање радничког покрета, него тек године 1921. Али не на групној изложби са Добровићем, Бје-

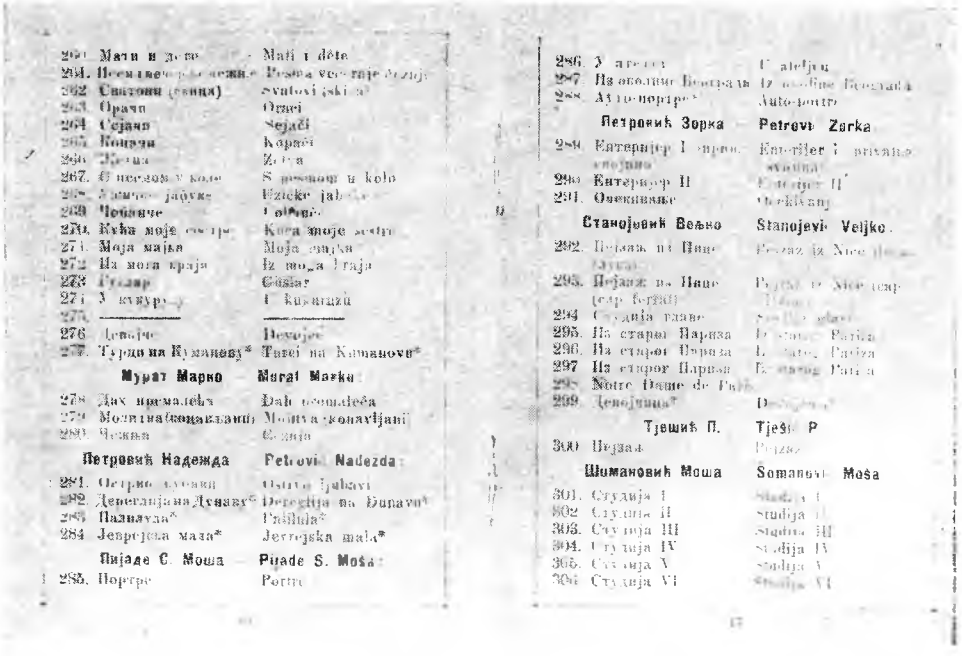
[13] Уметничка галерија КПЦ Сомбор наводи у каталогу још два излагања М. Пијаде у Сомбору: 1961. самостална изложба у Градском музеју и 1969. самостална изложба у Уметничкој галерији КПЦ (Moša Pijade. Ulja, Sombor 1969, текст: M. Pijade izlagao u Somboru). Но, то нису изложбе на којима је М. Пијаде излагао, нити су то самосталне изложбе, већ комеморативне.

[14] Moša Pijade. Izložba slika, pastela i crteža, Osijek 1969, kat. izl.

[15] Реч је о Јосипу-Сибу Миличићу, књижевнику и сликару.

лићем, Поповићем и Милићем — како наводи др Цобељ, већ на *Изложби ликовних уметника из Београда.*[16]

Ову изложбу, одржану од 27. марта до 4. априла 1921. у згради Државне гимназије у Сомбору, организовало је Удружење ликовних уметника у Београду уз сарадњу Уметничког одељења Министарства



Сл. 1. Из Каталога Изложбе ликовних уметника [из Београда] у Сомбору, 27. март — 4. април 1921. год.: стр. 16 и 17 са попашима о изложеним радовима Моше Пијаде и Моше Шоамовића

(Снимио Драгољуб Кажић)

просвете. На изложби је било заступљено 49 аутора са 369 радова — од којих су 75 били државна својина. Изложба је, како се из каталога види, имала три одељка: I. Група „Лада", II. Група независних, III. Група уметника. *Група независних* није представљала неку формирану уметничку скупину, већ су у одељку под овим именом излагали уметници који нису припадали постојећим групама, *Лади* и *Групи уметника.*

На тој изложби Пијаде је у одељку *II. Група независних* изложио четири рада: *Портрет* (к. бр. 285), *У атељеу* (к. бр. 286), *Из око-*

[16] На корицама каталога одштампан је текст: Каталог Изложбе Ликовних Уметника у Сомбору 27. март—4. април 1921. год. Међутим, прави назив изложбе види се тек на првој страници каталога где је наведен „Приређивачки Одбор за Изложбу Ликовних Уметника из Београда у Сомбору". Назив изложбе на корицама и каталошки део — имена излагача и називи експоната — штампани су паралелно ћирилицом и латиницом.

лине Београда (к. бр. 287), *Ауто-портрет* (к. бр. 288, државна својина).[17] Међу овим радовима није тешко познати онај *Пејзаж са Чубуре — Лауданов шанац* за који Пијаде у *Аутобиографији* пише да је био изложен на једној изложби у Сомбору 1911. године. То је рад *Из околине Београда* (к. бр. 287). Рад под бр. 288 је познати *Аутопортрет са јапанским луткама*, рађен 1916. и изложен на изложби *Групе уметника*, Београд 1919, са које га је изложбе и откупило Уметничко одељење Министарства просвете.

Јован Бијелић, Петар Добровић, Јосип Миличић и Бранко Поповић такође су учествовали на овој изложби у Сомбору, али су они излагали у одељку *III. Група уметника*, са Михом Маринковићем, Иваном Мештровићем и Николом Бодрожићем.

Година 1911. коју Пијаде наводи за изложбу у Сомбору представља један lapsus memoriae. Чест и код личности које су преко главе претуриле далеко мање тешких ситуација но М. Пијаде, овај lapsus је утолико лакше схватити што се сећање односи на једну област давно одбачену у страну од свакодневног живота. Своје сећање на слику *Пејзаж са Чубуре* Пијаде је, природно, везао за оно што је њему било најпримарније: кад је слика настала. Памтећи тај податак, Пијаде је за њега везао и онај други, о излагању, за који је био мање заинтересован и који се стога у његову сећању слабије зарезао и с временом сасвим избледео.

Уопште, Пијаде је своју сликарску *Аутобиографију* писао по сећању, без документације под руком. Отуда се у томе тексту налази још један погрешан податак о његовој излагачкој активности: да је *Аутопортрет са јапанским луткама* 1920. био изложен на изложби групе „Облик".[18] Мада је то било 1919. на изложби *Групе уметника*, овај податак о изложби „Облика" 1920. такође се провлачи кроз биографије М. Пијаде.[19]

У неким биографијама Моше Пијаде сусреће се и податак да је „samostalno izlagao u Beogradu 1920".[20] Порекло овог податка не знамо. Али поуздано знамо да Пијаде, осим изложбе у свом атељеу у Београду 1952. године, није имао ни једну другу самосталну изложбу. Припремајући ту изложбу, Пијаде у свом *Дневнику* под 28. фебруаром 1952. бележи: „Нико досад није видео више од две-три моје слике

[17] Каталог Изложбе Ликовних Уметника [из Београда], Сомбор 1921. У каталогу нису наведене технике радова. Свакако да су и друга два рада М. Пијаде (к. бр. 285, 286) уља, јер је Пијаде, уопште, излагао само радове у уљу.

[18] Моша Пијаде, нав. дело, 154. Исти податак о учешћу на изложби Облика 1920. Пијаде је дао и у картону, у одговору на питање о излагањима (Зуко Џумхур, нав. дело).

[19] Jugoslovenska umetnost XX veka, 1900—1920, Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Beograd 1972, 240.

[20] Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Beograd, 1929—1950, 1969, 262; 1900—1920, 1972, 240.

Сл. 2. Моша Шоамовић, Глава дечака, цртеж, 1929.

(Снимио Драгољуб Кажић)

заједно, па ни ја сам".[21] А самостална изложба, поготово у времену о коме је реч, години 1920, била би и сувише крупан догађај у животу и раду једног уметника као што је Моша Пијаде, да би он на њу могао да заборави и да је не помене у својој *Аутобиографији*. Као што је и мало вероватно да би изложба једног уметника као што је Моша Пијаде прошла у јавности сасвим глухо, без иједног помена у периодици тога времена.

*

Кад смо заслугом сомборске Галерије већ дошли у положај да указујемо да Моша Пијаде и Моша Шоамовић нису иста личност, износимо и податке које смо могли прикупити о Моши Шоамовићу, будући да његова биографија не постоји обрађена ни у једној од југословенских енциклопедија.

Име Моше Шоамовића сусрећемо још у нашој предратној литератури из области историје уметности, сиромашној иначе у истраживачким радовима о почецима нашег модерног сликарства. Међу српским сликарима и вајарима „који су у Минхену своју уметност изучавали или усавршавали", Б. С. Николајевић помиње и Мошу Шоамовића, и то међу уметницима из „прве деценије двадесетог века".[22]

Послератна истраживања Ј. Секулића у архиви Минхенске академије потврђују тачност горњег податка. Из уписне књиге студената Краљевске академије ликовних уметности у Минхену под р. бр. 2607 види се да је 13. маја 1903. године у Цртачки одсек Академије код проф. Raupp-a уписан: *Сохмавић Моша*, стар 22 године, рођен у Нишу — Србија, син трговца (отац умро), јеврејске вероисповести.[23] Из уписне књиге не види се даљи ток Шоамовићевог школовања. Вероватно да је започете студије и завршио, јер је у пролеће 1907. године још био у Минхену.[24]

Године 1907—1914. Шоамовић је учитељ цртања у Нишкој гимназији.[25] За време окупације живео је у Крагујевцу, где је 1918. у Општинској реалној гимназији био наставник за вештине, а ту дужност вршио је и једно кратко време по ослобођењу у Крагујевачкој гимна-

[21] Моша Пијаде, нав. дело, 156.

[22] Божидар С. Николајевић, Минхенска академија и српски сликари у прошлости, XX век I, 1938, 5/140.

[23] Јован Секулић, Минхенска школа и српско сликарство — Прилог проучавању односа, Зборник радова Народног музеја у Београду II, 1958/59, 273. Код уписа у књигу Академије, или приликом исписа који је вршио Ј. Секулић, код речи Сохмавић очевидно је учињена нека словна грешка.

[24] Аноним [б. п.], Ново Удружења Српских Уметника, Бранково коло XIII, 1907, 508—509.

[25] Државни календар Краљевине Србије, Београд: 1908, 65; 1909, 65; 1910, 66; 1911, 67; 1912, 68; 1914, 75.

зији (предавао цртање и писање).[26] Између два рата Шоамовић је опет на дужности учитеља вештина у Нишу, где у Мушкој гимназији предаје цртање и писање.[27] На тој дужности дочекао је и 1941. годину — рат и непријатељску окупацију. Октобра 1941. Шоамовић је, као Јеврејин, одведен у логор *Црвени крст*, а у првој половини 1942. стрељан на Бубњу код Ниша.[28]

У јавном уметничком животу сусрећемо Шоамовића први пут на *Првој изложби Српског уметничког удружења*, Београд 1908, на којој је, као ванредни члан, изложио: *Аутопортрет* (к. бр. 105) и четири рада под називом *Студија* (к. бр. 106—109).[29] После овога Шоамовића сусрећемо још само два пута: на *Првој српској уметничкој изложби у Сомбору 1910* (к. бр. 86, *Портрет*, акварел или цртеж) и на *Изложби ликовних уметника из Београда*, Сомбор 1921 (к. бр. 301—306, *Студија* I—VI, без ознаке технике, и са грешком у презимену: *Шомановић*).[30]

Мада ове изложбе нису прошле без одјека у јавности — у периодици тога времена постоји десетак написа, приказа и критика — Шоамовић је на њима остао скоро незапажен. На њега су се осврнули једино Б. С. Николајевић и сарадник *Бранковог кола*, — обојица поводом изложбе *Српског уметничког удружења*, 1908.[31] „Од М. Шоамовића је неколико студија и успели аутопортрет" — износи сарадник *Бранковог кола*.[32] А Б. С. Николајевић пише: „*Моша Шоамовић* није без талента. Он би могао постати добар портретиста, судећи по његовим портретним студијама (бр. 106—109), које садрже доста израза, пластичности и колорита."[33]

Милан Ћурчин, иначе не много одушевљен појавом *Српског уметничког удружења*, написао је у свом приказу те изложбе и ове речи: „Али и од младих сликара све је ту што се год нашло, и познато и непознато, и ново и што су још за школу радили. Они су се користи-

[26] Споменица Мушке гимназије у Крагујевцу 1833—1933, Крагујевац 1934, 207, 474, 478.

[27] Мушка гимназија у Нишу, Извештаји за шк. год. 1927/28—1940/41, Ниш 1928—1941.

[28] Архив Јеврејског историјског музеја у Београду, Фонд: Жртве фашизма — Ниш. Према подацима из истог фонда, Шоамовић је по занимању био професор, а рођен је у Нишу 1876. године, што прилично одступа од података о Шоамовићевим годинама из уписне књиге Минхенске академије (по томе податку Шоамовић је рођен 1881, можда годину раније или касније).

[29] Прва изложба Српског уметничког удружења, Београд 1908, кат. изл. У каталогу нису наведене технике експоната.

[30] Каталог Изложбе Ликовних Уметника [из Београда], Сомбор 1921.

[31] Текст др Владимира Р. Петковића, Утисци са Прве изложбе Српског уметничког удружења, Штампа 1908 (Д-р Владимир Р. Петковић, редовни члан, [Биографија и Библиографија], Годишњак Српске академије наука LIV, 1947, 547) није нам приступачан, јер Народна библиотека у Београду нема ово годиште листа Штампа.

[32] Аноним [б. п.]. Сликарска изложба, Бранково коло XIV, 1908, 441.

[33] Божидар С. Николајевић, Прва изложба Српског уметничког удружења, Недељни преглед I, 1908, 205.

ли издашно *првом* изложбом; али шта ће до године, на другој изложби, кад буде требало све ново изложити."[34]

Посматрано из историјске перспективе, овај Ђурчинов текст показао се тачним у односу на Шоамовића. У недостатку увида у Шоамовићеве радове,[35] он нам, уз текст Б. С. Николајевића, омогућује да боље разумемо случај Шоамовића.

Не без талента — како констатује Б. С. Николајевић, али свакако и без много талента — као што показује један цртеж из 1929. године, Моша Шоамовић је доживео судбину која прати такве сликаре кад се одвоје од школе и већих културних центара и утону у сивило провинције. Суочени са бригама свакодневног живота, материјалним недаћама сваке врсте, неразумевањем и одсуством потпоре средине у којој живе и раде, они се, препуштени себи самима, а без довољно креативне снаге у себи, губе у безличности паланке, па или напуштају активни стваралачки рад, или раде по укусу тачније неукусу средине. Попут многих у нашој средини, та судбина постигла је и Шоамовића. Отуда и његово тако рано повлачење из нашег јавног уметничког живота.

Данас је тешко говорити о обиму и домету Шоамовићевог сликарског опуса. Судећи по његовом учешћу у јавном уметничком животу и по подацима о радовима које је излагао, његов опус није био ни обиман ни многостран. Изгледа да је радио скоро искључиво портрет. У прилог овоме говорио би и један Шоамовићев цртеж из 1929. године који имамо у рукама.[36] Ако је судити по томе цртежу, Шоамовић је прилично добро владао оловком за технику цртања, али је био сасвим скромних и способности и могућности. Цртежом доминира тежња за што потпунијом материјализацијом, карактеристична за оне којима је оловка једино изражајно средство.

Овај Шоамовићев цртеж одаје несумњиво сасвим другачији поступак од онога који карактерише цртеже Моше Пијаде.[37] Да би се

---

[34] Милан Ђурчин [М. Ђ.], Уметничке изложбе, Српски књижевни гласник XXI, 1908, 59.

[35] Судбина Шоамовићеве уметничке заоставштине је сасвим неизвесна. Према подацима Архива Јеврејског историјског музеја у Београду, Фонд: Жртве фашизма — Ниш, на исти начин и у исто време кад и Шоамовић страдала је и његова породица, супруга Берта и син Бора. Питање је да ли је што од Шоамовићевих радова — оних који су се налазили код њега, преживело рат. Није искључено да би се нешто од Шоамовићевих радова могло наћи у Нишу, где је Шоамовић и рођен и цео живот провео. Народни музеј у Београду нема ниједан Шоамовићев рад.

[36] Глава дечака, оловка на хартији, 286 × 221 mm, сиг. д. д.: Шоамовић 1929, приватно власништво.

[37] Известан број цртежа М. Пијаде репродукован је у каталогу изложбе: Моша Пијаде, Народни музеј, Београд 1957.

видело да Моша Шоамовић са Мошом Пијаде нема никакве везе ни у уметничком погледу, доносимо овде репродукцију тог Шоамовићевог цртежа, *Глава дечака.*

*

Овај рад био би излишан и до њега, природно, не би ни дошло да неки наши стручњаци нису показали одсуство критичности при коришћењу података из сликарске *Аутобиографије* Моше Пијаде. Но, бојати се да у неким случајевима није прекорачена и та граница.

Тешко би се могло прихватити да је сомборској Галерији остало непознато излагање Моше Пијаде у Сомбору 1921. године, — кад је тај податак био јавно изнет још приликом приређивања прве постхумне изложбе М. Пијаде у Сомбору 1961. године.[38] Као што би се тешко могло и претпоставити да Историјски архив у Сомбору, у коме је Галерија нашла каталог сомборске изложбе из 1910. године,[39] нема каталог те изложбе из 1921. године. Довољно је било само прелистати тај каталог па да и лаику буде јасно да Моша Пијаде и Моша Шоамовић нису иста личност. Јер, у каталогу из 1921. године на истој страници на којој су наведени радови Моше Пијаде наведени су, неколико врста ниже, и радови Моше Шоамовића. У том случају, природно, не би било могућно да се истакне да је град Сомбор *„već poslovičan po osećaju za prave vrednosti"* и да су у њему *„1910. godine . . . sa slikama grupe beogradskih umetnika „LADA", dva Mošina platna, prvi put u njegovoj tek započetoj slikarskoj karijeri, dotakla zidove jedne izložbene galerije".*[40]

---

[38] (a) Anonim [b. p.], Posle pola veka. „Crteži i pasteli Moše Pijade" u Gradskom muzeju u Somboru, Somborske novine 2. VI 1961: „Zanimljiv je podatak da je Moša Pijade prvi put izlagao svoje radove baš u Somboru. Po nekim indicijama, mada o tome nismo mogli naći nikakvu belešku u nekadašnjem somborskom listu ‚Sloga', to je bilo godine 1911. Desetak godina kasnije, 1921, Moša Pijade je jos jednom izlagao u Somboru, zajedno sa našim istaknutim slikarima Dobrovićem, Bjelićem, Popovicem i Milićem. Izložba je bila organizovana u prostorijama Gimnazije."

(b) Аноним [б. п.], Цртежи и пастели Моше Пијаде, Дневник, Нови Сад 4. VI 1961: У вести датираној из Сомбора 3. јуна 1961. каже се да је изложбу радова М. Пијаде у Градском музеју у Сомбору отворио Вукашин Лончар, и наставља: „Овом приликом истакнуто је да је Моша Пијаде први пут излагао у Сомбору још 1911. године са једном групом сликара и вајара. На тој изложби био је изложен и његов пејзаж са Чубуре, који је аутор назвао ‚Лауданов шанац'. После читаве деценије, 1921. године, Моша Пијаде је по други пут излагао у Сомбору, заједно са сликарима Бијелићем, Добровићем, Поповићем и Миљићем. Та је изложба приређена у просторијама Гимназије."

[39] Moša Pijade. Ulja, Sombor 1969: Faksimili plakata, kataloga i pozivnice uz „PRVU SRPSKU UMETNIČKU SLIKARSKU I VAJARSKU IZLOŽBU U UGARSKOJ" otvorenu 1910. godine u Somboru. (Sačuvano u Istorijskom arhivu u Somboru).

[40] Moša Pijade. Ulja, Sombor 1969, tekst: U povodu izložbe.

Но, истицао неко ово или не, стоји чињеница: да Моша Пијаде у Сомбору није излагао пре 1921. године и да је његово прво иступање у јавном уметничком животу било 1919. године у Београду, на изложби *Групе уметника*.

* * *

Овим радом желели смо не само да укажемо на нетачности у биографијама Моше Пијаде већ и да укажемо уопште на потребу критичности при уношењу података у биографије наших уметника. Јер, нетачности се могу наћи и у биографијама других наших сликара и вајара.

И подаци које даје сам уметник морају — као што показује случај Моше Пијаде — да буду проверавани. Као што морају да буду проверавани и подаци на које се наилази у разним текстовима у публикацијама и белешкама по периодици. Такви подаци сматрају се у нас, као по неком правилу, самим тим што су већ штампани, веродостојном документацијом која се може одмах искористити. А они такође морају бити проверавани.

За ово нека послужи као пример опет случај Моше Пијаде, — његова биографија у обради Музеја савремене уметности у Београду. У волуминозним књигама публикације *Jugoslovenska umetnost XX veka*, у четири књиге посвећене сликарству, биографија Моше Пијаде дата је три пута.[41] Сваки пут различито у погледу података о излагачкој активности. Са најмање грешака је она прва, у књизи *Treća decenija* (Beograd 1967, 90). У њој налазимо само једну нетачност, да је Пијаде први пут излагао 1911. у Сомбору. У свакој даљој књизи биографија М. Пијаде убогаљена је још понеким новим, нетачним податком. У књизи *1929—1950* (Beograd 1969, 262) имамо поред сомборске изложбе 1911, и податак да је Пијаде самостално излагао у Београду 1920; сем тога, из биографије су искључена два тачна податка из претходне књиге: да је Пијаде 1919. излагао са *Групом уметника* у Београду, и да је године 1952. приредио у свом атељеу у Београду своју једину самосталну изложбу. Најзад, у књизи *1900—1920* (Beograd 1972, 240) уз оне нетачности из претходне књиге долазе још и ове: да је Пијаде излагао на изложбама групе *Облик* „Sombor 1911; Beograd 1920"; уједно, из прве биографије враћен је и податак о самосталној изложби у Београ-

[41] У књизи Četvrta decenija, Beograd 1971, 197, за биографију М. Пијаде упућује се на књигу 1929—1950, Београд 1969, уз допуну да је Пијаде 1940. учествовао на Пролећној изложби југословенских и Јесењој изложби београдских уметника.

ду 1952, али не као јединој, тако да М. Пијаде сада има две самосталне изложбе: „Beograd 1920, 1952".[42]

Да је вршена провера ових података, до ових грешака свакако не би дошло.

MOSA PIJADE ET MOSA ŠOAMOVIC

LJUBOMIR NIKIĆ

Moša Pijade (1889/90—1957) nous dit dans son *Autobiographie* de peintre qu'il exposa pour la première fois ses tableaux à Sombor, en 1911. Après sa mort cette donnée a été souvent exploitée par les divers auteurs de ses biographies. Dans leur recherche sur l'exposition en question, certains auteurs ont confondu Moša Pijade avec Moša Šoamović, qui avait exposé un tableau à Sombor à l'exposition de 1910, prétendant que ce nom de Moša Šoamović n'était qu' un pseudonyme de Moša Pijade.

L'auteur assure et prouve que la donnée citée par Moša Pijade dans son Autobiographie est simplement une erreur de mémoire et qu'en réalité sa première exposition fut à Belgrade en 1919 et qu'il n'exposa que plus tard à Sombor, en 1921. D'autre part Moša Šoamović n'est pas un pseudonyme de Moša Pijade, mais un artiste serbe du début du XX-e siècle, qui aujourd' hui est presque totalement oublié.

L'auteur présente en même temps une biographie de Moša Šoamović (vers 1880—1942) et redresse certaines erreurs au sujet des expositions de Moša Pijade.

[42] У ствари, у књизи их је наведено далеко више, јер су у самосталне изложбе уврштене и комеморативне и ретроспективе изложбе приређене после смрти М. Пијаде, — мада ове изложбе нису исто што и самосталне изложбе.